

# DANS L'ŒIL DU DÉSASTRE

CRÉER AVEC FUKUSHIMA

SOUS LA DIRECTION DE MICHAËL FERRIER



ÉDITIONS THIERRY MARCHAISSE



© 2021 Éditions Thierry Marchaisse

Conception visuelle : Denis Couchaux

Mise en page intérieure : Anne Fragonard-Le Guen

Couverture : Ohmaki Shinji, *Liminal Air – Black Weight*,  
2012, photo Nagare Satoshi (voir p. 38)

Éditions Thierry Marchaisse

221 rue Diderot, 94300 Vincennes

[www.editions-marchaisse.fr](http://www.editions-marchaisse.fr)

Diffusion-Distribution : Harmonia Mundi

DANS L'ŒIL DU  
**DÉSASTRE**

CRÉER AVEC FUKUSHIMA

SOUS LA DIRECTION DE **MICHAËL FERRIER**



ÉDITIONS THIERRY MARCHAISSE

## PRÉFACE

- [7](#) *Les artistes sont l'œil du cyclone.* Michaël Ferrier

## PAROLES D'ARTISTES

- [17](#) *Le clou qui dépasse.* Entretien avec Chim↑Pom (Clélia Zernik)
- [27](#) *Danser sur un volcan.* Entretien avec Aida Makoto (Clélia Zernik)
- [37](#) *Le tremblement des valeurs.* Entretien avec Ohmaki Shinji (Clélia Zernik)
- [51](#) *Éloge de la cellule.* Entretien avec Nawa Kôhei (Clélia Zernik)
- [61](#) *Du monde flottant au monde tremblant.* Entretien avec Sawaragi Noi (Clélia Zernik)
- [71](#) *L'art peut sauver le monde.* Entretien avec Kawakubo Yoi (Amandine Davre, Michaël Ferrier)
- [89](#) *Le daguerréotype : une ancienne technique et un nouveau langage.* Entretiens avec Arai Takashi (Amandine Davre, Michaël Ferrier)
- [105](#) *Fukushima : notre histoire.* Entretien avec Fujii Hikaru (Clélia Zernik)
- [113](#) *Le doigt pointé sur Fukushima.* Entretien avec Kota Takeuchi (Michaël Ferrier, Clélia Zernik)
- [125](#) *Dans l'œil de Godzilla.* Entretien avec Yanagi Yukinori (Clélia Zernik)

## PAROLES DE PHOTOGRAPHES

- [139](#) *Donner à voir Fukushima.* Table ronde avec Thierry Girard, Hélène Lucien, Minato Chihiro et Marc Pallain (avec la participation de l'artiste Marie Drouet). Modérateur : Michaël Ferrier

## PAROLES DE CINÉASTES

[169](#) *Filmer Fukushima*. Table ronde avec Michaël Ferrier, Claude-Julie Parisot, Gil Rabier et Watanabe Kenichi. Modérateur : David Collin

[185](#) *Filmer ce qu'on ne peut pas filmer*. Entretien avec Suwa Nobuhiro (Élise Domenach)

## FUKUSHIMA AU THÉÂTRE : PAROLES DE DRAMATURGES

[195](#) *Théâtre politique est une tautologie*. Entretien avec Brigitte Mounier (Michaël Ferrier)

[205](#) *Kassandra Fukushima : la solution mythologique ?* Entretien avec Jacques Kraemer (Bénédicte Gorrillot)

[217](#) *Tisser des filets sur le vide*. Entretien avec Yoann Moreau (Michaël Ferrier)

[227](#) *20 mSv : les lieux meurent comme les hommes*. Entretien avec Bruno Meyssat (Michaël Ferrier)

## POSTFACE

[237](#) *L'inesthétique*. Hervé Couchot

## ANNEXES

[247](#) Notes

[265](#) Présentation des participants

[269](#) Origine des textes et des images hors-texte

[271](#) Remerciements

