

Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais / Fukushima in Film. Voices from Japanese Cinema

Élise Domenach

UICP-Uehiro Booklet 10

**Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais /
Fukushima in Film. Voices from Japanese Cinema**

Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais / Fukushima in Film. Voices from Japanese Cinema

Élise Domenach

Copyright © 2015 Élise Domenach

UTCP (The University of Tokyo Center for Philosophy)

Published by UTCP, with the generous support of the Uehiro Foundation

Correspondence concerning this book should be addressed to:

UTCP

3-8-1 Komaba, Meguro-ku, Tokyo 153-8902, Japan

Publishing Editor: SATO Sora, and UTCP

Printing by Asahi Printing Industry Co., Ltd. 67 Motosoja-machi Mebashi-shi Gunma
371-0846, Japan

ISSN 2187-9567

Acknowledgements / Remerciements

Je tiens à remercier mes collègues de philosophie, d'études cinématographiques et d'études japonaises pour leurs commentaires et leurs encouragements précieux : Jean-Pascal Bassino, Christine Cornet, Guy Faure, Romain Garcier, Kohei Kuwada, Dominique Lestel, Christine Marran, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Tetsuya Miura, Livia Monnet, Eiji Oguma, Jean-François Sabouret, Naoko Saito, Doug Slaymaker, Paul Standish, Myriam Suchet, Kurumi Sugita, Christophe Thouny, Masanori Tsukamoto et Robin Weichert.

Merci, bien sûr, à Stanley Cavell qui a accompagné avec bienveillance et chaleur ce travail qu'il a inspiré, en indiquant une direction si féconde pour penser les films sur le nucléaire.

Ma gratitude va au premier chef à Gabriel Bortzmeyer, pour son autorisation de reproduire notre entretien, et plus encore pour son art et sa patience à me guider vers cette première synthèse de mes travaux au Japon. Ainsi qu'à Raphaël Nieuwjaer, rédacteur en chef de *Débordements* qui a publié cet entretien.

Merci aussi aux amis de *Positif* et de Cinémas du Sud où j'ai présenté diverses analyses développées dans ce livre.

Deux amis interprètes ont accompagné ce travail à chaque étape, avec une compétence et une patience infinies : Yu Shibuya et Josiane Scoleri. Sans eux, ce livre n'existerait pas.

Ma reconnaissance va également à mes étudiants et collègues de l'École Normale Supérieure de Lyon, de l'Université de Tokyo et de Meiji University.

Merci aux amis français du Japon, qui vivent, enseignent, créent dans ce Japon d'après Fukushima, et qui m'ont transmis leur passion : Fabien Arribert-Narce, François Bizet, Valérie-Anne Christen, Hervé Couchot, Patrick de Vos, Agnès Disson, Odile Dussud, Michaël Ferrier, Georges Veysières, Franck Villain. Et aux merveilleux amis japonais qui m'ont permis de réaliser le rêve de séjourner et étudier dans ce pays : Misako Nemoto et Kantaro Ohashi. Et merci à Geneviève Lallich-Boidin et

Stéphane Lallich, qui m'aident depuis 2007 à imaginer et construire une aventure de recherche qui, depuis Lyon, porte loin.

Ce livre repose sur un travail de documentation effectué à la bibliothèque de UniJapan (avec l'aide de Shizuka Murakami), au Tokyo International Film Festival (merci à Sanae Koyama et Yoshi Yatabe), au Yamagata Film Festival (Asako Fujioka, Koji Abé), ainsi qu'à la Médiathèque de Sendai (grâce à Naoto Ogawa), et au Fonds de films sur la catastrophe du 11 mars de la ville de Yamagata (réunis par Ayumi Hata).

Je remercie l'ENS de Lyon et le Forum des Images à Paris qui ont accueilli en septembre 2013 et en novembre 2014 des programmes de films japonais après Fukushima. Ces programmations ont accompagné l'ouverture et le développement d'un fonds de films à la bibliothèque Denis Diderot (Lyon).

Merci aux réalisateurs qui m'ont donné accès à leurs films et ont répondu avec tant de générosité à mes questions. Ce livre voudrait être un hommage à leur talent, leur courage, leur inventivité face au désastre. Enfin, je souhaiterais remercier chaleureusement Sandra Laugier qui me guide, m'inspire et m'accompagne depuis 1996 dans mes recherches en philosophie et en philosophie du cinéma.

Ce livre a été rendu possible par le soutien de l'UTCP et de son directeur, Yasuo Kobayashi, qui en a porté le long processus de production. Merci également à Sora Sato pour son précieux travail d'édition.

Merci aux institutions qui ont soutenu ce projet, en particulier au CNRS, la JSPS et l'Université de Tokyo. Ces recherches ont été effectuées durant une année de délégation CNRS à l'UMR Thalim, et de "long-term scholarship" de la JSPS à l'Université de Tokyo.

With the financial support of:

Centre National de la Recherche Scientifique - INSHS - Programme NEEDS

Ecole Normale Supérieure de Lyon

Japan Society for the Promotion of Science

Fondation du Japon

University of Tokyo Center for Philosophy

Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais / Fukushima in Film. Voices from Japanese Cinema

Élise Domenach

Table des matières / Table of Content

Introduction - Fukushima en cinéma : comment survivre à notre folie ? /
Introduction - Fukushima in Films : Teach us To Outgrow Our
Madness ————— 9

I – Entretien avec Kō SAKAI et Ryūsuke HAMAGUCHI. Écouter
la voix des morts / Interview with SAKAI Kō and HAMAGUCHI
Ryūsuke. Listening to the Voices of the Dead ————— 25

II – Entretien avec Makoto SHINOZAKI. *Memento Mori* / Interview
with SHINOZAKI Makoto. *Memento Mori* ————— 47

III – Entretien avec Atsushi FUNAHASHI. Qu'est-ce qui m'autorise à
filmer la dévastation ? / Interview with FUNAHASHI Atsushi. How
can I be entitled to film devastation ? ————— 69

IV – Entretien avec Kazuhiro SODA. Observer, être présent à ce qu'il
se passe sur le moment / Interview with SODA Kazuhiro. Observing,
concentrating on what's going on at present ————— 93

V – Entretien avec Philippe ROUY. L'aveuglement dans les images,
l'aveuglement de la société hors champ / Interview with Philippe
ROUY. Blindness in Images, blindness of society off-camera — 117

Conclusion - Le cinéma de Fukushima : entre déni et reconnaissance.
Entretien d'Élise Domenach et Gabriel Bortzmeyer / Fukushima
Cinema: Between Denial and Acknowledgment. Interview of Élise
Domenach and Gabriel Bortzmeyer ————— 153

FILMOGRAPHIE / FILMOGRAPHY ————— 184

Introduction - Fukushima en cinéma : comment survivre à notre folie ?¹

Des tas de débris envahissent l'écran, bousculent l'ordre du visible. Bateaux échoués sur des autoroutes, camions propulsés sur le toit des écoles. De quoi affoler notre schéma perceptif, plus de soixante ans après les explosions atomiques de Hiroshima et Nagasaki : « J'ai tout vu à Hiroshima/ Tu n'as rien vu », disaient les amants de Resnais. Le feu et les cendres laissèrent un paysage vierge de traces ; la vague de boue qui a déferlé sur les côtes du Tōhoku le 11 mars 2011 a laissé derrière elle des gravats à perte de vue. En ouverture de *No Man's Zone* (2012), un ample panoramique circulaire restitue le paysage dévasté de la ville d'Ukedo. Aucun indice ne permet de deviner la contamination et cette troisième dimension de la catastrophe qui en change la nature : l'accident nucléaire. Jusqu'à ce que des hommes en blanc surgissent et demandent au filmeur de s'éloigner. Toshi Fujiwara, auteur d'un film sur Noriaki Tsuchimoto (le grand documentariste qui filma le combat des victimes des pollutions au mercure de Minamata), *The Life and Work of Tsuchimoto Noriaki* (2007), questionne en voix *off* le statut de ces images. « Les images de destruction sont difficiles à avaler. Face à elles, on cherche désespérément une clé [...] et peut-être même une excuse à notre fascination secrète. »

« *Les morts nous regardent tranquillement* »

Arsinée Khanjian, l'actrice d'Atom Egoyan, lit ce texte sentencieux. Les cordes de Barre Phillips ajoutent à sa solennité, quand le mouvement de caméra exprimait plutôt le trouble du filmeur ; vigie défaillante parmi les décombres. *No Man's Zone* pêche sans doute par surcharge. Il ne demeure pas moins un repère décisif parmi les films tournés à Fukushima, et ce que le critique américain Denis Lim a appelé « *disaster tourism* » (*New York Times*, 14 mars 2012). En relève une

¹ *Positif*, n°631, septembre 2013, p.56-60.

partie des films projetés en 2011 et 2012 au Tokyo International Film Festival ; pensés pour la reconstruction (c'est-à-dire l'oubli le plus rapide possible du désastre écologique et humain) et pour bercer la population de fadaises sur la « résilience » japonaise, comme *Chasing Santa Claus* (2012) de Hiroki Iwabuchi, documentaire en première personne sur Noël 2012 à Sendai, ou *Fukushima Hula Girls* (2011) de Masaki Kobayashi sur un groupe de danseuses hawaïennes dans la préfecture d'Iwaki, ou encore la production lénifiante de Ridley Scott, *Japan in a Day* (2012), rassemblant des vidéos amateur du 11 mars 2012 avec force drapeaux jaunes (symboles du retour espéré). La catastrophe de Fukushima repose des questions fondamentales : comment figurer la catastrophe sans la trivialisier ? comment témoigner sans exploiter la souffrance des victimes ? Susan Sontag les associe à la peinture de Goya, *Les Désastres de la guerre*, dans *Regarding the Pain of Others* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003). Une différence s'impose cependant, avec le nucléaire : l'assaut des hommes est dirigé contre leur propre environnement vital. Comment oublier que la technologie civile est une conversion d'une technologie militaire ? Que l'assujettissement au nucléaire relaie un assujettissement économique des provinces à la mégalopole tokyoïte ? Que cette guerre qui hante le nucléaire exprime un déni de notre condition ? Dans une conférence de 1985, « Espoir contre Espoir » publiée dans *Conditions nobles et ignobles*, le philosophe Stanley Cavell prolonge des analyses anciennes de la Bombe comme outil de réalisation de nos pires désirs de destruction : « la culture organisée de notre désir de fin du monde contribue à durcir mon effroi » (*Conditions Handsome and Unhandsome*, trad. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Ed. l'éclat, 1993 (1988), p. 213).

No Man's Zone questionne inlassablement cette fascination pour la souffrance qui a son origine dans un élan sceptique. Les habitants interviewés peinent à lever les yeux vers la caméra. Leur dignité impressionne autant que leurs dénonciations des mensonges de TEPCO et du gouvernement. À la mer, ils n'en veulent pas. Certaines digues ont tenu ; certaines maisons en ont protégé d'autres. La voix *off* initiale, écrite par Vincent Dieutre, associait au trou noir du spectacle des ruines la peur de la séparation, dans un échange amoureux entre le cinéaste et sa monteuse en France. Sa version finale, épurée, se concentre

sur une double trame : l'affection du paysage par le mal, et l'affection des images et du geste du cinéaste par la catastrophe.

Les plans-séquences sur trépied qui donnent au film son unité formelle échouent à saisir l'événement catastrophique. Ils en sont au contraire affectés ; toujours en défaut par rapport à cette fameuse « dernière image » de la fin du monde que poursuivent les *blockbusters* hollywoodiens. Mieux qu'une accumulation de matières explosant à l'écran, Fujiwara dresse l'inventaire de ce qui ne sera plus. Il interroge notre rapport au paysage ; à notre environnement naturel. Tout comme Yōju Matsubayashi filmera dans le deuxième volet de son enquête sur la catastrophe nucléaire (*Fukushima, mémoires d'un paysage perdu*, 2011, et *Les Chevaux de Fukushima*, 2013) des chevaux de course racés abandonnés, dépérissant dans la zone pour questionner notre rapport vicié à la vie et à la mort, dans la lignée de la « *necropolitics* », Fujiwara réfléchit nos conceptions de l'environnement en s'arrêtant sur les codes japonais d'appréhension des paysages qui requièrent de « cacher ce qui est sacré » (le palais impérial, mais aussi les réacteurs nucléaires). Il s'arrête devant une roche sur laquelle treize visages de Bouddhas ont été gravés. Les paysages autour de Fukushima apparaissent hantés. « Les fantômes de ce qui était là hantent les paysages et leur population. [...] Vous pouvez presque dire que les morts nous regardent tranquillement » (Aude Boyer, « Entretien avec Toshi Fujiwara », *Neon Magazine*, 20 février 2012).

Le film qui ambitionnait de témoigner de cette zone condamnée à l'invisibilité est comme brisé en son centre par le décret du 22 avril : le périmètre des 20 km est désormais « zone de sécurité », donc interdite. Peu avant, le cadreur, caméra au poing, s'était figé. Au 41^e jour après le désastre, les autorités n'avaient pas commencé à chercher les corps des disparus (elle ne le fera que 35 jours plus tard). Comment continuer à marcher sur les gravats ? Le cinéaste tournera malgré tout, et intégrera au film l'aveu de son impuissance. Elle répond au caractère irréparable de la catastrophe nucléaire, qui affecte profondément les pouvoirs d'expression du médium cinématographique. Sous sa forme explosive, le nucléaire produit un éclair lumineux (*pikadon*) qui figeait l'ombre projetée de la Bombe. Sous sa forme radioactive, il pose au cinéma la question de la figuration de l'invisible. Akira Kurosawa fit naguère

le choix de (techni) coloriser le nuage radioactif de *Rêves* (1990) : le mont Fuji en était rouge. *No Man's Zone* interroge l'hypnose que produisent les images du désastre : pensée en suspens dira Jean-Luc Nancy (*L'Équivalence des catastrophes*, Paris, Galilée, 2012), images télévisuelles vidées de leur sens, et impuissance du cinéma.

Les images de paysages après Fukushima poussent à sa limite le concept deleuzien de « situations optiques et sonores pures » (*Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985). Elles nous placent au-delà de tout événement, dans le temps d'après des effets dépourvus de sens comme de liens sensori-moteurs. Entassements privés d'assemblage, « struction » dont n'émerge ni destruction ni construction. Elles font de nous des « voyants » ou des « guides » ; des *stalkers*, pour le dire avec Tarkovski.

Des stalkers dans la zone

« Il n'y a pas de position justifiable vis-à-vis de ce désastre », résume Toshi Fujiwara. Mieux qu'enquêter sur nos positions morales face au désastre, Fujiwara montre par la mise en scène qu'il n'en est aucune. Il reste à s'accommoder de cette impossibilité, à reconnaître notre tentation sceptique dirait Cavell.

No Man's Zone est l'un des premiers « films de zone » tournés à Fukushima. Ils occupent tout le spectre formel allant du film d'infiltration d'espaces sous contrôle dans la tradition situationniste jusqu'au documentaire d'entretiens sur les populations déplacées, en passant par le film expérimental recomposant espace et temps dans la zone. Il y eut d'abord les documents tournés avec l'œil du plasticien : *Four Months Later* (2012) de Yuki Kawamura, *Fukushima : Minami-Sanriku* de Yasuo Kobayashi. Et les films d'occupation de la zone interdite. Le beau film de Philippe Rouy, *4 bâtiments, face à la mer* (2012), *The Radiant* (2012) de l'Otolith Group, et le reportage de Tetsuo Jimbo, *Inside Report from Fukushima Nuclear Reactor Evacuation Zone* (2011), détournent des moyens de contrôle et de falsification des données de la centrale. Jimbo s'appuie sur les données d'un compteur Geiger fixé sur son pare-brise pour progresser dans la zone interdite

jusqu'aux abords de la centrale ; Rouy monte des images des caméras de surveillance de TEPCO ; l'Otolith Group détourne des images et enregistrements de propagande sur la construction de la centrale de Fukushima et la campagne « *Atoms for Peace* » d'Eisenhower.

La zone apparaît comme le produit d'une décision politique arbitraire fondée sur les mensonges de TEPCO, dans *The Land of Hope* (2012). Sono Sion y dénonce l'absurdité de la limite passant entre deux maisons, l'une en « zone contaminée », l'autre en « zone sûre ». Un fermier et son épouse sexagénaires s'accrochent à leur maison et à leur choix de rester, tandis que leurs enfants s'éloignent. La peur atteint les êtres de manière aussi aléatoire que la zone les maisons. Et l'inversion du schème du père fou d'angoisse décidant de protéger les siens malgré eux, qui présidait au chef-d'œuvre de Kurosawa avec Mifune (*Vivre dans la peur*, 1955), accuse les mensonges de la bureaucratie qui régit les déplacements de populations.

C'est en tant que territoire politique définissant des interdictions et ouvrant des droits pour les populations déplacées que la zone est envisagée dans le documentaire d'Atsushi Funahashi, *Nuclear Nation* (2012), qui suit le destin des 14 000 résidents de la ville de Futaba évacués et temporairement logés dans un lycée à 250 km. Avec leur maire, Katsutaka Idogawa, Funahashi évoque la dépendance faustienne de l'économie locale à l'égard du nucléaire : les ressources fiscales importantes apportées par la centrale, et les emplois créés dans la municipalité. Depuis 2011, Funahashi a déjà tourné le deuxième volet de son documentaire sur le combat d'Idogawa pour la reconnaissance des droits des victimes, jusqu'à sa démission en janvier 2013.

La zone définit aussi un champ d'intervention pour des cinéastes engagés. Yōju Matsubayashi, le réalisateur de *Fukushima, mémoires d'un paysage perdu*, est venu dans le Tōhoku au lendemain de la catastrophe pour aider et tenir un journal filmé de son quotidien auprès des déplacés : retour dans la zone pour collecter leurs affaires, surveillance des maisons, dépôt d'offrandes aux morts. Le geste du cinéaste est résolument participatif. Filmer aux alentours de la zone, c'est s'exposer aux radiations. L'image accompagne une action, implique des risques concrets. En découle un positionnement moral inédit qui fait descendre l'artiste de son piédestal. Ni guide dans un territoire inaccessible au

commun des mortels, ni prophète, ni voyant. Mais quoi, alors ?

Paysages sonores de la peur

La zone est un territoire politique mais aussi un paysage sur lequel se fixent les peurs ; tout en vert vif et sonorités angoissantes, dans la tradition de *Stalker* (1979). Un paysage sonore homogène, composé des pulsations stridentes des compteurs Geiger et du bruit des lignes à haute tension, structure *The Radiant* ; associe des archives de différentes époques autour d'une terreur sonore. Comment les gens vivent-ils avec la peur des radiations ? Comme Philippe Rouy, les Britanniques de l'Otolith Group disent avoir fait un film d'étrangers ; de citoyens du monde effrayés par la disparition de l'humain de ces paysages contaminés. La zone, paysage métaphysique de vie et de mort, est figurée au plus juste par le son, grand pourvoyeur d'abstractions, dans l'héritage des compositions d'Artemyev et de Tarkovski associant musiques électroniques, grondement de trains et sonorités électriques. L'humanité semble avoir laissé place aux bêtes errantes. Même les cigales, héroïnes inattendues du film d'animation *663114* (2011) d'Isamu Hirabayashi, « porteuses » d'un héritage millénaire, voient leur destin bouleversé par le tsunami. Seules à l'écran, elles ont pris le pas sur les humains. Le reporter Jimbo ne raconte rien d'autre que cette extinction de l'humanité, à mesure qu'il s'approche de la centrale. Ne survit qu'un spectre blanc, silhouette d'un ouvrier de la centrale pointant en continu un doigt accusateur vers la caméra de surveillance de TEPCO pendant vingt-cinq minutes. Sorte de voyageur temporel, comme avant lui le héros de *La Jetée* (1962) de Marker ou le maître des fantômes de *Kairo* (2001) de Kurosawa.

Survivre à notre folie

Les fictions présentées au TIFF 2012 faisaient écho aux célèbres parallèles des dialogues de Marguerite Duras pour *Hiroshima mon*

amour (1959) entre les archives de Hiroshima en 1945 et Nevers en 1944 : jusqu'où chaos intérieur et extérieur se répondent-ils ? Si les films sur la fin du monde plaisent tant, si les films sur la Bombe et sur Fukushima nous interpellent, n'est-ce pas parce qu'ils figurent notre désespoir radical qui nous fait imaginer (désirer ?) la destruction du monde ? Comme Léontès, dans *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, éprouve l'effondrement de son pouvoir de connaître comme un anéantissement du monde : « Alors le monde et tout ce qu'il renferme n'est rien, / Le ciel au-dessus de nous n'est rien, Bohême rien, / Et rien ma femme, et tous ces riens ne sont rien, / Si cela n'est rien. » (I, ii, 292-296)

« Il y a une dimension de notre triste sort qui ne peut se révéler que dans une phénoménologie de la Bombe. [...] Elle a fini par offrir à nos rêves de vengeance, à notre désespoir du bonheur, à notre haine de nous-mêmes, un instrument adéquat », déplore Cavell dans *Dire et vouloir dire (Must We Mean What We Say ?)*, trad. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Le Cerf, 2009 (1969), p.246-247). Et dans une note portant sur *Hiroshima mon amour* : « Son vrai sujet [...] est qu'il est immoral de se servir de la Bombe pour excuser l'horreur intérieure, et c'est donc les rapports indirects et ironiques entre monde intérieur et monde extérieur en général » (ibid, p.246).

Or nombre de récits de catastrophe suivent une logique de contamination du chaos : le tremblement de terre révélant un chaos intérieur chez le protagoniste de *Since Then* (2012) de Makoto Shinozaki, et une anxiété lourde chez sa compagne. Shōko (Aya Takekō, visage lunaire) s'inquiète de ne pas voir revenir Masahi, interné suite à une crise de panique. Dans sa boutique de chaussures vidée de ses clients, elle attend son retour. Le film, produit en collaboration avec des étudiants de l'école de cinéma de Tokyo, fait vibrer le sentiment que rien ne sera plus comme avant, que le réel est devenu étrange. Les traumatismes enfouis et les fantômes animent aussi les portraits largement improvisés de trois sœurs au bord de la folie, brossés par le réalisateur de *Bashing* (2006) et de *Rebirth* (2010), Masahiro Kobayashi, dans *Women on the Edge* (2012). Leur retour dans la maison familiale aux environs de Kesenuma est

l'occasion de longs monologues filmés en plan-séquence sur la perte, la nostalgie des lieux et des êtres, et l'exil qui fait raconter à l'aînée en larmes son expérience des attentats du 11 septembre.

Autant de drames qui font écho à la question du recueil de nouvelles de Kenzaburô Ôé, *Dites-nous comment survivre à notre folie* (1966) ; qui rencontrent aussi la crise politique mondiale qui voit les peuples et leurs gouvernants s'enfermer dans le déni, comme le montre l'enquête de Kazuhiro Sôda (auteur du documentaire-fleuve sur Oriza Hirata, *Théâtre 1* et *Théâtre 2* (2012)). Dans *Campaign 2* (2013) il suit la campagne électorale d'un candidat du LDP (Liberal Democratic Party) à Kawasaki où le taux de radioactivité a doublé. Aucun candidat n'évoque pourtant la sortie du nucléaire. La figure inversée de ce déni est au cœur d'un ovni fictionnel de Kimura Bunyo, *Where Does Love Go ?* (2012), imaginant la relation amoureuse sombre et fusionnelle unissant Makoto Hirata, ancien membre de la secte Aum Shinrikyo, à la femme qui l'a caché pendant dix-sept années de cavale, et les raisons qui l'ont poussé à se rendre au lendemain de la catastrophe. Du déni à la révélation de la nécessité de nouvelles manières de faire société, qui nous rendraient collectivement plus libres. « Qu'est-ce qu'il y a de mal à être ensemble ? » demande, éperdue, l'héroïne de *Since Then*.

Introduction - Fukushima in Films : Teach Us to Outgrow Our Madness²

Heaps of debris invade the screen, disrupting the order of the visible elements. Wrecked boats on highways, trucks driven onto the roofs of schools. The orderliness of our perception is thrown into disarray, more than sixty years after the Hiroshima and Nagasaki atomic explosions: « I have seen everything in Hiroshima/ You have seen nothing », said Resnais' lovers. Fire and ashes left an unmarked landscape; the wave of mud that unfurled on the coasts of Tōhoku on 11th March 2011 left in its wake an endless vista of rubble. *No Man's Zone* begins by panning on the devastated landscape of the town of Ukedo. Nothing gives a hint of the contamination and the third dimension of the disaster that changes its nature: the nuclear accident. Until men in white appear suddenly and ask the filmmaker to move away. Fujiwara Toshi, auteur of a film on Tsuchimoto Noriaki (the great documentary maker who filmed the fight of the Minamata mercury poisoning victims), *The Life and Work of Tsuchimoto Noriaki* (2007), questions the status of these images in a voice-over. « Images of destruction are hard to watch. When faced with them, we desperately look for a key [...] and perhaps even an excuse for our secret fascination ».

« *The dead are looking at us calmly* »

Arsinée Khanjian, Atom Egoyan's actress, reads this sententious text. Barre Phillips's strings add to its solemnity, while the camera's movement expresses the filmmaker's emotion; a failing lookout post amidst the rubble. *No Man's Zone* undoubtedly errs on the side of excess. It is none the less a decisive landmark among the films shot in Fukushima, and was called, by the American critic Denis Lim, « *disaster tourism* » (*New York Times*, March 14th 2012). This is seen in a number of the films screened in 2011 and 2012 at the Tokyo

² *Positif*, n°631, September 2013, pp.56-60.

International Film Festival These films are designed to move away from memory of the ecological and human disaster and lull the population with twaddle about Japanese « resilience », such as Iwabuchi Hiroki's *Chasing Santa Claus*, a first person documentary on Christmas 2012 in Sendai, or Kobayashi Masaki's *Fukushima Hula Girls* on a group of Hawaiian dancers in Iwaki prefecture, or even Ridley Scott's soothing production, *Japan in a Day*, a collection of amateur videos of March 11th 2012 with a profusion of yellow flags (symbols of the hope of return). The Fukushima disaster asks basic questions again: how can disaster be featured without trivializing it? How can victims' suffering be shown without exploiting it? Susan Sontag compares them to Goya's painting, *The Disasters of War* (in *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003). There is, however, one major difference with nuclear power: the attack by men is directed against their own living environment. How can we forget that civilian technology is a conversion of military technology? Or, that submission to nuclear power implies the economic submission of provinces to the megapolis that is Tokyo? That this war that haunts nuclear power expresses a denial of our condition? In a lecture in 1985 (« Hope Against Hope »), the philosopher Stanley Cavell extends the old analyses of the Bomb as a tool for achieving our worst desires for destruction: « the organized cultivation of the wish for the end of time works to harden the fright. » (*Conditions Handsome and Unhandsome*, Chicago/London, Chicago University Press, 1988, p.131).

No Man's Zone relentlessly questions this fascination for suffering that is born from a surge of scepticism. The residents who were interviewed find it difficult to look at the camera. Their dignity is as impressive as their denunciation of the lies of TEPCO and the government. They hold no grudge against the sea. Certain dikes resisted; certain houses protected others. The initial narration of *No Man's Zone*, scripted by Vincent Dieutre, combined the black hole of the sight of ruins with the fear of separation, in a loving exchange between with the filmmaker and his female editor in France. His final version, pared-down, is built on a dual framework: the landscape affected by calamity, and the images and gestures of the filmmaker affected by the disaster.

The shots filmed with a tripod for this sequence give the film its formal

unity but fail to capture the disastrous event. On the contrary, it affects them, always falling short of the famous « last picture » of the end of the world that Hollywood blockbusters seek to portray. Rather than an accumulation of materials exploding on the screen, Fujiwara makes an inventory of what will no longer be. He questions our relation to the landscape; to our natural environment. In the second instalment of his investigation of the nuclear disaster (*Fukushima : Memories of a Lost Landscape*), Matsubayashi Yōju films the abandoned race horses dying in the (no-go) zone, to question our tainted relation to life and death. Similarly, in line with “necropolitics”, Fujiwara reflects our conceptions of the environment by lingering on the Japanese code of capturing landscapes that requires « hiding what is sacred » (e.g. the Imperial Palace, and also the nuclear reactors). He stops before a rock on which thirteen faces of Buddha are engraved. The landscapes around Fukushima seem haunted. « The ghosts of what was haunts the landscapes and their people. [...] You can almost say that the dead are looking at us calmly » (Aude Boyer, interview with Fujiwara Toshi, *Neon Magazine*, February 20th 2012).

The film, whose ambition it was to show this zone condemned to invisibility is almost broken in the middle by the order of April 22nd 2011 when the 20 km perimeter was declared a « security zone », and so became a no-go zone. Just before that, the cameraman, camera in hand, had frozen. On the 41st day following the disaster, the authorities had not begun to look for the bodies of the dead (which they would do only 35 days later). How could one continue to walk on the rubble? The film director shoots the film nonetheless, and integrates into it the admission of his helplessness. This helplessness responds to the irreparable nature of the nuclear disaster, which deeply affected the powers of expression of the cinematographic medium. In its explosive form, nuclear power produced a bright flash of light (*pikadon*) that froze the shadow thrown by the Bomb. In its radioactive form, nuclear power confronts films with the question of portraying the invisible. In the past, Kurosawa made the choice of filming in (techni) color the radioactive cloud of *Dreams* (1990) : Mount Fuji was red with it. *No Man's Zone* questions the hypnosis that is produced by images of the disaster: suspension of thought, said Jean-Luc Nancy (*L'Équivalence*

des catastrophes, Paris, Galilée, 2012), television images emptied of their meaning, and the powerlessness of films.

The images of landscapes after Fukushima push to its limit the Deleuzian concept of « optical situations and pure sound » (*Cinéma 2. L'Image-temps*, Paris, Minit, 1985). They place us beyond all events, in the 'after-time' of the effects shorn of meaning, like sensory-motor links. Accumulating without assembling, "struction" from which neither destruction nor construction emerge. They make us "clairvoyants" or "guides"; *stalkers*, to speak Tarkovski's words.

Stalkers in the (no-go) zone

« There is no justifiable position regarding this disaster », says Fujiwara Toshi in summary. Rather than investigate our moral stance faced with this disaster, Fujiwara shows by his direction that there is none. All that remains is to contend with this impossibility, to recognize our sceptical temptation, according to Cavell.

No Man's Zone is one of the first « zone films » shot in Fukushima. These cover the whole formal spectrum, from the films about the infiltration of space under control in the situationist tradition to the documentaries consisting of interviews on the displaced people, with, in-between, the experimental films that recompose space and time in the zone. At first there were the documentaries shot with a visual artist's eye: Kawamura Yuki's *Four Months Later*, Kobayashi Yasuo's *Fukushima : Minami-Sanriku*. And the films on the occupation of the forbidden zone. Philippe Rouy's wonderful film, *4 bâtiments, face à la mer*, the Otolith Group's *The Radiant*, and Jimbo Tetsuo's report, *Inside Report from Fukushima Nuclear Reactor Evacuation Zone*, move away from the methods of control and falsification of information from the power station. Jimbo uses the data from a Geiger counter fixed on his windshield to move forward in the forbidden zone up to the area around the power station; Rouy edits pictures from TEPCO surveillance cameras; the Otolith Group diverts pictures and recordings of propaganda on the construction of the Fukushima power station and Eisenhower's "Atoms for Peace" campaigns.

The zone appears as the product of an arbitrary political decision based on TEPCO's lies, in *The Land of Hope* in which Sion Sono denounces the absurdity of a border passing between two houses, one in the « contaminated zone », the other in the « safe zone ». A farmer and his wife, sexagenarians, cling on to their house and their choice to remain, while their children move away. Fear affects people in the same arbitrary way as the zone and the houses. And the inversion of the scheme of the father mad with anxiety who decides to protect his family against their wishes, who presided over Kurosawa's chef-d'œuvre with Mifune (*I Live in Fear*, 1955), denounces the lies of the bureaucracy that governs the movements of the people.

The zone is considered a political territory that formulates bans and gives rights to the displaced people in Funahashi Atsushi's documentary, *Nuclear Nation*, which tracks the fate of 14 000 residents of the town of Futaba who were evacuated and given temporary accommodation in a high-school 250 km away. With their Mayor, Idogawa Katsutaka, Funahashi shows the Faustian dependence of the local economy with respect to nuclear power: major fiscal resources brought in by the power station, and jobs created in the municipality. From 2011, Funahashi already shot the second instalment of his documentary following Idogawa's fight for recognition of the victims' rights until his resignation in January 2013.

The zone also defines a field of action for committed film directors. Matsubayashi, the director of *Fukushima: Memories of a Lost Landscape*, came to Tōhoku on the day following the disaster to help and to keep a film diary of his daily life with the displaced people: returning to the zone to gather their belongings, surveillance of the houses, placing offerings to the dead. The film director's action is resolutely participative. Shooting in the surroundings of the zone means being exposed to the radiation. The image accompanies an action, involves real risks. The result is a totally new moral stand, which pulls the artist down from his pedestal. He is neither a guide in a territory inaccessible to common mortals, nor a prophet nor a clairvoyant. So what is he?

Sound landscapes of fear

The zone is a political territory and also a landscape on which fears are focused; all in a bright green and with frightening sounds, in the tradition of *Stalker*. *The Radiant* is structured by homogeneous sound landscape, comprising the strident beats of the Geiger counters and the sound of the high voltage transmission lines and combines archives of different times around a terror of sound. How do people live with the fear of radiation? Like Philippe Rouy, the British of the Otolith Group say they have made a film of foreigners; of world citizens frightened by the disappearance of the human in these contaminated landscapes. The zone, metaphysical landscape of life and death, is best portrayed by sound, the major source of abstractions, a legacy of Artemyev and Tarkovski's compositions combining electronic music, the rumble of trains and electric sounds.

Humanity seems to have given way to stray animals. Even the cicadas, astonishing heroines of Hirabayashi Isamu's animation film *663114*, "carriers" of a thousand year old heritage, see their destiny shattered by the tsunami. Alone on the screen, they have prevailed over humans. The reporter Jimbo narrates nothing other than this extinction of humanity, as he approaches the power station. The only survivor is a white ghost, the shape of a worker from the power station pointing an accusing finger at the TEPCO surveillance camera for twenty-five minutes. A sort of time traveller, as before him the hero of Marker's *La Jetée* (1962) or the master of the phantoms of Kurosawa's *Kairo* (2001).

Surviving our madness

The works of fiction presented at TIFF 2012 echoed the famous parallels of Marguerite Duras' dialogues for *Hiroshima mon amour* (1959) between the archives of Hiroshima in 1945 and Nevers in 1944 : to what extent do inner and outer chaos hold a dialogue ? If films about the end of the world are so appealing, if films on the Bomb and on Fukushima appeal to us, isn't it because they feature our

radical despair that make us imagine (desire?) the destruction of the world? Like Leontes, in Shakespeare's *A Winter's Tale*, experiencing the collapse of his power of knowing like the annihilation of the world: « Why, then the world and all that's in't is nothing; The covering sky is nothing; Bohemia nothing; My wife is nothing; nor nothing have these nothings, If this be nothing. » (I.ii. 292-296).

“There is a dimension of our sad fate that can be revealed only in a phenomenology of the Bomb. [...] It finally offered our dreams of vengeance, our despair of happiness, our hatred of ourselves, a suitable instrument » deploras Cavell in *Must We Mean What We Say?* in 1965 (Cambridge / London, Cambridge University Press, 1969, p.136-137). And in a note about *Hiroshima mon amour* : « Its real subject [...] is that it is immoral to use the Bomb to excuse inner horror, so it is the indirect and ironic relations between inner world and outer worlds generally. » (ibid, p.136 n.6).

Many disaster stories follow a logic of the contamination of chaos: the earthquake reveals an inner chaos in the protagonist of Shinozaki's *Since Then*, and heavy anxiety in his female companion. Shōko (Takekō Aya, moonface) is worried when Masahi does not return, committed to an institution after a panic attack. In her footwear shop devoid of customers, she waits for him to return. The film, produced in collaboration with the students of the Tokyo Film Institute, resounds with the feeling that nothing will ever be the same, that reality has become strange. Buried traumas and ghosts also animate the largely improvised portraits of three sisters on the verge of madness, painted by the director of *Bashing* (2006) and *Rebirth* (2010), Kobayashi Masahiro, in *Women on the Edge* (2012). Their return to the family home in the neighbourhood of Kesenuma is the occasion for long monologues filmed in sequence: on loss, the nostalgia for places and people, and the exile that makes the eldest daughter tearfully narrate her experience of the September 11 terrorist attacks.

Dramas that echo the question of Ôé Kenzaburô's collection of short stories *Teach Us To Outgrow our Madness* (1966) ; that also encountered the global political crisis that sees people and their governments living constrained by denial, as shown by the investigation of Sōda Kazuhiro (auteur of the documentary saga on Hirata Oriza, *Theater 1* and

Theater 2 in 2012). In *Campaign II* he traces the election campaign of an LDP (Liberal Democratic Party) candidate in Kawasaki where the radioactivity rate doubled. No candidate, however, mentions phasing out nuclear power. The inverted figure of this denial is at the core of Bunyo Kimura's UFO fiction, *Where Does Love Go?* (2012), imagining the dark and intensely close romantic relation between Hirata Makoto, former member of the Aum Shinrikyo sect, and the woman who hid him for seventeen years on the run, and the reasons that made him surrender the day after the disaster. From denial to the revelation of the need for new ways of living together, which would make us collectively freer. « What's wrong with being together? » asks the bewildered heroine of *Since Then* (2012).

I – Entretien avec Kō SAKAI et Ryūsuke HAMAGUCHI. Écouter la voix des morts³

Élise Domenach : Quelle est votre formation ? Que faisiez-vous avant le 11 mars 2011 et la réalisation de votre trilogie dans le Tōhoku ?

Ryūsuke Hamaguchi : Avant le 11 mars 2011 je réalisais des films de fiction indépendants à l'Université des Arts de Tokyo⁴. J'ai réalisé quatre longs métrages avec des amis de l'université. Le 11 mars, je donnais un cours dans une école d'art dramatique de Tokyo (ENBU Seminar). J'étais à Shibuya quand la terre a tremblé. Je pensais que ce n'était pas grave... jusqu'à ce que je voie les images télévisées. Elles m'ont permis de réaliser. J'ai voulu voir ce qu'il s'était passé dans le Tōhoku. J'étais libre quand Kenzō Horikoshi (un professeur de l'Université des Arts de Tokyo) nous a proposé de tourner un film dans la région de Fukushima. Je suis d'abord allé à la Médiathèque de Sendai qui avait ouvert des archives de films tournées par les habitants (Center for remembering 3.11). Geidai voulait s'associer à ce projet.

Kō Sakai : J'étais aussi à Shibuya le 11 mars 2011. J'avais également achevé mes études à Geidai. Je travaillais comme technicien. J'étais sur le point de partir pour un tournage dans la préfecture de Toyama.

É.D. : D'où êtes-vous originaires ?

R.H. : Je suis originaire de Kanagawa⁵.

K.S. : Je viens de Nagano⁶.

³ Entretien réalisé le 29 novembre 2013 à Tokyo. Vifs remerciements à Yu Shibuya, interprète de cet entretien.

⁴ ndt : Tokyo Geijutsu Daigaku, dite Geidai, où enseignent Takeshi Kitano et Kiyoshi Kurosawa

⁵ ndt : préfecture proche de Tokyo

⁶ ndt : préfecture abritant de nombreuses centrales nucléaires

É.D. : Vous vous êtes donc rencontrés à Geidai ?

R.H. : Oui. J'en suis sorti en 2008.

É.D. : Cette trilogie est votre première collaboration ?

K.S. : Oui. Je suis sorti de Geidai avant Hamaguchi, en 2007. Avant d'étudier le cinéma, je suis allé à l'Université d'agriculture de Tokyo. J'ai réalisé des films indépendants à Geidai : *Home Sweet Home* (2006), *Creep* (2007, film de fin d'études).

R.H. : Pour ma part, après avoir étudié la littérature à l'Université de Tokyo, j'ai réalisé quelques films de fiction à Geidai : *Passion* (2008), mon film de fin d'études, *The Depths* (2010), *L'Intimité* (2012) et *Toucher la peau de ce qui est sinistre* (2013, avec le jeune acteur désormais célèbre Sometani Shota).

É.D. : Comment vous êtes-vous réparti le travail ?

R.H. : En mai 2011 je suis allé à Sendai pour conserver des traces audiovisuelles de la catastrophe. À l'époque, les télévisions tournaient beaucoup sur place. On trouvait beaucoup d'images sur internet. Mais je cherchais autre chose : je voulais enregistrer ce que je ressentais dans ces paysages. J'ai accompagné des étudiants de La Fémis venus tourner là-bas. C'est à cette époque que j'ai tourné l'entretien avec l'employé de la mairie de Sendai qu'on voit dans *The Sound of the Waves*. Je pensais jusqu'alors que la catastrophe était passée. Pendant cet entretien j'ai eu la révélation qu'il se passait quelque chose au présent. Ce que disait cet homme était captivant. Donc j'ai commencé à travailler. Et j'ai appelé Sakai en juillet 2011 pour qu'on travaille ensemble.

É.D. : Deux temporalités se croisent dans *The Sound of the Waves* et *Voices from the Waves* : le temps présent de la narration, et le temps passé que les récits convoquent. Considérez-vous que le sujet des films est plutôt du côté du présent du Tōhoku et de sa reconstruction, ou du côté du moment de la catastrophe et de sa narration / recollection ?

R.H. : Ces deux temps étaient importants pour moi, parce qu'ils me semblent interagir. Le passé est présent au titre de souvenir vague chez les victimes. Ils tentent de ressaisir leur passé, mais leurs souvenirs sont flous. Au cinéma, on filme des corps présents devant la caméra. Mais le passé agit sur eux. Le cinéma permet de saisir le présent. Or l'événement lui-même (tsunami, tremblement de terre, accident nucléaire) était passé, quand nous avons tourné. La discussion entre les victimes, elle, avait lieu au présent, devant nous. Notre dispositif consistant à filmer leurs discussions permettait de ressaisir l'événement après coup dans le présent de leurs narrations. *The Sound of Waves* a été tourné six mois après le 11 mars 2011. *Voices from the Waves* a été tourné un an après (de janvier à avril 2012). *Storytellers* traite de récits au passé.

K.S. : Notre dispositif permettait aussi de regarder vers l'avenir. On était obsédés par l'idée de faire un film pour un spectateur dans cent ans. Pendant les entretiens on répétait : « Parlez comme si les petits fils de vos petits fils allaient voire cet entretien. ».

É.D. : Le choix de ce dispositif de narration et d'écoute de deux victimes résulte-t-il d'une réflexion sur les rapports du cinéma au présent et sur la nostalgie intrinsèque du médium cinématographique ?

R.H. : Oui. Je crois aussi que le fait que nous n'ayons pas été directement touchés par la catastrophe de Fukushima nous permettait d'être attentifs à la parole des victimes. On a cherché un dispositif qui permette de ne pas couper la conversation, ni de devoir la rejouer pour la caméra. Quand on tourne une scène en champ - contrechamp, on est obligé de faire deux prises. Il est impossible de filmer en champ-contrechamp une vraie conversation qui ne se produit qu'une fois. Donc on a demandé aux gens de parler de leur expérience du 11 mars 2011. Avant de commencer à filmer, on demandait à chacun de dessiner le visage de son interlocuteur. On plaçait ces dessins sur l'optique des deux caméras. On plaçait nos sujets face à face mais parallèlement, en sorte que leurs regards ne se croisent pas. Chacun regardait la caméra en face de lui. On leur demandait de se parler en regardant le dessin

représentant l'autre, et non le visage de leur interlocuteur.

K.S. : Pour les Japonais, il est difficile de parler avec quelqu'un en face à face. Nous avons eu l'idée de filmer ainsi pendant le trajet en voiture entre Tokyo et le Tōhoku. Je conduisais la voiture et Hamaguchi était à mes côtés. Comme je conduisais, je ne pouvais pas être sûr qu'il m'écoutait. C'est une situation inhabituelle de parler côte à côte, sans se regarder. Il y avait beaucoup de bruit ; on parlait fort. Je crois que Hamaguchi faisait des efforts aussi pour que je comprenne qu'il m'écoutait. Dans ce genre de situation on fait plus d'efforts que d'habitude. Et comme on regardait tous les deux dans la même direction, se dégageait une sorte de consensus qui nous a intéressé. Une autre similitude entre cette conversation en voiture et notre découpage est que ce sont des huis clos : on ne peut pas quitter les lieux.

É.D. : Quand avez-vous tourné les premiers entretiens avec les victimes ? Comment êtes-vous parvenu à convaincre vos interlocuteurs de participer à ce dispositif exigeant ?

K.S. : Nous avons tourné les entretiens de *The Sound of the Waves* en juillet et août 2011 (à l'exception de celui de l'employé de la mairie de Sendai, qui a été tourné plus tôt). Le film a été montré en première internationale au Festival International du Documentaire de Yamagata en octobre 2011, puis au Festival de Locarno hors compétition en août 2012. Il est vrai que souvent, dans le documentaire, on filme et on demande l'accord des gens filmés au fur et à mesure. Nous n'avons pas procédé de cette manière. Les gens filmés ont donné leur accord dès le début du tournage. Il a fallu que tout le monde s'habitue à ce dispositif particulier. Mais je crois que les interlocuteurs n'auraient jamais eu ces conversations formidables dans une situation « normale ». Dans ces conversations on entend une chose qu'on appelait entre nous « la voix ». L'objectif de notre dispositif atypique de tournage était de capter cette « voix ».

É.D. : Parfois l'un de vous deux occupe la place de l'interlocuteur. Pourquoi ?

K.S. : On souhaitait filmer des conversations entre deux personnes. Mais il n'était pas facile de trouver des « paires » qui fonctionnent bien. Il est arrivé qu'on rencontre des gens seuls, ou qu'on veuille écouter l'expérience seule d'une personne. Dans ce cas, on occupait la place de l'interlocuteur.

É.D. : Pourquoi ne pas les filmer seuls, sans le contrechamp de l'écoute ?

R.H. : Nous filmions peu de temps après le 11 mars. Il y avait quelque chose de violent à débarquer ainsi dans le Tōhoku et interviewer les habitants. Je me demandais comment atténuer cette violence. C'est une des raisons pour lesquelles on a décidé de se filmer aussi. Et puis, au cours du tournage, on a réalisé petit à petit l'importance de l'interlocuteur. C'est la présence de l'interlocuteur qui permet au locuteur de raconter son histoire. C'est pourquoi on a conservé au montage ces images de nous en contrechamp.

É.D. : Comment avez-vous choisi les personnes que vous interviewez ?

K.S. : Pour *The Sound of the Waves*, on a demandé à la mairie de nous indiquer des personnes qui avaient été interviewées par les médias locaux. Ensuite, on a demandé à ces personnes de nous présenter des connaissances. Les gens pouvaient décider d'interrompre l'entretien quand ils le voulaient. Ils parlent d'une expérience douloureuse, et c'est difficile. Le jeune couple, par exemple... Ils parlent de leur projet d'avoir un enfant, de rénover leur maison. Leur discours est positif, mais il se peut que leur vie en réalité soit très dure ; qu'ils ne disent pas tout. L'important, c'est qu'on puisse imaginer ce qui n'est pas dit. Écouter la voix des morts, c'est impossible. On voulait éveiller l'imagination du spectateur.

É.D. : La mise en scène des entretiens donne à voir l'artifice de la situation.

R.H. : C'est vrai. On demandait aux personnes de se présenter devant

la caméra, même si elles se connaissaient déjà. Un peu de formalisme permet de créer une atmosphère de recueillement qui donne de l'importance à ce qui va être dit.

S.K. : De nombreux documentaristes cherchent à cacher leur caméra. Au contraire, nous avons placé notre caméra là où elle était la plus voyante, face à la personne interviewée. Je pense que quand la personne fait face à la caméra pour raconter son histoire, elle commence à jouer. Un peu comme un acteur.

É.D. : Cette ouverture à l'imaginaire à l'intérieur des films rendait peut-être plus difficile de trouver une fin naturelle, non arbitraire, à vos films.

K.S. : Après avoir réalisé *The Sound of the Waves*, on a donc décidé de faire un deuxième film car on avait le sentiment que notre travail n'était pas achevé. Il est vrai que pour être rigoureux il fallait écouter toutes les histoires de toutes les personnes qui ont vécu le 11 mars 2011, ce qui n'était pas possible. On tournait *Storytellers* en même temps que *Voices from the Waves*. Et ce n'est qu'à la fin du tournage de *Storytellers* qu'on a commencé à réaliser que si certaines choses n'étaient pas montrées, ce n'était pas grave. Ce qui n'est pas montré est important. Il me semble que les images qu'on décide de ne pas monter ne disparaissent pas complètement. Elles sont toujours là, comme une sorte de possible imaginaire entre les images montées. C'est en écoutant les contes et récits du Tōhoku qu'on a compris ça. Ces histoires ont acquis à travers l'histoire une profondeur. De multiples possibles se sont glissés dans les récits. D'ailleurs, entre *The Sound of the Waves* et *Voices from the Waves* on a réduit la durée des entretiens de trente à quinze minutes. Car on a changé de manière de penser. On a accepté l'impossibilité de tout filmer. On a commencé à chercher ce qui ne se voit pas. Par exemple, il n'y a pas d'image du tsunami dans nos films. Cela peut sembler étonnant, mais ces images sont partout. Or on voulait montrer ce qui ne se voit pas. En ce sens, *Storytellers* a beau présenter un style différent des deux autres films, au fond la structure est identique. Les images ne sont pas closes sur elles-mêmes. Elles évoquent d'autres images.

É.D. : Ce qui est dit en creux, entre les mots, et ce que les mots laissent imaginer, compte énormément dans vos entretiens. Ces creux requièrent une capacité d'écoute : celle de l'interlocuteur dans le dispositif de *The Sound of the Waves* et de *Voices from the Waves*, celle de Kazuko Ono, qui collecte les contes du Tōhoku dans *Storytellers*, bien sûr. Mais aussi la vôtre en tant que réalisateurs, et celle du spectateur.

R.H. : À l'origine le projet de *The Sound of the Waves* était d'« enregistrer des récits ». On cherchait de « bonnes histoires » et on discutait beaucoup entre nous des entretiens qu'on filmait ; de ceux qui nous paraissaient meilleurs, pourquoi... On a rencontré à cette époque précise Kazuko Ono, le personnage principal de *Storytellers*. Ce qu'elle tirait des gens était proprement fantastique.

K.S. : On a compris que tout le monde pouvait raconter une bonne histoire. Je pensais que le pouvoir de création était tout entier du côté du locuteur. J'ai changé d'avis : le brillant de ce qu'on a devant les yeux dépend de la manière dont on le regarde. Ce qui nous a touché, en rencontrant Mme Ono, c'est l'interaction entre le récit et l'écoute (*Kiki gatari*, ndt : “*kiku*” écouter, “*kataru*” raconter). On voyait une femme qui se concentrait profondément sur la personne qui raconte.

É.D. : Ce point d'écoute fait le lien entre *Storytellers*, *Voices from the Waves* et *The Sound of the Waves*.

R.H. : Après chaque récit, madame Ono produisait toujours un « *Ato-gatari* », une sorte de morale de l'histoire formulée en patois et pas toujours intelligible pour un Japonais. Ça clarifiait les récits. Madame Ono disait que la voix du narrateur coexiste avec celle des ancêtres ; qu'elle n'est pas une « voix simple » mais une « voix complexe ». Dans nos films, nous voulions donner à voir cette complexité qui demeure dans l'événement du 11 mars 2011.

É.D. : Vous semblez aussi chercher par le biais de vos dispositifs cinématographiques un point de partage de l'expérience de la catastrophe ; de communication et d'échange démocratique entre

égaux.

R.H. : Oui.

K.S. : On n'a pas toujours été d'accord entre nous sur le montage. Je voulais garder certaines séquences, Hamaguchi d'autres. On a même fait deux versions : une version Sakai et une version Hamaguchi qu'on a projetées dans un cinéma ! Notre version finale est entre les deux. Plus profondément, le partage est l'un des problèmes cruciaux que pose la catastrophe du 11 mars. En un sens les images du séisme ont permis un partage superficiel par tous les Japonais de l'expérience de la catastrophe. La profusion d'images et la possibilité de les diffuser en direct a induit une différence importante avec le séisme de Kobé en 1995. Le séisme de 2011 a eu lieu vers midi, et on a eu presque immédiatement des images de l'événement. Le séisme de Kobé avait eu lieu très tôt le matin. Donc il y avait eu un décalage, accentué par le temps de la diffusion des informations.

É.D. : *The Sound of the Waves* a pour sujet le jour du tsunami, *Voices from the Waves* la remontée du souvenir traumatique de la catastrophe, et *Storyteller* traite du bonheur qu'il y a à raconter et écouter des contes et légendes. On peut penser que dans votre trilogie sur le Tōhoku de l'après 11 mars 2011 le nucléaire a une place somme toute secondaire. Pourquoi ?

R.H. : Pour moi, il était important de réfléchir à ce qu'on pouvait filmer. Or je pense qu'on ne pouvait rien filmer directement sur le nucléaire. On aurait pu poser aux victimes la question de ce qu'ils pensent du nucléaire. Mais on n'a pas voulu le faire, car on considérait que c'était un danger pour notre film. On risquait de susciter leur méfiance. Et dans la mesure où leur position sur le nucléaire a des implications directes dans leur vie, on ne voulait pas les forcer à une prise de position brutale.

É.D. : Pendant vos tournages la centrale de Fukushima connaissait des fuites radioactives. On imagine que la peur était présente. Mais

votre délicatesse et celle des gens qui témoignent devant la caméra contribuent à masquer cette peur. Les moments où elle affleure sont d'autant plus forts, comme la fin de *Voices from the Waves*. *Kesennuma*, quand le jeune couple évoque ses projets d'avenir, d'enfant...

R.H. : Les opinions sur le nucléaire s'exposent partout depuis le 11 mars : sur twitter, sur internet... Simplificatrices et caricaturales, le plus souvent. Et la discussion radicalise les opinions : pour ou contre la réouverture des centrales au Japon.

K.S. : On n'a pas voulu poser un jugement politique dans nos films. Nous sommes tous les deux des cinéastes de fiction. Or à l'époque où nous tournions, la situation était très confuse. La réalité de la situation... personne ne pouvait vraiment la filmer. Il nous semblait crucial d'établir une communication qui précède le débat politique.

É.D. : En ce sens, vos films ne sont peut-être pas moins, mais plus fondamentalement politiques. Ils interrogent le lien communautaire que la catastrophe a abîmé voire rompu, et tentent de retisser par la parole ce qui peut l'être. Mais cela même peut susciter l'agacement les critiques autant que les louanges. Car on peut penser que les films participent d'un déni de la société japonaise dans son ensemble à l'égard du danger nucléaire (alors même que le trauma nucléaire est ancien au Japon) ; ce déni qui habite les interviewés eux-mêmes, en un sens. Le peu d'informations et tout à la fois la radicalité du risque poussent les habitants à se protéger en s'aveuglant. Dans *Voices from the Waves*. *Kesennuma*, la jeune fille dit qu'elle s'inquiète un peu pour la santé de son bébé... On pourrait reprocher aux films de faire le jeu du déni.

K.S. : Je pense qu'il faudra beaucoup de temps pour parler du nucléaire. À l'époque, ce n'était pas le moment d'en parler. Les gens qui nous avons interviewé sont soucieux de respecter un deuil à l'égard des morts du tsunami. Cela ne veut pas dire qu'ils ne pensent pas au nucléaire. En voyant leurs visages, on comprend qu'ils y pensent et qu'ils ont peur.

R.H. : Souvenez-vous ce que disent les sœurs dans *The Sound of the*

Waves. Elles veulent qu'on écoute leurs voix ! Écouter la voix des habitants de cette région, sans préjugés, cela nous semblait notre mission.

É.D. : Est-ce que votre dispositif vous a été inspiré par des portraits photographiques frontaux comme ceux de Gareth Evans, par pièces de théâtre ou des documentaires ?

R.H. : Ce sont plutôt des cinéastes de fiction qui nous ont influencé et donné l'idée de plans fixes : Dreyer, Rohmer, Ozu.

K.S. : On a cadré frontalement car la frontalité donne à sentir la présence des gens dans la communication. Et puis on voulait donner la sensation que les personnes filmées parlent à un spectateur du futur.

É.D. : Les regards caméra donnent aussi une abstraction, et une certaine nostalgie, à leurs témoignages. Ils regardent vers le passé autant que vers l'avenir. En particulier dans *Storytellers*, où la frontalité permet de plonger dans le passé avec le narrateur qui se souvient de l'histoire qu'on lui racontait quand il était enfant. Cet homme âgé qui évoque sa grand-mère et les moments tendres où elle lui racontait des histoires semble regarder au-dedans de lui-même et dialoguer presque avec un esprit. *The Sound of the Waves* donne aussi ce sentiment. Quand une femme parle de son amie disparue. Elle s'adresse à Hamaguchi mais ses regards caméra donnent l'impression qu'elle plonge dans un dialogue irréel avec la défunte. Dans ces moments d'intimité et d'abstraction, la frontière entre le regard du locuteur, celui de celui qui l'écoute et celui du spectateur semble s'estomper.

K.S. : Vous avez raison. Ces regards sont autant dirigés vers le passé. Et les frontières se brouillent.

É.D. : Finalement, quel lien concevez-vous entre ces trois films ?

R.H. : Les trois films ont en commun de regarder vers le passé. Dans le premier film on voulait « montrer » la catastrophe à travers des

récits de victimes. Dans le deuxième, on s'est concentrés sur les récits des gens : sur « raconter ». Le troisième présente une particularité par rapport aux deux premiers : une même personne écoute tous les interviewés. Elle fait le lien et l'unité du film qui porte sur l'écoute.

É.D. : Est-ce qu'il y a un ordre entre les deux parties de *Voices from the Waves* : *Shinchimachi* et *Kensennuma*?

K.S. : Non. Il n'y a pas d'ordre.

É.D. : Envisagez-vous un quatrième film ?

R.H. : Non. La trilogie est complète.

Interview with SAKAI Kō and HAMAGUCHI Ryūsuke. Listening to the Voices of the Dead⁷

Élise Domenach : What is your academic background? What were your activities before directing this trilogy? Where were you on March 11th 2011?

Hamaguchi Ryūsuke : Before March 11th 2011 I was directing independent works of fiction at the University of Arts in Tokyo⁸. I have directed four feature-films with some friends from university. On March 11th I was giving a class in a dramatic arts school in Tokyo (EMBU Seminar). I was at Shibuya when the earthquake occurred. I did not think it was very serious until I saw the images on television. The images helped me realize... I wanted to see for myself what had happened in the Tōhoku region. I was free when Horikoshi Kenzō (professor at the University of Arts in Tokyo) suggested we shoot a film in the Fukushima region. I first went to Sendai's multimedia library which had opened up a film archives shot by the residents (Center for remembering 3.11). Geidai wished to be associated with this project.

Sakai Kō : I was also at Shibuya on March 11th 2011. I also had finished my studies at Geidai and was working as a technician. I was about to leave for some shooting in the Toyama prefecture.

É.D. : Where are you from?

H.R. : I am from Kanagawa⁹

S.K. : I am from Nagano¹⁰.

⁷ Interview conducted on November 29th 2013 in Tokyo. Many thanks to Yu Shibuya who served as interpreter for this interview.

⁸ Translator's note : Tokyo Geijutsu Daigaku, or Geidai, where Kitano and Kurosawa both teach

⁹ Translator's note: prefecture near Tokyo

¹⁰ Translator's note: a prefecture that houses several nuclear plants

É.D. : So the two of you met at Geidai?

H.R. : Yes, I graduated in 2008.

É.D. : Is this trilogy your first collaboration?

S.K. : Yes. I graduated from Geidai before Hamaguchi, in 2007. Before studying cinema I went to the Tokyo University of Agriculture. I directed a few independent films while at Geidai such as *Home Sweet Home* (2006) and *Creep* (2007, final-year project).

H.R. : After studying literature at the University of Tokyo, I directed a few fiction films at Geidai: *Passion* (2008), my final-year project, *The Depths* (2010), *Intimacy* (2012) and *Touching the Skin of Eeriness* (2013, with the now famous young actor Shota Sometani).

É.D. : How did you divide the work?

H.R. : In May 2011 I went to Sendai to keep audiovisual traces of the disaster. At that time, the television channels shot a lot of footage on-site. There were many images to be found on the internet. But I was looking for something else: I wished to record the emotions I felt among these landscapes. I had escorted students from La Fémis who were here to shoot. I then recorded the Sendai City Hall's employee interview one can see in *The Sound of the Waves*. Until then, I thought the disaster was behind us. During the interview it struck me that something was happening in the present. This man's story was fascinating. I then began to work. And I called Sakai in July 2011 so we could work on this together.

É.D. : Two crossed temporalities are at work in the *Sound of the Waves* and *Voices from the Waves*: the present tense of the narrative and the past tense used throughout the stories. Do you think that the subject of these films tends more towards the present in Tōhoko and its reconstruction or towards the disaster and its recollection?

H.R. : Both these time periods were important to me in that it seems they interact with each other. Past stands as a vague memory recalled by the victims. They try and hold on to their past, but their memories are blurred. On screen, one films bodies that stand in front of the camera. But past affects the bodies. Cinema allows one to seize the present. The event itself (tsunami, earthquake, nuclear accident) had ended when we shot the film.

And yet the victims were discussing before us, in the present. Our device consisted in filming their discussion in the present and therefore made it possible to comprehend the event in retrospect, in the present of their stories. *The Sound of Waves* was shot six months after March, 11th 2011. *Voices from the Waves* was shot a year after (from January to April 2012). *Storytellers* deals with past stories.

K.S. : This device also allowed one to look towards the future. We were obsessed with the idea of making a film for a viewer a hundred years hence. We kept repeating during the interviews; “Talk as if your grandchildren’s grandchildren were to watch this interview.”

É.D. : Does the choice of such a device - two victims narrating and listening - result from a primary reflexion on cinema and its relationship to present and the cinematographic medium’s intrinsic nostalgia?

H.R. : Yes. I also believe that the fact that we were not directly affected by the Fukushima disaster allowed us to pay better attention to the victim’s words. This is why we looked for a device that would neither interrupt the conversation, nor make it necessary to replay it before the camera. Filming reverse shots requires two takes. It is impossible to film an actual conversation, taking place only once, using shot-reverse shot. So we asked people to talk about their experience of March 11th 2011. But before filming them, we asked each of them to draw the face of their interlocutor. We then placed these drawings on both cameras. We placed our subjects facing each other, but in parallel, such that their gazes did not cross. We asked them to speak while looking at the drawing representing the other, and not at the face of their interlocutor.

S.K. : The Japanese always find it difficult to talk to someone face to face. The idea of filming this way came to us during the car-journey from Tokyo to the Tōhoku. I was driving the car and Hamaguchi was beside me. As I drove, I wasn't sure that he could hear me. It's an unusual situation, talking side-by-side without looking at each other. And as there was a lot of noise, we spoke louder than usual. I think Hamaguchi also made an effort to make sure I knew he was listening. In this kind of situation one makes more of an effort than usual. And the fact that we were both looking in the same direction created a sort of consensus that interested us. Another similarity between this conversation inside a car and our film edit is that both take place inside : one cannot leave.

É.D. : When did you shoot the first interviews with the victims ? How did you talk them into taking part in such a demanding set-up?

S.K. : We shot the interviews for *The Sound of the Waves* in July and August 2011 (except for that with the Sendai City Hall employee, shot earlier). The film's international premiere took place at the Yamagata Festival in October 2011, and was then screened at Locarno as a non-competitive entry in August 2012. It is true that in the case of a documentary, people on screen are usually asked for their authorization as the movie goes along. We didn't proceed that way. People who were filmed had given their consent in the first place. It was necessary that everyone got used to this particular framework. But I think the interlocutors would never have had such amazing conversations in a « normal » situation. Along these conversations, one can hear what we would call « the voice ». The whole point of our rather unusual filming setup was to capture this “voice”.

É.D. : Sometimes, one of you plays the interlocutor. Why is this?

S.K. : We wanted to film conversations between two persons. But finding matching “pairs” wasn't easy. We sometimes met people who were alone or even wished to listen to only one person's experience. In these cases, we would take the place of the interlocutor.

É.D. : Why not film them alone, without the reverse-shot of the listener ?

H.R. : We were shooting not long after March 11th. And there was something violent about lending up like that in the Tōhoku and interviewing the residents. I was always thinking about how we could dull this violence. That is one of the reasons we decided to film ourselves as well. And then, as the shooting went on, we slowly realized the importance of the interlocutor. The interlocutor's presence makes it possible for the speaker to tell his story. This is why we retained the images of us in reverse-shot in the final edit.

É.D. : How did you choose the people you interviewed ?

S.K. : For *The Sound of the Waves*, we asked the mayor's office to present us people who had been interviewed by the local media. We then asked these people to introduce us to some acquaintances. People could choose to cut short the interview whenever they wanted. They talk about a painful experience, and that's not an easy thing to do. The young couple for instance... They tell us about their plans to have a child, to renovate their house... Their speech is a positive one, but it could be that, in reality, their lives are very hard: they might not be telling their whole story. What really matters is that one can imagine what is not said. Listening to the "voice" of the dead is impossible. We wanted to stimulate the viewer's imagination.

É.D. : These interviews are staged in a way that reveals the artifice in the situation.

H.R. : That's true. We asked people to introduce one to another in front of the camera, even if they already knew each other. A slight formalism creates an atmosphere of reverence, gives importance to what is going to be said.

S.K. : Many documentary filmmakers strive to hide the camera. We, however, placed the camera where it would be most visible, opposite

the person being interviewed. I think that when the person is facing the camera to recount their story, they begin to act it out. A little like an actor.

É.D. : This importance given to imagination, did it perhaps made it more difficult to find an natural, non arbitrary end to your films?

S.K. : After directing *The Sound of the Waves* we decided to make a second film because we felt our work was not over yet. In order to be rigorous we should have listened to the stories of every single person who went through March 11th 2011; this, of course, was not possible. We were shooting *Storytellers* at the same time as *Voices from the Waves*. And only when we finished shooting *Storytellers* did we start realizing it didn't matter whether certain things were not shown. Whatever is not shown is important. It seems to me that images one decides not to show never completely disappear. They still remain as a sort of potential imaginary world between the edited images. Listening to the Tōhoku's stories and tales we have understood this. These stories have, over time, acquired a certain depth. Many virtualities have slipped into them.

In fact, we brought down the duration of the interviews between *The Sound of the Waves* and *Voices from the Waves* from thirty minutes to fifteen minutes. Because we changed our way of thinking. We acknowledged the impossibility of filming everything. We began tracking whatever it is one cannot see. For example, there are no images of the tsunami in our films. This might seem surprising, but these images are to be found everywhere. We, on the contrary, wanted to show what one cannot see. In that sense, even if *Storytellers* displays a different style from the other two, its structure is basically identical. The images are not closed about themselves. They evoke other images...

É.D. : What is implicitly said between the words and what they lead us to imagine is very important in your interviews. These meaningful gaps require the ability to listen to voices : the interlocutor's one within the setup used in *The Sound of the Waves* and *Voices from the Waves* and that of Kazuko Ono, the woman who collects Tōhoku's stories in *Storytellers*. But it also requires your own listening ability as directors,

as well as the viewer's.

H.R. : *The Sound of the Waves* was originally meant to “record stories”. We were looking for “good stories” and discussed a lot about the interviews we did; about why we found this one better than another one... It is then we met Ono Kazuko, the lead character in *Storytellers*. It was really fantastic what she could draw forth from people.

S.K. : We realized anyone was able to tell a good story. I thought that the power of creation only laid within the speaker. I changed my mind : the dazzling character that rises before us depends on our way of looking at it.

What moved us, meeting Mrs Ono, was the interaction between the telling and the listening. (*Kiki-gatari*, ndt : “*kiku*” listening, “*kataru*” telling). We witnessed a woman intensely focused on the narrating person.

É.D. : This listening makes the connection between *Storytellers*, *Voices from the Waves* et *The Sound of the Waves*.

H.R. : After each tale, Mrs Ono would always come up with an “*Ato-gatari*”, like the moral of the story in patois which isn't always comprehensible to a Japanese. It would clarify the stories. Mrs Ono said the voice of the narrator coexisted with those of the ancestors; it is not a “simple voice” but a “complex voice”. In this trilogy, we wanted to bring forth the complexity within the events of March 11th 2011.

É.D. : Using this specific setup it also seems you're searching for a point where you can share the experience of the disaster, a point of communication and democratic exchange, from one equal to another.

H.R. : Yes.

S.K. : We didn't always agree on the editing. I wanted to retain certain sequences, Hamaguchi wanted to retain others. We even made two versions: a Sakai version and a Hamaguchi version, which we screened

in a movie-theatre! The final version stands midway between these two. More profoundly speaking, sharing is one of the crucial problems brought up by the disaster of March 11th. In a sense, the images of the earthquake allowed the Japanese to share the same experience of the disaster in a superficial way. The profusion of images and the possibility of broadcasting them live has led to an important difference between the Tōhoku earthquake and the 1995 Kobe earthquake. The 2011 earthquake occurred towards noon and we got images of it almost immediately. The Kobe earthquake happened early in the morning. There was then a time lag, emphasized by the information dissemination's time.

É.D. : *The Sound of the Waves* deals with the day the tsunami occurred, *Voices from the Waves* with the recollection of traumatic memories from the disaster and *Storyteller* focuses on the joy of recounting and listening to tales and stories. After all, in this trilogy on Tōhoku after March 11th 2011 the nuclear issue could easily be considered as a side problem. Why is this?

H.R. : It was important for me to reflect on that which we could film. And as a matter of fact, I don't think we could have filmed anything directly related with the nuclear issue. We could well have asked the victims what they thought about nuclear power. But we didn't want to because we thought it might endanger our film. We might have aroused mistrust with these kind of questions. To the extent that their position on nuclear power has direct implications on their life, we didn't want to force them into a brutal stand.

É.D. : At the time you were shooting, there were radiation leaks going on the Fukushima plant. I can imagine fear was on people's mind. But your delicacy and that of the people's who witness before the camera tends to hide this fear. When fear actually emerges, the images are all the more intense. For example, at the end of *The Sound of the Waves*, when the young couple tells about its plans for the future, for a child...

H.R. : Opinions on the nuclear issue have been expressed everywhere

since March 11th: on Twitter, on the internet... most often simplistic or caricatural. And the discussion itself radicalises opinions: for or against the reopening of nuclear plants in Japan.

S.K. : We didn't want to make any political judgment in our films. Both of us are fiction filmmakers. But at the time that we were filming, the situation in Japan was very confused. The reality of the situation... No one was truly able to film it. Most crucial to us was the establishment of a communication preceding the political debate.

É.D. : In this sense, your films are maybe not less, but even more fundamentally political. They put in question the community tie weakened or even completely broken by the disaster and they take on the task of using words to repair what can be. But the attempt itself can cause irritation, arouse attacks just as praise. Indeed, one could think the films participate in Japanese society's denial of the danger of nuclear power (although the trauma is an old one); denial which in a sense seems to drive those being interviewed. The lack of information combined with the risk incites the residents to blind themselves in order to protect themselves. At the end of *The Sound of the Waves*, the young girl says that she's a little worried for her baby's health... One can reproach the films for playing the denial game.

S.K. : I think it will take a long time to talk about nuclear power. It wasn't the time then to talk about it. People we interviewed were anxious to mourn those who had died in the tsunami. This doesn't mean they don't think about nuclear power. Looking at their faces one understands they do think about it and are afraid.

H.R. : Remember what the sisters say in *The Sound of the Waves*. They want us to listen to their voices! Listening to the voices of the residents, without any prejudgements, seemed to be the heart of our mission.

É.D. : Was the setup you used influenced by frontal portrait-photographies such as Gareth Evan's works, plays or any documentary films ?

H.R. : We were mostly inspired by fiction filmmakers; they gave us the idea of static shots : Dreyer, Rohmer and Ozu.

S.K. : We shot using a frontal point of view. Frontality makes you feel the people's presence within the verbal communication. And we also wanted to convey the impression that the people filmed are talking to a spectator in the future.

É.D. : The looks to camera also give their accounts a feeling of abstraction and nostalgia. They look towards the past just as much as the future. In *Storytellers* especially, frontality allows us to plunge into the past with the narrator remembering stories he used to hear as a child. This old man remembers tender moments when his grandmother would tell him stories and we get the impression that he is looking within himself, almost like carrying on a dialogue with a ghost. *The Sound of the Waves* also gives you the same feeling. That moment when a woman talks about her friend who disappeared. She's talking to Hamaguchi but her camera look gives the impression that she is plunged into an unreal dialogue with the deceased. In these moments of intimacy and abstraction, boundary between the narrator's look and the look of the person listening seems to get blurred.

S.K. : You are right. These looks turn towards the past. Boundaries become fuzzy.

É.D. : In the end, what do you think is connecting these three films together ?

H.R. : The three films have in common the fact that they are looking towards the past. In the first film, we wanted to 'show' the disaster through the victims' accounts. In the second, we focused on the people's stories: on "story telling". The third presents a unique feature compared to the first two: there's only one person listening to those being interviewed. She is the link and the unity of the film that is driven by the question of listening.

É.D. : Is there any order to the two parts of *Voices from the Waves*?

S.K. : No, there's no order.

É.D. : Are you contemplating a fourth film?

H.R. : No, the trilogy is complete.

The Sound of the Waves (Nami no oto)

Japan. 2011. 142mn. Dir. : Sakai Kō, Hamaguchi Ryūsuke. Dir. photo. : Kitagawa Yoshio. Sound edit. : Hwang Young chang. Exec. prod. : Horikoshi Kenzō. Prod. co. : Cinema Department of the Tokyo University of the Arts. With the support the Sendai Mediatheque.

Voices from the Waves (Nami no koe). Kensennuma.

Japan. 2013. 109mn. Dir. : Sakai Kō, Hamaguchi Ryūsuke. Dir. photo. : Sasaki Yasuki. Sound edit. : Hwang Young chang. Exec. prod. : Serizawa Takashi, Aizawa Kumi. Prod. co. : Silent Voice. With the support the Sendai Mediatheque.

Voices from the Waves (Nami no koe). Shinchimachi

Japan. 2013. 103mn. Dir. : Sakai Kō, Hamaguchi Ryūsuke. Dir. photo. : Kitagawa Yoshio. Sound edit. : Suzuki Akihiko. Exec. prod. : Serizawa Takashi, Aizawa Kumi. Prod. co. : Silent Voice. With the support the Sendai Mediatheque.

Storytellers (Utau hito)

Japan. 2013. 120mn. Dir. : Sakai Kō, Hamaguchi Ryūsuke. Dir. photo : Iioka Yukiko, Kitagawa Yoshio, Sasaki Yasuki. Sound edit. : Hwang Young chang. Exec. prod. : Serizawa Takashi, Aizawa Kumi. Prod. co. : Silent Voice. With the support the Sendai Mediatheque, the Ministry of Culture, Cinema Department of the Tokyo University of the Arts.

II - Entretien avec Makoto SHINOZAKI. *Memento Mori*¹¹

Élise Domenach : Comment avez-vous commencé à réaliser des films ?

Makoto Shinozaki : Dans les années 1970 on commençait forcément par faire du 8mm. Une invention importante a permis d'enregistrer le son en même temps que l'image sur la pellicule. De nombreux jeunes cinéastes ont pu réaliser leurs premiers films car le 8mm était beaucoup moins coûteux. Nobuhiro Suwa, Kiyoshi Kurosawa, Aoyama Shinji et moi-même, nous avons tous d'abord tourné en 8mm. Dans les années 1980, les cinéastes de cette génération ont commencé à tourner en 35mm. Donc notre parcours est un peu particulier. Nous ne sommes pas passés par le 16mm, comme ailleurs - en France, par exemple.

J'ai commencé à réaliser des petits films à l'âge de quatorze ans, puis au lycée et à l'université où j'étudiais la psychologie sociale - comme la protagoniste de *Sharing* ! En 1995 j'ai réalisé mon premier long métrage en 35mm : *Okaeri*. Il n'avait que deux personnages : une jeune femme schizophrène et son mari. « *Okaeri* » signifie « bienvenu à la maison ». C'est ce qu'on dit à quelqu'un qui revient chez lui. Le film est sorti dans quelques salles d'art et essai en France en 1997, et sur une seule copie au Japon. L'actrice, Miho Uemura, a remporté le prix d'interprétation au Festival des Trois Continents de Nantes. Le film a été sélectionné à la Berlinale et a été récompensé du grand prix du Festival de Dunkerque. Il a été plutôt mieux accueilli en France qu'au Japon. J'avais pu en faire la promotion en me rendant en France avec Kiyoshi Kurosawa et Aoyama Shinji pour le Festival d'automne des *Cahiers du cinéma*.

É.D. : Avez-vous toujours réalisé exclusivement des films de fiction ?

M.S. : J'ai réalisé aussi un documentaire sur le tournage de *L'été de*

¹¹ Entretien réalisé le 4 juin 2014 à Tokyo. Vifs remerciements à Yu Shibuya, interprète de cet entretien.

Kikujirō de Takeshi Kitano : *Jam Session* (1999). Un autre intitulé *Réalisateur Kitano* (2008). Un autre sur une costumière et couturière : Cose Himino, *Hibino Kozue Works* (2001). Aujourd'hui, je réalise plutôt des fictions. À mes yeux, certains sujets ne peuvent être traités qu'en fiction et d'autres qu'en documentaire. Mais je ne conçois pas de hiérarchie entre les deux.

É.D. : Est-ce que l'héritage de la tradition cinématographique japonaise a été moteur dans vos débuts de cinéaste ? Ou bien le cinéma hollywoodien ?

M.S. : Mon inspiration était plutôt personnelle. Je n'étais pas bon connaisseur de l'histoire du cinéma. En revanche, mes films ont toujours été étroitement liés au Japon contemporain. Dans les années 1990, la mode était aux films de yakuza au Japon. On faisait des découpages très serrés. *Okaeri* est composé exclusivement de plans-séquences. Le chef opérateur du film, Osamu Furuya, a débuté comme assistant chef opérateur sur le premier film de Akira Kurosawa, *La Légende du judo* (*Sugata Sanshirō*, 1943). Il avait soixante quatorze ans et moi trente et un quand nous avons tourné *Okaeri*. Il habitait Kyoto. Je suis allé le voir, car je voulais vraiment qu'il fasse l'image de mon film. Il avait l'habitude de filmer des combats de samouraï ou de yakuza. Mais pas de filmer un couple en plan-séquence ! C'était une expérience nouvelle pour lui...

É.D. : Vous aviez donc une cinéphilie précise, pour vouloir travailler avec Osamu Furuya !

M.S. : C'est vrai. Avant de réaliser des films, j'ai exercé comme journaliste de cinéma. Et aussi comme projectionniste au centre culturel de l'Athénée français. Je faisais des entretiens avec des gens de cinéma. J'avais eu l'idée d'une série d'entretiens avec des gens de cinéma qui avaient commencé leur carrière avant la seconde guerre mondiale. Ils ont été publiés dans une revue pour le troisième âge : *Hanamo Arashi*. C'est comme ça que j'ai rencontré Furuya. J'aimais le cinéma, mais j'aimais encore davantage les gens. Quand j'ai rencontré Furuya, j'ai

pensé qu'il m'ouvrirait sûrement des mondes si je travaillais avec lui. J'écrivais aussi des critiques de cinéma dans *Kinema Jumpō*, *Premiere*, et les *Cahiers du Cinéma Japon*. Les *Cahiers du Cinéma Japon* ont été créés en 1992. Pour le lancement du premier numéro, les *Cahiers du Cinéma* ont fait un Hors série Japon dans lequel j'ai écrit sur Takeshi Kitano. J'étais l'un des premiers à le faire ! On connaissait Kitano comme acteur mais pas comme réalisateur, à l'époque. J'ai aussi réalisé des entretiens avec Abbas Kiarostami, Quentin Tarantino, Wayne Wang, publiés dans *Tokyo-Jin*, *Premiere*...

É.D. : En parallèle de cette activité de critique vous réalisiez des films sur la société japonaise ?

M.S. : Oui. Durant ma troisième année de Licence à l'université, j'ai tourné un film sur des étudiants qui se suicidaient les uns après les autres : *The Pied Piper*. À l'époque, le suicide n'était pas un problème aussi énorme qu'aujourd'hui au Japon. J'avais imaginé cette histoire sur le modèle du comportement de cet animal, le lemming, qui se suicide quand ses congénères deviennent trop nombreux. Le suicide cause trois millions de morts chaque année au Japon. Presque tous les jours, sur mon trajet pour l'université, le métro s'arrête pour « incident technique ». Tout le monde sait qu'il s'agit d'un suicide...

É.D. : *Since Then* et *Sharing* jettent sur les conséquences de la catastrophe du 11 mars 2011 dans la société japonaise un regard qui flotte entre réalisme et fantastique...

M.S. : C'est vrai. Je veux toujours faire du cinéma à partir de la réalité, commencer avec elle. Mais une fois transposée au cinéma, elle devient beaucoup plus faible que le réel. C'est pourquoi j'introduis du fantastique. C'est lié à la question du documentaire et de la fiction. Quand j'ai commencé à écrire *Since then* et *Sharing*, je ne pensais pas traiter de la catastrophe du 11 mars 2011. Mais je ne pensais pas non plus pouvoir traiter de ce sujet par les moyens du documentaire.

É.D. : Pourquoi ?

M.S. : Je ne m'en sentais pas capable. Je ne pouvais aborder le sujet que par la fiction. L'idée de *Since Then* est venue un peu par hasard. En troisième année dans l'école de cinéma où j'enseigne, The Film School of Tokyo, on produit une collaboration entre étudiants et professeur, avec une contrainte : le film doit être basé sur un fait réel. En octobre 2011, je me suis demandé quel événement m'avait marqué l'année. Je n'ai pas pensé immédiatement au 11 mars, mais à un ami avec qui je faisais du cinéma à Tokyo naguère. Il était schizophrène. Au début des années 2000 il avait déménagé à Miyagi. Il écrivait des slogans publicitaires. Il était militant écologiste. Il a dû changer de métier car il a refusé de faire une publicité pour TEPCO. En 2010, de passage à Tokyo, il m'a annoncé qu'il allait se marier, à cinquante ans ! Il prévoyait une belle fête. Il est rentré à Miyagi, et le séisme s'est produit. Miyagi a été terriblement détruit. Après quelques jours sans nouvelles, il m'a envoyé un message : « Tout est changé, mais je vais rester vivre ici. » Deux mois plus tard j'ai reçu un message d'une femme que je ne connaissais pas. La fiancée de mon ami m'apprenait qu'il était hospitalisé. Il avait fait une rechute. En juin 2011, il m'a dit qu'ils allaient quand même se marier. Ils avaient déménagé à Ibaraki. Il m'a raconté ce qu'il s'était passé en mars. Bien avant l'accident de Fukushima, il disait que les centrales nucléaires étaient dangereuses. Sa famille ne le comprenait pas. Sa fiancée travaillait à Tokyo, et quand l'accident est arrivé il était seul à Miyagi. Il a été hospitalisé. Elle ne pouvait pas le voir. Elle a tout fait pour qu'il sorte de l'hôpital. Désormais ils vivent heureusement ensemble.

É.D. : Cette histoire vous a donné l'idée du scénario de *Since Then*.

M.S. : Oui. Leur décision de se marier quand même, malgré les radiations et la maladie, m'a beaucoup touché. Si j'avais voulu traiter du 11 mars, je n'aurais peut être pas filmé cette histoire. Mais j'étais à Tokyo pendant l'accident. Or je voulais écrire à partir de mon expérience. Je connais des gens qui sont partis à Fukushima faire du volontariat. Ce n'est pas mon histoire. Il y a bien sûr des éléments fictionnels dans le film : le métier de la femme est différent, par exemple. Mais la structure du film, l'idée d'un couple séparé par le séisme qui ne peut pas se voir,

est venue de l'histoire de mon couple d'amis.

É.D. : Vous êtes-vous beaucoup inspiré de la fiancée de votre ami pour le personnage de l'héroïne *Since Then* ? On comprend qu'elle a perdu sa mère ; qu'elle est volontaire et très fragile à la fois...

M.S. : Je les ai vus tous les deux et leur ai demandé leur accord. Mais beaucoup de choses sont inventées. La mère de la fiancée de mon ami n'était pas morte. La dernière scène est complètement inventée, quand elle entend la voix de son ami. Si j'avais montré exactement ce que mes amis ont vécu, le film aurait été beaucoup moins fort que la réalité. Ce qui est important ce ne sont pas les faits mais la vérité qu'ils dégagent. Pour montrer la réalité il faut parfois dévier des faits. En japonais, les sonorités des mots fiction (*jijitsu*) et réalité (*genjitsu*) sont très proches. Pour être sincère, il m'a fallu passer par la fiction, plutôt que le documentaire.

É.D. : Quelle part a pris l'actrice Aya Takekō dans la construction de son personnage ?

M.S. : Le scénario achevé, on a fait des auditions avec une vingtaine d'actrices. À chacune je posais les mêmes questions : où étiez-vous et que faisiez-vous le 11 mars ? Si votre compagnon était malade, dans la situation de la protagoniste, que feriez-vous ? Toutes les jeunes actrices de vingt ans disaient qu'elles iraient voir leur copain. Takekō m'a répondu : j'aimerais le voir, mais sa situation doit être respectée, donc je ne sais pas si je pourrais aller le voir. Or je pensais que même si un acteur joue un rôle, il lui est difficile de jouer ce rôle en ayant des sentiments opposés à ceux du personnage. Il fallait que l'actrice ressente l'obstacle à aller le voir.

É.D. : Le visage de cette actrice a comme une épaisseur historique ; il renvoie aux visages des actrices de mélodrames. Est ce que la question du genre s'est imposée dans la construction de ce personnage ? Comment avez-vous travaillé ?

M.S. : Nous avons répété trois ou quatre jours. Puis tourné le film en six jours (cette contrainte fait partie du programme de l'école). C'était le deuxième film d'Aya. Je ne pense pas aux autres actrices de l'histoire du cinéma quand je tourne. Mais quand réalise des fictions j'ai toujours l'impression de faire en même temps des documentaires sur les acteurs.

É.D. : Tous les postes techniques semblent dédiés au jeu des acteurs. La lumière produit à plusieurs moments des effets fascinants sur le visage de l'actrice filmé en gros plan.

M.S. : Pendant les répétitions j'ai demandé aux acteurs de lire d'abord sans aucune expression. Afin qu'ils se débarrassent d'une tendance à "représenter" les sentiments. Je voulais juste capter, recueillir ce qui se dégage naturellement de la lecture du texte. Je les laisser bouger dans les décors sans indications. Pendant le tournage, le chef opérateur ne connaissait pas par avance les déplacements des acteurs, donc il ne pouvait pas savoir à l'avance où il allait devoir faire le point. Je lui disais de filmer comme s'il s'agissait d'un documentaire ! C'est donc une fiction, mais les conditions de tournage ont été celles d'un documentaire.

É.D. : Les scènes de tremblement de terre ont-elles également été tournées pendant ces six jours ?

M.S. : Oui !

É.D. : Les filtres colorés qui donnent le sentiment qu'il s'agit de cauchemars ont-ils été ajoutés en post-production ?

M.S. : Non, tout a été fait lors du tournage. Hormis la scène avec les cerisiers et son visage incrusté, qui a été retouchée en post production.

É.D. : On retrouve certains acteurs dans *Since Then* et dans *Sharing*. Comme Yasuhiro Isobe qui joue dans les deux films, ou Tomoki Kimura qui interprète le rôle de Daisuke Kōmoto, le collègue de la protagoniste de *Sharing* et le mari de Mami Honda (Mie Ōta) dans *Since Then*. Est-

ce une manière de nouer ces films l'un à l'autre ?

M.S. : Pendant l'écriture de *Sharing* nous discutons beaucoup avec Zenzō Sakai, le co-scénariste. Il y avait un rôle de collègue de la protagoniste, Eiko, qui fait des recherches sur les pigeons. Dans notre idée, c'était le mari de Mami Honda (Mie Ōta). Dans *Since Then* on ne connaît pas son métier. On voulait lier ces deux rôles, et le faire jouer par le même acteur. Eiko s'excuse de ne pas avoir pu aller à la cérémonie de mariage de son collègue au début de *Sharing* (1'36"). Quand j'ai eu l'idée de *Since then*, le 11 mars n'était pas le sujet central. Avec Sakai, on se disait qu'il faudrait une dizaine de films pour raconter le 11 mars. On a écrit donc plusieurs scénarios après *Since Then* pour creuser le sujet. L'un racontait l'histoire d'un couple à Tokyo ; à cause du séisme ils ne peuvent pas rentrer chez eux. Ils ont un problème relationnel, ils ne s'entendent plus. Mais je n'ai pas voulu le tourner tout de suite. J'avais peur de répéter *Since Then*. On a ensuite écrit *Sharing*, et j'ai souhaité le réaliser d'abord. On se disait en riant qu'il faudrait faire un décalogue ! Amir Naderi me dit qu'il faut faire un troisième film...

É.D. : Donc une trilogie sur le 11 mars ?

M.S. : J'ai l'idée d'un troisième film qui se passerait pas à Tokyo et compléterait les deux premiers. *Since then* est un film d'amour, qui traite du traumatisme dans un couple confronté à des difficultés directement causées par le 11 mars. Ce qui fragilise ce couple, ce sont davantage les conséquences du tremblement de terre que de l'accident nucléaire. Dans *Sharing* le tsunami transparait davantage. La jeune fille dans ses cauchemars décrit qu'elle flotte, coule, elle est avalée. L'évocation de la catastrophe nucléaire demeure assez pudique.

É.D. : Pourquoi ?

M.S. : Je me suis posé la question... Si j'ai traité du nucléaire dans *Sharing*, c'est parce que l'angoisse et la colère m'y poussaient. D'habitude, je n'aime pas faire les films à message ; je préfère me tenir à distance. Mais trois ans se sont écoulés depuis le 11 mars et le Japon

vit comme si rien ne s'était passé. Le Premier ministre redémarre les centrales ; on va accueillir les Jeux Olympiques... J'éprouvais une angoisse qui m'a poussé à traiter plus directement ce sujet.

Il y a eu deux versions de *Sharing* : une version courte (99mn) et une version longue (112mn). Dans la version longue un étudiant terroriste tente de poser une bombe à la fin dans la centrale nucléaire de Monju (dans la préfecture de Fukui) ; mais on comprend que cela se passe dans le rêve du personnage de la professeure, Eiko. La version courte ne se termine pas par une explosion. La protagoniste croisait dans le train la fillette qui a un papillon dans la main. Les deux versions sortiront en salle au Japon en avril 2016. La version courte penche du côté de l'espoir ; la version longue du côté du désespoir. C'est comme le sixième épisode de la série *Décatalogue* dont Kieślowski a réalisé une version longue pour le cinéma : *Brève histoire d'amour* (1988).

É.D. : Trois éléments du scénario de *Sharing* donnent au film une dimension fantastique plus marquée que dans *Since Then* : l'enfant, le rêve prémonitoire de l'étudiante, et cet étudiant qui apparaît et disparaît plusieurs fois - qui pourrait être le mari décédé. Ces trois éléments font vraiment glisser le film dans le fantastique. Est-ce un moyen de traiter de la peur ou du nucléaire ? *Sharing* inscrit dans son scénario la possibilité bien réelle de la fin du monde. En ce sens, il traite du nucléaire avec un réalisme et une lucidité extrêmes, tout en congédiant le réalisme au plan formel.

M.S. : Si on compare les deux versions, la deuxième (qui ne comprend pas la scène de bombardement terroriste) est plus réaliste que la première. Je souhaite bien sûr que le finale fantastique de la première version ne se réalise pas. Mais le Premier ministre a beau prétendre que la situation est « sous contrôle » à Fukushima Daiichi, à chaque séisme on craint une nouvelle catastrophe...

É.D. : Cette vision finale d'une explosion dûe à une attaque terroriste dans *Sharing* pourrait presque sembler en dessous de la réalité. Dans le Japon de 2015, c'est le gouvernement et le peuple par son adhésion passive à son programme qui précipite le pays vers la catastrophe

(comme dans tant d'autres pays nucléarisés). Le film semble parfois dépasser la réflexion sur le terrorisme et viser une folie collective plus sourde.

M.S. : C'est vrai. Tout se passe dans les rêves de l'héroïne. Je ne cherchais pas le réalisme. Et puis... les deux ne sont sans doute pas exclusifs. Il y avait du terrorisme au Japon il n'y a pas si longtemps (dans les années 1990) !

É.D. : En un sens, vos deux fictions montrent que la gouvernance démocratique produit des ravages terribles sur la psychologie collective.

M.S. : Malgré la démocratie, un danger politique bien réel pèse sur le Japon aujourd'hui. Il y a cinq ans, personne ne pensait qu'une centrale nucléaire pourrait exploser...

É.D. : Est-ce que *Sharing* est de tous vos films celui qui se rapproche le plus de la science fiction ?

M.S. : Mon deuxième film, *Not Forgotten* (2000), traite des survivants de la seconde guerre mondiale sur un mode fantastique. J'ai toujours mis en rapport le réel et l'imaginaire.

É.D. : Est-ce que vous vous sentez proche des surréalistes ?

M.S. : Au début de ma carrière j'adorais Borgès, Dali, Magritte, Bunuel. Plus tard, je me suis mis à aimer les réalistes. Au lycée, j'ai réalisé un film de fiction sur les rêves prémonitoires (*Down Below*), où je traitais aussi du thème du double maléfique (*doppelgänger*). Ensuite je me suis tourné vers le réalisme dans mes films. Maintenant, je mêle un peu les deux. De mon deuxième film, Donald Richie a dit que c'était « la rencontre de Ozu et *Matrix* ».

É.D. : Votre cinéma fait souvent penser à celui de Kiyoshi Kurosawa, à cause du thème de la disparition ou du retour d'êtres fantomatiques, et des traces qu'ils laissent dans le réel.

M.S. : À seize ans j'ai réalisé un film en 8 mm sur un double maléfique et les rêves prémonitoires : *Down Below*. Bien avant que Kurosawa fasse ses films, en somme. J'ai aussi réalisé un film sur le suicide des jeunes avant que Kurosawa commence à faire des films d'horreur. Donc c'est sans lien réel. Bien sûr nous avons ensuite écrit ensemble un livre d'entretiens : *Mon effroyable histoire du cinéma (Kurosawa Kiyoshi no kyōfu no eigashi*, Tokyo, Seidosha, trad. Mayumi Matsuo et David Matarasso, Aix-en Provence, Rouge Profond, 2008). Et j'ai récemment réalisé un documentaire sur Kiyoshi Kurosawa : *ACTION!* (2013).

É.D. : Le glissement de la réalité vers le rêve est traité dans les deux films par le biais de la psychologie humaine (comme chez les surréalistes) : par le rêve ou le cauchemar. Et vos héros sont également pris dans une sorte de folie sociale. Que vous ayez étudié la psychologie sociale avant de faire du cinéma est, par conséquent, très éclairant. Mais, *Since Then* et *Sharing* comportent aussi une dimension religieuse ou spirituelle ; comme dans ce moment de *Sharing* où Eiko lit l'inscription sur son tableau de cours « *Jesus died for his sins, not for mine* ». Le dernier plan de *Sharing* (le regard porté d'Eiko par la fenêtre, où on devine qu'elle voit la fin du monde) charrie aussi une image biblique très forte ; celle de l'Apocalypse.

M.S. : *Sharing* donne à entendre une répudiation du christianisme, dans un échange entre la professeure et son étudiante. Ce n'est pas vraiment ma position. Je ne suis pas croyant, mais j'ai reçu une éducation catholique. L'idée que quand on fait du mal il y a toujours quelqu'un qui nous regarde a marqué mon enfance. Maintenant, si quelqu'un me demande si je crois en l'existence de Dieu, je répondrai que je souhaite qu'il existe. Notre monde est plein de contradictions et de difficultés. « *Memento Mori* » : « Souviens-toi que tu vas mourir ». J'ai eu l'idée de *Sharing* trois ans après le 11 mars. Je me disais qu'on ne pourrait jamais faire de documentaires que sur les survivants, et jamais sur les morts. J'ai voulu faire entendre le point de vue des morts sur la situation actuelle. Qu'en diraient-ils ?

J'ai vu récemment un documentaire sur Akira Ifukube, le compositeur de *Godzilla*. Son épouse lui dit, à un moment, que c'était bien que le

film soit filmé de manière fantastique. L'histoire de la guerre et du nucléaire aurait pu être traitée de manière réaliste. Mais c'est parce que le film est fantastique que tant de gens l'ont regardé...

Interview with SHINOZAKI Makoto. *Memento Mori*¹²

Élise Domenach : How did you begin making films ?

Shinozaki Makoto : In the 1970s one had to begin shooting 8mm films. An important invention allowed the recording of sound at the same time as the image. Many young filmmakers were able to make their first movies because 8mm film was much cheaper. Suwa Nobuhiro, Kurosawa Kiyoshi, Shinji Aoyama and I myself, we all first shot in 8mm. In the 1980s, the filmmakers of this generation began to shoot in 35mm. Our journey, thus, has been somewhat unique. We did not use 16mm film as in other places, like France, for example.

I began to make short films at the age of fourteen, then in high school and at university where I studied social psychology – like the protagonist of *Sharing* ! In 1995 I made my first feature film in 35mm: *Okaeri*. There were only two characters: a young, schizophrenic woman and her husband. “*Okaeri*” means “Welcome home”. This is what we say to someone who has come back home. The film came out in a few art house cinemas in France in 1997 and on only one copy in Japan. The actress, Miho Uemura, won the award for Best Actress at the Festival des Trois Continents in Nantes. The film was selected for the Berlin Film Festival and was awarded the Grand Prize at the Dunkerque Festival. I was able to promote it by visiting France with Kiyoshi Kurosawa and Aoyama Shinji during the autumn Festival of *Les Cahiers du cinéma*.

É.D. : Have you always made fiction films exclusively?

S.M. : I also made a documentary, *Jam Session* (1999), on the making of *Kikujiro* by Kitano Takeshi; another one, called *Director Kitano* (2008). And another on designer and dress-maker Cose Himino :

¹² Interview conducted on June 4th 2014 in Tokyo. Many thanks to Yu Shibuya who served as interpreter for this interview.

Hibino Kozue Works (2001). These days I work more with fiction. As I see it, some subjects can only be handled in fiction films and others in documentaries. But I do not see any hierarchy between the two.

É.D. : Was the legacy of Japanese cinematographic tradition a driving force in your debut as a filmmaker? Or was it rather Hollywood films?

S.M. : My inspiration sources were more personal. I did not know much about the history of cinema. On the other hand, my films have always been intertwined with contemporary Japan. In the 1990s, Yakuza films represented quite a trend in Japan. You had tight shooting scripts. *Okaeri* was composed exclusively of long sequences. The chief cinematographer, Furuya Osamu, had started as an assistant chief cinematographer in Kurosawa Akira's first film, *Sugata Sanshirō* (1943). When we shot *Okaeri* he was 74 year old and I was 31. He lived in Kyoto. I went to see him because I really wanted him to do the camera work for my film. He was used to filming Samurai or Yakuza combats, but not filming a couple in long sequences! It was a new experience for him...

É.D. : You were quite a cinephile then, if you wanted to work with Osamu Furuya !

S.M. : That is true. Before making films, I worked as a film journalist and also as a projectionist in the cultural center of French Atheneum. I interviewed people from the world of cinema whose careers had begun before the second world war. These interviews were published in a revue for senior citizens: *Hanamo Arashi*. That is how I met Furuya . I liked cinema, but I liked people more. When I met Furuya, I thought that new worlds would certainly open up for me if I worked with him. I was also a film critic for *Kinema Jumpō*, *Premiere*, and *Cahiers du Cinéma Japon*, which was created in 1992. For the launch of the first edition, *Cahiers du Cinéma Japon* ran a special Japan edition in which I wrote about Kitano Takeshi. I was one of the first people to write about him! At that time, people knew of Kitano as an actor, but not as a director. I also carried out interviews with Abbas Kiarostami, Quentin Tarantino,

and Wayne Wang, which were published in *Tokyo-Jin, Premiere...*

É.D. : You made films on Japanese society while working as a critic?

S.M. : Yes. In my third year as an undergraduate student in university, I shot a film, *The Pied Piper*, on students who committed suicide one after another. At that time, suicide was not as big a problem in Japan as it is today. I had imagined this story based on the model of this animal, the lemming, which kills itself when the population of its congeners becomes too high. Suicide causes three million deaths in Japan every year. Almost every day, on my way to university, the metro would stop for “technical reasons”. Everyone knew it was a suicide...

É.D. : *Since Then* and *Sharing* look at the consequences of the disaster of March 11th 2011 on Japanese society in a way that shifts between realism and fantasy.

S.M. : That is true. I always want to make films based on reality, to start from there. But once transposed onto film, it becomes much weaker than reality. This is why I introduce the fantastic dimension. It is tied to the question of documentary and fiction. When I began writing *Since Then* and *Sharing*, I did not think of working on March 11th 2011 disaster. But neither did I think it would be possible to work on this subject through a documentary.

É.D. : Why?

S.M. : I did not think I was capable of it. I could not approach the subject except through fiction. The idea for *Since Then* came to me by chance. At the film-school where I teach, the Film School of Tokyo, in the third year there is a collaboration between students and teacher, with one condition: the film must be based on a true fact. In October 2011 I wondered what event had made an impression on me that year. I did not immediately think of March 11th but of a friend with whom I used to make films in Tokyo earlier. He was schizophrenic. In the early 2000s he moved to Miyagi. He wrote advertisement slogans. He was an

ecological activist. He had to change jobs because he refused to make an advertisement for TEPCO. In 2010, on a visit to Tokyo he told me he was going to get married, at the age of fifty! He was planning a grand celebration. He returned to Miyagi and the earthquake struck. Miyagi suffered terrible destruction. After a few days with no news, he sent me a message: "Everything has changed, but I will continue living here." Two months later I received a message from a woman I did not know. My friend's fiancée informed me that he had been hospitalized. He had had a relapse. In June 2011 he told me they were still going to get married. He had moved to Ibaraki. He told me what had happened in March. Much before the Fukushima accident, he had said that nuclear plants were dangerous. His family did not understand. His fiancée was working in Tokyo and when the accident took place he was alone in Miyagi. He was hospitalized. She could not see him. She did all she could to get him discharged. They now live happily together.

É.D. : This story gave you the idea for the screenplay of *Since Then*.

S.M. : Yes. Their decision to marry anyway, in spite of radiation and the illness, moved me profoundly. If I had wanted to make a film on March 11th I would not, perhaps, have filmed this story. But I was in Tokyo during the accident and I wanted to write something based on my experience. I knew people who left for Fukushima to do volunteer work. That was not my story. There are, of course, fictional elements in the story: the woman's job, for example, is different. But the structure of the film, the idea of a couple separated by the earthquake, unable to see each other, it came to me through the story of my friends.

É.D. : Did you draw much inspiration from your friend's fiancée for the character of the heroine in *Since Then*? We see that she has lost her mother; she is a volunteer and also very fragile.

S.M. : I saw both of them and asked for their permission. But many things are made up. My friend's fiancée's mother is not dead. The last scene is completely made up, where she hears her friend's voice. If I had depicted exactly what my friends went through, the film would

not have been as powerful as reality. Facts are not important, what is important is the truth that they reveal. To show reality you must sometime deviate from facts. In Japan the sounds for the words 'fiction' (*jijitsu*) and 'reality' (*genjitsu*) are very close. In order to be sincere, I had to work with the means of fiction rather than the documentary format.

É.D. : What part did Takekō Aya, the actress, play in the construction of her character ?

S.M. : Once the screenplay was finished we auditioned about twenty actresses. I asked each of them the same question: Where were you and what were you doing on March 11th? If your partner was ill, in the same situation as the protagonist, what would you do? All the young, twenty year-old actresses said they would go and see their partner. Takeko replied: I would want to see him, but his situation must be respected, so I don't know if I would be able to go and see him. I thought that even if actors do play a role, it would be difficult to play this role if their feelings were contrary to those of the character. The actress had to be aware of the obstacle that could prevent her from seeing him.

É.D. : The actress' face has a kind of historical touch to it; it takes one back to the faces of actresses in melodramas. Did the question of genre force itself on the construction of this character? How did you work?

S.M. : We rehearsed for about three or four days. Then I shot the film in six days (this was part of the conditions laid down by the school). This was Aya's second film. I do not think about other actresses in cinematic history when I shoot. But when I complete fiction films I always have the impression that I made a documentary on the actors at the same time.

É.D. : All the technical work seems centered on the actors' performances. The light often produces fascinating effects on the actress' face, in a close-up shot.

S.M. : During the rehearsals I asked the actors to first read, without any expression. This was in order to get rid of a tendency to represent feelings. I just wanted to capture, gather what followed naturally while reading the text. I let them move around the set with no instructions. During the shooting, the cinematographer did not know the actors' movements in advance, so he could not know beforehand where to position himself. I told him to film as if it were a documentary. It is, thus, a fiction film but it was shot like a documentary.

É.D. : Were the earthquake scenes also shot during these six days?

S.M. : Yes!

É.D. : What about the colour filters that give the impression of a nightmare, were they added in post-production?

S.M. : No, everything was done during the shooting. Except for the scene with the cherry-tree and the actress's imbedded face, which was retouched during post-production.

É.D. : Some actors appear both in *Since Then* and in *Sharing*. For example, Isobe Yasuhiro who acts in both films, or Kimura Tomoki who plays the role of Kōmoto Daisuke, the protagonist's colleague in *Sharing* and Honda Mami's husband (Ōta Mie) in *Since Then*. Is this a way to link the two films together?

S.M. : While writing *Sharing*, Sakai Zenzō, the co-writer and I discussed a lot. There was the role of the protagonist's colleague, Eiko, who did research work on pigeons. As we saw it, this was Honda Mami's (Ōta Mie) husband. In *Since Then* we did not know what his job was. We wanted to connect the two roles and decide to have them played by the same actor in order to achieve this aim. Eiko apologises for not having been able to attend his colleague's wedding at the beginning of *Sharing* (1'36"). When the idea for *Since Then* came to me, March 11th was not the central theme. In our discussions Sakai and I came to the conclusions that we had to make about 10 films to give an account

on March 11th. We, thus, wrote several screenplays after *Since Then* to explore the subject. One was about a couple in Tokyo: they couldn't go back home because of the earthquake. They had difficulties in their relationship, they no longer got along. But I did not want to shoot this story straight away. I was afraid I would repeat *Since Then*. We then wrote *Sharing* and I wanted to make that film first. We laughingly said we had to make a decalogue! Amir Naderi told me we had to make a third film...

É.D. : So a trilogy on March 11th?

S.M. : I have an idea for a third film which would take place in Tokyo and complement the first two. *Since then* is a film on love, which speaks of the trauma experienced by a couple confronted by problems that stem directly from March 11th. What makes the couple fragile is more a consequence of the earthquakes than the nuclear accident. In *Sharing*, the tsunami is more prominent. The young girl describes in her nightmares floats, she flows, she is swallowed. The evocation of the nuclear accident is quite restrained.

É.D. : Why ?

S.M. : I asked myself whether I spoke of nuclear power in *Sharing*, because anguish and anger pushed me to do so. I don't usually like making films with a message; I prefer to remain at a distance. But three years have gone by since March 11th and Japan goes on living as if nothing had happened! The Prime Minister relaunched the nuclear power plants; we are going to host the Olympic Games... I felt an anguish that pushed me to talk directly about this subject.

There are two versions of *Sharing*: a short version (99mn) and a long one (112mn). In the longer version, the student terrorist tries to place a bomb, at the end, in the Monju nuclear plant (in the Fukui prefecture), but we see that in fact it happens in Professor Eiko's dream. The short version does not end with an explosion. The protagonist meets the young girl with a butterfly in her hand, on a train. The two versions will be released in theatres in Japan in April 2016. The short version

inclines towards hope. It is like the sixth episode in the *Decalogue* series in which Kieślowski made a longer version for the theatres : *A Short Film About Love* (1988).

É.D. : Three elements in the screenplay of *Sharing* give the film a dimension of fantasy that is stronger than in *Since Then*: the child, the premonitory dream the student has, and the other student who appears and reappears several times, who could be the dead husband. The three elements really make the film cross over into 'fantasy'. Is this a way of exploring fear or nuclear power? The screenplay for *Sharing* includes the very real possibility of the end of the world. In this sense it handles nuclear power with extreme realism and lucidity while also dismissing realism at formal level.

S.M. : If we compare both versions, the second (which does not include the scene with the terrorist bombing) is more realistic than the first. I hope, of course, that the fantasy sequence at the end of the first version does not come true. But even though the Prime Minister pretends the situation is "under control" in Fukushima Daiichi, we are afraid of yet another disaster with each new earthquake....

É.D. : This final vision of an explosion caused by a terrorist attack in *Sharing* might seem almost as an understatement compared to reality. In Japan today, the government and the people, through their passive adherence to the government's program, are the ones who precipitate the country towards disaster (as in so many other nuclear countries). The film seems sometimes to go beyond a reflection on terrorism and address a more diffused collective madness.

S.M. : That is true. Everything happens in the heroine's dreams. I did not look for realism... and then again...the two are certainly not exclusive. Terrorism existed in Japan not so long ago (in the 1990s)!

É.D. : In a sense, your two fiction films show that democratic governance produces terrible scars on collective psychology.

S.M. : A very real political danger presses down on Japan today, despite democracy. Five years ago, no one thought a nuclear power plant could explode...

É.D. : Among all your films is *Sharing* the one that comes closest to science fiction?

S.M. : My second film, *Not Forgotten* (2000), depicted the survivors of the Second World War in fantasy mode. I have always brought together the real and the imaginary.

É.D. : Do you feel close to the surrealists?

S.M. : At the outset of my career, I adored Borgès, Dali, Magritte, Bunuel. I later began to like the realists. In high school I made a fiction film on premonitory dreams (*Down below*) which dealt with the theme of an evil look alike (*doppelgänger*). I then turned towards realism in my film. At present, I use a little of both. Donald Richie said of my second film that it was “the meeting-point of Ozu and *Matrix*”.

É.D. : Your films often bring to mind those of Kurosawa Kiyoshi, because of the theme of disappearance or return of ghostly beings and the mark they leave on reality.

S.M. : At the age of sixteen, I made a film in 8mm on an evil *doppelgänger* and premonitory dreams: *Down below*. Basically, much before Kurosawa made his films. I also made a film on suicides committed by young people before Kurosawa began making horror films. So there is no real link. But of course, we wrote a book of interviews together: *Kurosawa Kiyoshi no kyōfu no eigashi* (Tokyo, Seidosha, 2003). And I recently directed a documentary film on Kurosawa Kiyoshi : *ACTION!* (2013).

É.D. : Both films explore how reality slides into fantasy through human psychology (as with the surrealists): through dreams or nightmares. And your heroes are equally caught up in a sort of social madness. That you studied social psychology before making films is, consequently,

very illuminating. But, *Since Then* and *Sharing* also have a religious or spiritual dimension; for example, the scene in *Sharing* where Eiko reads the writing on his classroom board “Jesus died for his sins, not for mine”. The last scene in *Sharing* (Eiko looking out of the window, where we guess that she is watching the end of the world) also carries a strong biblical image: that of the Apocalypse.

S.M. : *Sharing* suggests a repudiation of Christianity in an exchange between a professor and her student. This is not really my stance. I am not a believer, but I received a Catholic education. The idea that there is always someone watching when we do bad things marked my childhood. If someone were to ask me now if I believed in the existence of God, I would answer that I wished he existed. Our world is full of contradictions and difficulties. “*Memento Mori*”: “*Remember that you will die*”. The idea for *Sharing* came to me three years after March 11th. I used to think that we could only make documentaries about survivors, never about the dead. I wanted to bring out the point of view of the dead on the current situation. What would they say about it?

I recently watched a document on Ifukube Akira, the composer for *Godzilla*. His wife tells him, at one point, that it would be better if the film were filmed as a fantasy. The story of war and nuclear power could have been dealt with in a realistic manner. But it was because it was fantasy that so many people watched it...

Since Then (Arekara)

Japan. 2012. 103mn. Dir. : Shinozaki Makoto. Script : Shinozaki Makoto, Sakai Zenzō. Image : Yamada Tatsuya. Light : Tamagawa Naoto. Ass. dir. : Kubo Tomohiro. Sound : Usui Masaru. Art. dir. : Yamashita Chie. Editing : Miyazaki Keisuke. Music : Yanashita Mie. Prod. co. : Comteg, The Film School of Tokyo.

Int. : Aya Takekō (Yoshimura Shōko), Isobe Yasuhiro (Onodera Masashi), Ōta Mie (Mami Honda), Kimura Tomoki (Daisuke), Kawase Yōta (Onodera Hiroshi), Sugiura Chizuko (Takiguchi), Izawa Maki (Naoko).

SHARING

Japan. 2014. 108mn. Dir. : Shinozaki Makoto. Script : Shinozaki Makoto, Sakai Zenzō. Cast. : Higashihira Nana. Image : Akiyama Yuki. Sound : Dōdō Yasuyuki, Hirai Shōgo. Ass. dir : Sakai Zenzō, Miyazaki Keisuke, Tsuboi Taku. Light. theater : Matsuo Hajime. Cost. : Nakajima Miki. Make up : Okochi Tomomi. Set : Miyazaki Keisuke. Editing : Izumi Yōko Shinozaki Makoto. Spec. effects : Taguchi Kiyotaka. Music : Nagashima Hiroyuki. Prod. : Ichiyama Shōzō, Shinozaki Makoto. Prod. co. : Comteg. Co-prod. : Office Kitano.

Int. : Yamada Kinuo (Eiko), Hinoi Asuka (Kaoru), Kimura Tomoki (Daisuke), Kawamura Tatsuya (Kiyoshi), Takahashi Ryudai (wanderer), Hyōdō Kumi (Professor Shiratori), Suzuki Takuji (Professor Abe), Kobayashi Yuto (Akira), Suzuki Kazuki (Shigo), Kiguchi Kenta (Tatsuru), Misaka Chieko (woman in the train), Shimizu Hazuki (interviewed woman), Yoshioka Sara (girl on the roof), Takahashi Rui (Kaito, boy killed by the tsunami), Niitsu Chise (girl in the train), Shinozaki Fumi (voice of Eiko's sister), Nagamatsu Sukine (voice of the child Eiko), Nonaka Hisano (twin librarians), Ide Masakazu (psychologist), Matsushita Hitomi (high school girl), Yazaki Hatsune (high school girl).

III – Entretien avec Atsushi FUNAHASHI. Qu'est-ce qui m'autorise à filmer la dévastation ?¹³

Élise Domenach : Jusqu'à aujourd'hui vous avez réalisé quatre films sur la catastrophe de Fukushima : *Nuclear Nation*, *Cold Bloom*, *Radioactive* et *Nuclear Nation 2*. Vous avez également écrit un livre étroitement lié à votre premier film sur le nucléaire, intitulé *Nuclear Nation*. Quelle est votre formation ? Comment en êtes-vous venu à choisir le cinéma comme moyen d'expression, plutôt que le journalisme, la philosophie, la politique ?

Atsushi Funahashi : J'étais cinéphile quand j'étais adolescent, puis quand j'étais étudiant à l'Université de Tokyo. J'ai étudié le cinéma dans le département de Culture et de représentation du campus de Komaba qui forme à la critique d'art. J'ai regardé beaucoup de films : des films récents, des films italiens néo-réalistes, hollywoodiens, etc. Je ne voulais pas vraiment réaliser de films, mais vaguement travailler dans le cinéma. Je pensais que faire des films me permettrait d'être plus créatif ; que je m'y exprimerais davantage que dans des livres. C'est pourquoi j'ai candidaté à des programmes de master de cinéma aux États-Unis. J'ai été admis à l'American Film Institute à Los Angeles et à la School of Visual Arts de New York. J'ai choisi New York. Je pensais que ça m'amuserait sûrement trois ou quatre ans d'écrire sur les films ; pas davantage. J'ai besoin de variété. C'est pourquoi j'ai choisi le medium cinématographique.

É.D. : Vous avez donc été formé à la critique d'art et aux études cinématographiques à l'Université de Tokyo avant d'être formé en tant que cinéaste aux États-Unis, où vous avez réalisé deux long métrages,

¹³ Entretien réalisé (en anglais) le 14 octobre 2014 à Tokyo. Remerciements au Club des correspondants de presse au Japon (Tokyo) et à Karen Severns du comité cinéma, qui a invité Atsushi Funahashi pour une projection de presse de *Nuclear Nation 2* le 14 octobre 2014, et à Yu Shibuya pour son aide dans mes recherches sur les écrits de Atsushi Funahashi.

Echoes (2002) et *Big River* (2006), avant de revenir vivre au Japon en 2007. Pourquoi vous être penché sur le nucléaire avec les moyens du documentaire, et être revenu à l'écriture en publiant un livre sur la catastrophe de Fukushima ?

A.F. : Je n'ai jamais cessé d'écrire, en réalité. J'ai toujours écrit les scénarios de mes films (excepté les documentaires). J'ai écrit un mémoire de master sur Edward Yang et le cinéma taïwanais ; en particulier sur *A Brighter Summer Day*. Je m'intéressais aux films choraux, qui n'ont pas un seul personnage principal mais six ou sept. Je comparais *A Brighter Summer Day*, *The Terrorizers* et *A Confucian Confusion* d'Edward Yang à des films de Robert Altman et de Jean Renoir. Ce travail académique a été important, en fait, pour *Nuclear Nation*. Car à mes yeux le film n'a pas pour personnage principal une personne mais toute une ville. Je me demandais comment dépeindre la ville : les jeunes, les vieux, les couples, les enfants, les travailleurs, le maire... J'ai aussi écrit un livre d'entretiens avec *Tout Frederick Wiseman* (*Frederick Wiseman No Zombo*, Tokyo, Iwanami Publishers). J'ai passé quatre jours à Boston avec lui ; c'était une expérience fantastique. Wiseman se concentre toujours sur une institution. J'avais cette approche en tête quand j'ai tourné *Nuclear Nation* dans le lycée de Kisai. Mon parti pris initial était de rester dans le lycée et ne pas en sortir. Finalement, j'ai changé d'avis.

Quant au livre intitulé *Nuclear Nation...* Le montage du film a été très frustrant car j'ai dû couper beaucoup de choses. Le premier montage faisait onze heures. J'avais au total trois cent heures de rushes, et beaucoup de choses que je voulais vraiment conserver. Mais j'ai dû faire des versions toujours plus brèves. Jusqu'à une version de deux heures trente qui a été montrée en première mondiale à la Berlinale. Puis j'ai parlé au producteur et aux distributeurs de Wide House. Ils disaient que si je voulais distribuer le documentaire dans le monde, il fallait le réduire à une heure trente. Mais la version longue est meilleure au plan cinématographique. Il y a beaucoup de choses que je n'ai pas utilisées. Par exemple, il y avait une pièce pour les animaux domestiques dans le lycée de Kisai. Les chiens, les chats se battaient ; parfois ils perdaient leurs poils à cause du stress. C'était une scène très intéressante. J'ai pensé que je devrais écrire un livre pour inclure ces choses que j'avais coupées. J'ai

écrit un livre que les gens puissent lire après avoir vu *Nuclear Nation*. Donc, durant ma carrière de cinéaste je n'ai jamais vraiment cessé d'écrire.

É.D. : D'où est venue l'idée de filmer dans ce camp de réfugiés du nucléaire du lycée de Kisai (dans la préfecture de Saitama) les services municipaux de Futaba en exil, les personnes déplacées, les difficultés quotidiennes rencontrées par les résidents ? Comment envisagez-vous la relation entre les échelles locale, nationale, internationale et planétaire ? Ces perspectives s'entremêlent dans le film. Même si la structure du film est dictée à des événements locaux : les repas, le journal télévisé, le retour dans leurs maisons, la visite de l'Empereur...

A.F. : Mon ambition était de rester à l'intérieur du lycée et de décrire depuis ce point de vue la nation entière. Je voulais que la caméra ne quitte jamais l'école. On voit à la télévision ce qu'il se passe dans la centrale de Fukushima Daiichi; ce que dit le gouvernement. À travers les déclarations du maire, on imagine ce que fait le gouvernement. Je pensais que c'était très cinématographique : laisser le spectateur imaginer ce qu'il se passe à Fukushima Daiichi (le niveau de radiation toujours très élevé, la centrale qui fuit encore), au Japon, à l'étranger, sur la planète. C'est une approche opposée au journalisme, à mes yeux. Car l'approche journalistique consiste à apporter la caméra là où le problème apparaît : là où l'explosion a lieu, là où le politicien parle. Au cinéma au contraire vous restez dans un endroit. Je suis resté avec les gens de Futaba, et j'ai essayé de faire imaginer à travers leurs yeux ce qu'il se passe à l'extérieur. Tous les jours, le journal télévisé de sept heures était un moment important, que je prenais soin de ne pas rater. Les gens se rassemblaient pour le regarder ensemble, réagir ensemble et ressentir l'impact de l'événement sur la nation et le monde. On voit, par exemple, un reportage télévisé qui mentionne que les allemands sont en train de sortir du nucléaire. Je voulais intégrer ce qu'il se passait en dehors du Japon, en réaction à la catastrophe de Fukushima. À vrai dire, je ne pensais pas quitter le lycée quand j'ai commencé à filmer dans le lycée de Kisai, début avril 2011. Après trois mois, en juin 2011, les gens ont commencé à parler de retourner chez eux prendre

des affaires. Je me demandais si je devais y aller avec eux. C'était un choix difficile. Si vous êtes Frederick Wiseman, vous n'y allez pas. La caméra ne doit pas bouger. Vous filmez les gens de Futaba quittant le lycée, et revenant épuisés. Et en montrant cela, vous décrivez ce qu'il se passe. C'est une approche très radicale. Si j'avais été plus expérimenté, je l'aurais fait. Mais je savais que ce serait des images très puissantes. Ils revenaient chez eux pour la première fois. Comment pouvais-je rater ça ? Je suis donc sorti du lycée pour la première fois.

Ensuite, un article très important de Denis Lim a paru dans le *New York Times* : « Filmer au Japon après le trauma » (14 mars 2012), sur les films de « tourisme du désastre ». J'avais tourné dans le Tōhoku dans la zone dévastée en avril 2011. Mais j'ai pensé que je ne pouvais pas utiliser ces images ; que je n'y étais pas autorisé. Ça aurait été comme m'en servir ; utiliser la dévastation. C'est une affaire de morale, comme le dit Denis Lim, en liant cela aux propos de Godard sur le travelling.

É.D. : Denis Lim prétend que les films de « tourisme du désastre » reposent sur une figure de style récurrente : le travelling depuis l'intérieur d'une voiture sur les paysages dévastés. Votre film contient un travelling arrière à la fin, lorsque vous quittez Futaba...

A.F. : En effet. Je me suis demandé : qu'est-ce qui m'autoriserait à filmer la dévastation ? Ma conclusion était que si je parvenais film à adopter le point de vue des victimes, alors je serais autorisé à utiliser des images de dévastation. Je devais rester avec les victimes ; faire en sorte que le spectateur ressente ce qu'elles ressentent. C'est l'inverse d'un point de vue de touriste. Voilà pourquoi je suis resté avec les habitants de Futaba les trois premiers mois. Petit à petit je m'immergeais dans le camp de réfugiés : je mangeais avec eux, je dormais avec eux, je regardais le journal télévisé avec eux.

É.D. : Que voulez-vous dire par « point de vue des victimes » ? Dans le livre *Nuclear Nation* (Tokyo, Iwanami Shoten, 2012, p.137sq.) et dans votre essai « An Elephant in the Room » (sur votre page internet : <http://nuclearnation.jp/en/radioactive/>) vous dénoncez l'écueil de la victimisation et des expressions empathiques (« *Kawaisō na Fukushima*

(ah les pauvres gens de Fukushima...»). Vous expliquez que, à considérer seulement les réfugiés du nucléaire comme des victimes, on en oublie que leur problème est aussi le notre et qu'il y a des responsables ; on perd prise sur les questions de justice et de responsabilité...

A.F. : J'essaie de faire les deux : décrire les victimes, mais aussi Tokyo qui utilise l'énergie produite à Fukushima Daiichi. Vers la fin de *Nuclear Nation*, le maire Idogawa dit que la ville de Futaba a été utilisée depuis le début. Son discours me permettait de transmettre cette idée au spectateur.

É.D. : Wiseman procède par immersion complète dans un lieu pour explorer le fonctionnement d'une institution. Alors que *Nuclear Nation* et *Nuclear Nation 2* traitent d'une question vaste, la relation du Japon à l'atome, considérée dans toute son épaisseur historique. Est-ce que la compréhension de la catastrophe de Fukushima (avec ces plans d'explosion en ouverture du premier film) vous semblait requérir une telle perspective élargie ?

A.F. : Oui. C'est pour cela que le film s'intitule *Nuclear Nation*. Les images que vous mentionnez sont surtout des photographies. Il y a une explosion de six secondes filmée par la chaîne de télévision Fukushima Central. Ces six secondes ont coûté 300 000 yen. C'est pourquoi j'ai surtout utilisé des photos de la centrale accidentée.

É.D. : *Nuclear Nation 2* se déroule également dans le lycée de Kisai et suit le destin des habitants de Futaba. Est-ce qu'ils ont fait des difficultés pour être filmés ?

A.F. : J'ai filmé les mêmes personnes depuis le début. Donc ils n'ont fait aucune difficulté. J'avais quatre cent heures de rushes, que j'ai dû réduire à une heure et demie. Début septembre 2014 un accord a été conclu pour que la ville de Futaba abrite un site d'enfouissement de déchets radioactifs. Mais je crois qu'on comprend dans le film que les habitants ne souhaitent pas accepter cela, et vendre leurs terres. Le gouvernement a décidé pour eux. Les médias disaient que la préfecture

avait accepté, afin de créer un contexte dans lequel les gens étaient forcés de vendre leurs terres. Monsieur et madame Saitō, le couple âgé qui est propriétaire de cette maison vieille de six cent ans, ne voulaient pas vendre. Leur maison est entourée des tombes de leurs ancêtres. Ce n'est pas seulement leur maison qui leur manque, mais leur histoire. Le film pose la question : « Est-ce seulement une question d'argent ? » Je pense que les gens ont perdu bien davantage : leur histoire, leur culture sur des générations, leur communauté. Le lien entre les habitants de cette ville a été rompu. Ni le gouvernement ni TEPCO ne prennent cela en compte.

É.D. : Vous avez dit que vous tourneriez jusqu'à ce que la dernière personne quitte le lycée de Kisai et soit relogée. Maintenant que le dernier réfugié est parti, votre travail de cinéaste sur le nucléaire est-il achevé ?

A.F. : Tout d'abord, *Nuclear Nation* n'est pas vraiment achevé. Il pourrait y avoir un *Nuclear Nation 3* et *4*. Parce que nous, tokyoïtes, continuons d'utiliser l'énergie de Fukushima Daiichi. En tant que réalisateur je me sentirai responsable de poursuivre ce film tant que les habitants de Futaba vivront comme des réfugiés.

É.D. : Vous avez donné la parole à des gens que les médias n'écoutent pas. Qu'est-ce que vous avez visé avec ce film que le journalisme ne pouvait apporter ?

A.F. : Le journalisme et le cinéma ont des rôles différents. À mon sens, les journalistes construisent une chose qui peut être exprimée par le langage. Alors qu'au cinéma on essaie de décrire quelque chose de non verbal. Par exemple le passage du temps tandis qu'on est assis dans la salle de classe du lycée de Kisai. Vous ne pouvez exprimer cela que par les moyens du cinéma. En restant avec les gens.

É.D. : *Nuclear Nation 2* a fait l'objet d'un financement participatif. Est-ce qu'il a été difficile de rassembler les fonds nécessaires ?

A.F. : Oui. Comparé au marché du documentaire américain le marché japonais est bien plus petit. Mais je voulais que les gens comprennent pourquoi cette situation inhumaine se prolonge, pourquoi il y a encore des gens vivant des habitations temporaires (*kasetsu jutaku*) ; ce qui est presque une violation des droits de l'homme. Par exemple, j'ai rencontré un jeune couple. L'homme avait perdu son emploi depuis l'accident, et la compagnie continuait à dire qu'elle allait l'embaucher dès qu'elle aurait de nouveau des contrats. Même s'il recevait des compensations de TEPCO, il disait que ce serait tellement bien d'avoir quelque chose à faire, plutôt qu'attendre. Il a attendu pendant trois ans. La blessure psychologique est très profonde. C'est le problème le plus profond auquel nous sommes confrontés maintenant ; davantage que regagner les maisons ou la terre.

Il y a dix réacteurs dans la centrale nucléaire de Fukushima ; or l'énergie qui y est produite n'est pas consommée dans la préfecture de Fukushima. L'élection du gouverneur de Fukushima le 26 octobre 2014 a fait apparaître une grande différence entre la région côtière (*Hamadōri*) et la région centrale (*Nakadōri*) de la préfecture. Les habitants de la région centrale, faiblement irradiée, pensent que l'accident est fini, que la situation est sous contrôle. Ils en ont assez d'en entendre parler. Ils veulent reconstruire leur vie. Ce qui manque, c'est la justice. Quand le gouvernement fait une réunion avec les habitants de Futaba sur le site d'enfouissement de déchets nucléaires, TEPCO n'est pas présent. Pourquoi ? TEPCO se charge des compensations et le gouvernement japonais (nos impôts !) prend en charge la décontamination et les déchets nucléaires. Mais TEPCO devrait payer seul pour la décontamination et les déchets nucléaires. Il n'y a aucune justice là dedans.

É.D. : Dans le dernier chapitre de votre livre vous employez cette expression fascinante « *omakase minshubugi* » (ibid, p.164sq.) pour dénoncer une « démocratie du laisser faire ». Les Japonais abandonnent leur responsabilité politique. Ils laissent les politiciens décider, sans se soucier de l'évolution de la démocratie japonaise.

A.F. : Oui. C'est très important. « *Omakase* » veut dire laisser les autres faire, ne pas prendre part, ne pas prêter attention. « *Omakase*

minshushugi » décrit un état de la démocratie où les gens laissent les politiciens agir sans se préoccuper du bien commun – ce qui est contraire à l'esprit même de la démocratie ! C'est une expression commune depuis une dizaine d'années pour parler de la démocratie au Japon.

É.D. : Kazuhiro Sōda (documentariste, réalisateur de *Campaign*) parle d'« apathie » du peuple japonais et d'une « maladie » de la démocratie, car les gens ne veulent plus exercer leurs droits politiques. Est-ce que la « démocratie du laisser faire » ne serait pas l'autre face du déni du risque nucléaire : ne pas vouloir entendre parler de radiations, ni connaître la situation réelle à la centrale de Fukushima Daiichi ? De nombreux Japonais semblent préférer laisser les politiciens poursuivre leur stratégie économique avec l'énergie nucléaire...

A.F. : C'est irresponsable. La démocratie est notre problème. Le comportement politique des gens est contradictoire. D'un côté, ils ne veulent pas une augmentation des taxes à la consommation, ils ne veulent pas que les centrales nucléaires soient redémarrées, ils veulent de l'expansion économique. En somme ils attendent énormément du gouvernement. D'un autre côté, ils ne votent pas. Ils veulent se plaindre, mais ni discuter ni participer. Je pense qu'un tel comportement prend racine historiquement dans la structure féodale de la société japonaise. Je pense aux relations féodales, avant la restauration de Meiji, entre les shoguns, les samourais et le peuple, c'est-à-dire les fermiers. Les gens continuent à penser que les décisions viennent d'en haut.

É.D. : Est-ce que vous voulez dire que l'éthos démocratique n'est pas profondément ancré au Japon ?

A.F. : Bien sûr ! Les Japonais ne comprennent pas le vrai sens de la démocratie : que nous pouvons et devons penser par nous-mêmes. Ils renoncent à leurs droits. L'apathie est très profonde. Les gens devraient être en colère, mais ils ne le sont pas. Regardez ce qu'il se passe dans l'Ouest du Japon (Kyūshū, Shikoku...). Les gens pensent que la catastrophe de Fukushima est finie. Quand je montre mes films

dans ces régions, on me dit : « Ah bon ?... L'accident de Fukushima continue ? » Les gens ne s'inquiètent pas vraiment. Ils ne s'inquiètent et se plaignent que quand les taxes augmentent. C'est très triste. Certains ont tenté de placer au cœur des débats de campagne pour l'élection du gouverneur de Tokyo la question du nucléaire. Mais ça n'a pas marché. Les gens se soucient de l'économie et de leurs conditions de vie, et pensent que le nucléaire n'a pas d'incidence sur leur vie. Au contraire des français. Vous êtes habitués et éduqués depuis l'enfance à avoir vos propres opinions politiques. C'est une question profonde d'éducation. Il faut apprendre aux enfants à parler et débattre. Dans les classes japonaises quand le professeur dit « Avez-vous des questions ? » les enfants japonais apprennent à se taire. Quand ils sont petits, ils disent « Oui, oui ! ». En grandissant ils prennent conscience de la pression sociale, et ne veulent plus poser de questions. Au Japon on hésite à exprimer ses pensées publiquement.

É.D. : Ce qui est aussi très frappant aussi, c'est le sens de la communauté. *Nuclear Nation* est autant un film sur la communauté que sur les mécanismes du déni. Je ne veux pas dire « communauté » au sens (souvent avancé en Occident depuis le 11 mars) d'une communauté nationale japonaise résiliante - si forte que les catastrophes la ressoudent. Je pense au souci de contribuer au bien de tous ; un sens de la communauté qui manque dans de nombreux pays occidentaux. Le jardin d'enfants cauchemardesque que vous décrivez, où les enfants apprennent à se taire, est aussi un lieu où un tel sens de la communauté est transmis. N'est-il pas crucial également pour la démocratie ?

A.F. : C'est vrai. *Cold Bloom*, mon film de fiction sur le 11 mars est un film sur la communauté en ce sens là.

É.D. : *Nuclear Nation 1 & 2* ont pour sujet la politique. Vous montrez un politicien en colère : le maire Idogawa. Montrer cette colère me semble important, car cela donne une vision plus positive des politiciens. Le maire Idogawa ressemble au propriétaire de l'usine de *Cold Bloom* en ceci qu'ils sont tous deux (encore) capables de se mettre en colère. Cette capacité ne fait-elle pas d'eux des sortes de

héros démocratiques ?

A.F. : Tous deux sont chauves ! Plus sérieusement, je suis d'accord avec vous. Ils parlent haut et fort. Le propriétaire de l'usine est une victime du déclin de l'économie japonaise ; d'une époque où aussi dur que vous travailliez, vous ne ferez pas de profit. Quand Sony et Panasonic étaient au plus haut, dans les années 1980 et 1990, les industries automobile et électronique se portaient très bien. Mais aujourd'hui les entreprises coréennes et chinoises s'en sortent beaucoup mieux. Il nous faut avancer. Mais il y a toujours des gens dans ce secteur d'activités, et ils ne peuvent pas changer du jour au lendemain ! Je voulais raconter l'histoire de ces gens. Quand vous débutez dans un secteur industriel, vous vous y identifiez, et ensuite il est très difficile d'y renoncer. Il y a une expression japonaise pour parler des années 1990 et 2000 : les « deux décennies perdues (*ushinawareta nijū nen*) », après l'expansion économique des années 1970 et 1980.

É.D. : L'accident nucléaire de Fukushima est le pic de cette période, autant que le début d'une ère nouvelle pour le Japon.

A.F. : Bien sûr. L'énergie nucléaire s'est développée quand l'économie japonaise était en expansion. La campagne « *Atoms For Peace* » de Eisenhower a fait croire aux Japonais que précisément parce qu'ils avaient été victimes des bombardements de Hiroshima et Nagasaki, ils seraient capables de faire de cet instrument maléfique un instrument de paix.

É.D. : Vous venez de Hiroshima, n'est-ce pas ?

A.F. : Oui. Je suis un *hibakusha* de seconde génération. Mon père a été exposé. Sa sœur est morte de brûlures sévères le 6 ou le 7 août 1945. Mon père était encore dans le ventre de sa mère, au septième mois. C'est un moment terrible pour recevoir des radiations. Mais il va bien aujourd'hui. Je n'ai jamais pensé que je ferais un film sur Hiroshima. Il y avait *Hiroshima mon amour* et beaucoup de bons films déjà... Et je n'ai pas d'informations de première main. Mais quand l'accident

de Fukushima s'est produit sous nos yeux, j'ai pensé que peut-être je pourrais en dire quelque chose.

É.D. : Tout comme vous diriez, j'imagine, que vous auriez été tout aussi sensible à la situation nucléaire sans cette histoire familiale particulière, de la même manière j'imagine qu'à vos yeux le public devrait comprendre votre film sans cette information...

A.F. : Je ne crois vraiment pas que ma sensibilité au problème ait quoi que ce soit à voir avec mon histoire personnelle. Je n'en parle pas en entretiens, habituellement. Cette motivation personnelle est sans intérêt pour les autres. J'ai lu Günther Anders, Kenzaburô Ôé, et vu beaucoup de films. J'ai également étudié le bombardement de Hiroshima à l'école étant enfant. Mais je ne veux pas utiliser ce contexte personnel pour que les gens écoutent ce que j'ai à dire sur Fukushima.

É.D. : Vous avez reçu une bonne éducation !

A.F. : Oui ; celle que tout un chacun devrait recevoir. C'est ce que recommande l'Organisation Mondiale pour la Santé. À la fin 2013, l'OMS a publié un rapport sur lequel Anand Grover a basé ses recommandations aux Nations Unies. Il est en ligne¹⁴ . C'est ce que tout Japonais devrait apprendre sur les effets des radiations sur la santé (« évaluation des risques sanitaires »). Il conclut qu'il y aura davantage de cancers à Fukushima. Le risque de cancer de la thyroïde est accru si vous êtes exposé aux radiations. Et le gouvernement japonais l'ignore...

É.D. : Le gouvernement dénie l'évidence empirique. C'est peut-être ce qui rend la colère si importante politiquement. Elle est rarement exprimée ouvertement et rendue visible dans les films sur le 11 mars. Les personnages de *Cold Bloom* font face aux conséquences de l'accident ; ils refusent le déni. Avez-vous pensé à cette dimension, au plan dramatique, lorsque vous écriviez le film ? Vos personnages sont conduits à avoir des réactions fortes par le fait que leurs vies sont

¹⁴ Ndt : http://www.who.int/ionizing_radiation/pub_meet/fukushima_risk_assessment_2013/en/#

chamboulées par la catastrophe du 11 mars, dans *Cold Bloom* comme dans *Nuclear Nation*.

A.F. : C'est vrai. J'ai écrit un long article en japonais sur la différence entre documentaires et fictions sur le 11 mars « Le désastre sismique comme genre cinématographique. L'éthique de la fiction » (Blog *Deep in the Valley*, 2 mars 2013). Je pense que pour réaliser une fiction il faut avoir une certaine distance avec l'événement. Particulièrement quand cet événement n'est pas achevé. Si vous faites une fiction, les gens diront « Oh, ce n'est pas réaliste ! C'est fictionnel. ». Même si vous faites tout pour être réaliste, les gens auront toujours une vision différente de l'événement. Oliver Stone a réalisé son film *World Trade Center* en 2006, cinq ans après le 11 septembre 2001. Les New yorkais l'ont détesté. Ils disaient : « Vous vous servez de notre drame pour faire de l'argent ! Cela ne s'est pas passé comme ça... ». Mieux vaut réaliser un documentaire quand la catastrophe n'est pas achevée.

Interview with FUNAHASHI Atsushi. How can I be entitled to film devastation ?¹⁵

Élise Domenach : So far you have directed four films on the Fukushima nuclear catastrophe: *Nuclear Nation*, *Cold Bloom*, *Radioactive* and *Nuclear Nation 2*. You have also written a book closely related to your first film on this matter, entitled *Nuclear Nation*. What is your background ? How did you come to choose film to express yourself, rather than journalism, philosophy or politics ?

Funahashi Atsushi: I was a cinephile when I was a teenager, and later a student at Tokyo University. I studied film in the Culture and Representation Department in Komaba Campus, which deals with art criticism. I saw then many films: recent ones, Italian neo-realist films, Hollywood films, etc. At the time, I was not really thinking about making films, but only vaguely about working in cinema. I thought that making films would enable me to be more creative and to express myself better than writing books. That's why I applied to several graduate schools in the United States. I was accepted in the American Film Institute in Los Angeles and at the School of Visual Arts in New York. I chose New York. It thought it might be fun to write about films for three or four years, but not more. I need more variety and more depth. That's why I chose the film medium.

É.D. : So you were first trained in art criticism and film studies at Tokyo University and then as a filmmaker in the United States, where you directed two feature films, *Echoes* (2002) and *Big River* (2006). You then came back to live in Japan in 2007 ? Why did you get interested in the nuclear issue by means of documentary film, and why did you go back to writing and published a book after the 3.11 catastrophe ?

¹⁵ Interview conducted in english in October 14th 2014 in Tokyo. Special thanks to The Foreign Correspondents' Club of Japan (Tokyo) and Karen Severns from the Movie Committee, who invited Atsushi Funahashi for a press screening of *Nuclear Nation 2* on October 14th 2014, and to Yu Shibuya for his research assistance.

F.A. : As a matter of fact, I never stopped writing on and for cinema. I have always written the scripts for my films (except for documentaries). My thesis was on Edward Yang and Taiwanese Cinema; especially on *A Brighter Summer Day*. I was interested in « ensemble films », films that don't have a single main character but six or seven. I compared Edward Yang's *A Brighter Summer Day* to *The Terrorizers* and *A Confucian Confusion* also by E. Yang, and with films by Robert Altman and Jean Renoir. Somehow this academic work is connected with the film *Nuclear Nation*. I thought *Nuclear Nation* would not be a film about a single character, but about a whole town. I wondered how I could depict the entire town : young people, old ones, couples, children, workers, the Mayor. I also wrote an article and an interview of Wiseman, that appeared in *The Whole Picture of Frederick Wiseman. Record the United States (Zembo Frederick Wiseman. America Gasshuuku wo kirokusuru, Tokyo, Iwanami Publishers, 2011)*. I spent four days with him in Boston; it was a fantastic experience. Wiseman always focuses on one institution. I had this approach in mind of course when I made *Nuclear Nation* in Kisai High School. My initial concept was to stay inside the high school. I thought I would never step out of it. I finally changed my mind, though.

As for the book entitled *Nuclear Nation...* I had a frustrating time while editing the film *Nuclear Nation*, because I had to take out many many things. The original cut was eleven hours. The total footage was three hundred hours, and there were a bunch of things that I really wanted to use. But I had to make shorter and shorter versions. Until a two and a half hour version that premiered in Berlin Film Festival. Then, I talked to the producer and to the distributors from Wide House. They said that if I wanted to distribute this documentary all over the world, I had to condense it into one hour and thirty minutes. But the longer version is the best, cinematographically. There are a lot of things I didn't use. For example, in Kisai High School there was a room for pets. Cats, dogs fought with one another. Sometimes they lost their hairs because of the stress. It was a very interesting scene. I thought I should write a book to include all the things that I had to cut out from the film. I wrote a book so that people could read it after they saw *Nuclear Nation*.

So, during my career as a filmmaker I never really stopped writing.

É.D. : How did you come to focus on this nuclear refugee camp set in a Kisai High School (Saitama Prefecture), to film the municipal services from Futaba in exile, the displaced people, the daily issues they face ? How did you envision the relationship between the local, the national, the international and the planet scales in the film ? Those perspectives are intertwined, in fact. But the dramatic structure of the film seems to go by local events : the meal times, news time, the trip back to the houses, the visit of the Emperor, etc.

F.A. : My ambition was to stay inside the local high school, and to depict the entire nation from this point of view. I wanted the camera never to leave the school. You see what's going on in Fukushima Daiichi on TV, what the government says. Through the Mayor's words, you can imagine what the government is doing. I thought it was very cinematographic : let the audience imagine what's going on in Fukushima Daiichi (the radiation levels still very high, the plant still leaking), in Japan, abroad, and in the planet. To me, this approach is the opposite of journalism. The journalist's approach consists in bringing the camera where the problem appears: where the explosion takes place, where the politician talks. In cinema, on the contrary, you stay in one place. I stayed with the Futaba people, and I tried to let the audience imagine through their eyes what was going on outside. Everyday, the seven pm TV news was an important moment I was careful not to miss. People gathered to watch and react together, feeling the impact of the event on the nation and the world. For example, there is a TV news report that mentions that the Germans were banning nuclear power. I wanted to include in the film what was going on outside Japan, as a reaction to the 3.11 catastrophe.

In fact, when I started filming in Kisai high school, in early April 2011, I thought I would not leave the high school. After three months, in June 2011, people started talking about going back to collect things. I wondered whether I should go with them. It was a difficult choice. If you are Frederick Wiseman you don't go. The camera doesn't leave. You shoot the Futaba people leaving the school and coming back very

tired. And by showing this, you depict what's happening. That's a very radical approach. If I were an experienced filmmaker I would have done it. But I knew there would be very powerful images. They were going back home for the first time. How could I miss it ? This is when I went out of the high school for the first time.

Then, a very important article by Denis Lim appeared in *The New York Times* : « *Post-Traumatic Filmmaking in Japan* » (March 14th, 2012) about « disaster tourism » films. I had shot in the devastated area in Tōhoku, in April 2011. But I thought I could not use these images, that I was not entitled to make use of them. It's almost like taking advantage of them, reaping a benefit from devastation. That's a moral issue, as Denis Lim says, comparing it with Godard's talk about the tracking shot.

É.D. : Denis Lim argues that the « disaster tourism » films rely upon a recurring common stylistic device: a tracking shot from the inside of a car upon the devastated landscape. There is one tracking shot backward at the very end of the film, when you leave Futaba...

F.A. : Yes. I was wondering : how can I be entitled to shoot these devastation images ? My conclusion was that if I was shooting the film from the point of view of the victims, then I would be entitled to these images. I had to start with the victims; so that the audience can feel how the victims feel. It's the opposite to a sightseeing point of view. That's why for the first three months I stayed with the Futaba people. Little by little I was immersed in this refugee camp: I ate with them, slept with them, watched the news on TV with them.

É.D. : What do you mean by « the victims' point of view » ? In the book *Nuclear Nation* (Tokyo, Iwanami Shoten, 2012, p.137sq.) and in your essay « An Elephant in the Room » (on your webpage : <http://nuclearnation.jp/en/radioactive/>) you insist on the pitfalls of victimization and empathic expressions (such as « *Kawaisō na Fukushima* »). You explain that in considering the nuclear refugees only as victims, we forget that their problem is also ours and that some people are responsible for it; we lose grip on the issues of justice and

responsability.

F.A. : I try to do both : depicting the victims, but also depicting Tokyo which uses the electricity produced in Fukushima Daiichi. Towards the end of *Nuclear Nation*, Mayor Idogawa says that Futaba has been used all along. Through his words, I try to convey this important point to the audience.

É.D. : Wiseman works in complete immersion in one and only place to explore the workings of an institution. Whereas *Nuclear Nation* and *Nuclear Nation 2* deal with the wider issue of Japan's relation to the atom, in its historical context. Did you figure that understanding the 3.11 nuclear catastrophe (with the explosion shots opening the film) required such an enlarged perspective ?

F.A. : Yes. That's why I called the film *Nuclear Nation*. The pictures you mention are mostly still pictures. There is a six seconds explosion shot by the Fukushima Central TV channel. These six seconds cost 300 000 yen. That's why I used more still pictures of the crippled plant.

É.D. : *Nuclear Nation 2* also takes place in Kisai High School and follows the destiny of the Futaba residents. Where they reluctant to be filmed ?

F.A. : I have been filming the same people all along. So, they were not reluctant to be filmed. I had four hundred hours footage that I had to cut down into one hour thirty minutes. In early September 2014 there was an agreement about the plan for the town of Futaba to become a landfill site for contaminated nuclear waste. But I think we understand in the film that the citizens were not particularly willing to accept that nor to sell their land. The government decided over their heads. The mass media said that the Prefecture had accepted, in order to create a context where people would be forced to sell their land. The old Saitō couple who owns this six hundred year old house were not willing to sell their land. Their house is surrounded by the graves of their ancestors. They miss not only their house but their history. The film asks the

question : « Is it just all a matter of *okane* (money) ? » I think people have lost a lot more: their history, their culture over generations, their community. The connection between the inhabitants of this town has been severed. Neither the government nor TEPCO are taking this into account.

É.D. : You said that you would continue to make this movie until the last person left Kisai High School in Saitama and had a new home. So now that the last person has left, is your project finished ?

F.A. : First of all, *Nuclear Nation* is not really finished. There could very well be *Nuclear Nation* 3 and 4. The reason is that we, the people from Tokyo, are using the power from Fukushima Daiichi. And as a filmmaker I feel responsible to keep making this movie as long as the Futaba people live as refugees.

É.D. : You have given voices to people that the mass media do not listen to. What is it that your film aims at that journalists cannot achieve ?

F.A. : Journalism and film have different roles. In my opinion, journalists construct something that can be expressed in language. Whereas in film you try to depict something non verbal. For example, the passage of time while sitting in the class room in Kisai High School. You cannot convey this otherwise than with film. By staying there with the people.

É.D. : *Nuclear Nation 2* was crowdfunded. Was it difficult to gather the necessary funds ?

F.A. : Yes. Compared to the American documentary market, the Japanese one is much smaller. But I wanted people to understand why this inhuman situation is going on, why there are still people living in temporary housing (*kasetsuju*) : which is almost a violation of human rights. For example, I met a young couple. The man had a job before the nuclear accident, and the company kept saying that they will hire him back as soon as it gets back to business. Although he received

compensations from TEPCO, he said that it would be so much better to have something to do rather than waiting. He waited for three years. The mental issue is very deep. That's the most profound problem we have to deal with now, rather than regaining the houses or the land. There are ten reactors in total in Fukushima Nuclear Plant, and none of the electricity produced there is used in Fukushima Prefecture. The campaign for the Fukushima Governor elections on October 26th 2014 shows that there is a huge difference between the coastal part (*Hamadōri*) and the central part (*Nakadōri*) of the Prefecture. People from the central part, who had less radiation, think the accident is over, it's under control. They are sick of hearing about it. They want to rebuild their lives. What is missing here is justice. When the government holds a meeting with the residents of Futaba about the nuclear waste storage facility, TEPCO is not present. Why ? TEPCO is taking care of compensation, and the Japanese government (our taxes) takes care of decontamination and nuclear waste. But TEPCO should be the one paying for decontamination and nuclear waste ! There is no justice here.

É.D. : In the very last section of your book you use this fascinating phrase « *omakase minshushugi* » (ibid, p.164 sq.) in order to denounce a « laissez faire democracy ». Japanese people abandon their political responsibility. They let the politicians decide without caring about the evolution of Japanese democracy.

F.A. : Yes. That's very important. « *Omakase* » means letting others do things without taking part, without caring. « *Omakase minshushugi* » describes a state of democracy where the people let politicians act without caring about the common good – which is the opposite to the very spirit of democracy ! It has been a very common way of criticizing Japanese democracy for the past ten years.

É.D. : Sōda Kazuhiro (documentary filmmaker, director of *Campaign*) talks about the « apathy » of the Japanese people and the « illness » of democracy, because people withdraw from their political rights. Isn't « democracy of laissez faire » the other side of the denial of the risks of nuclear power : not willing to know about radiation, nor about the real

situation at present in the crippled plant. Many Japanese people had rather let politicians go on with their nuclear power economic strategy.

F.A. : It's irresponsible. Democracy should be the people's business. But people's political behavior is contradictory. On the one hand, they do not want an increase in consumption tax, they do not want the nuclear power plants to restart, they want economic expansion. In one word they request a lot from the government. On the other hand they do not vote. They want to complain, but they do not want to discuss and participate. I think that, historically speaking, such political behavior is rooted in the feudalistic society of Japan. Like during the Meiji Restoration, with the feudalistic relationships between the shoguns, the samurais and the people, i.e. the farmers. People still tend to think that decisions come from the top.

É.D. : Do you mean that the democratic ethos is not deeply rooted in Japan?

F.A. : Sure! That's why people can't change! The Japanese do not understand the real meaning of democracy : that we can and we ought to think by ourselves. People give up their rights. Apathy runs very deep. People should be angry, but they are not. Look at the Western part of Japan (Kyūshū, Shikoku, etc.). People there think that the Fukushima disaster is over. Whenever I show my films in the West, people are so surprised : « Oh really?... The accident in Fukushima is still going on? ». People don't care all that much. They only care and complain when the taxes rise. That's a very sad story. When the Tokyo governor elections took place last year, some people tried to put the nuclear question on top of the agenda. But it didn't work. People care about the economy, and about changes in their lives, and they think the nuclear power is not related to their life. As opposed to the French. You are trained and educated to have your political views since childhood. It's a very deep issue of education. Children must be educated to speak up and to debate. In Japanese classrooms when teachers ask « Do you have questions ? », Japanese kids learn to shut up. When they are small children they say « Yes, yes ! ». They grow up and they grow conscious

of the social pressure. So they don't want to raise questions anymore. In Japan, people are reluctant to express their thoughts in public.

É.D. : What's also very striking, is the sense of community. *Nuclear Nation* is as much a film about community as about the mechanisms of denial. I don't mean « community » in the sense (often put forward in the West since 3.11) of a resilient national community in Japan – so strong that catastrophes event strenghten it. I am thinking about the care to contribute to the common good; a sense of community that is lacking in many Western countries. The Japanese nightmare kindergarden that your describe, where children are taught to shut up, is also a place where such a sense of community is transmitted. Isn't it also crucial to democracy ?

F.A. : That's right. *Cold Bloom*, my fiction film is a film about community in this precise sense.

É.D. : *Nuclear Nation* and *Nuclear Nation 2* deal with politics. You show an angry politician : Mayor Idogawa. Showing his anger is important I think, because it gives a more positive view of politicians. Mayor Idogawa is similar to the owner of the factory in *Cold Bloom* in so far that they are both (still ?) able to get mad. Doesn't this capacity turn them into some kind of democratic heroes ?

F.A. : They are both bald ! More seriously, I agree. They both speak up. The owner of the factory is a victim of the Japanese declining economy. However hard you work, you never make any profit. When Sony and Panasonic were at their peak, in 1980s and 1990s, the car and electronics industries were doing very well. But now Korean and Chinese companies are doing much better. We need to move on. But there are still people working in such sectors, and they cannot change! I wanted to tell the story of these people. When you start working in an industrial sector you identify with it, then it's very difficult to relinquish that. There is a Japanese phrase about the 1990s and 2000s : the « lost twenty years (*ushinawareta nijū nen*) », after the economic expansion during the 1970s and 1980s.

É.D. : The nuclear accident in Fukushima represents the peak of this period, as well as the opening of a new era for Japan.

F.A. : Of course. The nuclear power rose when Japan's economy was growing. Eisenhower's «Atoms for Peace» campaign made the Japanese believe that it was precisely because they had been the victims of Hiroshima and Nagasaki that they would be able to turn this evil power into a peaceful one.

É.D. : You come from Hiroshima, do you not ?

F.A. : Yes. I am second generation *hibakusha*. My father was exposed. His sister died from severe burns on August 6th or 7th. My father was still in his mother's belly, who was seven months pregnant. It is the most critical time to get radiation. But he is doing well so far. I never thought I would make a film about Hiroshima. There was *Hiroshima mon amour*, and many good movies... And I do not have first hand information. But when the Fukushima accident happened in front of us, I started thinking that maybe I could say something about it.

É.D. : I guess that just as you would say that you would have been sensitive all the same to the nuclear situation without your family background, you would in the same way say that the audience should understand what you mean in your films without such personal background information.

F.A. : I really do not think my sensitivity to this issue has anything to do with my personal history. In my interviews, I usually do not mention this at all. This personal motivation is not important to other people. I have read Günther Anders, Ôé Kenzaburô, and watched many films. I studied Hiroshima's bombing as a kid at school. But I don't want to use this personal context to make people listen to what I have to say about Fukushima.

É.D. : It was good education !

F.A. : Yes. The education anyone should receive. That's what the World Health Organization is recommending. At the end of 2013, WHO published a report on which Anand Grover based his recommendations to the United Nations. It's on the web. (http://www.who.int/ionizing_radiation/pub_meet/fukushima_risk_assessment_2013/en/#). This is what every Japanese should learn. It is about radiation's effects on health (« Health Risks Assessments »). It concludes that there will be more cancer in Fukushima. You have a much higher thyroid cancer risk if you are exposed to radiation. And the Japanese government disregards the fact.

É.D. : The government denies the empirical evidence. Maybe that's why such anger is so important politically. It is rarely expressed and made visible in films on 3.11. The characters in *Cold Bloom* are facing the consequences of the accident; they oppose denial. Have you been thinking of this dimension, dramatically speaking, when writing the film ? Your characters are led to strong reactions because their lives are turned upside down by the 3.11 catastrophe, in *Cold Bloom* and in *Nuclear Nation*.

F.A. : True. I wrote a long article on the difference between documentaries and fictions on 3.11. I think that in order to make fiction you need some distance to the event. Especially when the event is still going on. If you make a fiction, people will say « Oh, that's not realistic ! That's fiction. ». However hard you try to make it realistic, people always have a different way of looking at things. Oliver Stone made his film *World Trade Center* in 2006, five years after September 11th 2001. The New Yorkers hated it. Even if Nicolas Cage was playing this heroic firefighter. It was a very heartwarming story about people who lost their loved ones in 9.11. But the wives of firefighters hated it. They said : « You're using our tragedy to make money ! That's not how it happened. » When the accident is still going on you had better make a documentary film.

Nuclear Nation. The Fukushima Refugees Story

Japan. 2012. 1h36. Dir. : Funahashi Atsushi. Prod. : Hashimoto Yoshiko. Mus. : Suzuki Haruyuki, Sakamoto Ryuichi. Edit. : Funahashi Atsushi. Prod. co. : Big River Films, Documentary Japan. Dist. : Wide House.

Cold Bloom (Sakura namiki no mankai no shita ni)

Japan. 2012. 119mn. Dir. : Funahashi Atsushi. Script : Funahashi Atsushi, Murakoshi Shigeru. Image : Furuya Kōichi. Light : Sakai Takahide. Sound : Takata Shinya. Cast. dir. : Minamidani Yume. Ass. dir. : Kondō Yuki. Music : Janek Duszynski. Prod. : Ichiyama Shōzō. Exec. prod. : Koga Soichiro. Prod. co. : Bandai Visual, Eisei Gekijo, Office Kitano, Big River Films.

Int. : Usuda Asami (Shiori), Miura Takahiro (Takumi), Takahashi Yo (Kenji), Matsumoto Marika (Shōko), Miura Riki (Suguru), Ozawa Yushi (Sumida), Tei Ryūshin (Mr. Shu), Tianxiang Zhang (Lee), Hayashida Mari (Tomoko).

Radioactive

Japan. 2013. 35mn. Dir. : Funahashi Atsushi. Image : Funahashi Atsushi, Yamazaki Yutaka. Color: Suzuo Keita. Post-prod. ass. : Oriyama Rintaro. Mus. : Sakamoto Ryuichi. Ed. : Funahashi Atsushi. Exec. prod. : Echigoya Takashi. Prod. : Hashimoto Yoshiko. Prod. co. : Documentary Japan, Big River Films.

Nuclear Nation 2

Japan. 2014. 114. Dir. : Funahashi Atsushi. Ass. dir. : Onoda Akira. Prod. : Hashimoto Yoshiko. Sound mix. : Kuwaki Tomoji. Edit. : Funahashi Atsushi. Mus. : Suzuki Haruyuki, Sakamoto Ryuichi. Prod. co. : Big River Films, Documentary Japan. Distr. : Wide House.

IV - Entretien avec Kazuhiro SODA. Observer, être présent à ce qu'il se passe sur le moment¹⁶

Élise Domenach : Quelle est votre formation ? Comment en êtes-vous venu à réaliser des films ?

Kazuhiro Sōda : Quand je suis entré à l'Université de Tokyo, j'ai rejoint un peu par hasard le journal de l'Université de Tokyo (*Tokyo daigaku Shinbun*) qui était écrit et édité par des étudiants. Ce journal a une longue histoire ; il était très actif durant les années de haute croissance. Je militais activement, à l'époque. En 1989 l'Empereur Hirohito est décédé. Il y a eu un mouvement d'étudiants critiques à l'égard du système impérial. Exactement comme après le 11 mars, toutes les célébrations (*matsuri*) étaient annulées. Les gens devaient montrer de la réserve. Le même type de « retenue » que les Japonais ont montrée après le 11 mars. L'Empereur venait de mourir, donc les gens devaient se comporter d'une certaine manière. Ce fut la dernière manifestation de grande ampleur des mouvements étudiants qui avaient été si énormes dans les années 1960 et 1970. Après 1989, peu d'étudiants étaient actifs politiquement. J'écrivais des articles contre le système impérial, sur la liberté d'expression au sein de l'Université. En 1991 nous nous sommes opposés à la Guerre du Golfe. Puis j'ai perdu petit à petit mon intérêt pour ces activités ; car je me sentais isolé et inutile. J'ai commencé à m'intéresser à des questions plus philosophiques comme les droits de l'homme. Et j'ai choisi les études religieuses comme dominante en troisième année. J'aimais le bouddhisme. Ma mère appartenait à un courant nouveau du bouddhisme, appelé *Bussho gonen*, qui était de droite. C'étaient de grands soutiens du LDP (Liberal Democratic Party). Je me souviens que le leader critiquait les mouvements anti-nucléaires dans ses discours religieux. Je ne comprenais pas pourquoi il mettait en avant ses opinions politiques. Je suis également devenu sceptique à l'égard de la religion. Je me suis ensuite intéressé davantage aux arts. Et finalement ce caprice a traversé mon esprit : pourquoi pas

¹⁶ Entretien réalisé le 15 avril 2014 à Tokyo.

faire des films !

É.D. : Pourquoi des films ?

K.S. : J'ai croisé les films d'Ozu. Ils faisaient exactement ce qui m'intéressait. Il n'y avait pas beaucoup d'écoles de cinéma au Japon à l'époque. Le seul moyen de devenir réalisateur était de commencer comme assistant réalisateur. Mais je ne le voulais pas. Je voulais voir le monde en dehors du Japon. Les affaires de mes parents se portaient bien. Donc en 1993 j'ai rejoint l'Ecole d'arts visuels de Manhattan. J'ai étudié la réalisation de films de fiction. J'ignorais tout du documentaire à l'époque. Je pensais que c'était à peu près comme du journalisme. Mon film de fin d'études a été sélectionné au festival de Venise : *The Flicker* (16mm, 17mn, 1997). J'y ai rencontré mes cinéastes favoris : Jarmush, Wenders, Ivory. En revenant de Venise, je pensais que quelqu'un me demanderait de faire un film. J'ai été déçu. J'ai dû trouver un boulot. Une maison de production dirigée par une juive Américaine qui parlait japonais travaillait à une série hebdomadaire de documentaires intitulée « *New Yorkers* » pour la chaîne NHK. Chaque semaine, on choisissait un new yorkais et on filmait une histoire sur lui/elle. J'étais l'un des quatre réalisateurs de cette série. Chacun de nous devait réaliser un reportage toutes les quatre semaines. Je devais tout faire moi-même : la première semaine était consacrée à trouver le sujet, écrire le film et obtenir l'accord de la NHK, la deuxième semaine à tourner, la troisième à monter, la quatrième à écrire le commentaire, choisir la musique et tout finir. C'était une routine exigeante. J'avais le sentiment de faire quelque chose qui n'était pas éthique mais fascinant à la fois : nous devions chaque semaine fabriquer une histoire à partir de la vie d'une personne réelle. En utilisant l'image de quelqu'un... J'avais l'impression de leur jouer un tour. J'ai été de plus en plus instatisfait de la manière de faire des documentaires à la NHK : faire des recherches avant de tourner, écrire un scénario détaillé et des commentaires. Certains producteurs me demandaient même ce que les gens interviewés allaient dire. On vous demande de tout savoir avant de tourner. Même la fin. Pour moi, ce n'était pas une manière intéressante de faire des documentaires. Tout l'intérêt du documentaire c'est de tenter d'apprendre quelque chose

du réel. Si vous savez tout avant de filmer, alors vous ne parviendrez pas à observer ce qui est vraiment intéressant. La plupart du temps, la réalité est bien plus intéressante que le scénario. Les producteurs se plaignaient souvent que je ne suivais pas le scénario. Une autre plainte qui m'était adressée était liée au fait que à la NHK vous deviez tout expliquer au public ; utiliser la musique et le commentaire comme des moyens de susciter l'émotion. Par la suite, quand j'ai cessé de travailler pour la série documentaire « *New Yorkers* » et évolué vers des formats plus longs (d'une ou deux heures, pour la NHK), j'ai eu encore moins de liberté. Plus le programme est important plus le producteur y consacre d'attention. Je devais me battre tout le temps. Les producteurs demandaient de couper les choses les plus intéressantes, les scènes les plus déroutantes, pour que le programme ne fasse pas de vague. Par exemple, après le 11 septembre des jeunes gens ont volontairement rejoint l'armée. Cela m'a surpris. Donc j'ai fait des recherches et j'ai rencontré un jeune homme : catholique, très religieux. Comme nous étions à l'église, je lui ai demandé : « Votre religion interdit de tuer. Vous devrez peut-être tuer des gens en Afghanistan. Ça ne vous gêne pas ? ». Il a répondu : « Les terroristes sont le mal. Donc si je les tue, Dieu sera d'accord. » J'ai réalisé un reportage sur lui. Je savais que la NHK me demanderait de couper cette scène. Donc j'ai ajouté des choses encore plus extrêmes, afin qu'ils s'attaquent à ces scènes et oublient les autres. Je cherchais toujours des moyens de bernier les producteurs afin de protéger mon travail.

É.D. : Cette censure japonaise sur les programmes télévisés (même ceux tournés aux États-Unis) vous a conduit à adopter une position d'observateur distancié par rapport à la réalité que vous documentiez ; le type de position et de problème que vous retrouvez dans *Campaign* (2007) : des politiciens refusant des filmés, ou vous demandant de quitter les lieux avec votre caméra... Vous semblez vous confronter souvent à ce genre de difficultés lorsque vous tournez et montez.

K.S. : C'est vrai. Je suis arrivé aux États-Unis en 1993, et j'y vis toujours aujourd'hui. Je passais tellement de temps et d'énergie à protéger mon travail, à l'époque. C'est une des raisons importantes pour lesquelles

j'ai voulu devenir indépendant. Je suis tombé par hasard sur *Domestic Violence* de Wiseman en 2001-2002. J'étais soufflé. Il faisait exactement ce que je voulais faire. J'étais sceptique sur l'usage du commentaire. Et son film de trois heures sans commentaire était tellement prenant. Je ne me suis pas ennuyé. Je n'avais pas étudié le documentaire, donc j'ignorais totalement que quelqu'un faisait cela depuis 1970. J'ai eu le sentiment exaltant d'avoir rencontré mon mentor ! Je pensais qu'il faisait d'importantes recherches avant de filmer, jusqu'à ce que je croise un entretien dans lequel il disait qu'il ne connaissait jamais vraiment le sujet du film avant de tourner. Cela a cliqué dans ma tête ; c'était d'évidence pour moi la bonne manière de faire.

É.D. : Ça aide à apprendre vraiment du réel ; sans filtre, ni préjugé.

K.S. : Oui. Si vous connaissez les choses avant de les filmer, vous êtes coincé. Ses films n'étaient pas visibles, ni au cinéma ni en dvd. Donc j'ai dû aller à la bibliothèque pour me faire mon propre festival privé F. Wiseman ! J'ai aussi croisé le livre de Makoto Satō, *Horizon du cinéma documentaire (Documentary-eiga no Chihei)*, Tokyo, Gaifu-sha, 2006). Et petit à petit j'en suis venu à l'idée de faire mes propres films.

É.D. : Avez-vous pensé réaliser des films de fiction ?

K.S. : Non. Je pensais à réaliser mes propres documentaires ; être indépendant. En 2004, la situation financière de la NHK s'est gravement dégradée. Nous avons tous été licenciés soudainement. Je n'avais pas d'autre solution que de monter ma propre compagnie : Laboratory X. J'ai commencé à faire mes propres films.

É.D. : L'année suivante, en 2005, vous avez tourné *Campaign* (2007).

K.S. : Oui. J'ai tourné *Mental* (2008) et *Campaign* (2007) durant la même période. J'avais prévu de tourner d'abord *Mental*. J'avais entendu parler de cette clinique psychiatrique par la mère de mon épouse, qui est travailleuse sociale. Elle en parlait souvent. Ses histoires m'ont intéressé. Donc j'ai contacté la clinique afin d'obtenir leur autorisation

de venir filmer. J'avais prévu de tourner au Japon en octobre 2005. C'est alors que j'ai appris qu'un ami, Yamauchi, allait se présenter aux élections pour le LDP (Liberal Democratic Party). La campagne et les élections avaient lieu pendant mon séjour au Japon. Il acceptait que je le filme. Donc je suis resté avec lui pendant deux semaines à Kawasaki. Et après cela, j'ai tourné dans la clinique psychiatrique de Okayama. J'ai commencé à cette époque à faire mes propres documentaires. Et j'ai eu l'idée de mes dix commandements.

- tu ne feras pas de recherche sur le sujet de ton film.
- tu ne feras pas d'entretien avant de tourner.
- tu n'écriras pas de scénario.
- tu filmeras seul.
- tu ne filmeras pas de fragments.
- tu ne décideras pas du thème avant le montage.
- tu n'utiliseras ni commentaire, ni voix *off*, ni explication.
- tu n'utiliseras pas de musique.
- tu n'utiliseras pas de phrase incrustée sur l'écran.
- tu utiliseras tes propres financements.

Tout était l'inverse de ce que je faisais dans le monde de la télé. J'ai aussi décidé d'appeler mes films « série de films d'observation », parce que je pense que l'observation est la clé. Non pas pour être objectif. L'observation est subjective. Mais quand je faisais de la télé, je pensais qu'il n'y avait pas assez d'observation ni de la part du cinéaste ni du côté du spectateur. Je pensais que c'était la clé d'un bon documentaire. Les cinéastes ont besoin d'observer, et devraient faire leurs documentaires en fonction de ce qu'ils observent et non en fonction de leurs concepts. Je veux aussi que le public observe ce qu'il se passe dans le film.

É.D. : Est-ce que cette approche observationnelle vient d'un engagement politique, de la volonté de prendre vos responsabilités en tant que cinéaste ? Ces commandements pourraient être compris comme un geste formaliste, mais en réalité ils ont des implications politiques...

K.S. : Ces commandements ne sont pas théoriques ; ils sont pratiques. Ils m'aident. Quand je fais des films, je veux parfois connaître la fin à

l'avance. Ils me permettent de me rappeler que je ne dois pas faire ça. Quand je tourne, il m'arrive souvent de penser : j'aimerais que cette personne dise cela. Ça ruine mon tournage. Car vous ne pouvez pas être présent à ce que vous filmez quand vous pensez ça. Vous pensez à l'avenir, et vous ratez votre plan.

É.D. : Même si l'on entend rarement votre voix, une relation dialogique avec les personnes que vous interviewez sous-tend vos films. Quelle est la juste distance avec la personne que vous interviewez ? Je suis frappée par la profondeur de la question éthique de la relation entre le filmeur et le filmé dans le cinéma documentaire japonais (comme dans les films de Shinsuke Ogawa).

K.S. : Bien sûr je me soucie de la relation que j'entretiens avec la personne que je filme. Mais je crois que la manière dont vous vous concentrez sur ce qu'il se passe sur le moment est une question distincte. Quand on filme, on est souvent préoccupé par l'avenir (ce qui sera filmé) ou le passé (ce qui a été filmé). Dans pareil cas, je me rappelle que je fais un film d'observation. Et les pensées sur l'avenir ou le passé s'estompent. Car quand vous observez, vous vous concentrez sur le présent. C'est quand je me concentre sur le présent que je fournis le meilleur travail en tant que cadreur.

É.D. : Est-ce que vous évitez d'interagir avec les personnes que vous filmez ?

K.S. : Quand j'ai fait *Campaign* j'essayais de ne pas interagir. J'étais très influencé par Frédérick Wiseman. J'ai pu effacer ma présence quand je filmais des politiciens. Ils pouvaient agir comme si je n'étais pas là. Mais pour *Mental* j'ai été contraint d'interagir avec les gens que je filmais. Les patients de la clinique psychiatrique me demandaient tout le temps : « pourquoi est-ce que vous filmez ? ». Je me suis souvenu, de l'époque de mes études religieuses, que Bronislaw Malinowski utilisait ce concept d'« observation participante » pour définir la position dans laquelle on s'inclut dans le monde qu'on observe. C'est exactement ce que je fais : un cinéma d'observation participante J'ai donc modifié ma

conception de la réalisation quand j'ai monté *Mental*.

É.D. : Quand avez-vous écrit votre manifeste, *Pourquoi je réalise des documentaires* (*Naze bokuwa documentary wo torunoka*, Tokyo, Kodansha, 2011) ?

K.S. : Quand j'ai fait *Peace* (2010). Ce livre porte sur la réalisation documentaire, mais aussi sur la manière d'approcher le monde. J'ai pensé qu'il serait peut-être utile à des chercheurs, des journalistes... À quiconque pouvait avoir l'usage du concept d'observation. Quand je préparais la sortie de *Peace*, j'ai pensé que c'était le bon moment pour moi pour tenter de comprendre ce que je pensais vraiment. J'ai commencé à écrire juste avant le 11 mars. Mais j'ai cessé quand la catastrophe du 11 mars est survenue. J'étais sous le choc. Je pensais que j'allais perdre mon pays, perdre ma maison. Et écrire me semblait insignifiant. J'avais prévu de me rendre au festival du film de Hong Kong et à Visions du réel à Nyon. J'ai failli annuler ces voyages. Mais après une ou deux semaines, j'ai réalisé que c'était un problème de long terme.

Donc, il y a un livre sur *Mental*. Je préparais la sortie du film, et quelqu'un m'a demandé d'écrire ce livre. *Pourquoi je réalise des documentaires ?* (2011) porte sur *Peace*, sur les coulisses du tournage. J'ai écrit un autre livre, sur *Theater*. Et encore un autre qui ne porte pas sur le cinéma : *Les Japonais veulent-ils rejeter la démocratie ?* (*Nihonjin wa minshushugi wo sutetagatteirunoka ?*, Tokyo, Iwanami, 2013). Et je vais publier un nouveau livre en août 2014 : *Un fascisme sans enthousiasme* (*Nekkyō naki facism*, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 2014). J'ai eu l'idée de cette expression il y a un an, quand Abé a remporté les élections nationales pour la seconde fois. Ce dont nous avons fait l'expérience alors c'était un fascisme difficile à reconnaître car il n'a ni partisans enthousiastes ni chef charismatique.

Pendant longtemps j'ai refusé de parler de politique. Je faisais mes films de manière indépendante, et je ne voulais pas qu'on m'attribue une étiquette politique. Ce que je voulais faire avec mon cinéma d'observation c'était traiter directement de la réalité, me débarrasser de l'idéologie comme filtre. Mais je suis partial, bien sûr.

É.D. : Est-ce qu'un tel désir de traiter de la réalité directement (sans filtre) est la raison de votre prédilection pour les plans séquences ?

K.S. : C'est parce que je veux que le public ait le temps d'observer ce qu'il se passe. Selon le public, l'interprétation d'une même image peut être très différente. Plus le plan est long, plus vous donnez de liberté d'interprétation au public. C'est ce qui est fascinant avec la réalisation cinématographique. Quand Michael Moore a fait *9.11*, son objectif final était de donner une image noire de Bush. Il a rassemblé tous les matériaux pour le décrire comme un mauvais président. Je suis d'accord avec son opinion. Mais je ne crois pas qu'il ait découvert quoi que ce soit en faisant ce documentaire. Si je faisais un documentaire sur Bush, je voudrais comprendre quel type de président il fut. La conséquence pourrait en être que je me mettrais à apprécier Bush. Je dois être ouvert à la possibilité d'être converti.

É.D. : Avant le 11 mars vous n'écriviez pas publiquement sur la politique ?

K.S. : Je faisais attention à ne pas parler de politique. Mais après le 11 mars j'ai ressenti le devoir d'exprimer mes opinions. J'ai commencé à twitter. Les tremblements de terre continuaient. J'étais très inquiet. Je twittais toutes les éléments prouvant que l'accident de Fukushima était inévitable. Depuis Tchernobyl j'étais très engagé contre l'énergie nucléaire. J'avais peur des accidents graves qui pourraient arriver dans l'avenir. Je voulais sortir tout cela de moi, afin d'influer tout de suite, si possible, sur l'opinion des gens. Donc j'ai commencé à écrire sur la situation politique en général. Les journalistes japonais venaient vers moi, me posaient des questions. Beaucoup de reporters cherchaient des personnes capables d'exprimer leur opinion à leur place.

É.D. : Est-ce que vous pensez que le fait de vivre aux États-Unis vous permettait de prendre la parole plus facilement ?

K.S. : Je savais que ce serait mauvais pour ma carrière de réalisateur.

Mon public était bien plus large avant que je prenne la parole. Mais je n'ai plus aucune retenue à parler de politique. J'admire le philosophe Tatsuru Uchida. Il m'a proposé d'écrire un chapitre de son ouvrage collectif qui paraîtra en mai 2014 (avec 9 autres co-auteurs) sur le régime de Abé : *Discussions franches sur le gouvernement japonais* (*Machiba no Yūkoku Kaigi - Nihon wa korekara dōnarunoka* Tokyo, Shōbunsha, 2014).

É.D. : *Campaign* est sous-titré « *Observational Film # 5* ». Pourquoi ?

K.S. : Mes films sont liés. Je souhaite qu'on les considère comme un seul long documentaire. *Campaign* porte sur le processus politique des élections, sur le LDP (Liberal Democratic Party) quand Koizumi était Premier Ministre. Dans *Mental* il y a une scène dans laquelle ils parlent des effets de la politique de Koizumi qui tenta de réduire les coûts de la protection sociale. Les personnes déficientes mentales ont été directement affectées. Je ne recherchais pas particulièrement ce genre de choses au tournage, mais je les ai remarquées simplement quand elles arrivaient. Donc il y a un lien. Dans *Mental* on voit souvent des affiches de campagnes électorales ; c'est un élément de continuité. Dans *Peace* il y a une scène dans laquelle ma belle-mère, travailleuse sociale, se plaint du système. Elle aide une personne âgée. Ça lui prend deux heures. Mais le gouvernement ne veut payer qu'une seule heure. Elle refuse de réduire les soins à une heure car elle a besoin de deux heures de travail. Elle se plaint de cela dans la voiture. Au même moment, à la radio, le Premier Ministre Takayama parle d'un avenir radieux pour la protection sociale. Elle ne le remarque même pas. Il y a une déconnection totale. On voit les traces de la politique dans *Théâtre* (2012) aussi. Hirata était le conseiller de Takayama. Et dans *Théâtre 2* (2012) il y a une scène où Hirata rencontre des politiciens. Il y a aussi une scène où Hirata parle de l'art comme aidant à traiter les malades mentaux. C'est une référence à *Mental*. Et *Campaign 2* est bien sûr une suite directe de *Campaign*.

É.D. : Comme Wiseman, vous traitez des structures fondamentales de votre société.

K.S. : Oui. Et j'observe différentes parties de la société. *Campaign* porte sur les cadres de la société. *Mental* sur les couches populaires de la société. Les artistes de *Théâtre* sont au milieu.

É.D. : Est-ce que vous avez utilisé un dispositif de mise en scène particulier dans chaque film ? Vous avez mentionné le fait que dans *Mental* vous étiez dans la voiture avec votre belle-mère et filmiez depuis cette place. Est-ce que vous filmez depuis le siège arrière, de la même manière, dans ce film et dans *Campaign 2*, quand vous êtes avec Yamauchi dans sa voiture ?

K.S. : Dans *Mental* j'étais à côté d'elle, et non pas à l'arrière comme dans *Campaign 2*.

É.D. : Dans « *Post-Traumatic Filmmaking in Japan* » (*The New York Times*, 14 mars 2012), Denis Lim note que les documentaires de « tourisme du désastre » sont souvent construits autour de travellings sur le paysage dévasté, tournés depuis une voiture. Votre manière de filmer depuis l'intérieur d'une voiture est presque l'opposé du tourisme. Vous semblez vouloir montrer ce qu'il se passe à l'intérieur de la voiture. C'est une position intéressante pour l'œil de la caméra, car vous devenez l'intime de la personne que vous filmez, et vous participez aussi à un moment de projection de cette personne dans le monde. Dans *Campaign 2* ces moments apportent à la conversation des éléments importants. Sakai et Hamaguchi (réalisateurs de *The Sound of the Waves*, *Voices from the Waves* et *Storytellers*) disaient que leur dispositif de mise en scène avait été conçu sur le modèle de la disposition spatiale de l'écoute et de la parole de deux personnes à l'intérieur d'une voiture (parler fort, écouter sans voir l'autre, etc.). Dans le film de Yōju Matsubayashi, *Fukushima, mémoires d'un paysage perdu* (2012), les plans tournés à l'intérieur d'un véhicule mettent en évidence la relation entre le réalisateur et la personne filmée dans le mini-van. Matsubayashi est dans le mini-van avec des résidents de la zone évacuée, et une femme se cache de lui car elle a honte d'être si émue.

K.S. : C'est vrai. Dans une voiture, on devient plus réflexif. Le conducteur en particulier. Il se concentre sur la conduite, donc il ne fait pas très attention à ce qu'il dit.

É.D. : Le dernier plan de *Campaign 2* est très fort : Yamauchi se tient face à la station de JR de Kawasaki. Il porte une combinaison de protection. La caméra s'éloigne lentement de lui, et nous ressentons intensément son isolement. Techniquement, est-ce un zoom ?

K.S. : Non. Je m'éloigne physiquement de lui. C'est un travelling. Je filmais et je suivais en même temps l'action que j'observais. J'ai remarqué que personne ne l'écoutait. J'ai cherché le plan qui pourrait traduire ça.

É.D. : Ce plan me rappelle une scène des *Lumières de la ville* (1931) où l'on voit Charlot s'avancer vers une femme aveugle qui vend des fleurs et fait la manche dans la rue. Elle est assise sur le trottoir. Les gens passent devant elle sans la remarquer.

K.S. : Pendant longtemps j'ai laissé en plan mes rushs tournés à Kawasaki, car je ne savais pas comment les approcher. En décembre 2012, quand Abé a remporté son raz-de-marée électoral, la première image qui m'est venue à l'esprit c'était ce travelling s'éloignant de Yamauchi. J'ai voulu revoir cette image. Elle était exactement telle que dans mon souvenir. J'ai réalisé que tant que j'avais cette image, j'avais un film. Elle était la métaphore de la manière dont les Japonais réagissaient. Ils se détournaient. Tous les éléments étaient concentrés dans ce plan. Yamauchi y paraît bizarre, étrange. Il semble fou. Même s'il est probablement la personne la plus saine d'esprit.

É.D. : Même si les gens ne réagissent pas au discours anti-nucléaire de Yamauchi, on voit qu'ils portent des masques de protection. Leur réaction est double : ils dénie le risque en passant devant Yamauchi sans prêter attention à son discours, mais ils le reconnaissent en portant un masque. Cela fait de la politique une affaire privée, et une affaire genrée. On sait que beaucoup de femmes, de mères, qui n'étaient pas

des activistes politiques, se sont engagées dans les manifestations anti-nucléaires. Ce qui est intéressant ici, c'est que Hamauchi réagit en père, et le dit ainsi dans le film.

K.S. : Yamauchi est un père au foyer. Quand il était homme politique pour le LDP (Liberal Democratic Party) il faisait partie du système, qui est très sexiste. On le voit dans *Campaign* : par exemple, on a demandé à son épouse de démissionner de son travail pendant sa campagne électorale. Mais par la suite Yamauchi a été écarté. Et je crois que c'est la raison pour laquelle il est devenu un opposant au nucléaire.

É.D. : *Odayaka* (Nobuteru Uchida, 2012) est l'un des multiples films qui mettent en avant une manière maternelle de s'inquiéter de l'énergie nucléaire et de ses conséquences sur la santé des enfants. Est-ce que vous aviez prévu dès le début de tourner ces scènes privées dans la famille de Yamauchi ?

K.S. : J'avais compris depuis le début que le petit garçon jouait un rôle très important dans l'histoire ; que Yamauchi décide de mener cette bataille électorale contre le nucléaire en raison de son expérience d'avoir élevé son fils. Je pensais que les scènes avec Yuki seraient très importantes. Quand j'ai tourné la scène où Yuki pleure dans le bureau de poste j'ai su immédiatement que ce serait une scène très importante du film. Elle est très ironique, car Yuki est terriblement malheureux. Il pense que ses parents ne font pas attention à lui. C'est pourquoi il pleure. Mais en fait ils font ce qu'ils font en raison de son existence. Yuki est aussi une métaphore des générations à venir. Quand je tournais *Campaign 2*, mon regard était attiré vers les enfants car je pensais aux générations à venir.

Interview with SODA Kazuhiro. Observing, concentrating on what's going on at present¹⁷

Élise Domenach : What is your training ? How did you come to directing films ?

Sōda Kazuhiro : When I entered Tokyo University, I accidentally joined Tokyo University's newspaper (*Tokyo daigaku Shinbun*) which was written and edited by students. This journal has a long history ; it was very active during the high growth years. At that time I became very politically active. In 1989 Emperor Hirohito passed away. There was a movement of students who were critical about the empirical system. Just like after 3.11, all the festivals (*matsuri*) were canceled in the country. People had to be reserved. Exactly the same kind of « self-restraint » happened after 3.11. Because the Emperor had just passed away people had to behave in a certain way. This was the last important protest among students movements which were so big in the 1960's and 1970's. Only a few students were involved in politics after 1989. I was writing articles about the imperial system, about the freedom of research within the university. In 1991 we were opposing the Golf War. Then I gradually lost interest in those activities, because I felt isolated and meaningless. I became interested in more philosophical questions about the human rights. So I decided to pick religious studies as a major in third year. I liked buddhism. My mother was into a new trend of buddhism, *Bussō gonen*, which was right wing. They were big supporters of the LDP (Liberal Democratic Party). I remember that the leader was criticizing the antinuclear movements in his religious speech. I did not understand why he was putting forward political views. I also got skeptical towards religion too. Then I became more interested in arts. And eventually this whim popped into my head : I should start making films.

É.D. : Why films ?

¹⁷ Interview conducted in english on April 15th 2014 in Tokyo.

S.K. : I came across Ozu's films. They were doing exactly what I was interested in. There were not so many film schools in Japan back then. The only way to become a film director was to be an assistant director. But I didn't want that. I wanted to see the world outside Japan. My parents' business was doing very well. So in 1993 I joined the School of Vision Arts in Manhattan. I studied fiction filmmaking. I didn't know about documentary back then. I thought it was similar to journalistic report. My graduation thesis short film was invited to Venice film festival : *The Flicker* (16mm, 17mn, 1997). I met my favorite filmmakers there : Jarmush, Wenders, Ivory. Coming back from Venice I thought somebody would ask me to make a feature film. It was disappointing. I had to find a job. A production company run by a Jewish American lady who spoke Japanese worked on a weekly documentary series for NHK called « *New Yorkers* ». Each week, we picked a New Yorker every week and filmed a story about him/her. I was one of the four directors who made this show. Each one of us had to come up with a show every four weeks. I had to do everything myself : first week consisted in finding the subject, writing the film and getting approval from NHK, second week shooting, third week editing, fourth week writing narration, picking music and finishing. It was a tough routine. I felt the game was both unethical and fascinating : we had to make up a story about an actual person every week. Using somebody's image... I felt I was doing some kind of a trick. I grew dissatisfied with the way we had to make documentaries for NHK : doing research before shooting, writing detailed scripts and narrations. Some producers even asked me what the interviewees would say. You are required to know everything before you shoot. Even the ending. I didn't think it was an interesting way to make documentary film. The whole point about documentary is that you try to learn something from reality. If you have the knowledge beforehand, you then fail to observe what's really interesting. Most of the time, reality is much more interesting than the script. Producers often complained that I didn't apply the script. Another complaint I received was linked to the fact that at NHK you are required to explain everything to the audience, to use music and narration as a way to create emotion. After I quit making « *New Yorkers* » and moved to longer formats (one hour or two hours documentaries for NHK), I felt

I was less free. The more important the program is the more attention the producer pays. I had to fight all the time. The producers would ask to cut the most interesting, the most disturbing scenes, to make sure that the program is safe.

For example, after 9.11 some young people voluntarily joined the army. It surprised me. So I researched and I met a young guy : catholic, very religious. As we were in a church, I asked him : « Your religion forbids killing. You might have to kill somebody in Afghanistan. Do you feel ok with it ? » He said : « Terrorists are evil. So God would be ok if I kill them ». I directed a program about him. I knew that NHK would want me to cut this scene. So I added more extreme things, so that they would attack these scenes and forget about the others. I was always thinking about how I could trick the producers in order to protect my work.

É.D. : This Japanese censorship on TV programs (even the ones shot in the United States) prompts a distant observer position towards the reality you were documenting : the kind of position and the kind of issue that come up again in *Campaign* (2007) : politicians refusing to be filmed, or asking you to leave... You seem to be dealing a lot with that kind of difficulties in shooting and editing.

S.K. : That's right. I arrived in the United States in 1993 and I am still living there today. I was spending so much time and energy protecting my work, at the time. That's one of the most important reason why I wanted to be independent. I accidentally ran into *Domestic Violence* by Wiseman in 2001-2002. I was blown away. He did exactly what I wanted to do. I was skeptical about the use of narration. And his three hour long film without narration was so compelling. I didn't get bored. I didn't study documentary at all, so I was completely ignorant about the fact that somebody was actually doing this since 1970. I was thrilled to meet a personal mentor ! I thought he carried out a lot of research before he filmed it. Until I came across an interview in which he was saying that he never knows much about the subject before he films. It clicked in my mind that it was the right way to go.

É.D. : It helps you learning from reality, without any filter or preconception.

S.K. : Yes. If you know things before you film them, you are stuck. His films were not available in film or in dvd. So I had to go to the public library and make my own private F. Wiseman festival ! I also came across Makoto Satō's book, *Horizon of Documentary Cinema (Documentary-eiga no Chihei*, Tokyo, Gaifu-sha, 2006). And I gradually came to the idea of making my own films.

É.D. : Have you ever think about turning to fiction film ?

S.K. : No. I was only thinking about doing my own documentaries ; being independent. In 2004 the NHK financial situation became really bad. We were all laid off all of a sudden. I had no chance but to set up my own company : Laboratory X. I started making my own films.

É.D. : The next year, in 2005, you shot *Campaign* (2007) ?

S.K. : Yes. I was shooting *Mental* (2008) and *Campaign* at the same time. I was planning to shoot *Mental* first. I got to know about the mental clinic in question through my wife's mother, who is a social worker. She often talked about this clinic. Her stories interested me. So I contacted the clinic in order to get the permission to shoot. I was planning to go to Japan in October 2005 to shoot. But then I learnt that a friend of mine, Yamauchi, was running for elections for the LDP (Liberal Democratic Party). The campaign and election day took place during my stay in Japan. He was okay to be filmed. So I stayed with him for two weeks in Kawasaki. And after that I shot in the mental clinic in Okayama. That's when I started making my own documentaries, and came up with my ten commandments :

- You won't do any research on the subject of your film
- You won't conduct any interview before shooting
- You won't write any script
- You will shoot alone
- You will shoot as long as necessary

- You won't film fragments
- You won't decide of the theme before editing
- You won't use narration, voice-over, explanations
- You won't use music
- You won't use titles
- You will use your own funding.

Everything was the reverse of what I did in the TV world. I also decided to name the series « observational film series », because I thought observation was the key. It's not about being objective. Observation is very subjective. But when I was doing TV I thought there was not enough observation on the side of the filmmaker as well as on the viewer's one. I thought it was the key in order to make a good documentary. Filmmakers need to observe and make a documentary according to what they observe and not according to their concepts. I also want the audience to observe what's going on in the film.

É.D. : Does this observational approach come from a political endeavour to take responsibility for yourself ? Those commandments can very well be understood as a formalist gesture, but in fact they have immediate political implications, don't they ?

S.K. : These commandments are not theoretical ; they are very practical. They help me. When I make films, I sometimes want to know the end of the film beforehand. But I remind myself that I shouldn't do that. When shooting I often have the thought : I wish this person would say this. It often ruins my shooting. Because you are not present to what you are filming. You think about the future, so you mess up your shooting.

É.D. : Even if one seldom hears your voice, a kind of dialogical relationship with your interviewees underlies your films. What should be the right distance with the person you are interviewing ? It struck me how very deep the ethical question of the relationship between the filmmaker and the person he films goes in Japanese documentary films (such as in Ogawa Shinsuke's films).

S.K. : Of course I am concerned about the relationship between myself and the subject. But I think how you concentrate on what's going on at present is a distinct issue. When filming, one is often concerned about the future (what will be filmed) or the past (what was filmed). In such case I remind myself that I am doing an observational film. Then, the past and future thoughts fade away. Because when you observe, you focus on the present. And when I focus on the present, I work the best as a cameraman.

É.D. : Do you avoid interacting with the people you are filming ?

S.K. : When I made *Campaign* I tried not to interact. I was heavily influenced by Fredrick Wiseman. I could erase my presence when I was shooting with the politicians. They could act as if I was not there. But for *Mental* I was forced to interact. The mental patients were constantly asking : « Why are you shooting ? ». I remembered, from studying religion, that Bronislaw Malinowski used this concept of « participant observation » to define the position in which one includes himself to the world he is observing. That's exactly what I am doing : « observational participant / cinema ». I adjusted my conception of filmmaking when I edited *Mental*.

É.D. : When did you write your manifesto, *Why I Make Documentaries?* (*Naze bokuwa documentary wo torunoka*, Tokyo, Kodansha, 2011).

S.K. : When I was making *Peace* (2010). It's about documentary filmmaking, but it's also about the way one approaches the world. I thought it might be useful to scholars, journalists... To anybody who could use the concept of observation. When I was preparing for the release of *Peace*, I thought it was the right time for me to try and understand what I was really thinking. I started writing when 3.11 occurred. But I stopped when 3.11 happened. I was shocked. I thought I was going to lose my country, lose my home. And writing seemed meaningless to me. I was planning to visit the Hong Kong Film Festival and Visions du Réel in Nyon. I almost canceled. But after one or two weeks, I realized it was a long time problem.

So, there is one book about *Mental* (2008). I was preparing the release of this film, and somebody asked me to write a book. *Why I make documentaries* (2011) is about *Peace*, behind the scenes. I have another book about *Theater*. And another one which is not about film at all : *Do the Japanese want to discard democracy ? (Nihonjin wa minshushugi wo sutetagatteirunoka?, Tokyo, Iwanami, 2013)*. And I will be publishing a new one in August 2014 : *A Fascism without Enthusiasm (Nekkyō naki facism, Tokyo, Kawade Shobō Shinsha, 2014)*. One year ago, when Abé won for the second time the national elections, I came up with this title. What we then experienced was a fascism hard to recognize as it doesn't have any enthusiastic followers nor any charismatic leader. For a long time I refused to talk about politics. I was doing my films independently, and I didn't want to be labelled with any kind of political view. What I wanted to do with observational cinema was to deal with reality directly, to get rid of ideology as a filter. But I am of course biased.

É.D. : Is such a will to connect to reality directly (without any filter) the reason why you like long shots so much ?

S.K. : That's because I want the audience to have time to observe what's going on. Depending on the audience, the interpretation of one same image can be very different. The longer the shot is, the more freedom of interpretation you give to the audience. That's what's fascinating about movie making. When Michael Moore made *9.11*, his ultimate objective was to make Bush look bad. He collected all this material to depict him as a bad president. I agree with his opinion. But I don't think he discovered anything by making the documentary. If I were making a documentary on Bush, I would want to find out what kind of president he is. The consequence might be that I actually like Bush. I should be open to the possibility of being converted.

É.D. : Before 3.11 you did not publicly write about politics ?

S.K. : I was very careful not to talk about politics. But after 3.11 I had to express my opinions. I started tweeting. Earthquakes were

still going on. I was very concerned. I twitted all the evidence why Fukushima accident was inevitable. I was very opposed to nuclear power since Chernobyl. I was always scared about severe accidents that could happen in the future. I wanted to get that out, to quickly affect people's opinions. I didn't think about my career. Many people were using my tweets. So I started writing about the political situation at large. Japanese journalists were coming to me, asking questions. Many reporters are in search of someone able to speak his mind on behalf of them.

É.D. : Do you think that going to the US made it easier for you to speak up ?

S.K. : I knew it would be damaging to my career as a filmmaker. My audience was much wider before I spoke up. But I don't have any reservation anymore with talking about politics. I admire the philosopher Uchida Tatsuru. He invited me to write a chapter in the collective book he will be publishing in May (along with nine other co-authors) about Abé's regime : *Frank Discussions About the Japanese Government (Machiba no Yūkoku Kaigi - Nihon wa korekara dōnarunoka*, Tokyo, Shōbunsha, 2014).

É.D. : *Campaign* is subtitled « *Observational Film # 5* ». Why ?

S.K. : Those films are related. I want them to be considered as one long documentary. *Campaign* is about political process, LDP (Liberal Democratic Party) when Koizumi was at the office. In *Mental* there is a scene in which they talk about the effects of Koizumi's politics; he tried to cut down the costs of welfare. People with mental disabilities were directly affected. I was not looking for this kind of thing, but I noticed it when I was shooting. So, there is a connection. In *Mental* I often show campaign posters; it's a continuation. In *Peace* there is a scene in which my mother in law, a social worker, complains about the system. She is helping an elderly person. It takes her two hours. But the government is willing to pay for one hour only. She refuses to cut it to one hour because he needs two hours attention. She complains about

it in the car. On the radio, at the same time, Prime Minister Takayama talks about the bright future of social welfare. She doesn't even mention it. There is a total disconnect. You see the trace of politics in *Theater* (2012) as well. Hirata was adviser to Takayama. And in *Theater 2* (2012) there is a scene where Hirata meets with politicians. There is also a scene where Hirata talks about art being helpful to treat mental patients. That's a reference to *Mental*. And *Campaign 2* is of course a direct sequel to *Campaign*.

É.D. : Like Wiseman, you are dealing with the fundamental structures of your society...

S.K. : Yes. And I am looking at different parts of society. *Campaign* is about the establishment. *Mental* is about the lower part of society. *Theater's* artists are in the middle.

É.D. : Have you been using a specific directorial device in each film ? You mentioned that in *Mental* you are in the car with your mother in law, and you shoot from that place. Are you filming from the back seat just like in *Campaign 2*, when you are with Yamaguchi in his car ?

K.S. : In *Mental* I was next to her, not on the back seat like in *Campaign 2*.

É.D. : In « *Post-Traumatic Filmmaking in Japan* » (*The New York Times*, March 14th, 2012), Denis Lim mentions that « disaster tourism » documentaries are often build on tracking shots on the devastated scenery, shot from inside a car. Your way of shooting from inside the car is almost the opposite of tourism. You seem interested in showing what is going on inside the car ! It's an interesting position for the eye of the camera, because you are very intimate to the person you are filming, and you are also participating in a moment of projection of people onto the world. These moments in *Campaign 2* bring up certain important elements to the conversation. Sakai and Hamaguchi (directors of the Tōhoku's trilogy) said their mise en scène setting was modeled after the spatial situation of listening and speaking

to one another inside a car (speaking loud, listening without seeing the other one, etc.). In Matsubayashi Yōju's *Fukushima. Memories of a Lost Landscape* (2012) the shots from inside a vehicle emphasize the relationship between the filmmaker and the person filmed in the mini van. Matsubayashi is in the mini van with residents from the evacuation zone, and a woman hides from him because she feels ashamed of being emotional.

S.K. : That's right. In a car, one becomes more reflective. The driver, especially. He focuses on driving, so he doesn't pay much attention to what he is saying. His unconscious mind often speaks up. That's why I like shooting in the car.

É.D. : The last shot of *Campaign 2* is very powerful : Yamauchi is standing in front of Kawasaki Japan Rail station, wearing protective gear. The camera slowly moves away from him, and we feel a strong sense of isolation. Technically, is it a zoom ?

S.K. : No. I physically moved away from him. It's a tracking shot. I was filming and following the action that I was observing. I noticed that nobody was listening to him. I was looking for a way to translate that into a shot.

É.D. : This shot reminds me of a scene in Charlie Chaplin's *City Lights* (1931). We see him coming towards a blind woman who is selling flowers and begging in the streets. She is seared. People are passing by without noticing her.

S.K. : For a long time, I didn't start editing the material I shot in Kawasaki, because I didn't know how to approach it. In december 2012, when Abé won a landslide victory at the elections, the first image that came to my mind was that tracking shot getting away from Yamauchi. So I wanted to check that image. It was exactly what I remembered. I realized that as long as I had this shot, I had a film. It's a metaphor of how Japanese people reacted. They just passed by it. All the elements were packed into the shot. Yamauchi looks weird and outcast in it. He

looks insane, even though he is probably the most sane person.

É.D. : Even though people don't react to Yamauchi's no nuke discourse, one can see that they are actually wearing protection masks. Their reaction is twofold : they deny the risk by passing by Yamauchi without paying attention, but they recognize it by wearing a mask. It turns politics into a private thing, a gendered issue. We know that many women, mothers, who are not political activists, got involved in the no nuke protests. What's interesting here is that Yamauchi reacts as a father, and he says so in the film.

S.K. : Yamauchi is a house husband. When he was a politician for LDP (Liberal Democratic Party) he was part of the system, which is actually very sexist. One sees that in *Campaign* : for example, his wife was asked to quit her job during his campaign. But later on, Yamauchi was pushed out, outcast. And I think that's why he became anti nuclear.

É.D. : Among many other films, *Odayaka* (Uchida Nobuteru, 2012) puts forward a motherly way of worrying about nuclear power and its consequences on children's health. Did you plan from the very beginning to shoot private scenes in Yamauchi's family ?

S.K. : From the beginning I understood that his kid was playing a big part in the story; that he decided to run on an anti nuclear stand because of his experience of raising his son. I thought the scenes with Yuki would be very important. When I shot the scene where Yuki cries in the post office I immediately knew this was going to be a very important scene in the film. It's a very ironic scene, because Yuki is terribly unhappy. He thinks his parents are not paying attention to him. That's why he cries. But in fact they are doing what they are doing because of his existence. Also Yuki is a metaphor for future generations. When I was shooting *Campaign 2*, my eyes were drawn to kids because I was thinking of future generations.

Campaign 2. Observational Film Series #5

Japan/USA. 2013. 149mn. Dir., prod., image, ed. : Sōda Kazuhiro.
Assoc. prod. : Kashiwagi Kiyōko. Prod. co. : Laboratory X.

V- Entretien avec Philippe ROUY. L'aveuglement dans les images, l'aveuglement de la société hors champ¹⁸

Élise Domenach : Quelle est votre formation ? Comment êtes-vous venu au cinéma ?

Philippe Rouy : J'ai fait une maîtrise de journalisme à l'Université de Marseille. J'ai vite compris que je n'étais pas fait pour ça. La vérité factuelle ne m'intéressait pas. À la fin de mes études j'ai fait un stage pour valider ma maîtrise dans une radio locale de Radio France à Clermont-Ferrand. Medhi El Hadj, chargé de réalisation à France Culture, y avait monté un atelier de création radiophonique. Ça a été une ouverture fabuleuse. Cet homme me montrait que la radio était aussi un médium de création ; qu'on pouvait aller à la rencontre du monde avec un micro et restituer cette forme, malléable, de façon personnelle. Puis j'ai dû faire mon objection de conscience dans une association à Clermont-Ferrand qui produisait des disques. Je me suis mis à faire des pochettes de disques comme graphiste. C'est devenu mon travail. J'ai repris la radio beaucoup plus tard. Je suis devenu chargé de réalisation à France Culture pendant trois ans. Puis, en tant que producteur radio, j'ai fait le portrait de deux réalisateurs de cinéma : Lech Kowalski et Henri-François Imbert. Et enfin, pour l'émission *Surpris par la nuit* d'Alain Veinstein, j'ai adapté un texte de Hugues Jallon *Zone de Combat*. C'était un projet hybride ; un assemblage de plusieurs dizaines de voix de non-comédiens dessinant un groupe ayant survécu à, ou préparant, un acte ultra-violent. Puis j'ai quitté France Culture pour retourner vers les images.

Entre ces deux périodes radiophoniques j'ai fait mes premiers films, au début des années 2000. Je n'y avais jamais pensé auparavant. Pour moi le cinéma était trop cher et trop contraignant techniquement. Mais en 1999 j'ai accompagné une tournée française d'un spectacle québécois :

¹⁸ Entretien réalisé le 8 juillet 2014 à Paris.

Littoral de Wajdi Mouawad. Mouawad faisait ses débuts en Europe. Un jour, j'ai appris que le spectacle créé trois ans plus tôt allait partir au Liban, y être enterré en quelque sorte. Or, *Littoral* raconte l'histoire d'un jeune homme qui va enterrer son père au Liban. Je voulais être de l'aventure ! J'ai pris le prétexte d'un film à faire pour les accompagner. J'ai emprunté la caméra d'un copain, et j'ai tourné le film *Beyrouth, littoral* avec une amie, Agnès Ravez, en 2000-2001. C'était la première fois que je tenais une caméra. Je découvrais Beyrouth qui portait encore les stigmates de la guerre. L'expérience a été très forte.

Donc, je n'ai pas fait d'école d'art, ni de cinéma. Ma venue au cinéma a été une suite de hasards, il y a un peu plus dix ans.

É.D. : Vous êtes venu à la radio puis au cinéma par un refus du journalisme, et de la quête d'une vérité factuelle.

P.R. : Oui. La rencontre avec Medhi El Hadj a été déterminante. Il m'a montré qu'il était possible d'avoir un rapport au monde oblique. Il était de l'équipe des *Nuits magnétiques*, créées par Alain Veinstein sur France Culture dans les années soixante-dix.

É.D. : Il fait partie de ces personnes qui ont investi les médiums radio et vidéo à la fin des années 1970 et dans les années 1980 en attendant un nouveau rapport au réel, et qui ont mis le pied à l'étrier à bon nombre de futurs cinéastes. Comme Jean-Paul Tréfois et Paul Paquay, les animateurs du programme « Vidéographie » de la RTBF, qui ont fait débiter les frères Dardenne à l'époque où ils tournaient leurs premières vidéos documentaires. Ou comme Jean-Paul Fargier. Ils cherchaient un rapport au monde différent ; sans doute pas uniquement documentaire.

P.R. : Ces années ont permis l'émergence de formes de création artistique audiovisuelles qui ont irrigué le cinéma mais qui se sont desséchées dans les formes mainstream de la radio, de la télé. Par la suite, la rencontre avec le cinéma de Chantal Akerman a été décisive. Ses plans longs me fascinaient. J'ai vu *D'Est* (1993), puis *Sud* (1999) sur Arte à la fin des années 1990. J'étais impressionné par la possibilité

d'un cinéma ni strictement documentaire ni strictement fictionnel. Par ce rapport à l'image dans la latence, l'attente, la dilatation et la distance. Je me suis dit qu'il y avait peut-être là une place pour moi. Avec l'arrivée des petites caméras numériques, ça ne coûtait plus très cher. Et je découvrais la possibilité de filmer le monde sans être intrusif avec les gens (je suis très timide) ; de restituer un rapport au réel sans la violence qu'implique le fait chez quelqu'un.

É.D. : Une caméra posée à distance permet un rapport plus contemplatif au réel. Quand on prend le temps d'observer, surgissent des choses.

P.R. : Flaubert dans sa correspondance dit : « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps ». La trilogie *D'Est* (1993) – *Sud* (1996) – *De l'autre côté* (2002), c'est de l'observation de paysages dans lesquels viennent s'implanter des corps et des visages presque inertes eux aussi. Dans *D'Est*, des cohortes de gens attendent des bus, des trains... On se demande ce que ces gens vont devenir après la fin du monde soviétique. Leurs corps ont accumulé souffrances et espoirs déçus. Ils expriment une circonspection à l'égard de la caméra. Le dispositif est relativement présent, avec une relation regardeur-regardé visible. Je crois que la durée permet d'obtenir cela. Pour *Beyrouth, littoral* je cherchais une forme un peu classique car j'espérais que le film soit diffusé par Arte. J'ai basculé ensuite dans une forme de cinéma plus proche de moi ; sans ambition de diffusion autre que dans des festivals et des réseaux de diffusion alternatifs. *Etán* (2004), le film suivant, est basé sur un texte littéraire écrit par Hugues Jallon : *La Base. Rapport d'enquête sur un point de déséquilibre majeur en haute mer*. Le point de départ est une plateforme de défense anti aérienne installée dans l'estuaire de la Tamise pendant la seconde guerre mondiale. Désaffectée, elle a été plus tard investie et habitée par un couple un peu fou qui a décidé d'en faire un pays, avec sa constitution, sa monnaie... Une fiction juridique ou une micro-nation, qu'ils ont appelée "Sealand". J'ai utilisé une partie de ce texte pour faire un film sur la présence et l'absence au monde ; le désir de s'en extraire. Puis, petit à petit, je me suis mis à faire des films courts : *Passe* [port (2007), *Survivions* (2008),

Au fur que tu perdras la vue (2008), *Hypn* (2009), *Cheval Blème* (2009), *La Voûte* (2010), *1862* (2011).

É.D. : Vous tourniez vos films, à cette époque ?

P.R. : Oui. Depuis *4 bâtiments, face à la mer* (2012) j'utilise des images que je n'ai pas filmées. À l'exception de *Cheval blème* pour lequel j'avais utilisé des images d'archives de la dernière exécution publique d'un condamné à mort devant la prison de la Santé en 1939. C'est un plan en plongée assez lointain. On voit la guillotine, des hommes en noir procéder à l'exécution d'un homme vêtu d'une camisole de force blanche. Ça dure quinze secondes. Je les ai mises en boucle, en les superposant avec des images de chevaux que j'avais filmées en super 8. J'ai tourné tous mes autres films.

É.D. : Vos premiers films ont tous un lien fort avec la littérature ?

P.R. : Oui. *Survivions* prolonge l'adaptation radiophonique de *Zone de combat* de Hugues Jallon. À la fin de *Hypn*, il y a un extrait de *Compact* lu par l'auteur, Maurice Roche. C'est un texte à sept voix entremêlées, imprimé en sept couleurs par les éditions Tristram. Je m'en suis souvenu en travaillant sur *Fovea centralis*. Le narrateur devient aveugle et imagine six personnages. L'un d'eux a réalisé une petite maquette qui reproduit l'explosion de Hiroshima. *Au fur que tu perdras la vue* tire son titre d'une phrase extraite du même texte de Maurice Roche. *Cheval blème* cite une phrase de Victor Hugo : «L'échafaud est vision ». Tous ces formats courts sont inspirés par des formes littéraires.

É.D. : Étiez-vous à Paris quand sont arrivés les accidents dans la centrale nucléaire de Fukushima ?

P.R. : Oui. Cette catastrophe a été un grand choc pour moi. J'ai eu quarante ans en mars 2011. J'ai grandi avec la question de la menace de l'apocalypse nucléaire : les années Reagan, la crise des Euromissiles. J'avais quinze ans lors de l'accident de Tchernobyl. En mars 2011, on a vu qu'une centrale nucléaire pouvait exploser. Inquiet, voire paniqué,

je cherchais à comprendre, à avoir des informations. Les semaines et les mois ont passé, les informations devenaient de moins en moins précises, de plus en plus lénifiantes. Et puis je suis tombé sur ces images : trente secondes durant lesquelles une personne couverte d'une combinaison de protection contre les radiations pointait du doigt une caméra de la Tokyo Electric Power Company. J'ai été comme appelé par ce geste à regarder la politique de communication de TEPCO. Je travaillais déjà sur les questions de scrutation, de longue durée. Grâce à cette caméra j'avais la possibilité d'exprimer l'inquiétude d'une catastrophe nucléaire ; à distance, en observant- ce qui correspondait à ma manière de faire. Il n'était pas question pour moi d'aller au Japon. La catastrophe a lieu les jours suivant le 11 mars 2011. Cette personne pointe la caméra le 28 août. J'ai pris connaissance de ces images en septembre, sur le blog de Stéphane du Mesnildot. Ça a été le déclencheur¹⁹.

É.D. : Ce geste et votre décision d'y répondre à distance (en le mettant en scène) décident du point de vue du film, et lui offrent un positionnement clair.

P.R. : C'est certain. Sans ce geste, je n'aurais sans doute jamais pris connaissance de ces images de webcam. Les images de webcam qu'on trouve sur internet ne m'intéressent pas particulièrement, même si elles offrent des sortes de coupes sociologiques étonnantes. Je ne serais pas allé voir ces images sans ce geste. Ensuite, j'ai cherché pendant plusieurs semaines ce que je pourrais en faire en respectant son intégrité. Avant tout sa durée.

É.D. : Comment accédiez-vous à ces images ?

P.R. : Sur le site de TEPCO on peut voir les images de cette webcam. On peut enregistrer le flux en direct, mais pas ce qui est passé avant. Quand j'ai découvert le geste de cette personne, en septembre, j'ai

¹⁹ *Fukushima Worker Pointing and Making Signals to Camera* est l'œuvre d'un artiste performeur, Takeuchi Kota, qui explique sur son blog (<http://pointatfukulu1cam.nobody.jp/e.html>) qu'il s'est fait embaucher par une entreprise sous-traitante de Tepco pour travailler dans la centrale accidentée.

commencé à enregistrer ces images et les stocker. Mais je n'avais pas le geste dans toute sa durée. Or je lisais sur internet qu'il durait très longtemps... J'ai découvert que quelqu'un avait enregistré ces images, et les mettait en ligne presque depuis le début sur une chaîne youtube : Fuku1live. J'ai pu enregistrer tout ce qu'il avait mis en ligne.

É.D. : Avez-vous pris contact avec cet internaute, et évoqué avec lui le geste par lequel il met à disposition ces images ?

P.R. : Non. Fuku1live est remercié dans le générique de *4 bâtiments, face à la mer*. Je leur suis très reconnaissant. Mais je n'ai pas voulu les contacter. Être isolé, à distance, me convient. J'aime conserver mon statut de regardeur non informé. Me dire que ces images sont lancées par un émetteur, et que j'y réponds à ma manière ; que je relaie le signal sous une autre forme.

É.D. : Le sens politique de votre geste de cinéaste en est affecté. Vous ne répondez pas depuis, ou pour un cénacle, mais au nom de tout un chacun.

P.R. : Oui. Ce qui m'intéresse ce n'est pas une pratique militante. Mais cette image que je reçois comme personne isolée.

É.D. : L'industrie nucléaire est prise dans une culture du secret qui appelle en quelque sorte la nécessité de supprimer sa signature, la rendre invisible ; soit par l'anonymat (comme celui de l'ouvrier pointant vers la caméra) soit par une signature collective.

P.R. : Ces trois films traitent du visible et de l'invisible par le biais de la présence et de l'absence. Dans *4 bâtiments, face à la mer*, il n'y a d'abord personne. Puis surgissent des corps, mais ils sont masqués, anonymes, sans visages. Ils sont présents et absents, car les conditions sur le site empêchent la présence des corps sans ce filtre de protection. Dans le deuxième film de la trilogie, *Machine to Machine* (conçu avec des images tournées à l'intérieur de la centrale accidentée) il n'y a personne, les lieux sont désertés. Et dans le troisième, *Fovea centralis*,

les employés de TEPCO sont là mais ils sont floutés. L'aveuglement dans les images répond à un aveuglement hors champ. Ce voile du floutage nous renvoie à notre propre cataracte ; à l'aveuglement que nous impose le système politico-médiatique.

É.D. : Cet aveuglement est le véritable sujet de votre trilogie. Le philosophe américain Stanley Cavell interprète notre rapport au monde et aux autres en termes de déni et de reconnaissance dans *Les Voix de la raison* (*The Claim of Reason*, trad. S. Laugier et N. Balso, Paris, Seuil, 1997 (1979)). Nous oscillons entre la volonté de savoir et le refus de reconnaître ce qu'on ne peut pas manquer de savoir. Le cinéma est le médium privilégié pour exprimer ce scepticisme vécu et ordinaire d'après Cavell dans *La Projection du monde* (*The World Viewed*, trad. C. Fournier, Paris, Belin, 1999 (1979)) parce qu'il a pour matériau le visible et l'invisible, la présence et l'absence du monde. Le parcours que dessinent vos trois films entre divers régimes de visibilité et d'invisibilité de la catastrophe déploie cela, précisément. Comment est venue l'idée d'une structure tripartite pour ce film, et l'idée de placer ce geste de pointage en son centre ?

P.R. : *4 bâtiments, face à la mer* est composé de trois parties. Le geste de l'ouvrier pointant vers la caméra occupe la partie centrale du film. Il dure vingt cinq minutes. Il fallait qu'il soit présent dans sa durée, mais sans occulter le reste : les hommes qui s'affairent. C'est pour ça que, assez rapidement, le plan se divise en deux : d'un côté il y a le geste qui continue dans sa durée réelle, et de l'autre des corps qui s'animent et tentent de gérer la catastrophe. Deux temporalités coexistent : la précipitation d'hommes qui doivent agir vite car le temps d'exposition aux radiations est dangereux, et la position figée de cet ouvrier qui interrompt la frénésie par son immobilité. Certains spectateurs se demandent si c'est une photo. Mais le time code indique la durée. Ce geste ne pouvait qu'être au milieu du film. Il me semblait difficile de finir le film par ce geste qui se termine par un rapprochement saisissant du corps de cet homme face à la caméra. Il risquait de produire un effet de sidération.

J'avais donc ce geste, et la question : que faire avec le temps des images ?

En outre, j'avais huit mois de rushes, dont j'avais prélevé des micro-événements : un coucher de soleil, un vol de corbeaux, un tremblement de terre, des ouvriers qui passent, etc. Ces images me semblaient traversées par deux rapports au temps très différents qui m'ont dicté les deux parties : le temps géologique dont les hommes sont absents, et le temps des hommes (de l'exposition aux radiations, de la performance ou du geste). Et puis j'ai découvert ce petit film promotionnel de vingt six minutes de TEPCO qui vante le nucléaire en 1985. Avec une arrogance incroyable, un an avant Tchernobyl... J'en ai prélevé la partie sonore que j'ai mise en rapport avec des images du présent. Ce qui produit un troisième temps historico-politique.

É.D. : Une spécificité de cette catastrophe nucléaire (par où elle diffère de Tchernobyl) est qu'elle n'est pas finie. Ce n'est pas un événement ponctuel se déroulant en un temps déterminé et clos. Est-ce la raison pour laquelle le film ne suit pas un cours chronologique ?

P.R. : Oui, c'est une catastrophe sur un temps qu'on ne peut pas appréhender. J'ai choisi de ne pas faire un film chronologique car un film chronologique va quelque part ; il est en quête d'une résolution. Or, la temporalité de la catastrophe nous est inaccessible. Qu'on songe à l'idée de construire une centrale qui fonctionnera pendant environ quarante ans, et qu'il faudra ensuite au moins quarante ans pour démanteler (sans même parler des déchets radioactifs...). Elle dépasse l'échelle d'une vie humaine. Ce qui m'a fasciné dans les images de cette webcam de TEPCO, c'est qu'elles ne s'arrêtaient jamais. Ce dispositif de filmage continu et infini me semblait adéquat au temps nucléaire dans lequel on ne peut pas se projeter.

É.D. : Ce temps continu et infini intéresse et interroge le médium cinématographique (qui produit une illusion de flux et de continuité à partir d'images fixes et discontinues). J'imagine que cette interrogation prolongeait votre travail sur la scrutation. Le montage produit parfois des effets d'ironie, comme dans la dernière partie de *4 bâtiments, face à la mer* où son et image accusent un écart entre le discours de propagande et la réalité de la catastrophe.

P.R. : J'ai un problème avec cette ironie. Cette dernière partie est ironique à mon corps défendant. Elle est le fruit du rapprochement historico-politique entre un rapport au monde positiviste et arrogant, et un autre réaliste et catastrophique. Il y a de l'ironie parce qu'ils ont mis une musique hollywoodienne dans ce petit film de propagande, et parce que le commentaire parle d'enfants qui grandiront heureux à l'ombre de la centrale. C'est l'ironie de l'histoire.

É.D. : Ce n'est pas la posture politique que vous entendez défendre, en somme ? Quelle autre posture l'artiste peut-il adopter que celle qui consiste à donner à voir cette ironie de l'histoire ? Pensez-vous (magré l'ampleur des dérives propagandistes possibles) que l'art doit être prophétique, ou plutôt nous donner à reconnaître des réalités de nos vies auxquelles nous sommes aveugles ? Est-ce que l'œuvre d'art doit non seulement nous donner à voir l'absurde (et avec toutes les dérives historiques auxquelles cela a pu donner lieu) mais, plus encore, nous dessiller ?

P.R. : Vouloir dessiller le spectateur suppose une position de puissance qui n'est pas la mienne. C'est supposer qu'on sait quelque chose qu'on voudrait transmettre. Au contraire, je me sens impuissant.

É.D. : Est-ce à dire que vous ne croyez pas que vos films puissent changer le regard des spectateurs sur le nucléaire ?

P.R. : Non. Je ne crois pas qu'ils peuvent avoir un impact durable. Les gens qui viennent les voir ont déjà une conscience politique affirmée. Mes films relèvent d'abord d'un geste politique que je me dois de faire pour moi. Comme si je me donnais des éléments de preuve que je suis encore dans un rapport de projection politique dans le monde.

É.D. : Pourtant, du premier au troisième film, la dénonciation est de plus en plus virulente.

P.R. : Je pense qu'on ne peut pas faire plus fort que le geste de l'ouvrier.

Je n'ai pas fait ces films pour dénoncer quoi que ce soit.

É.D. : Peut-être plutôt avec l'idée d'interpeller, ou d'avoir été interpellé ?

P.R. : Oui. L'idée du regardeur interpellé me va très bien. J'ai beaucoup de méfiance à l'égard du discours des artistes sur leur rôle politique. Je cherche le sens des images ; ce qu'elles disent de notre rapport au monde. De là à me dire que cette relation aux images produit des effets d'interpellation dans le monde... Si c'est le cas, tant mieux. Mon rapport aux images modifie mon rapport au monde et celui de mes très proches. C'est déjà pas mal !

É.D. : En droit (cau plan de la pensée) « les très proches » cela pourrait être « tout un chacun ». Tous ceux que le film peut toucher ; qui ne sont pas déterminés d'avance, non ?

P.R. : Oui, c'est vrai C'est la question des pouvoirs du cinéma... Je ne peux pas imaginer que mes films aient un pouvoir comparable à celui que peut avoir un journaliste de Mediapart, par exemple, qui peut faire démissionner un ministre. Mais quand tu es interpellé, tu renvoies. Avec à l'horizon l'idée d'une ouverture complète, par cercles concentriques. Mais je ne peux pas imaginer que le trouble qui m'a fait réagir puisse être du même ordre que celui que mon film produira à son tour. Avant Chantal Akerman, Chris Marker a été une révélation pour moi. Mais j'appartiens à la génération d'après l'art comme vecteur d'émancipation politique. J'interviens avec mes films dans un monde qui a changé. Le système produit sa propre ironie. On ne peut rien faire d'autre que de travailler cette matière là, et mettre le système face à ses contradictions. Mais, pour en rester au nucléaire, on voit bien que ça ne marche pas. C'est reparti de plus belle !

É.D. : Le deuxième film de la trilogie, *Machine to Machine*, repose sur la scrutation d'images très inconfortables, filmées par des caméras embarquées sur des machines pénétrant au cœur de la centrale accidentée. Pourquoi ces images non humaines ?

P.R. : J'aurais pu faire un seul film qui mélange les trois régimes d'images des trois films. Mais je pense qu'elles doivent être regardées séparément. Elles ont des sources et des objectifs différents. Dans le cas de *4 bâtiments, face à la mer*, un opérateur (TEPCO) décide de donner à voir quelque chose qu'il maîtrise parfaitement. Et en fait, on verra que de maîtrise il n'en a pas tant que cela... Dans le deuxième cas, ce sont des images tournées par des machines car les hommes ne peuvent pas s'approcher des lieux. La radioactivité y est trop élevée. Juste après la catastrophe, pour obtenir des informations sur ce qu'il se passe au cœur de la centrale TEPCO utilisait des drones. Puis ils ont utilisé des grues avec des caméras suspendues, descendues au cœur des réacteurs. Puis des robots. Et enfin des sondes endoscopiques. Ces images scientifiques servent à tenter de comprendre, par exemple, où sont les fuites. Elles mettaient au même plan les ingénieurs de TEPCO et le spectateur. On est tous tributaires des représentations d'une caméra tenue par une machine pour savoir ce qu'il se passe dans la centrale. Dans ces images il y a énormément à lire sur l'absence de maîtrise de ce qu'il se passe dans une centrale ; à quel point elle a échappé à ceux qui l'ont construite. La centrale est filmée par une autre machine qui échappe également aux hommes. Car des caméras suspendues à des fils se transforment en pendules au bout d'un moment. On voit un zoom de cinq minutes. Tout tourne. La technique, avec ses failles, prend le pas sur le reste. Les ingénieurs ont beau se servir de ces caméras comme de guides, moi je vois une relation délirante entre deux machines : la machine filmante et la machine filmée. L'absence de l'humain est ici principielle. La non maîtrise qui apparaissait dans le premier par le détournement des images de TEPCO apparaît ici par la non maîtrise des outils. Epstein disait : « Quand l'homme crée à son idée un outil, ensuite l'outil recrée à sa façon l'idée de l'homme ». Cela vaut pour la machine nucléaire, mais également pour l'outil filmique. Dans les deux cas, les machines reprennent le pouvoir. La catastrophe nucléaire donne à voir cela : la reprise de pouvoir de la matière sur l'humain.

É.D. : Cette interrogation dans *Machine to Machine* des origines communes du cinéma et de la technologie nucléaire prolonge une

exploration assez classique dans le cinéma expérimental des pouvoirs de la matière dont il s'agit de tirer parti pour produire une illusion de mouvement ou pour fabriquer de l'énergie, mais qui peut aussi reprendre le pouvoir (flamber, tourner, etc).

P.R. : Oui. À certains moments dans le film on voit des pigments, qui sont les effets de la radioactivité sur l'image. Cela renvoie à l'action des cinéastes expérimentaux des années 1970 sur la matière de la pellicule ; par le grattage, le collage etc. Sauf qu'il n'y a pas d'intervention humaine. On peut projeter sur ces images une partie de l'histoire du cinéma expérimental qui a produit des images que les machines font désormais toutes seules. Que les machines soient devenues autonomes dans la production d'images, cela m'intéressait beaucoup.

É.D. : Cela nous conduit à repenser l'*hubris* humaine de vouloir maîtriser la nature par la technique. La sonorisation des images dans vos films semble exprimer cela.

P.R. : Toutes ces images sont données sans son par TEPCO. Parce que TEPCO veut en faire des images d'observation scientifique. Or, si on entend les sons, l'organique prend le dessus. Ça produit de la peur, de l'angoisse.

É.D. : Supprimer le son supprime la peur ?

P.R. : Oui ! Mais TEPCO commet parfois des erreurs. Sur la centaine d'heures d'images disponibles à l'époque, il y avait quinze ou vingt secondes où on pouvait entendre le son de la centrale. C'est un chantier extrêmement bruyant. On a l'impression d'être au cœur du chaos. Je ne voulais pas reproduire ce son. Plutôt faire entendre un son réaliste mais légèrement vrillé pour accentuer l'effet fantomatique, presque fantasmagorique. On est au spectacle ; un peu chez Méliès ou chez Jules Verne. Car la finalité du nucléaire, c'est la transmutation ! Transformer une matière en une autre, et produire dans le moment de cette transformation de l'énergie. Il fallait que le son soit pour empêcher ces images d'être des objets scientifiques rationnels. Les trois

films travaillent à extraire ces images du statut dans lequel TEPCO souhaite les figer.

É.D. : D'où viennent ces sons ?

P.R. : Ce sont des sons de l'industrie du bâtiment que je bidouille. Un son de locomotive à vapeur que j'ai déformé, en changeant la fréquence par exemple. Je voulais évoquer la violence d'un chantier : vrombissements, frottements.

É.D. : *Machine to Machine* est plus court que les deux autres (trente minutes).

P.R. : Oui. Parce qu'il demande beaucoup au spectateur. Ces images ont beau être produites par une technologie très évoluée, on voit des drones qui ont des problèmes de réception, des robots qui ne savent pas où aller. Tout cela dans un environnement minéral dont toute humanité est absente et dans lequel il est difficile de se repérer spatialement.

É.D. : On peut dire que par la mise en scène (le montage et la sonorisation de ces images) vous restaurez un geste humain face à l'emprise de la machine. Et vous restaurez la possibilité d'une réponse politique. Aviez-vous l'idée dès le début l'idée d'une trilogie sur l'accident de Fukushima ?

P.R. : Non. Les images des visio-conférences de TEPCO qui sont dans *Fovea centralis* ont commencé à être postées sur le site de TEPCO durant l'été 2012, quand j'avais déjà achevé *4 bâtiments, face à la mer*. L'idée d'une trilogie est venue quand j'ai réalisé *Machine to Machine*. Car je voyais que les images des visio-conférences ne pourraient pas s'y intégrer. Ces visio-conférences viennent de quatre pôles principaux : le siège de TEPCO à Tokyo, à Fukushima Daiichi, à Fukushima Daini, et dans un centre de commandement déporté (à Fukushima). Quand je montais ces images avec les images de machine, elles se neutralisaient. À l'échelle de la trilogie, on a trois régimes d'images : des images de propagande, des images où l'émetteur et le récepteur sont au même

endroit, et des images contraintes. TEPCO a mis en ligne ces images de visio-conférences sous la contrainte du pouvoir politico-médiatique. TEPCO a donc reçu des pressions pour mettre à disposition ces enregistrements. L'*Asahi Shinbun*, le *Yomiuri Shinbun* et Naoto Kan (le premier ministre de l'époque) ont fait pression. Les images ont été diffusées d'abord dans des conditions très limitées : les cent cinquante premières heures ont été projetées dans une salle de presse pendant cinq jours. L'accès était autorisé à un seul représentant par media, et à la condition qu'aucune note ne soit prise, aucun nom cité. Le gouvernement a fait pression pour que les enregistrements soient visibles plus longtemps : un mois. Évidemment, TEPCO a choisi ce qu'ils montraient. Tous les visages sont floutés, hormis ceux de quelques responsables, et le son est régulièrement « bipé ». Et puis il y a ce fameux moment de la visite de Naoto Kan au siège de Tokyo. Kan a prétendu que TEPCO envisageait d'abandonner la centrale, et que c'est grâce à son intervention lors de sa visite au QG de TEPCO qu'ils sont restés sur place. Les images de la visite de Naoto Kan fournies par TEPCO sont totalement muettes.

É.D. : Vous avez visionné ces images sans traducteur ?

P.R. : Oui, parce que la vérité factuelle ne m'intéressait pas. On sait que les informations données sont biaisées. C'est pour ça que le film commence par deux minutes de ces images brutes, avec floutage et bips. Pour qu'on comprenne qu'un contrôle étroit est exercé sur ce qu'on entend.

É.D. : Dans cette ouverture du film, la question revient souvent : « *Kikoemasuka* (est-ce que vous m'entendez) ? ». Question ironique dans un film dont le sujet est l'aveuglement et la surdité aux dangers du nucléaire.

P.R. : Le floutage des visages est presque permanent. À l'exception du visage du directeur de la centrale de Fukushima Daiichi, Masao Yoshida, qui n'est pas flouté. Quand il disparaît de l'image, ce qui frappe c'est la chaise vide du directeur. La seule zone nette de l'image est vide alors

que tout le reste, très peuplé, est entièrement flou. Or, c'est lui qui s'est opposé aux décisions du siège de TEPCO ; lui qui a ordonné d'arroser avec de l'eau de mer, et qui a dit « on reste ». Il est mort d'un cancer en juillet 2013. Cette « absence nette » dans un environnement totalement flou peut évidemment se lire comme une préfiguration de sa mort prochaine. Un peu avant de mourir il a témoigné pendant vingt huit heures sous le sceau du secret. Ce document a été en partie publié en juillet 2014 dans le *Asahi Shinbun*. On comprend que tout le monde a pris ses jambes à son cou.

É.D. : Pourquoi ce titre : « *Fovea centralis* » ?

P.R. : C'est un terme d'ophtalmologie qui désigne une partie de la rétine dite « fosse centrale » : l'endroit où la vision est la plus précise et où les couleurs sont les plus nettes dans l'œil humain. Qu'est-ce qu'on voit / ne voit pas ? Le nucléaire produit des effets de révélation, d'hallucination, d'occultation. Ce sont des questions fondamentales dans mon travail, que ces images de visio-conférences avec leurs milliers de visages floutés « illustrent » presque jusqu'à l'absurde.

De l'invisible de la radioactivité à l'hypervisibilité de la bombe A, le nucléaire entretient avec la vision humaine des relations extrêmes. D'une part, il soumet l'œil à des images d'un magnétisme puissant - champignon atomique, bleu intense des piscines de combustibles, ombre d'un corps soufflé par la bombe à Hiroshima... D'autre part, les rayonnements ionisants invisibles ou le flash atomique entraînent des formes de cécité. *Fovea centralis* est donc construit sur cette idée que le nucléaire, dans sa réalité scientifique, historique et politique mais aussi dans son imaginaire, altère notre regard. Le film interroge donc davantage la vision que les images comme lieu d'une compréhension. Régulièrement des écrans noirs séparent les séquences. La source se trouve fragmentée par le fait que TEPCO livre ces enregistrements par segments (d'une durée allant de deux minutes à une heure trente) ; ce qui produit une fragmentation de la réflexion. Après trois films je n'arrive pas à avoir une vision globale du nucléaire. Donc j'ai choisi de faire des liens entre des éléments fragmentaires.

Le film commence par la question de l'évaporation et l'évocation

du film de Shōhei Imamura, *Évaporation d'un homme* (1967). Le personnage s'en va à Fukushima. Il est originaire de Niigata, où se trouve la troisième centrale de TEPCO : Kashiwazaki-Kariwa. Ensuite, la lettre que Pierre Curie écrit à un ami physicien décrit des séances de spiritismes auxquelles il assistait avec sa femme. Cette lettre me permettait de donner à entendre ce que la rationalité scientifique peut avoir d'irrationnel. Et de faire le lien avec les corps spectraux des visio-conférences de TEPCO. Que des hommes de science qui ont découvert la radioactivité, les pionniers du nucléaire, se mettent à délirer sur le spiritisme, l'invisible... cela m'a semblé révélateur. Le film décrit également le processus physique de l'apparition progressive de la cataracte. Car les employés de TEPCO qui sont floutés et ont été exposés aux radiations vont souffrir un jour des effets de la radioactivité, dont la cataracte. Les radiations ont pour effet d'opacifier la rétine. Des études sur Tchernobyl l'ont montré. De nombreux *hibakusha* sont devenus aveugles, car à l'époque on n'opérait pas de la cataracte. Au début des années 2000, des circulaires du Ministère de la santé français ont imposé le port de lunettes de protection aux radiologues. Quand j'ai compris que la cataracte pouvait être radio-induite, c'était l'élément déclic ; l'élément qui manquait au film.

É.D. : L'exploration de notre rapport à la fois rationnel et irrationnel au nucléaire est un axe fort de votre trilogie.

P.R. : Notre monde politique est fasciné par l'expertise. On en attend une rationalité pleine; avec cette obsession pour le regard et inversement pour l'impossibilité physique de voir les radiations. Et la question du rêve et des fantômes que charrie notre imaginaire du nucléaire. Ces images de visio-conférences sont hantées par la présence fantômatique des silhouettes et visages floutés. D'ailleurs, dans l'un des films les plus importants de Kiyoshi Kurosawa à mes yeux, *Kairo* (2001), les fantômes se reconnaissent à ce qu'ils sont flous. Visuellement, le flou est la marque d'une identité à demi effacée, d'un état intermédiaire ou d'un intermonde. Tout corps ou visage flouté (ceux de Fukushima n'y échappent pas) est comme un « fantôme prématuré », selon l'expression d'Akira Mizuta Lippit dans son livre *Atomic Light (Shadow Optics)*,

(Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005). Dans *Kairo*, les vivants qui disparaissent pour rejoindre le monde des fantômes laissent sur le mur de leur habitation une tache sombre, qui dessine vaguement leur silhouette. On pense forcément à la photo de l'ombre persistante de ce corps soufflé par la bombe à Nagasaki (photo de Matsumoto Eiichi). C'est donc étonnant de voir que les représentations liées au nucléaire, dans la fiction délibérée ou la réalité « contrôlée », produisent exactement le même type d'images : l'effacement des corps. On peut bien sûr se demander si cette convergence est liée au nucléaire ou si elle trouve sa source dans la culture japonaise. Leurs histoires sont à jamais indissociables...

É.D. : Donc cette « *fovea centralis* » désigne à la fois la recherche d'un point de lucidité et la rencontre avec ce qui aveugle, fait tache ?

P.R. : C'est une fosse très étroite dans l'œil humain, juste à côté du point aveugle. Le film explore différentes formes de vision (médiumnique, ophtalmique, onirique...) et autant de formes d'aveuglement (physiologique, psychique, politique).

É.D. : Tout se passe comme si le nucléaire nous conduisait à un point d'effroi qui engendre aveuglement et lucidité sur nos sociétés.

P.R. : J'ai été fasciné par l'histoire de ce soldat américain qui a assisté à des essais nucléaires et qui, alors qu'on lui avait recommandé de ne pas le faire, a regardé l'explosion. Il en a presque perdu entièrement la vision de l'œil gauche, et s'est trouvé avec une tache sur la rétine de la forme d'un champignon retourné. Akira Lippit cite ce cas dans son livre. J'ai obtenu le rapport médical de l'armée américaine sur internet. Je l'ai transformé en rêve, et l'ai attribué à un des employés de TEPCO que l'on voit endormi, épuisé, la tête sur un bureau, au plus fort de la catastrophe. Le film revient à la fin sur cet homme qui dort - mais est-ce réellement le même ? -, qui raconte un autre rêve : il plonge dans une piscine de combustible usagé, arrive au fond de l'océan et trouve une structure métallique. C'est le projet français de réacteur à fission sous-marin. Il ressort de l'eau, se met un lance-roquette sur l'épaule, et

tire sur une centrale en construction. Tous les textes du film s'appuient sur des documents scientifiques historiques. Par exemple, ce tir de roquette est inspiré du geste d'un écologiste suisse qui a tiré en 1982 sur la centrale nucléaire française Superphénix encore en construction.

É.D. : Votre travail sur Fukushima est-il-achevé?

P.R. : Ce film conclut ma réflexion. Je n'avais jamais travaillé la relation texte-image, sans la médiation de la voix *off*. La forme fragmentaire du film aussi était nouvelle pour moi. Cela fait de ce film à la fois un élément de continuité et un nouveau point de départ. En outre, je crois que je ne peux pas continuer à travailler sur Fukushima sans aller au Japon.

Interview with Philippe ROUY. Blindness in images, blindness of society off-camera²⁰

É.D. : What is your academic background? How did you come to cinema ?

P.R. : I did a Maîtrise²¹ in Journalism at the University of Marseille. I soon realized I was not really cut out for this. Truth in the factual sense didn't interest me. At the end of my studies I did an internship to complete my Maîtrise in a local radio-station of Radio France in Clermont-Ferrand. Medhi El Hadj, a director (chargé de réalisation) of France Culture had come to host a workshop on creativity and radio. It gave me a fabulous opening onto the world. This man showed me that radio was also a medium for creation, that you could go out and explore the world with a microphone and turn it into this malleable form in a personal way. And then I had to stop in order to work as a conscientious objector in a Clermont-Ferrand association that produced records. I had begun to make album jackets as a graphic designer. It became my job. I went back to radio much later. I was a radio producer for three years at France Culture. Then, as a radio producer I made a portrait of two filmmakers: Lech Kowalski and Henri-François Imbert. And then I adapted the text *Zone de Combat* by Hugues Jallon for Alain Veinstein's show *Surpris par la nuit*. It was a hybrid project; assembling several dozen non-actors' voices in order to portray a group that had survived, or preparing, an ultra-violent act. And then I left France Culture to go back to images. Between these two periods in radio, I made my first films, at the beginning of the 2000s.

I had never thought about it before. For me, cinema was too expensive and had too many technical constraints. But in 1999 I accompanied the French tour of a Quebecois show: Wajdi Mouawad's *Littoral*. Mouawad was making his debut in Europe. One day, I heard that the show, created three years previously, was to leave for Lebanon.

²⁰ Interview conducted on July 8th 2014 in Paris.

²¹ Translator's note: One year postgraduate degree course

To be buried there in a sense. And *Littoral* recounts the history of a young man who is going to bury his father in Lebanon. I wanted to be a part of the adventure! I used the pretext of making a film in order to accompany them. I borrowed a friend's camera and I shot the film *Beyrouth, littoral* with a friend, Agnès Ravez, in 2000-2001. It was the first time I had held a camera. I discovered a Beirut which still bore all the scars of war. It was a powerful experience.

So, I didn't go to an art school, or study film. My entry into filmmaking was as a result of a series of coincidences, a little over ten years ago.

É.D. : You came to radio and then to films by refusing journalism and a quest for factual truth.

P.R. : Yes. It was my encounter with Medhi El Hadj that was decisive. He showed me that it was possible to have an oblique relationship to the world. He is from the creative team of *Magnetic nights*, created by Alain Veinstein on France Culture in the 1970s.

É.D. : He is one of those people who invested in the mediums of radio and video in the late 1970s and the 1980s, expecting them to establish a new relationship with the real and who gave a leg-up to a number of future filmmakers; like Jean-Paul Tréfois and Paul Paquay, directors of the "Vidéographique" programme on RTBF which hosted the debut films of the Dardenne brothers at the time when they were shooting their first video documentaries, or like Paul Fargier. They were looking for a different relationship to the world, no doubt one that was not only documentary.

P.R. : Those years allowed for the emergence of audiovisual forms of artistic creation that flooded film but dwindled in mainstream forms like radio and TV. And coming across Chantal Akerman's films was a decisive moment for me. Her long shots fascinated me. I saw *D'Est* (1993) and then *Sud* (1999), on Arte in the late 1990s. I was impressed by the possibility of filmmaking that was neither strictly documentary nor strictly fictional, by the relationship to the image through latency, waiting, dilation and distance. I thought that there was possibly a place

for me there. With the arrival of small cameras, it wasn't too expensive any more. And I discovered the possibility of filming the world without intruding upon people (I am very shy); expressing a relationship to the real without the violence involved in filming in someone's home.

É.D. : A camera kept at a distance allows for a more contemplative relationship to the real. When we take the time to observe, things emerge.

P.R. : In his correspondence, Flaubert says: "In order for something to become interesting, it is enough to look at it for a long time". The trilogy *D'Est* (1993) - *Sud* (1999) - *De l'autre côté* (2002), is an observation of the landscape in which bodies and faces surface, they too almost inert. In *D'Est*, groups of people wait for buses, for trains... We wonder what will become of these people after the end of the Soviet world. Their bodies have accumulated suffering and failed hopes. They are circumspect in front of the camera. The apparatus is relatively present, with a visible viewer-viewed relationship. I believe that time allows us to obtain this. For *Beyrouth littoral* I looked for a relatively classic form, because I hoped that this film would be broadcast by Arte. And then I fell into a form of filmmaking closer to me, and without any ambition of being shown other than in festivals and through alternative networks. *Etán* (2004), my next film, is based on a literary text written by Hugues Jallon: *La Base. Rapport d'enquête sur un point de déséquilibre majeur en haute mer*. It begins with an anti-aircraft defense platform in the Thames estuary during the Second World War. Fallen into disuse, it was later occupied and then inhabited by a slightly mad couple who had decided to turn it into a country, with a constitution, its own currency... A legal fiction or a micro-nation, which they called "Sealand". I used one part of this text to make a film on presence and absence in the world; the desire to escape it. Then, little by little, I began to make short films: *Passe* [*port*] (2007), *Survisions* (2008), *Au fur que tu perdras la vue* (2008), *Hypn* (2009), *Cheval Blême* (2009).

É.D. : Did you shoot your films at that time ?

P.R. : Yes. Since *4 buildings, facing the sea* (2012) I have been using images I didn't shoot. With the exception of *Cheval Blême* for which I used archive images of the last public execution of a prisoner condemned to death, in front of the Santé prison in 1939. It's quite a distant high angled shot. You can see the guillotine, the men in black carrying out the execution of a man wearing a white strait-jacket. It lasts for fifteen seconds. I looped the images, superimposing on them images of the horses that I had filmed in Super 8 format. I shot all my other films myself.

É.D. : Do your first films all have a strong connection to literature?

P.R. : Yes. *Survisions* prolongs the radio adaption of *Zone de combat* by Hugues Jallon. At the end of *Hypn* there is an extract from *Compact*, read by the author Maurice Roche. It is a text that intertwines seven voices, printed in seven colors by Tristram publishers. I remembered this when working on *Fovea centralis*. The narrator goes blind and imagines six characters. One of them has made a small model which is a reproduction of the Hiroshima explosion. The title of *Au fur que tu perdras la vie* is taken from a phrase in the same text by Maurice Roche. *Cheval blême* quotes a sentence from Victor Hugo's work: "Frame is vision". All these short films are more or less inspired by literary forms.

É.D. : Were you in Paris when the Fukushima disaster took place?

P.R. : Yes. The Fukushima disaster was a huge shock for me. I had turned fourty in March 2011. I had grown up with the threat of nuclear apocalypse: the Reagan years, the Euromissiles crisis. When I was fifteen, Chernobyl happened. And in March 2011 we saw that a nuclear power plant could explode. Worried, almost panicked, I searched for answers, for information. Weeks and months passed by, the information became less and less precise, more and more bland. And then I came across these images. Thirty seconds during which a person in protective suit is pointing at a camera belonging to the Tokyo Electric Power Company. It was as if this gesture called on to me to examine TEPCO's communication policy. I had already worked on the

issues of scrutiny, of observation over a long period. This camera gave me the possibility of expressing the anxiety of a nuclear disaster. At a distance, though observation. This corresponded to my way of doing things. There was no question of my going to Japan. The disaster took place on March 11th. This person pointed at the camera on August 28th. I came to know of these images in September, on Stéphane du Mesnildot's blog where this gesture of thirty seconds appeared. This was the trigger²².

É.D. : This gesture and the manner in which you decided to respond to it remotely (by making a film based on it) determined the point of view of the film, and its positioning.

P.R. : Undoubtedly. Without this gesture, I would certainly never have come to know about the images from the webcam. The webcam images that we can watch on the internet don't really interest me very much, even if they offer some surprising sociological analysis. I wouldn't have looked at these images without having seen this gesture. I looked around for several weeks to see what I could create with it, whilst respecting its integrity.

É.D. : How did you access these images?

P.R. : You can view these webcam images live on the TEPCO website. You can record the live stream but not earlier images. When I discovered this person's gesture, in September, I began recording and saving these images. But I did not have the whole gesture. I had read on the internet that the gesture had lasted a long time. I then discovered that someone had recorded these images and put them online, almost from the beginning, on a Youtube channel: FukuIlive. I was able to record everything they had put online.

²² *Fukushima Worker Pointing and Making Signals to Camera* is the work of a performance artist, Takeuchi Kota, who explains on his blog (<http://pointatfuku1cam.nobody.jp/e.html>) that he was hired by a sub-contractor of Tepco to work in the power plant after the accident.

É.D. : Did you get in touch with this internet-user; discuss with him/her his/her act of making these images available?

P.R. : No. I thank FukuI live, in the credits of *4 buildings, facing the sea*. I am very grateful to the people who did this. But I didn't want to contact them. I liked the idea of being isolated, at a distance. I like preserving my status as uninformed viewer. Telling myself that these images were made available by someone and I respond to them in my way; that I broadcast the signal in another form.

É.D. : The political meaning of your gesture as a filmmaker is impacted by this. You do not respond from or for a cénacle, but in the name of everyone.

P.R. : Yes. I am not interested in an activist approach, but in this image that I received as an individual.

É.D. : The nuclear industry is shrouded in a culture of secrets which somehow calls for the removal of a signature, making it invisible, either by remaining anonymous (like the worker who is pointing to the camera) or through a collective signature.

P.R. : These three films deal with the question of the visible and the invisible through presence and absence. In *4 buildings, facing the sea*, at first, there is no one. Then bodies emerge, but they are masked, anonymous, faceless. They are present and absent, because the conditions on site prevent the presence of bodies without this protective filter. In the second film of the trilogy, *Machine to Machine* (created with images shot inside the nuclear plant after the accident), there is no one, the location is deserted. And in the third, *Fovea centralis*, the TEPCO employees are all there but they are blurred. The blindness in these images refers to our own cataract, to the blindness imposed on us by the political and media system.

É.D. : This blindness is the real subject of your trilogy. The American philosopher Stanley Cavell interprets our relationship to the world

and to others in terms of denial and recognition (*The Claim of Reason*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1979). We oscillate between the desire to know and the refusal to recognize that which it is impossible not to know. Films are the preferred medium for expressing this lived and ordinary skepticism, he explains in *The World Viewed* (Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1979) because its material is the visible and the invisible, the presence and the absence of the world. The journey that the three films describe between various systems of the visibility and invisibility of the disaster seem to me to develop precisely this idea. How did the idea of a tripartite structure for this film, and of placing this gesture of pointing to the camera at its centre, come to you?

P.R. : *4 buildings, facing the sea* has three parts. And the gesture of the worker pointing to the camera occupies the middle part. It lasts for twenty-five minutes. It was essential that it be present in its entirety, but without hiding the rest: the men who are working. This is why, very quickly, the shot splits into two: on one side is the gesture that plays for its full duration, on the other there are bodies which are busy trying to manage the catastrophe. Two timescales coexist: the haste of the men who must act fast, because the exposure time to radiation is dangerous, and the fixed stance of the worker who interrupts the frenetic activity by his immobility. Some spectators wondered whether this was a photo. But you have the time-code to indicate duration. This gesture can only be in the middle of the film. It seemed to me to be difficult to end the film with this gesture that ends with the body of this man moving towards the camera, which could have a shocking effect.

So I had this gesture and the question: what should I do with the length of the images? I also had eight months of rushes, from which I had taken micro-events: a sunset, the flight of crows, an earthquake, workers passing by etc. It seemed to me that two different relationships to time ran through these images, which then for me dictated the two parts: the geological time from which men are absent, and the time of men (the exposure to radiation, the performance or gesture). And then I discovered this short promotional film by TEPCO, twenty-six minutes long, selling nuclear power in 1985 with an incredible

arrogance, one year before Chernobyl. I selected the sounds that I put together with images of the present. This produced a third historico-political time.

É.D. : One specificity of this nuclear disaster (which distinguishes it from Chernobyl) is that it is not finished. It is not as a one-time event which takes place in a fixed time and comes to a close. Is this the reason why the film is not chronological?

P.R. : Yes, it is a disaster in a time-frame that we cannot apprehend. I think that I chose not to make a chronological film because a chronological film is headed somewhere; it is searching for a resolution. But the temporality of the disaster is inaccessible to us. For example, think of the idea of constructing a power plant that will work for about forty years, and which then requires at least forty years to be dismantled (without mentioning the radioactive waste). It exceeds our life-span. What fascinated me about the TEPCO webcam images is that they never stop. It seemed fitting to use continuous and endless filming for a nuclear time in which we cannot project ourselves.

É.D. : This continuous and infinite time intrigues and challenges the cinematographic medium (which produces the illusion of a continuous flow using images that are fixed and discontinuous). I imagine that this questioning prolonged your work on scrutiny. The final edit sometimes creates an effect of irony, like in the last part of *4 buildings, facing the sea* where there is a discrepancy in sound and image between the propaganda speech and the reality of the catastrophe.

P.R. : I have a problem with this irony. For me, the last part is ironic, but against my will. It is born of the historico-political rapprochement of a relationship to the world that is positivistic and arrogant, with another that is realistic and catastrophic. The irony exists because they have put Hollywood-like music in this short propaganda film and because the commentary speaks of children growing up happy in the shadow of the plant. It is the irony of history.

É.D. : It is not, all told, a political stance that you would wish to defend? What other stance can an artist adopt, other than that which reveals this historical irony? Should art be prophetic (despite all the propagandist deviations this could lead to), or should it bring us to open our eyes to the realities to which we are blind? Should works of art go beyond showing us the absurd, and (with all the historical deviations this could have caused) open our eyes?

P.R. : Wanting to open the spectators' eyes presupposes a position of strength that is not mine. It presupposes that we know something that we want to share. On the contrary, I feel powerless.

É.D. : Does that mean that you do not believe that your films can change the viewer's perspective on nuclear power?

P.R. : No, not really. I don't believe they can have a durable impact. People who come to watch these movies already have a strong political conscience. My films are first and foremost a political act that I owe to myself to make. As if I was giving myself proof that I am still in a position of political projection in the world.

É.D. : And yet, it could be said that your denunciation is more and more virulent from the first through to the third film.

P.R. : I don't think it can get stronger than the workman's gesture. I did not make these films in order to denounce anything at all.

É.D. : Perhaps rather with the idea of challenging or having been challenged?

P.R. : Yes, I like the idea of the spectator being challenged. I am very distrustful of artists' discourse on their political role. I search for the meaning in images; what they say about our relationship to the world. From there to telling myself that this relationship to the images can challenge modifies my relationship to the world and that of those close to me. That's already something!

É.D. : Could we say that “those close to me” could be “each and every one”, i.e. all whom the film can touch, and who are not decided in advance?

P.R. : Yes. It is a question of the power of film... I cannot imagine that my films will wield a power comparable to that wielded by a journalist from Mediapart, for example, which did lead to the resignation of a minister. But when you are challenged, you rise to it with, on the horizon, the idea of a complete openness through concentric circles. But I cannot imagine that my films, in turn, will produce discomfort of the same order as that which made me react. Before Chantal Akerman, Chris Marker was a revelation for me. But we are from the generation after art as a vector of political emancipation. My films and I intervene in a world that has changed. The system produces its own irony. We can do nothing but work with the material we have. Confront the system with its contradictions. But, staying on the subject of nuclear power, we can see clearly that it does not work. It is beginning all over again!

É.D. : The second film in the trilogy, *Machine to Machine*, is based on the scrutiny of very uncomfortable images filmed by cameras sent in on machines penetrating to the heart of the damaged plant. Why these non-human images?

P.R. : I could have made a single film combining the three image-systems of the three films. But I think that they must be watched separately. They have different origins and goals. In the case of *4 buildings, facing the sea*, an operator (TEPCO) decides to show something it is in full control of. And in fact, we get to see that there is really not so much control. In the second case, these are images shot by machines because humans cannot get close. The levels of radioactivity are too high. Just after the disaster, TEPCO used drones for information on what is happening in the heart of the plant. Then they used cranes with suspended cameras, sent into to the heart of the reactors. Then robots. Then endoscopic probes. These scientific images were used to try to understand things: for example, where the leaks were. They brought the TEPCO engineers

and the viewers such as me onto the same level. We were all dependent on the representations of a camera held by a machine to understand what was happening inside the reactor. These images reveal a lot about the absence of control over what was happening in the power plant: the extent to which it has left the control of those who built it. It is being filmed by another machine, which has also left the control of humans. Because the cameras, suspended on wires, transform into pendula after some time. We see a zoom for five minutes. Everything is rotating. The technique, with its flaws, prevails over the rest. The engineers might well use the cameras as guides but I see a delirious relationship between two machines: the machine that is filming and the machine that is filmed. The absence of the human is key here. And the non-mastery that appeared in the first film through the diversion of images by TEPCO, appears here in the non-mastery over tools. Epstein said, "Man creates tools in his image, and the tool fashions man in its fashion". This holds true for the creation of the nuclear machine, but also for tools used for filming. In both cases the machines have regained power. The nuclear disaster reveals the material gaining the upper hand over man.

É.D. : In *Machine to Machine*, the questioning of the common origins of cinema and nuclear technology continues a rather classic exploration in experimental cinema of the power of matter that must be capitalized to produce an illusion of movement to create energy, but that can also win back power (blaze up, turn etc.).

P.R. : Yes. And at some points in the film we can see pigments that are the effects of radioactivity on the image. This reminds us of what experimental filmmakers of the 1970s did to celluloid (scratching, sticking...) Except that this takes place without human intervention. We can project onto these images a part of the history of experimental cinema that produced images that machines have made all by themselves. The idea that machines have become autonomous in the production of images interested me a lot.

É.D. : This leads us to rethink human *hubris* in wanting to control nature. Adding a soundtrack to the images seems crucial to express this.

P.R. : All these images are provided without sound by TEPCO. Because TEPCO wished to make scientific observations of them. Whereas if you hear sounds, the organic gains the upper hand. This produces fear, anxiety.

É.D. : Suppressing sound suppresses fear?

P.R. : Yes! But TEPCO makes mistakes sometimes. Of the hundred or so hours of images available at the time, there are fifteen or twenty seconds where you hear sounds from the power plant. It is an extremely noisy work-site. You feel like you are in the heart of chaos. I did not want to reproduce this sound. I preferred to include a sound that is realistic but slightly distorted. To highlight the ghostly effect almost phantasmagoric. You are watching a show: a little Méliès or Jules Verne-sque. Because the ultimate product of nuclear power is transmutation! Transforming one material into another and producing energy at the moment of transformation. Sound had to be present to prevent these images from being rational scientific objects. The three films work to extract these images from the status in which TEPCO wanted to freeze them.

É.D. : Where do these sounds come from?

P.R. : These are sounds from the construction site that I put together. The sound of a steam engine that I deformed by changing the frequency, for example. I wanted to evoke the violence of a construction site: the hum and friction.

É.D. : *Machine to Machine* is shorter than the other two (thirty minutes).

P.R. : Yes, because it demands a lot from the viewer. Although these are images produced by highly evolved technology, you can see drones that have reception problems, robots that don't know where to go. All this in a mineral environment devoid of all humanity and in which it is

difficult to obtain spatial reference points.

É.D. : We could say that with your production (editing of and soundtrack for the images) you seem to reintroduce a human act when faced with the power of the machines. You bring back the possibility of a political response. Was the idea of a trilogy on the Fukushima disaster there from the start?

P.R. : No. The images of the TEPCO videoconferences that are in *Fovea centralis* began to be posted on the TEPCO website in the summer of 2012 when I had already finished *4 buildings, facing the sea*. The idea of a trilogy came to me when I made *Machine to Machine*, because I saw that the images of the videoconference could not be integrated into it. The trilogy arose from the semi-failure of not being able to use them. These video-conferences come from four principal locations: the TEPCO headquarters in Tokyo, Fukushima Daiichi, Fukushima Daini, and a command base that was moved (to Fukushima). When I put in the images of the videoconferences together with the machine images, they neutralized each other.

Over the whole trilogy we have three image-systems: propaganda images, images where the emitter and receptor of the images are in the same place, and restricted images. TEPCO had put these images from the videoconference online under duress from the political and media power. TEPCO had been put under pressure to make these recordings available. The *Asahi Shinbun*, the *Yomiuri Shinbun* (media houses) and Kan Naoto (the Prime Minister at that time) exerted pressure on them. The images were first broadcast in very limited conditions: the first hundred and fifty hours were projected in a press room over five days. Access was limited to one authorized person from each media house and on the condition that no notes would be taken, no name cited. The government put pressure on TEPCO for the recordings to be visible for a longer time: one month rather than five days. Obviously, TEPCO chose what they would show. All the faces are blurred, except those of a few people in charge, and the sound is regularly bleeped out. And then there was the notorious incident of Naoto Kan's visit to the Tokyo headquarters. Kan claimed that TEPCO was considering

abandoning the power plant and that it was thanks to his intervention during his visit to the TEPCO HQ that they stayed. But during Kan Naoto's visit we see images with no sound...

É.D. : Did you watch these images without a translator?

P.R. : Yes, because the factual truth did not interest me. We know that the information provided is biased. That is why the film begins with two minutes of these raw images, with the blurring and bleeping out. So that we understand that what we are hearing is being tightly controlled.

É.D. : In this opening of the film, the question, “*Kikoemasuka*”, (can you hear me)? is often repeated. This is ironic in a film whose subject is the blind and deafness to the dangers of nuclear power.

P.R. : The blurring of the faces is almost permanent except for the director of the Fukushima Daiichi power plant, Yoshida Masao. When he disappears, we are struck by the director's empty chair. The only clear part of the image is empty, whereas the rest, which is full of people, is completely blurred. Yet it was he who opposed the decisions of the TEPCO headquarters; it was he who ordered that seawater be pumped in, and who said “we will stay”. He died of cancer in July 2013. This “clear absence” in a totally blurred environment can evidently be read as prefiguring his coming death. A little before his death he gave testimony for twenty-eight hours in secret. This document was in part published in July 2014 in the *Asahi Shimbun*. We learnt that everyone fled.

É.D. : Why this title, “*Fovea centralis*”?

P.R. : *Fovea centralis* is an ophthalmological term which refers to a part of the retina called “the central pit”: the spot where vision is most precise and colors are the clearest in the human eye. What do we see? What do we not see? Nuclear power produces effects of revelation, hallucination, occultation. These are fundamental questions raised in my work, which these videoconference images with their thousands of

blurred faces “illustrate” almost to the point of absurdity.

From the invisibility of the radioactivity to the hypervisibility of Bomb A, nuclear power keeps extreme relations with human vision. On the one hand, it subjects the eye to images of a powerful magnetism – the atomic mushroom, the intense blue of the nuclear fuel pools, the shadow of a body blown away by the bomb at Hiroshima. On the other hand invisible ionizing radiation or the atomic flare bring with them forms of blindness. So *Fovea centralis* is constructed around the idea that nuclear power alters our way of seeing things, through its scientific, historical and political reality, but also through the associations and images that our imaginations conjure up. The film thus questions vision more than images as a means of understanding. There are regular blackouts separating sequences. The source is fragmented by the fact that TEPCO made these recordings available in segments (from two minutes to one hour long). This produces a fragmentation of thought. After three films I still can't obtain an overall vision of nuclear power. So I chose to build links between fragmented elements.

The film opens with the issue of evaporation and a reference to Imamura Shōhei's film *A Man Vanishes* (1967). The character goes to Fukushima. He is from Niigata, the location of the third TEPCO nuclear plant: Kashiwazaki-Kariwa. Then, the letter that Curie writes to a physicist friend describes the spiritualist séances he participated in with his wife. That men of science who discovered radioactivity, the pioneers of nuclear power, start rambling about spiritualism, the invisible... this seemed telling. The film also describes the physical process of the appearance of the cataract. For the TEPCO employees who are blurred and who were exposed to radiation will one day suffer the effects of the radioactivity, including cataracts. Radiation has the effect of making the cornea opaque. Studies from Chernobyl have shown this. Many *hibakusha* went blind because at that time cataracts were not operated on. In the early 2000s, circulars from the French Health Ministry insisted on the use of protective glasses by French radiologists. When I understood that cataracts could be caused by radiation, it all came together.

É.D. : The exploration of our relationship to nuclear power that is both

rational and irrational is a key element in your trilogy.

P.R. : Our political world is fascinated by expertise. We expect complete rationality from it. I wanted elements from everywhere to come into the film. The obsession with looking at things, and inversely the physical impossibility of seeing radiation. And the question of dreams and of ghosts that our imaginings about nuclear power bring with them. These images of the videoconference are haunted by the ghostly presence of silhouettes and blurred faces. Moreover, in the film *Kairo* (2001), one of Kurosawa Kiyoshi's most important in my mind, the ghosts are recognizable because they are blurred. Visually, blurring is the mark of a semi-erased identity, of an intermediary state or an interworld. Blurred bodies or faces (including those of Fukushima) are like "premature ghosts", to use Lippit Akira's expression in his book *Atomic Light (Shadow Optics)* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005). In *Kairo*, the living who disappear to join the world of ghosts leave a dark mark on the walls of his/her home, that is a vague depiction of their silhouette. You cannot but think of the photo of the persistent shadow of the man blown away by the bomb in Nagasaki (photography by Matsumoto Eiichi). So it is surprising to see that representations of nuclear power, in deliberate fiction or "controlled" reality, produce exactly the same type of images: erasing bodies. We can of course ask ourselves if this convergence is linked to nuclear power or if it has its roots in Japanese culture. Their stories are for ever intertwined...

É.D. : So this "*fovea centralis*" designates both the search for a point of lucidity and the encounter with that which renders us blind, leaves marks?

P.R. : It is very narrow pit in the human eye, just beside the blind spot. The film explores different forms of vision (media, ophthalmic, dreamlike...) and as many forms of blindness (physiological, psychic, political).

É.D. : Everything unfolds as if nuclear power is driving us to a point of

terror that engenders blindness and lucidity about our societies.

P.R. : I was fascinated by the story of the American soldier who attended nuclear tests and who, although he had been advised not to do so, watched the explosion. He lost nearly all his vision in his left eye and found himself with a mark on his cornea in the shape of an upturned mushroom. Akira Lippit cites this case in his book. I obtained the medical report by the American army on the internet. I transformed it into a dream and attributed it to one of the TEPCO employees that we can see sleeping, exhausted, with his head on his desk, at the high point of the disaster. The last part of the film comes back to this man who is asleep – but is it really the same one? - and who tells us about another dream : he dives into a nuclear fuel pool, arrives at the bottom of the ocean and finds a metallic structure. It is the French submarine fission reactor project. He comes out of the water, slings a rocket-launcher over his shoulder and shoots at a power plant being constructed. All the texts in the film are based on historic scientific documents. For example, the rocket-launcher is inspired by the act of a Swiss ecologist who fired a rocket at the French nuclear plant construction for Super-Phoenix in 1982.

É.D. : Your work on Fukushima is finished. Will you not make any more films on the subject?

P.R. : This film concludes my thoughts. The relationship between text and image is something I had never worked on without the mediation of a voice-over. The fragmented form of the film was also new for me. This makes the film both an element of continuity and a new point of departure. In addition, I believe that I cannot continue working on Fukushima without going to Japan.

4 bâtiments, face à la mer

France. 2012. 47mn. Dir., edit. : Philippe Rouy.

Machine to Machine

France. 2013. 32mn. Dir., edit. : Philippe Rouy.

Fovea centralis

France. 2014. 50mn. Dir., edit. : Philippe Rouy.

Conclusion - Le cinéma de Fukushima : entre déni et reconnaissance. Entretien d'Élise Domenach et Gabriel Bortzmeyer²³

Gabriel Bortzmeyer : Vous avez visionné quantité de films sur la catastrophe de Fukushima. Qui sont les réalisateurs de ces films ? S'agit-il de jeunes cinéastes, de cinéastes ayant un passé militant, de cinéastes confirmés, ou bien l'ensemble est-il tout bonnement hétérogène ?

Élise Domenach : Tout dépend d'abord de ce qu'on entend par « cinéma de Fukushima ». Il y a différents niveaux de répercussion de l'événement. C'est aux documentaristes qu'on doit les premiers films (bons et moins bons) sur la triple catastrophe du 11 mars 2011, dite en France « de Fukushima » – le tremblement de terre, le tsunami et l'accident nucléaire. La première chose à rappeler c'est que Fukushima est le nom d'une conurbation qui abrite la centrale nucléaire accidentée. Son territoire a été inégalement atteint (la côte, Hamadōri, davantage que la partie intérieure de la région, Nakadōri) et, bien sûr, la catastrophe n'est en rien limitée à cette conurbation. Le tremblement de terre et le tsunami ont été très violents dans des régions situées plus au nord (Miyagi, la côte du Sanriku et Miyako). Et les particules radioactives émanant de la centrale accidentée ont atteint des régions plus au sud (Tomioka, Tsukuba, Chiba,...), en suivant les vents et les pluies, parfois davantage d'autres régions plus proches pourtant de la centrale accidentée mais protégées par les montagnes environnantes. Il faut donc se méfier d'une assignation trop rapide de la catastrophe à un territoire. Les anglophones l'appellent « 3.11 », ce qui présente l'autre inconvénient de rapporter une catastrophe nucléaire à l'expérience d'une attaque terroriste d'une toute autre nature. L'avantage cependant de cette dénomination est qu'elle rend compte de sa dimension d'

²³ Texte paru dans *Débordements*, le 29 janvier 2015, dans le cadre d'une série « Cinécologie ». <http://www.debordements.fr/spip.php?article330>. Nous remercions le co-auteur de ce texte, Gabriel Bortzmeyer, et le rédacteur en chef de *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer, d'autoriser cette reprise légèrement modifiée.

« expérience nationale » pour les Japonais. La catastrophe du 11 mars 2011 a été filmée par des reporters envoyés par les télévisions (télévisions locales - et celle de Fukushima a été aux avants - postes-mais aussi nationales bien sûr) et par des documentaristes dans un premier temps. Certains documentaristes sont allés filmer sur place en réaction aux images diffusées par les chaînes de télévision qu'ils jugeaient douteuses au plan éthique ou dénuées de recul historique, politique, trop émotionnelles. En outre, la presse ne pouvait pas pénétrer au-delà d'un certain périmètre « sécurisé », à distance de la centrale nucléaire. Certains documentaristes, plus libres dans leur mouvement, plus rusés dans leurs méthodes aussi, sont parvenus à pénétrer dans la « zone » ou à enquêter sur les lieux de la contamination radioactive. Parmi eux, on compte de jeunes cinéastes (Tohi Fujiwara réalisateur de *No Man's Zone*, Yōju Matsubayashi réalisateur de *Fukushima, mémoires d'un paysage perdu*) comme des cinéastes confirmés (à l'image de Tatsuya Mori, réalisateur de deux films sur la secte Aum, *A* (1998) et *A2* (2001) et co-réalisateur avec Takeharu Watai, Yōju Matsubayashi et Takaharu Yasuoka de *311*, ou encore de Kōichi Omiya réalisateur de *The Sketch of Mujo*). Pour certains, la catastrophe a été l'occasion d'un passage (ou d'un retour) au documentaire. C'est le cas de Kō Sakai et Ryūsuke Hamaguchi, les deux réalisateurs d'une trilogie sur le tsunami dans le Tōhoku (*The Sound of the Waves, Voices from the Waves, Storytellers*), mais aussi de Toshi Fujiwara (*No Man's Zone*) ou encore d'Atsushi Funahashi (*Nuclear Nation*, qui a été le premier documentaire sur le 11 mars à faire le tour du monde des festivals, à partir de sa première à Berlin en 2012). Ils ont réalisé des fictions auparavant, et ont été conduits vers la forme documentaire par la dimension extravagante de la catastrophe ; pour prendre en quelque sorte la mesure de l'événement par les moyens du cinéma. De nombreux cinéastes ont ressenti ce que Kiyoshi Kurosawa a exprimé dans ses entretiens à la presse : il est trop tôt pour faire des fictions. Même s'il a toujours aussi dit : « Il faudra en effet mener le procès de notre responsabilité dans Fukushima, notamment par le cinéma ». On a aussi constaté un phénomène intéressant de retour au pays de cinéastes qui vivaient et/ou travaillaient à l'étranger, comme Yōju Matsubayashi et Kazuhiro Sōda. D'autres cinéastes ont vu leur déjà longue carrière être infléchie de manière

décisive par l'événement. C'est le cas de Masahiro Kobayashi, qui est lui-même originaire d'une ville qui a été littéralement effacée de la carte par le tsunami (Kesenuma) et qui a tourné immédiatement après la catastrophe une fiction minimaliste sur les lieux (*Women on the edge*), puis quelques temps après un second film, *Japan's Tragedy*. Sono Sion avait décidé de ne plus faire de film. Et il est retourné derrière la caméra pour réaliser deux fictions sur la catastrophe : *Himizu* (adaptation d'un manga de Minoru Furuya) et *The Land of Hope* (qui est sorti en salles en France). Makoto Shinozaki avait déjà une longue et riche carrière derrière lui depuis *Okaeri* (1995), le film qui l'a fait connaître en France à l'époque où il était rédacteur des *Cahiers du cinéma* Japon, et proche de Kiyoshi Kurosawa. La catastrophe l'a conduit à réaliser coup sur coup deux fictions sur l'accident nucléaire et ses répercussions sur la psychologie collective des Japonais : *Since Then, Sharing*. Deux films nettement plus politiques et engagés que ses précédents opus.

Malgré la diversité des cas, on peut remarquer deux choses. D'abord, une certaine antécédence du documentaire sur les autres genres. Les fictions, les films d'animation, les films expérimentaux ne sont venues qu'après, sans que la veine documentaire se tarisse pour autant - peut-être parce que la crise elle-même se poursuit, et la situation sur les lieux de la centrale n'est pas sous contrôle. Et puis, il faut reconnaître que, si ont déjà été réalisés de grands documentaires sur l'événement, en revanche on attend toujours « la grande fiction ». Peut-être est-il trop tôt. Kiyoshi Kurosawa a dit (durant un débat en présence de Sakai et Hamaguchi en novembre 2013 au cinéma Shibuya Image Forum) qu'il faudrait dix ans de digestion et de gestation pour qu'un tel film soit possible. Peut-être a-t-il raison... D'autant plus que le 11 mars 2011 est moins le nom d'un basculement, l'ouverture d'une nouvelle ère. En ce sens, le corpus du « cinéma de Fukushima » demeure essentiellement ouvert.

G.B. : Est-ce qu'on observe des récurrences thématiques, des configurations dramatiques insistantes, dans ces fictions ?

É.D. : J'en vois deux : la famille et la folie. Concernant la folie, la tendance est plutôt à concevoir la catastrophe non comme cause,

mais plutôt comme le révélateur d'un processus à l'œuvre avant elle. Comme si elle avait mis en lumière une sorte de psychose collective auparavant voilée. Il y a eu un regain d'intérêt pour un ensemble de pathologies estampillées nippones, comme par exemple les disparitions volontaires qu'on observe dans *Évaporation d'un homme* (1967) de Shōhei Imamura. Beaucoup de gens ont disparu dans la nature après le 11 mars, ou se sont enfermés dans un isolement mortifère après avoir perdu leurs proches. Au nombre des affections psychiques occasionnés par le deuil ou la peur des radiations, on compte aussi des phénomènes paranoïaques, schizophréniques ou des formes de visitation ; avec des gens qui se croient poursuivis par des fantômes, rattrapés par les morts du tsunami, etc. Beaucoup de films traitent de ce lien entre les deux dévastations, dévastation psychique et environnementale ; la seconde opérant comme symptôme de la première. C'est le cas de *Odayaka* de Nobuteru Uchida, qui met en scène deux voisines vivant dans la banlieue de Tokyo, que la catastrophe nucléaire conduit aux limites de la folie. Toutes deux s'inquiètent de la radioactivité et se rebellent contre la tendance commune à se comporter comme si la situation était sous contrôle. L'actrice d'origine coréenne, Kiki Sugino (co-productrice du film) interprète avec sensibilité le rôle d'une jeune mère accusée par les parents d'élèves de l'école de sa fille de trahir les valeurs japonaises de persévérance et de dignité, et de répandre l'hystérie. Les intentions de ce jeune réalisateur de fictions, Nobuteru Uchida (*Love Addiction*, 2010), qu'il explique dans le dossier de presse du film, sont claires et courageuses : « Si nous, Japonais, choisissons de fermer les yeux devant la peur et l'anxiété que nous avons ressentie après le tremblement de terre et en raison de la situation actuelle à Fukushima, nous ne serons pas capable d'avancer et de les dépasser. Nous ne pouvons pas ignorer les événements du 11 mars 2011 ». Malheureusement, le film est assez maladroit.

La question des effets de la catastrophe sur la psychologie des Japonais est au cœur des deux fictions de Makoto Shinozaki. *Since Then* la considère au sein d'un couple, et *Sharing* dans le contexte d'une université où une professeure de psychologie enquête sur des phénomènes de prémonition de la catastrophe. Dans cette thématique, il faudrait aussi intégrer les films récents de Kiyoshi Kurosawa : *Shokuzai*, qui traite

du cheminement d'un trauma de l'enfance dans la vie de quatre jeunes femmes qui ont été témoins d'une agression qu'elles vont gérer à la fois par le transfert et par le déni, et *Real* qui prolonge l'exploration de la frontière entre réel et imaginaire, conscience et inconscience, et aussi des catastrophes intimes. Ce que Kiyoshi Kurosawa appelle non pas tant « représenter le désastre lui-même que de scruter dans nos vies comment il a pu advenir du fait d'un certain esprit japonais » (« Il nous faudra faire le procès de notre responsabilité dans Fukushima », Julien Gester, *Libération*, 30 mai 2013). Car *Real* traite aussi de ces psychismes délabrés que la catastrophe a mis au jour. C'est également le sujet, assez angoissant, d'un *blockbuster* japonais adapté d'un manga qui a rencontré un franc succès populaire au Tokyo International Film Festival : *Parasyte* de Takashi Yamazaki. Il y est question d'une contamination censée punir les hommes qui ont souillé la nature. En somme, la catastrophe prend des figures nouvelles, connaît des métamorphoses. Sa mise en récit et en images en ouvre, en pluralise les significations. On pourrait presque dire qu'elle connaît autant de représentations indirectes, qu'il se fait de films d'angoisse (ou d'horreur) au Japon depuis 2011.

La famille est un thème autrement plus complexe. Il s'est trouvé au centre de tous les drames sur le 11 mars, car le rapport au nucléaire, au Japon, est très lié aux générations. Pour les plus jeunes, il n'existe de nucléaire que civil. Ils ont grandi dans le Japon nucléarisé et pacifique imaginairement produit par la campagne « *Atoms for Peace* » de Eisenhower²⁴, portées par une croyance excessive en la sécurité de ses dispositifs. C'est dans les générations plus âgées qu'on trouve le gros du contingent d'activistes anti - nucléaires (voir le film sociologique de Oguma, *Tell the Prime Minister*, sur le mouvement anti - nucléaire au Japon depuis 2011), surtout parmi les sexagénaires qui se sont mobilisés dans les années soixante et soixante-dix suite aux grands désastres environnementaux, et qui sont plus proches de la mémoire des bombes de 1945 : comme les documentaristes Hitomi Kamanaka (réalisatrice d'une trilogie sur le nucléaire et les radiations : *Hibakusha* (2003), *The Rokkashomura Rhapsody* (2006) et *Ashes to Honey* (2010)) et Akiko

²⁴ Voir l'ouvrage de Shun'ya Yoshimi, *Atoms for Dream (Genshiryoku no yume)*, Tokyo, Chikuma Shobo, 2012.

Kuraoka (réalisatrice avec Nobuki Yamamura de *Live in Tokyochrome* (1978) sur la pollution au chrome causée par des industries chimiques dans deux districts de Tokyo au début des années 1970, ainsi que de *The People of Rokkasho* (1985) et *Summer Homework Left Undone: Living Next Door to Nuclear Reprocessing Facility* (1989) sur la résistance des habitants de Aomori à la construction d'un complexe de retraitement des déchets nucléaires), toutes deux héritières de Noriako Tsuchimoto et de sa célèbre trilogie sur la pollution au mercure de *Minamata (The Victims and Their World, 1971-1975)*. Même si beaucoup de jeunes parents, inquiets des radiations, ont rejoint les rangs des militants écologistes et anti-nucléaires depuis 2011. Ce qu'exprime *Lullaby Under a Nuclear Sky* où la documentariste Tomoko Kana, qui travaillait à un film à Fukushima au moment de la catastrophe, apprend à quarante ans qu'elle est enceinte, et se décide à tourner la caméra vers elle pour filmer ses propres inquiétudes et interrogations. Beaucoup de films ont pour sujet la différence de réaction entre les générations. C'est la thématique de *The Land of Hope* de Sono Sion, et aussi ou des deux films de Masahiro Kobayashi, *Japan's Tragedy* (sur un père et son fils, qui ont tout perdu et se retrouvent en tête à tête) et *Women on the Edge* (sur trois sœurs réunies dans la maison dévastée de leurs parents à Kesenuma). En cela, les films sur Fukushima ressemblent à ceux faits dans les années cinquante sur Hiroshima et Nagasaki, comme *Vivre dans la peur* de Akira Kurosawa.

La catastrophe est donc avant tout perçue au niveau de la cellule familiale, qu'elle fait exploser. Sono Sion a beau intituler son film *The Land of Hope*, le pays lui-même ou la nation y sont comme déréalisés. Le film est une dystopie et « The Family of Despair » lui conviendrait bien mieux comme titre. L'absence, presque, d'enjeu véritablement collectif et politique au sens plein dans beaucoup de films sur le 11 mars a de quoi étonner. Que l'on songe à *Odayaka* ou à la trilogie de Kō Sakai et Ryūsuke Hamaguchi (*The Sound of the Waves, Voices from the Waves, Storytellers*) qui traite essentiellement du tsunami en s'intéressant aux témoignages de victimes autant qu'à leur écoute réciproque et aux résonnances de générations en générations des contes et légendes du Tōhoku qui véhiculent la mémoire des grands tsunamis. Rares sont les fictions comme *Since Then* et *Sharing*, ou

bien *Fukushima, Human Drama* de Hiroshi Kanno (qui monte en parallèle trois époques de la vie d'une famille de Fukushima déterminée par la centrale nucléaire voisine : 1945, 1966, 2012), qui dénoncent vraiment l'engagement dans le nucléaire. Beaucoup en restent à un niveau superficiel, psychologique. Et la catastrophe ne semble y signifier qu'à l'échelon familial. Car le nucléaire a presque valeur de pilier identitaire pour le Japon. Il y a une sorte d'identification de la voie japonaise vers la croissance, et donc de la nation toute entière, avec l'atome. Peu de cinéastes osent attaquer de front ce consensus. Les films pratiquent peu la dénonciation. Les autorités (TEPCO, le gouvernement) ne sont presque jamais directement mises en cause. Ou alors seulement de manière implicite, indirecte, comme si n'était donné à voir qu'un refus de voir : le déni dans lequel la société japonaise s'est enfoncée. C'est ce qu'on voit dans *Campaign 2*. Kazuhiro Sōda a suivi une campagne électorale qui a débuté le 1^{er} avril 2011 dans la ville de Kawasaki, à moins de cinquante kilomètres de la centrale accidentée, et durant laquelle aucun des quatorze candidats ne prononce le mot « nucléaire » ! Dans *Nuclear Nation* d'Atsushi Funahashi, il y a une scène de visite de l'empereur dans ce lycée de Saitama transformé en abri temporaire pour les personnes délogées où se déroule le film. La scène est filmée de manière très neutre, sans la moindre ironie. Même les films qui sont clairement critiques à l'égard de la politique nucléaire du gouvernement japonais ne dénoncent pas, n'accusent personne. À la fois parce que l'événement est entouré de non dits, et parce que s'extraire de la communauté nationale demeure un geste très problématique. Les films ouvertement critiques sont diffusés dans des réseaux indépendants, de manière très confidentielle, dans un tout autre circuit que celui des reportages télévisés galvanisants qui célèbrent l'endurance des populations du Tōhoku et prônent l'unité nationale, ou même des documentaires montrés au Tokyo International Film Festival, comme *Chasing Santa Claus* de Hiroki Iwabuchi, sur la ferveur des célébrations de Noël à Sendai un an après la catastrophe, ou bien *Fukushima: A Record of Living Things* de Masanori Iwasaki, sur les animaux et les plantes affectés par les radiations dans la zone...

G.B. : On ne retrouve donc aucune trace de la tradition militante

qu'ont représenté un Wakamatsu ou un Adachi ?

É.D. : Il y a bien des films franchement anti-nucléaires et militants, mais ils sont très minoritaires, et surtout le fait de générations plus âgées. Et ce n'est pas là qu'on trouve les meilleures œuvres. Disons qu'il faut repenser aussi ce que signifie, dans ce cas-là, l'idée de militantisme. Tous ces cinéastes partent d'une intention qui relève de l'activisme. Ils entendent réveiller une société japonaise qui s'est endormie dans l'illusion de pouvoir garantir une production d'énergie nucléaire sûre. Mais il s'agit d'une colère sans protestation. Vu l'énorme prix donné à la communauté, beaucoup évitent de briser ce qui constitue une des charpentes du collectif. Le désaccord ne peut prendre alors que très rarement la forme d'un geste public, même s'il y a eu des manifestations monstres autour de certaines centrales.

G.B. : Est-ce qu'on observe, dans l'ensemble de cette production, certaines constantes esthétiques comme l'usage de la voix-*off*, un penchant essayistique, un amour des entretiens, un certain type d'image ; bref, des récurrences formelles ?

É.D. : La tendance est plutôt à l'hétérogénéité. Même le recours régulier à l'entretien recouvre des démarches très différentes, en pratique. Prenons quatre films, *Nuclear Nation*, *Fukushima*, *mémoires d'un paysage perdu*, *No Man's Zone* et l'assez mauvais *311*. Ce dernier a été tourné immédiatement après la catastrophe (deux semaines, très exactement !) Il a été montré au festival de Yamagata la même année, en octobre 2011. Tatsuya Mori, documentariste chevronné, est parti au volant d'une camionnette avec une équipe de trois cinéastes pour collecter des images de la catastrophe dans un souci d'abord de documentation de l'événement, et sans envisager en faire immédiatement un film. À mesure qu'ils progressent vers la centrale accidentée, les cinéastes réalisent l'ampleur du danger. Leur dosimètre s'affole. Ils filment des paysages totalement dévastés, et rencontrent des survivants à la recherche des corps de leurs proches. Ce qui les conduit à cette scène qui a fait un véritable scandale au Festival de documentaire de Yamagata, où ils s'approchent d'un lieu où les cadavres sont alignés

pour être identifiés par les familles, et se voient jeter des bâtons au visage. L'entretien est donc parfois radicalement manqué. À l'inverse, Yōju Matsubayashi, qui faisait partie de l'équipe de tournage de *311* et semble avoir été lui-même très mal à l'aise pendant ce tournage, a tourné un film d'entretiens très personnel, *Fukushima, mémoires d'un paysage perdu*, en optant pour une démarche opposée consistant non pas à observer de l'extérieur des victimes dans des moments de grande détresse, mais à instituer la caméra en interlocuteur participant de la lutte pour survivre des sinistrés. Le film s'ouvre sur une réflexion personnelle, en première personne, sur sa décision de partir avec sa caméra pour aider à sa manière les sinistrés, sur la base d'un sentiment de co-responsabilité dans la catastrophe, en tant que tokyoïte et consommateur de l'électricité produite à Fukushima. Le film suit son dialogue étroit avec la famille Tanaka, réfugiée de Minamisōma, dont il partage le quotidien dans un abri d'urgence.

Atsushi Funahashi a, quant à lui, tourné *Nuclear Nation* et *Nuclear Nation 2* plusieurs mois après l'événement, en interviewant durant deux ans les mêmes personnes, non pas sur les lieux de la catastrophe ou à proximité, mais dans un lycée devenu refuge dans la préfecture de Saitama, en s'inspirant beaucoup de Wiseman pour la peinture d'un espace institutionnel clos duquel le film ne nous fait pas sortir. Il a une façon très émotionnelle de conduire les entretiens, en mettant autant en scène sa propre empathie que la parole de l'autre, mais sans aucun débordement affectif racoleur ou qui occulterait la parole de son interlocuteur. Il s'agit plutôt d'une forme d'« observation participante », comme la pratique Kazuhiro Soda. Le dernier pôle serait représenté par Toshi Fujiwara et *No Man's Zone*. Ses entretiens avec les habitants des environs de la centrale accidentée sont très analytiques. Ils se prétendent informels (je vous apporte du saké, vous me racontez comme vous vous sentez seul, etc.), mais véhiculent un rapport très intellectuel à la catastrophe - sans doute également nécessaire. Ses entretiens avec les plus anciens permettent par exemple de reconstituer le contexte de la construction des réacteurs et de la centrale de Fukushima ; comment l'économie locale a prospéré grâce au nucléaire. Plutôt qu'accueillir le réel et l'expérience de ses interlocuteurs, disons que le cinéaste dans une position auteuriste le déconstruit. Entre deux

entretiens, Fujiwara construit à la perfection des plans larges embrassant des paysages dévastés, et monte sur ces images des musiques de jazz ou une voix *off* très articulée, qui fait résonner cette catastrophe avec notre fascination pour la destruction, et aussi avec le passé colonial du Japon. L'effet produit en est parfois un peu écrasant.

Le film qui porte le plus loin la réflexion sur l'entretien avec les « victimes » est sans nul doute la trilogie de Kō Sakai et Ryūsuke Hamaguchi tournée dans le Tōhoku (*The Sound of the Waves, Voices from The Waves, Storytellers*), dont l'unité repose sur un dispositif d'écoute reconduit dans chaque film : deux personnes placées face à face. Témoigner, raconter et écouter deviennent un seul et même geste à la fois empathique et mémoriel.

Fukushima, le nucléaire en général sont pris dans une dialectique de l'invisible et de l'ultra-visible. D'un côté, on a le droit à des images comme celles de la bombe ou du tsunami, images de masses radicales qui rendent l'apocalypse sensible et fonctionnent sur des proportions dignes du cinéma d'action le plus argenté. Et en face de cela, il y a l'invisible des radiations que l'œil nu ne peut déceler. Ce qui rejoue et déplace la vieille question de l'infigurable au cœur de toute catastrophe.

G.B. : Est-ce qu'il existe des films qui prennent acte de cette antinomie visuelle, et tentent de l'approcher par un certain travail formel ?

E.D. : Je n'en connais qu'un réfléchissant réellement à ce problème, c'est *Fovea centralis* de Philippe Rouy, le troisième film qu'il consacre à Fukushima. Le premier, *4 bâtiments, face à la mer*, montait des images de la centrale de Fukushima Daiichi enregistrées par les caméras de surveillance et à disposition en ligne sur le site de TEPCO. Le second, *Machine to Machine*, utilisait des images ramenées par les robots envoyés à l'intérieur des réacteurs endommagés. Cela constituait un travail sur la perception non-humaine du désastre qui, d'une certaine façon, reprenait cette interrogation de Godard sur le lien du cinéma et des camps, sur les lieux historiques sur lesquels le cinéma n'a pas su se rendre, sur l'infigurable et le manque d'images. Mais le problème a changé : le mal est matériellement invisible et non plus moralement impensable.

Fovea centralis suit une autre piste. Il mêle trois choses au moins, et trois niveaux : des textes de scientifiques et une réflexion sur les effets des radiations sur l'œil humain (perte des couleurs, aveuglement progressif), et le montage d'images de visio - conférences de TEPCO en pleine crise (dans le mois suivant l'accident de Fukushima), et une méta-réflexion sur le médium cinématographique impressionné par la lumière d'une manière qui révèle et cache à la fois, et sur la rétine atteinte par les radiations. C'est donc un film profond sur le nucléaire qui aveugle, au sens physique comme psychologique et politique ; sur la manière dont l'invisibilité de la radioactivité atteint notre capacité à voir toute entière et nous plonge dans le déni ou un refus de voir (des impulsions sceptiques, vieilles comme le monde), en un sens plus large. On retrouve à ce point des problématiques très classiques : l'inversion de l'ordre du visible dans les paysages de destruction, la souillure des paysages. C'est tout le travail de *No Man's Zone*, qui, de ce point de vue, s'installe très nettement dans une tradition tarkovskienne de figuration de la dévastation selon les canons esthétiques du sublime. Ce film interroge comme aucun autre à ma connaissance notre fascination pour les images de destruction ; la beauté de ces paysages dévastés et son effet de sidération. Comment comprendre que notre capacité d'action collective soit tant empêchée, sinon en allant chercher des éléments d'explication dans les impulsions profondes qui nous animent, comme la tentation sceptique ?

G.B. : Je profite du fait que vous soyez aussi philosophe pour poser une question un peu plus abstraite et élargie : ces réponses à l'événement écologique sont aussi en partie déterminées par un contexte culturel, un rapport à la nature à la fois théorique et sensible. Et ce rapport est, je suppose, différent au Japon, où il n'y a peut-être pas un même ancrage du cartésianisme et de la *Naturphilosophie*. Est-ce qu'on peut rattacher tous ces films à une sensibilité proprement à la nature ?

E.D. : Il y a une certaine *doxa* - orientaliste, il faut bien le dire - voulant que les Japonais seraient prétendument plus respectueux de la nature, plus sensibles à sa richesse, plus en phase avec son harmonie, etc. Le fantasme d'un Japon écologiste est nourri, il faut le reconnaître, par

quelques expériences rares et fantastiques, comme la réhabilitation de l'île industrielle de Naoshima (dans la mer intérieure) ancien haut-lieu de raffinerie de Mitsubishi reconverti et revitalisé par l'art contemporain à la faveur d'une étonnante alliance entre l'architecte génial Tadao Andō et la Fondation Benesse (de l'énorme société d'édition). Mais il demeure trompeur. Par exemple, cette terrible pollution au mercure à Minamata mise en évidence en 1959 (qui durait depuis 1949)²⁵ n'a en rien infléchi les politiques environnementales. Et quand on voit le gaspillage, l'accumulation de déchets, les néons partout au Japon, le nombre de réacteurs nucléaires sur le territoire japonais (54 en fonctionnement avant le 11 mars 2011), on se met très vite à douter de l'image d'Épinal d'un pays plus soucieux des régulations naturelles. Néanmoins, il y a clairement un écart dans les représentations de la nature. La destruction n'est pas conçue comme non-naturelle. La catastrophe n'est pas, comme elle l'est chez nous, le signe d'une sortie hors d'une tranquille homéostasie à laquelle nous avons l'habitude d'identifier l'ordre de la nature. Pour nous, puisque, selon la formule de Descartes, l'homme doit se rendre « comme maître et possesseur de la nature », si celle-ci fait des siennes, déborde et prend des dimensions excessives, il y a scandale, révolte. C'est une chose impensable de voir une nature aussi explosive, hors de proportions. Au Japon, la destruction est admise d'emblée comme dans l'ordre des choses « naturelles ». On voit cela clairement dans la trilogie réalisée par Sakai et Hamaguchi : *The Sound of the Waves*, *The Voices of the Waves* et *Storytellers*. Les trois films forment une sorte d'hommage aux forces de la nature, aussi bien destructrices que créatrices, que les habitants du Tōhoku, qui vivent presque à chaque génération un énorme tsunami, connaissent mieux que quiconque.

On a beaucoup dit que les Japonais faisaient preuve d'une sorte d'acceptation résignée des catastrophes, sans trop noter ce qu'il y a de raciste à leur supposer un tel degré de passivité qui les enfermerait dans une langueur orientale fataliste. Il faudrait plutôt dire que pour eux être en colère contre un événement naturel relève de l'absurde. Et que la colère s'exprime chez eux selon des codes qui nous échappent en bonne

²⁵ ndt : date de la première description de la maladie. Les déversements de mercure par l'entreprise de pétro-chimie Chisso ont duré jusqu'en 1966

partie. Ce qui produit de nombreux malentendus, et des glissements parfois à la limite de l'odieux, de la part des visiteurs occidentaux. Au Japon, la destruction est conçue comme étant au cœur de l'ordre des choses (Tokyo, construite et reconstruite sur ses incendies et bombardements successifs, Kobé renaissant après le tremblement de terre de 1995, Hiroshima reconstruite de fond en comble). Le corollaire de cela, c'est l'idée dangereuse que la catastrophe n'a pas de réel ressort culturel, de cause humaine. La dimension artificielle, industrielle et politique en somme du désastre risque de s'en trouver occultée.

G.B. : Si Fukushima a catalysé les réflexions sur ces sujets, il faut tout de même noter qu'elles travaillaient déjà, même si de manière beaucoup plus minoritaire, le cinéma d'avant la catastrophe. Si l'on devait dessiner les contours rudimentaires de la présence de l'interrogation nucléaire au cinéma, de la fin du *Procès* (1962) de Welles à *Rêves* (1990) de Akira Kurosawa, qu'est-ce que l'on retiendrait ?

É.D. : C'est là une question essentielle mais, à vrai dire, ce n'est pas la mienne. Sur le sujet il faut mentionner *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film* édité par Mick Broderick (New York/Londres, Paul Kegan, 1996), *Atomic Light (Shadow Optics)* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005) de Akira Mizuta Lippit, ainsi que le travail de Abé Markus Nornes sur la représentation de l'énergie nucléaire dans les documentaires japonais depuis 1945 dans *Japanese Documentary Film: from Meiji Era through Hiroshima* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003) et dans plusieurs articles. Ce qui m'intéresse pour ma part, c'est (dans la lignée de Stanley Cavell et avec ses outils) de penser le scepticisme au cinéma. Je me demande surtout comment ces films sur le nucléaire, à travers toutes les questions de mise en scène qu'on vient d'évoquer, donnent à penser la manière dont le rapport de l'homme au monde, aux autres, à soi-même, comme travaillé par le doute et un sentiment d'inadéquation qui sont modifiés, remodelés par la crise nucléaire ouverte par la catastrophe du 11 mars 2011. C'est le cœur de mes recherches : quel rapport au monde cet événement induit-il, signale-t-il ? Et comment la communauté humaine, que ce soit à l'échelle locale,

nationale, internationale ou « planétaire », est menacée et repensée à l'aune de cette expérience. Je tiens à d'expérience. Luc Dardenne a une très belle formule dans *Au dos de nos images* (Paris, Seuil, 2005) : il dit que les œuvres d'art nous redonnent de l'expérience humaine, là où nous en manquons. Au fond, nous manquons plus d'expérience que de concepts. C'est pourquoi les films sont si précieux pour penser. Les belles œuvres récréent de l'expérience humaine là où il n'y a plus que destruction, terreur et effroi. Quand la catastrophe a fait son œuvre, en nous privant des moyens de la saisir, de la comprendre. La crise nucléaire reconfigure notre scepticisme ; elle met en jeu cette expérience fondamentale dont Cavell dit (après Hume, Kant et Wittgenstein) que c'est un « trait de la nature humaine » : notre difficulté à nous projeter dans un rapport de croyance, d'adhésion, de compréhension au monde extérieur, aux autres et à soi-même. Le nucléaire serait plutôt l'expression d'une déliaison, d'un repli, d'un désir d'en finir avec le monde qui est le revers d'un besoin de proximité, de présence, d'une passion pour l'existence du monde comme s'il s'agissait d'un autre, de l'Autre. « Si vous désirez éviter la tragédie, évitez l'amour ; si vous ne pouvez pas éviter l'amour, évitez l'intégrité ; si vous ne pouvez pas éviter l'intégrité, évitez le monde ; si vous ne pouvez pas éviter le monde, détruisez-le », dit dans l'admirable chapitre qu'il consacre au *Roi Lear* dans *Dire et vouloir dire (Must We Mean What We Say ?)*, trad. C. Fournier et S. Laugier, Paris, Le Cerf, 2009 (1969), p.514).

Mon hypothèse est que la crise nucléaire serait l'une des manifestations contemporaines de notre scepticisme. Celle-ci est à la fois ancienne et nouvelle. Chaque époque connaît le scepticisme sous une forme qui lui est singulière. Cavell consacre de longs développements dans *Les Voix de la raison* (trad. S. Laugier et N. Balso, Paris, Seuil, 1997 (1979)) à ce paradoxe, qui veut que le scepticisme est à la fois historique et éternel ou « transcendantal » - Kant avait déjà fait du scepticisme une des composantes de la structure de la raison humaine. Cependant, la tentation sceptique connaît des formes historiquement variables. J'ai travaillé, par exemple, sur la libération de la voix dans le cinéma polonais entre 1980 et 1989 (pendant la période de « démocratisation » entre les grandes grèves de Gdansk et les premières élections libres en Pologne, notamment chez Wajda, Lozinski, Kieslowski. La crise sceptique, dans

ce contexte, se formulait ainsi : comment avoir voix au chapitre, dans sa propre histoire ? Qu'est-ce cette parole politique démocratique, que l'on proclame (*claim*) au nom des autres et en son nom propre ? Et les films polonais qui mettaient en scène ces voix hésitantes, tâtonnantes, avaient mille manières de mettre le microphone au cœur du dispositif de mise en scène ; c'était leur manière de chercher à établir par le film un rapport au monde soustrait au mensonge politique, à la propagande, au dire dépourvu de vouloir dire, donc à une certaine forme de non sens (par où on retrouve la philosophie du langage ordinaire de Cavell). La crise nucléaire permet aussi d'éclairer cet aspect singulier du scepticisme qu'est le nihilisme. Il est bien des films pour se pencher sur l'atome comme puissance d'annihilation plutôt que comme forme du doute. Cavell explique que nous sommes pris dans deux tentations simultanées, comme deux voix : la voix métaphysique et la voix scepticisme. Et l'impulsion de destruction n'est qu'une forme extrême de doute.

G.B. : Dans un article paru dans *Positif* (« Fukushima en cinéma : comment survivre à notre folie ? », n°631, septembre 2013), vous parlez du regard fasciné autour duquel tournent certains des films que vous commentez. La catastrophe n'induit pas seulement le rejet, elle dévoile aussi certaines des ambivalences de la sidération que nous pouvons avoir pour ces somptueuses images du désastre, comme si la destruction n'allait pas sans un certain érotisme.

É.D. : C'est une chose que Cavell dit avec force : il y a un effet de miroir entre les dévastations extérieures, les catastrophes naturelles, sociales, politiques, et un sentiment de dévastation intérieure. C'est parce que nous connaissons ces ravages intérieurs, avec ce qu'ils comportent de sentiment d'exil vis-à-vis de soi-même, que nous sommes si réceptifs, dans la distance même, aux images de destruction que laissent les tsunamis, les tremblements de terre, les catastrophes écologiques ou nucléaires. Cavell raconte dans son autobiographie, *Little Did I Know* (Stanford, Stanford University Press, p.18sq.), le souvenir d'une violente dispute entre ses parents qui l'avait laissé en proie, enfant, à un sentiment de destruction, d'anéantissement. Et cette annihilation

de soi a plus tard ressurgi dans sa vie chaque fois qu'il a été témoin ou victime de dévastations. Il y a une évidente dimension psychanalytique à cela, mais pas seulement. La manière dont une catastrophe se mire dans une autre, en rappelle une autre ; ce lien entre quelque chose qui est toujours déjà familier, intérieur, et une réalité extérieure catastrophique, est crucial dans nos vies. La catastrophe fait écho à une destruction qui nous a faits, qui nous constitue. Ce lien appartient aux structures mêmes de la raison et de l'expérience humaine. Il engage donc profondément tout à la fois la philosophie et l'art.

Fukushima Cinema: Between Denial and Acknowledgment. Interview of Élise Domenach and Gabriel Bortzmeyer²⁶

Gabriel Bortzmeyer : You have reviewed many films on Fukushima disaster. Who are the directors of these films? Are they young filmmakers? Filmmakers with an activist past? Established filmmakers?

Élise Domenach : It depends, first of all, on what we mean by “Fukushima Films”. The event had repercussions at many different levels. We owe to documentary filmmakers the first films (good ones and not so good ones) made after the triple disaster of March 11th 2011, which is called, in France the catastrophe ‘of Fukushima’ - the earthquake, the tsunami and the nuclear accident. To start with, one has to be aware that Fukushima is the name of the conurbation in which the damaged nuclear reactor is situated. The whole area was not affected to the same degree - for instance, the coast, Hamadōri, was much more affected than the inland region of Nakadōri. And, of course, the disaster was in no way limited to this conurbation: the earthquake and the tsunami were also very violent in regions situated further north (Miyagi, the coast of Sanriku and Miyako). The radioactive particles that came out of the damaged nuclear plant also reached regions further south (Tomioka, Tsukuba, Chiba...) following winds and rains and affected them even more, sometimes, than other regions which were closer to the damaged reactor but protected by the surrounding mountains. We must, therefore, be careful not to assign the disaster too quickly to a single area. English-speakers call it 3/11 which immediately draws a parallel between the nuclear disaster and the experience of a terrorist attack, which is of a completely different nature. But the advantage of this label is that it takes into account the event’s dimension as a “national experience” for

²⁶ This interview appeared in *Débordements*, on January 29th 2015. <http://www.debordements.fr/spip.php?article330>. We are grateful to the co-author Gabriel Bortzmeyer, and to the chief editor of *Débordements*, Raphael Nieuwjaer, who gave permission to reprint this slightly modified version of the interview.

the Japanese. The disaster of March 11th 2011 was initially filmed by reporters sent by television channels (local television networks and the Fukushima network were the first on the spot, but there were also, of course, national networks) and by documentary filmmakers. Some documentary filmmakers went to the site to film as a reaction against the images being broadcast by the television channels, which they judged questionable in terms of ethics, devoid of any historical or political perspective and too emotional. Additionally the press was unable to go beyond a fixed 'secured' perimeter, some distance from the nuclear plant. A few documentary filmmakers, who could move more freely and had more ingenious methods managed to penetrate into the zone or investigate areas of radioactive contamination. Among these were young filmmakers: Fujiwara Toshi (director of *No Man's Zone*), Matsubayashi Yōju (director of *Fukushima: Memories of a Lost Landscape*) as well as established filmmakers (such as Mori Tatsuya, the director of two films on the Aum sect: *A* (1998) and *A2* (2001) and who co-directed *311* with Watai Takeharu, Matsubayashi Yōju and Yasuoka Takaharu, or again like Omiya Kōichi, the director of the *The Sketch of Mujo*). For some people, the disaster marked their transition into (or their return to) documentary filmmaking. This was the case with Sakai Kō and Hamaguchi Ryūsuke, the two directors of a trilogy on the tsunami in Tōhoku (*The Sound of the Waves, Voices from the Waves, Storytellers*), with Fujiwara Toshi (*No Man's Zone*) and, with Funahashi Atsushi whose *Nuclear Nation* was the first documentary on the catastrophe of March 11th to tour film festivals around the world, following its premiere in Berlin in 2012. They had made fiction films before and were led to the documentary format by the extravagant dimension of the disaster, trying to make sense of what had happened through the medium of cinema. Many filmmakers felt what Kurosawa Kiyoshi expressed in his interviews with the press, that it was too early to start building fictions. Even while always maintaining that: "We must, indeed, carry out an enquiry into our responsibility for Fukushima, especially through cinema."²⁷ We also witnessed the interesting phenomenon of filmmakers such as Matsubayashi Yōju and Sōda

²⁷ Translator's note : translated from « Il nous faudra faire le procès de notre responsabilité dans Fukushima », Julien Gester, *Libération*, May 30th 2013

Kazuhiro who lived or worked abroad and came back to their country. Other filmmakers saw their long, established careers completely re-oriented by this event, as Kobayashi Masahiro who comes from a small city (Kesennuma) that was literally wiped off the map by the tsunami, and shot a minimalist fiction (*Women on the edge*) in this location immediately after the disaster and, some time later, a second film, *Japan's Tragedy*. Sion Sono, who had decided he would stop making films, went back behind the camera to direct two fictional pieces on the disaster: *Himizu* (based on a manga by Furuya Minoru) and *The Land of Hope* which was released in theatres in France. Shinozaki Makoto had already had a long and rich career since *Okaeri* (1995), the film that made him famous in France, during the period when he was the editor of *Cahiers du Cinéma* Japan and close to Kurosawa Kiyoshi. The disaster led him to direct two consecutive fictional works on the nuclear accident and its repercussions on the collective psychology of the Japanese: *Since Then* and *Sharing*. These two films were markedly more political and committed than his preceding opus.

In spite of the diversity of cases, two things can be observed. First of all, a certain pre-eminence of the documentary as opposed to other genres. Fiction, animated films and experimental films only came afterward. But the production of documentary films did not slow down either. The reason for this being perhaps that the crisis itself was still ongoing and the situation in the area in and around the nuclear plant had not come under control. And then again, we must admit that while some great documentaries on the event have been made, we are still awaiting “the great fiction”. It is too soon, perhaps. Kurosawa Kiyoshi said that ten years of digestion and gestation were needed for such a film to be possible (in the theatre Shibuya Image Forum, during a Q&A session with directors Sakai and Hamaguchi, in November 2013). Maybe he is right... Especially since March 11th 2011 is not so much the name of a catastrophe as rather the beginning of a new era. In this sense, the “Fukushima Film” corpus remains essentially open.

G.B. : Are there any recurring themes or persistent dramatic configurations in these fictional works?

É.D. : I would say there are two: the family and madness. With regard to madness, the tendency is to conceptualise the disaster not as the cause but, rather, as the revelatory agent of a process that was at work before it happened. As if the disaster brought to light a kind of collective psychosis that had remained veiled. There is a revival of interest in a set of pathologies branded “Nipponese”. For example, the voluntary disappearances seen in Imamura Shōhei’s *A Man Vanishes* (1967). Many people vanished after March 11th, or shut themselves away into deadly isolation following the loss of their loved ones. Among the numerous psychological problems brought about by mourning or the fear of radiation are paranoia, schizophrenia and forms of hallucination: some people believing they are being pursued by ghosts, caught by those who died in the tsunami. Several films deal with the link between the two devastating events, psychological devastation and environmental devastation, the second operating as a symptom of the first. For example in the case of *Odayaka* by Uchida Nobuteru, which revolves around two women neighbours living in a Tokyo suburb, who are driven almost insane by the nuclear disaster. Both of them worry about radioactivity and rebel against the common tendency of behaving as if the situation were under control. The Korean actress Sugino Kiki who co-produced the film has given a sensitive portrayal of the role of the young mother accused by other parents in her daughter’s school of betraying the Japanese values of perseverance and dignity and of spreading hysteria. The young fiction filmmaker Uchida Nobuteru (*Love Addiction*, 2010) explains his intentions in the press-release on the film; intentions which are clear and courageous: “If we, the Japanese, choose to shut our eyes to the fear and anxiety that we felt after the earthquake and because of the current situation in Fukushima, we will not be able to move forward and go beyond it. We cannot ignore the events of March 11th 2011.” The film is unfortunately rather clumsy. The question of the effect the disaster has had on Japanese psychology is at the heart of Shinozaki Makoto’s two works of fiction. *Since then* explores the question with the case of a couple and *Sharing* looks at it in the context of a university where a professor of psychology investigates the phenomenon of disaster premonitions. While on this theme, we must also mention Kurosawa Kiyoshi’s recent films,

Shokuzai, which deals with the unfolding of a childhood trauma in the lives of four women. Having witnessed an aggression, the women attempt to deal with their experience through both transference and denial. *Real* follows on this exploration of the border between the real and the imaginary, the conscious and the unconscious, and of intimate disasters. For Kurosawa Kiyoshi this approach deals not so much with the representation of disaster itself as with the examination, through our lives, of how it actually occurred due to a certain Japanese mindset.”²⁸ As a matter of fact, *Real* also deals with these ravaged psyches that the disaster brought to light. This rather distressing subject is also the theme of a Japanese blockbuster that was a great popular success at the Tokyo International Film Festival, *Parasyte* by Yamazaki Takashi, a manga adaptation. The film centres on the event of contamination that is supposed to punish men for sullyng nature. As such, the disaster takes new forms and undergoes several metamorphoses. The disaster thus put into a narrative form, animated through images opens up and leads to multiple meanings. In light of these latter examples, one might even say that there have been nearly as many indirect representations of the disaster as there have been psychological-horror movies in Japan since 2011.

Family as such is a theme that is far more complex. It is the central theme of all dramas based on March 11th because the relation to the nuclear in Japan varies with each generation. For the young people, civil nuclear power is the only nuclear power. They have grown up in a nuclear and pacific Japan, an imaginary impression shaped by Eisenhower’s “Atoms for Peace” campaign²⁹ and carried away with an excessive confidence in the safety of the equipment. It is among the older generation that you find the bulk of the anti-nuclear activist contingent (see Oguma’s sociology film, *Tell the Prime Minister*, about the Japanese anti-nuclear protests since 2011), especially amongst the sexagenarians who, in the sixties and seventies, organised protests in the wake of major environmental disasters and who are closest to the memory of the

²⁸ Translator’s note: translated from « Il nous faudra faire le procès de notre responsabilité dans Fukushima », Julien Gester, *Libération*, May 30th 2013.

²⁹ See Yoshimi Shun’ya, *Atoms for Dream (Genshiryoku no yume)*, Tokyo, Chikuma Shobo, 2012.

atomic bombs of 1945. Such as the documentary filmmaker Kamanaka Hitomi (the director of a trilogy on nuclear bomb and radiation: *Hibakusha* (2003), *The Rokkashomura Rhapsody* (2006) and *Ashes to Honey* (2010)) and Kuraoka Akiko who directed *Live in Tokyochrome* (1978) with Yamamura Nobuki, a film on chrome pollution caused by the chemical industry in two districts in Tokyo in the early 1970s, as well as *The People of Rokkasho* (1985) and *Summer Homework Left Undone: Living Next Door to Nuclear Reprocessing Facility* (1989) on the resistance of the Aomori residents to the construction of an industrial complex for reprocessing nuclear waste. Both directors inherited the legacy of Tsuchimoto Noriaki and his famous trilogy on mercury pollution in *Minamata (The Victims and their World, 1971-1975)*. However, many young parents, worried about radiation, have joined the ranks of the ecological and anti-nuclear activists since 2011. This is seen in *Lullaby under a Nuclear Sky*, in which the documentary filmmaker Kana Tomoko, who was working on a film at Fukushima when the disaster occurred, discovers, being herself forty year old that she is pregnant. She decided to stand in front of the camera and film her own worries and questions.

Many films focus on the differences between the reactions of different generations. This is the subject of *The Land of Hope* by Sion Sono, as well as the two films by Kobayashi Masahiro, *Japan's Tragedy* (on a father and son who have lost everything and find themselves all alone with each other) and *Women on the Edge* (on three sisters who are reunited in their parents' house in Kesennuma, which has been devastated). In this regard, the films on Fukushima resemble those made in the 50s on Hiroshima and Nagasaki such as Kurosawa Akira's *I Live in Fear*.

The disaster is, thus, felt first and foremost at the level of the family-unit that ends up exploding as a consequence. Sono Sion's film might be titled *The Land of Hope* but the region itself or the country it depicts appears derealised. The film is dystopian and 'The Family of Despair' would be a far more fitting title.

The near-absence of any truly collective or political issues, in the real meaning of the word, in many of the films on March 11th is quite surprising. Think for example of *Odayaka* or Sakai Kō and Hagamuchi Ryusuke's trilogy (*The Sound of the Waves, Voices from the*

Waves, Storytellers) which essentially deal with the tsunami, exploring victims' accounts in their inter-relations as well as the resonances with generations upon generations of tales and legends of the Tōhoku region that preserve the memory of great tsunamis. Fictions such as *Since Then, Sharing* or Kanno Hiroshi's *Fukushima Human Drama* (which shows, in parallel, three ages in the life of a family, determined by the neighbouring nuclear plant: 1945, 1966, 2012), that truly denounce the commitment to nuclear power are rare. However many other works remain at a superficial, psychological level and the disaster, here, does not seem to mean anything outside of the family. Nuclear power is almost a building block of Japanese identity. There is a sort of identification of the Japanese path of development, and as a result of the whole nation, with the atom. Few filmmakers dare to attack this consensus head-on. Their films rarely work as a denunciation. The authorities (TEPCO, the government) are barely questioned. If they are, it is only in an implicit and indirect way, as if what is being shown is only the refusal to see, the denial in which Japanese society is steeped in. This is what we see in *Campaign2*: Sōda Kazuhiro followed an electoral campaign which began on April 1st 2011 in the city of Kawasaki, less than fifty kilometres from the damaged plant, and during which none of the fourteen candidates uttered the word "nuclear"! In Funahashi Atsushi's *Nuclear Nation*, there is a scene where the Emperor visits the Saitama high school, temporarily transformed into a shelter for displaced persons that is the setting in which the film takes place. The scene is filmed in a very neutral manner, without the slightest sense of irony. Even films which are clearly critical of the Japanese government's nuclear policy neither denounce nor accuse anyone. The reason is that the event is enveloped by what remains unsaid and because removing oneself from the national community remains a very problematic gesture. Openly critical films go around through independent networks, very confidentially, in a completely different circuit from that of the galvanising TV reports celebrating the Tōhoku populations and preaching national unity, or even from that of the documentaries screened at the Tokyo International Film Festival, such as Iwabuchi Hiroki's *Chasing Santa Claus*, on the fervour of Christmas celebrations at Sendai one year after the disaster, or yet again Iwasaki Masanori's

Fukushima: a Record of Living Things on the animals and plants affected by radiation in the zone...

G.B. : So there is no trace of the activist tradition represented by people like Wakamatsu or Adachi?

É.D. : There are many films that are openly anti-nuclear and activist films, but they belong to a tiny minority and are produced mainly by the older generations. And the best works are not found among these kinds of films. It is also essential to rethink what the idea of activism means in this case. All these filmmakers set out with an intention that is born out of activism. They intend to shake up Japanese society, that has fallen prey to the illusion of being able to guarantee the safe production of nuclear power. They are angry but lack any sense of protest. Given the enormous value placed on the community, many avoid breaking apart what constitutes the backbone of society. Disagreement, then, can only rarely take the form of a public gesture, even if there have been giant demonstrations organised around certain nuclear plants.

G.B. : Are there any aesthetic constants in this collection such as the use of 'voice-overs', an essayistic penchant, a love for interviews, a certain type of image...in short, any formal recurrences?

É.D. : The tendency is more towards heterogeneity. Even the interviews take very different forms in practice. Let us consider four films, *Nuclear Nation*, *Fukushima: Memories of a Lost Landscape*, *No Man's Zone* and the rather bad *311*. This last film was made immediately after the disaster (two weeks, to be precise!) It was screened at the Yamagata International Documentary Film Festival the same year, in October 2011. Mori Tatsuya, the seasoned documentary filmmaker, flew off in a truck with a team of three filmmakers to collect images of the disaster, with the principal aim of documenting the event, and without thinking of immediately making a film. As they travelled towards the damaged plant, the filmmakers realized the magnitude of the danger. Their dosimeter went crazy. They filmed landscapes that were completely devastated and met survivors who were searching

for the bodies of their loved ones. This led them to this scene which created a real scandal in Yamagata: they approach a site where corpses are lined up to be identified by families, and sticks are thrown at the filmmakers' faces. The interview, thus, sometimes radically fails. Conversely, Matsubayashi Yōju, who was part of the 311 team and who seemed very uneasy during the shooting, shot a film of very personal interviews, *Fukushima: Memories of a Lost Landscape*, opting for the opposed approach that is to say not to observe the victims from the outside in moments of great distress, but to turn the camera into an interlocutor that participates in the victims' battle for survival. The film opens with a personal reflection, in the first person, on the decision to travel with a camera to aid the victims as best as possible, driven by a feeling of co-responsibility for the disaster, as a Tokyoite and consumer of the electricity produced at Fukushima. The film follows his close dialogue with the Tanaka family, refugees in Minamisōma, sharing their everyday life in an emergency shelter.

Funahashi Atsushi directed *Nuclear Nation* and *Nuclear Nation 2* several months after the event, interviewing the same person over a period of almost two years, not on the site of the disaster but in a high school turned into a refugee centre in the Saitama prefecture. He has been greatly inspired by Wiseman in painting a closed institutional space out of which the film prevents us from moving. He has a very emotional way of conducting the interviews, bringing out his own empathy as much as the words of the other person, but without emotional upheaval and taking care not to overlook what the person has to say. It is more a form of "participant observation", like Soda Kazuhiro's method. Fujiwara Toshi's *No Man's Zone* could represent the last approach. His interviews with the people living around the damaged plant are very analytical. They claim to be informal (I bring you saké, you tell me how you feel alone etc.) but bring to the fore a very intellectual relationship to the disaster - undoubtedly necessary as well. His interviews with the oldest people allow us, for instance, to reconstruct the context in which the reactors and the Fukushima power plant were built: how the local economy prospered thanks to nuclear power. Rather than welcoming reality and the experience of his interlocutors, the filmmaker deconstructs them from his position

as an author. In between two interviews, Fujiwara perfectly constructs a wide shot of the ravaged landscape and plays jazz music over these images, or makes use of a very clearly articulated voice-over which brings the disaster in line with our fascination for destruction, with Japan's colonial past. All of it is actually quite overwhelming.

The most in-depth reflection on the question of interviewing the "victims" is found undoubtedly in Sakai Kō and Hamaguchi Ryusuke's trilogy shot in Tōhoku (*The Sound of the Waves, Voices from The Waves, Storytellers*) the unity of which arises from the use of the same setting in all the films with two people face to face. Describing, recalling and listening become one and the same act, both empathetic and memorial.

G.B. : Fukushima and nuclear power in general are caught up in a dialectic opposition between the invisible and the ultra-visible. On the one hand, we have a right to images like those of the bomb or the tsunami, mass images that are radical and make the apocalypse tangible, operating in proportions that belong to the most seasoned action films. And in contrast to this, there is the invisible force, radiation, which the naked eye cannot detect. This brings back into play and displaces the old question of the incomprehensible at the heart of each disaster. Are there films that bring this visual antinomy into play and try to approach it through a formal work?

É.D. : I know of only one film that really reflects on this problem, *Fovea centralis* by Philippe Rouy, the third film that he dedicated to Fukushima. The first, *Four Buildings Facing the Sea*, showed images of the Fukushima Daiichi power plant recorded by surveillance cameras and available online on the TEPCO site. The second, *Machine to Machine*, used images collected by robots that were sent inside the damaged reactors.

This was a work on the non-human perception of the disaster which, in a way, takes up Godard's question on the link between cinema and the camps, on historical sites which cinema could not / did not / failed to visit, on the unknowable and the lack of images. But the problem has now changed: evil is materially possible and no longer morally unthinkable.

Fovea centralis thus follows another path. It blends at least three things at three different levels: texts by scientists and a reflection on the effect of radiation on the human eye (loss of colour, progressive blindness); the use of images from the TEPCO videoconference in the midst of the crisis (in the month following the accident at Fukushima); a meta-reflection on the cinematographic medium, on the light that simultaneously reveals and hides, and on the retina hit by radiation. It is, thus, a profound film on nuclear power that blinds, both in the physical sense as well as in the psychological and political sense; on the way radioactivity's invisibility completely impairs our ability to see and throws into denial and refusal to see (sceptic impulses, as old as time) in a larger sense. This point brings up some classic problems: the inversion of the visible order in landscapes of destruction, the damage done to landscapes. This is precisely what *No Man's Zone* is about and it is, from this point of view, firmly anchored in the Tarkovskian tradition of viewing devastation according to the aesthetic canon of the sublime. The film questions our fascination for images of destruction in a way that, as far as I know, no other film does; the beauty of these ravaged landscapes and the stunning effect that they produce. How can we understand the reason why our ability to take collective action is hindered to such an extent, if we do not look for explanations in the deepest impulses that guide us such as the sceptical temptation?

G.B. : I shall take advantage of the fact that you are also a philosopher to ask you a question that is more abstract and broader: these responses to the ecological events are also determined, in part, by the cultural context, a relationship with nature that is both theoretical and sensitive. And this relationship is, I assume, different in Japan where it is not anchored in the same way in Cartesian philosophy or *Naturphilosophie*? Can we link all these films to some uniquely Japanese sensitivity to Nature?

É.D. : There is a certain *doxa* - orientalist, as a matter of fact - that holds that the Japanese are supposedly more respectful of Nature, more sensitive to its richness and closer to its harmony etc. This fantasy of an ecological Japan is fed, it must be said, by some rare and wonderful experiences such as the rehabilitation of the industrial island of

Naoshima (in the inland sea), the ancient site of the Mitsubishi refinery converted and revitalised by contemporary art that saw an amazing cooperation between the superb architect Tadao Andō and the Benesse Corporation (the giant publishing house). But this is, on the whole, a misleading image. The terrible mercury pollution at Minamata, for example, that came to light in 1959 (and which had gone on since 1949)³⁰ in no way influenced environmental policies. And when we see the wastefulness, the volume of refuse, neon-lights everywhere in Japan, the number of nuclear reactors on Japanese soil (54 functioning, before March 11th 2011), we begin to harbour doubts about this picture-postcard view of a country that is supposedly so very respectful of Nature.

Nonetheless, there is a clear difference in the representations of Nature. Destruction is not seen as non-natural. Disasters are not seen, as they are in our country, as the sign of departure from the peaceful homeostasis we often identify natural order with. To us, because, in the words of Descartes, man must make himself “master and possessor of Nature”, if Nature misbehaves, goes over the edge and takes on excessive dimensions, there is a protest, a revolt. It is unthinkable to see Nature as so explosive, disproportionate. In Japan, destruction is accepted at the outset as being part of the “natural” order of things. This is clearly seen in Sakai and Hamaguchi’s trilogy: *The Sound of the Waves*, *The Voices of the Waves* and *Storytellers*. The three films, in a way, pay tribute to the forces of Nature, be they destructive or creative. And the residents of the Tohoku region, where almost each generation witnesses a giant tsunami, know this better than anyone else.

It is very often said that the Japanese demonstrate a sort of resigned acceptance of disasters, without thinking about the racism involved in attributing such a degree of passivity to a national population, trapping them in an oriental languor, a love of fatalism. It would be better to say that it seems to them absurd to get angry over a natural phenomenon. And that they express anger in accordance with codes that we, for the most part, do not understand. This gives rise to many misunderstandings and shifts in meaning that sometimes come close to

³⁰ Translator’s note: date on which the problem was first describe. The discharge of mercury by the petro-chemical company Chisso went on until 1966

being odious, on part of visitors from the West. In Japan, destruction is conceptualised as being at the heart of the order of things (Tokyo, built and rebuilt after successive fires and bombings; Kobe, reborn after the 1995 earthquake, Hiroshima, rebuilt from scratch). The corollary to all this is the dangerous idea that a disaster has no real cultural dimension, no human cause. In short, the artificial, industrial and political dimension of the disaster may to be completely hidden.

G.B. : While Fukushima was the catalyst for reflections on these subjects, it must still be noted that they were already being discussed, even if only by a minority, in films produced before the disaster. If we had to sketch the rough contours of the presence of a debate on nuclear power in film, from the end of Welles' *Trial* (1962) to Kurosawa's *Dreams* (1990), what do we have?

É.D. : This is an important question but, to be honest, it isn't one I asked. On this subject we must mention *Hibakusha Cinema: Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film*, edited by Mick Broderick (New York/Londres, Paul Kegan, 1996), *Atomic Light (Shadow Optics)* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005) by Akira Mizuta Lippit, and the work of Abé Markus Nornes on the representation of nuclear power in Japanese documentaries since 1945 in *Japanese Documentary Film: from Meiji Era through Hiroshima*, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003) and in several papers. What interested me was to reflect (along Stanley Cavell's lines and with his tools) about scepticism in cinema. I asked myself, above all, how these films on nuclear power, across all the directorial issues we just spoke about, make us reflect upon man's relationship with the world, with others and himself, as brought about by doubt and a sense of inadequacy, both being modified and remodelled by the nuclear crisis that began with the disaster of March 11th 2011.

This is the central question of my research: what relationship with the world does this event bring about ? And how has the human community been threatened and reshuffled by this experience, whether it be at local, national, international or 'planetary level'. I like this word, 'experience'. Luc Dardenne puts it beautifully in *Au dos de nos*

images (Paris, Seuil, 2005) when he says that works of art give us back human experience in situations where it is missing. In the end, we lack experience more than we lack concepts. This is why these films are so precious tools to foster our thinking. The most beautiful works recreate human experience where there is nothing but destruction, terror and dread, when the disaster did its work, depriving us of the means to grasp it, to comprehend it. The nuclear crisis thus reconfigures our scepticism: it brings into play this fundamental experience which Cavell describes (after Hume, Kant and Wittgenstein) as a “feature of human nature”, our difficulty in projecting ourselves into a relationship of faith, closeness and understanding with the external world, others and ourselves. Nuclear power is more the expression of a misconnection, a desire to be done with the world. It is the opposite of a need for proximity, for presence and a passion for the existence of the world as if it were an other being. “If you cannot avoid tragedy, avoid love; if you cannot avoid love, avoid integrity; if you cannot avoid integrity, avoid the world; if you cannot avoid the world, destroy it”, Cavell says in the beautiful essay about *King Lear* in *Must We Mean What We Say?*.

My hypothesis is that the nuclear crisis is likely to be a contemporary manifestation of our scepticism. This is both ancient and novel. Every age has seen scepticism in a unique way. Cavell dedicates some long explanations in *The Claim of Reason* to this paradox, which claims that scepticism is both historical and eternal or ‘transcendental’ - Kant has already made of scepticism a building block of human reason. Nonetheless, sceptical temptation has taken historically variable forms. I have worked, for example, on the freedom of expression in Polish films between 1980 and 1989 (during the period of “democratisation” between the massive Gdansk strikes and the first free elections in Poland, especially in the work of Wajda, Lozinski, Kiesłowski etc.) The scepticism problematic can, in this context, be formulated as: how do you find your voice in your own story? What is this democratic, political speech that we claim in the name of others and in our own name? And the Polish films which bring forward these hesitant, fumbling voices, use a million different ways to put the microphone at the heart of the directing scheme; this was their way of using cinema in order to establish a relationship to the world that would be devoid of political

lies and propaganda, of the habit of saying without meaning what is said – and thus of a form of nonsense (which brings us back to Cavell's philosophy of ordinary language). The nuclear crisis also allows us to highlight this singular aspect of scepticism: nihilism. There are several films that tend to show the use of atom as a force of annihilation rather than a form of doubt. Cavell explains that we are trapped between two simultaneous temptations, two voices: the metaphysical voice and the voice of scepticism. And the destructive impulse is nothing but an extreme form of doubt.

G.B. : In an article that appeared in *Positif* (« Fukushima en cinéma : comment survivre à notre folie ? », no. 631, September 2013) you speak of the fascination with which some of the films that you review are shot. The disaster did not bring about only rejection, it also revealed some of the ambivalences in our reaction for these sumptuous images of devastation, as if destruction was not without a certain eroticism.

É.D. : This is something that Cavell is emphatic about: there is a mirroring effect between external devastation, natural, social, political disasters, and a feeling of internal devastation. It is because we are familiar with these internal ravages, with the feeling of exile vis-a-vis the self that they engender, that we are so receptive, even from afar, to images of destruction wrought by tsunamis, earthquakes, ecological or nuclear disasters. In his autobiography *Little Did I Know* (p.18sq.), Cavell recounts the memory of a violent argument between his parents which left him, as a child, with a feeling of destruction, annihilation. And this annihilation of self would come up again later in his life whenever he witnessed or was a victim of devastation. There is evidently a psychoanalytic dimension to this, but it is not the only dimension. The manner in which a disaster is experienced reflects an other, recalls an other; this link between something which has always been familiar, internal, and an external catastrophic reality, this is crucial in our lives. A disaster echoes a destruction that made us, that is part of us. This link has its origins in the very structures of reason and of human experience. It, thus, draws upon both philosophy and art.

FILMOGRAPHIE / FILMOGRAPHY

ASH Ian Thomas, *A2-B-C*, 71mn, 2013.

CAHEN Judith and EGUCHI Masayasu, *L'Avenir des illusions*, 60mn, 2015.

COURDY Keiko, *Au-delà du nuage. Yonaoshi 3.11*, 94mn, 2013.

FUJIWARA Toshi, *The Life and Work of Noriaki Tsuchimoto (Eiga wa ikimono no kiroku de aru: Tsuchimoto Noriaki no shigoto)*, 94mn, 2007.

- *No Man's Zone (Mujin chitai)*, 103mn, 2012.

FUNAHASHI Atsushi, *Echoes*, 16mn, 2002.

- *Big River*, 104mn, 2005.

- *Nuclear Nation. The Fukushima Refugees Story*, 96mn, 2012.

- *Cold Bloom (Sakura namiki no mankai no shita ni)*, 119mn, 2012.

- *Radioactive*, 36mn, 2013.

- *Nuclear Nation II*, 116mn, 2014.

HAMAGUCHI Ryūsuke, *Passion*, 115mn, 2008.

- *The Depths*, 121mn, 2010.

- *L'Intimité (Shinmitsusa)*, 255mn, 2012.

- *Intimity (Shinmitsu-sa)*, 255mn, 2012.

- *Touching the Skin of Eeriness (Bukimi na mono no hada fureru)*, 54mn, 2013.

- *Toucher la peau de ce qui est sinistre (Bukimi na mono no hada ni sawaru)*, 54mn, 2013.

HIRABAYASHI Isamu, *663114*, 8mn, 2011.

IMAMURA Shōhei, *Évaporation d'un homme (Ningen jōhatsu)*, 130mn, 1967.

IWABUCHI Hiroki, *Chasing Santa Claus*, 80mn, 2012.

IWASAKI Masanori, *Fukushima: A Record of Living Things*, 76mn, 2013.

JIMBO Tetsuo, *Inside Report from Fukushima Nuclear Reactor Evacuation Zone*, 12mn, 2011.

KAMANAKA Hitomi, *Hibakusha*, 91mn, 2003.

- *Rokkasho Rhapsody (Rokkashomura rapusodi)*, 106mn, 2006.

- *Ashes to Honey (Mitsubashi no haoto to chikyū no kaiten)*, 135mn,

2010.

KANA Tomoko, *A Lullaby Under a Nuclear Sky*, 68mn, 2014.

KANNO Hiroshi, *Fukushima. Human Drama (Ai to kibō no machi)*, 126mn, 2013.

KAWAMURA Yuki, *Four Months Later*, 12mn, 2012.

KIMIZUKA Ryōichi, *Mille cercueils (Itai ashita eno tōka-kan)*, 105mn, 2012.

KIMURA Bunyo, *Where Does Love Go ?*, 86mn, 2012.

KOBAYASHI Masahiro, *Bashing*, 122mn, 2006.

- *Rebirth (Ai no yokan)*, 102mn, 2010.

- *Japan's Tragedy (Nihon no bigeki)*, 101mn, 2012.

- *Women on the edge (Girigiri no Onnatachi)*, 101mn, 2012.

KOBAYASHI Masaki, *Fukushima Hula Girls*, 102mn, 2011.

KUBOTA Nao, *Homeland (Ieji)*, 118mn, 2014.

KURAOKA Akiko and YAMAMURA Nobuki, *Live in Tokyochrome*, 1978.

KURAOKA Akiko, *The People of Rokkasho*, 171mn, 1985.

- *Summer Homework Left Undone: Living Next Door to Nuclear Reprocessing Facility*, 1989.

KUROSAWA Akira, *La Légende du judo (Sugata Sanshirō)*, 80mn, 1943.

- *I Live in Fear (Ikimono no kiroku)*, 103mn, 1955.

- *Dreams (Yume)*, 119mn, 1990.

KUROSAWA Kiyoshi, *Kairo*, 118mn, 2001.

- *Shokuzai, (Tsugunai, To tsuki tōka, Kuma no kyōdai, PTA rinji sōkai, French Doll)*, 270mn, 2012.

- *Real (Riaru: Kanzen naru kubinagaryū no hi)*, 127mn, 2014.

MARKER Chris, *La Jetée*, 29mn, 1962.

MARTIN Philip, NARITA Gaku, *Japan in a Day*, 92mn, 2012.

MASATOSHI Takeuchi, *A Man Who Returned – The Distance to Happiness, from Tokyo to Fukushima*, 74mn, 2012.

MATSUBAYASHI Yōju, *Fukushima: Memories of a Lost Landscape (Sōmakanka : Daiichibu uwabareta tochi no kioku)*, 111mn, 2011.

- *The Horses of Fukushima (Matsuri no uma)*, 74mn, 2013.

MORI Tatsuya, *A*, 135mn, 1998.

- *A2*, 131mn, 2001.

- MORI Tatsuya, WATAI Takeharu, MATSUBAYASHI Yōju, YASUOKA Takuji, *311*, 105mn, 2011.
- OGUMA Eiji, *Tell The Prime Minister*, 109mn, 2015.
- OMIYA Kōichi, *The Sketch of Mujo (Mujoyō sobyō)*, 75mn, 2011.
- OTOLITH Group, *The Radiant*, 64mn, 2012.
- RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, 91mn, 1959.
- ROUY Philippe, *Beyrouth, Littoral*, 63mn, 2002.
- *Etán*, 17mn, 2004.
 - *Passe* [port], 7mn, 2007.
 - *Survivions*, 7mn, 2008.
 - *Au fur que tu perdras la vue*, 9mn, 2008.
 - *Hypn*, 7mn, 2009.
 - *Cheval Blême*, 4mn, 2009.
 - *La Voûte*, 8mn, 2010.
 - *1862*, 7mn, 2011.
 - *4 bâtiments, face à la mer*, 47mn, 2012.
 - *Machine to Machine*, 32mn, 2013.
 - *Fovea Centralis*, 50mn, 2014.
 - *Creep*, 52mn, 2007.
- SAKAI Kō and HAMAGUCHI Ryūsuke, *The Sound of the Waves (Nami no oto)*, 156mn, 2011.
- *Voices from the Waves (Nami no koe). Kensennuman*, 109mn, 2013.
 - *Voices from the Waves (Nami no koe). Shinchimachi*, 103mn, 2013.
 - *Storytellers (Utau hito)*, 120mn, 2013.
- SHINOZAKI Makoto, *Okaeri*, 100mn, 1995.
- *Not Forgotten (Wasurerarenu hitibito)*, 121mn, 2000.
 - *Jam Session*, 93mn, 1999.
 - *Since Then (Arekara)*, 103mn, 2012.
 - *Sharing*, 108mn, 2014.
- SODA Kazuhiro, *The Flicker*, 17mn, 1997.
- *New Yorkers*, 20mn, more than 30 episodes, 1997-2003, NHK.
 - *Campaign, Observational Film #1*, 120mn, 2007.
 - *Mental, Observational Film #2*, 135mn, 2008.
 - *Peace, Observational Film Extra*, 75mn / 53mn, 2010.
 - *Theater 1, Observational Film #3*, 172mn, 2012.
 - *Theater 2, Observational Film #4*, 170mn, 2012.

- *Campaign 2, Observational Film #5*, 149mn, 2013.
SION Sono, *Himizu*, 130mn, 2012.
- *The Land of Hope (Kibō no Kuni)*, 134mn, 2012.
TARKOVSKI Andrei, *Stalker*, 163mn, 1979.
TSUCHIMOTO Noriaki, *Minamata Disease: A Trilogy (Igaku to shite no Minamata-byo: Sanbusaku)*, 120mn, 170mn, 153mn, 1971-1975.
TSURUOKA Keiko, *The Town of Whales (Kujira no machi)*, 70mn, 2012.
UCHIDA Nobuteru, *Love Addiction (Fuyu no kemono)*, 92mn, 2010.
- *Odayaka (Odayaka na nichijō)*, 102mn, 2012.
VILMOUTH Jean-Luc, *Lunch time*, 50mn, 2013.
WATANABE Kenichi, *Le Monde après Fukushima*, 52mn, 2012.
- *Terres nucléaires. Une histoire du plutonium*, 84mn, 2015.
WISEMAN Frederick, *Domestic Violence*, 196mn, 2001.
YAMAZAKI Takazaki, *Parasyte (Kiseijū)*, 114mn, 2014.

UTCP-Uehiro Booklet10

Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais /
Fukushima in Film. Voices from Japanese Cinema



The University of Tokyo Center for Philosophy (UTCP)

ISSN 2187-9567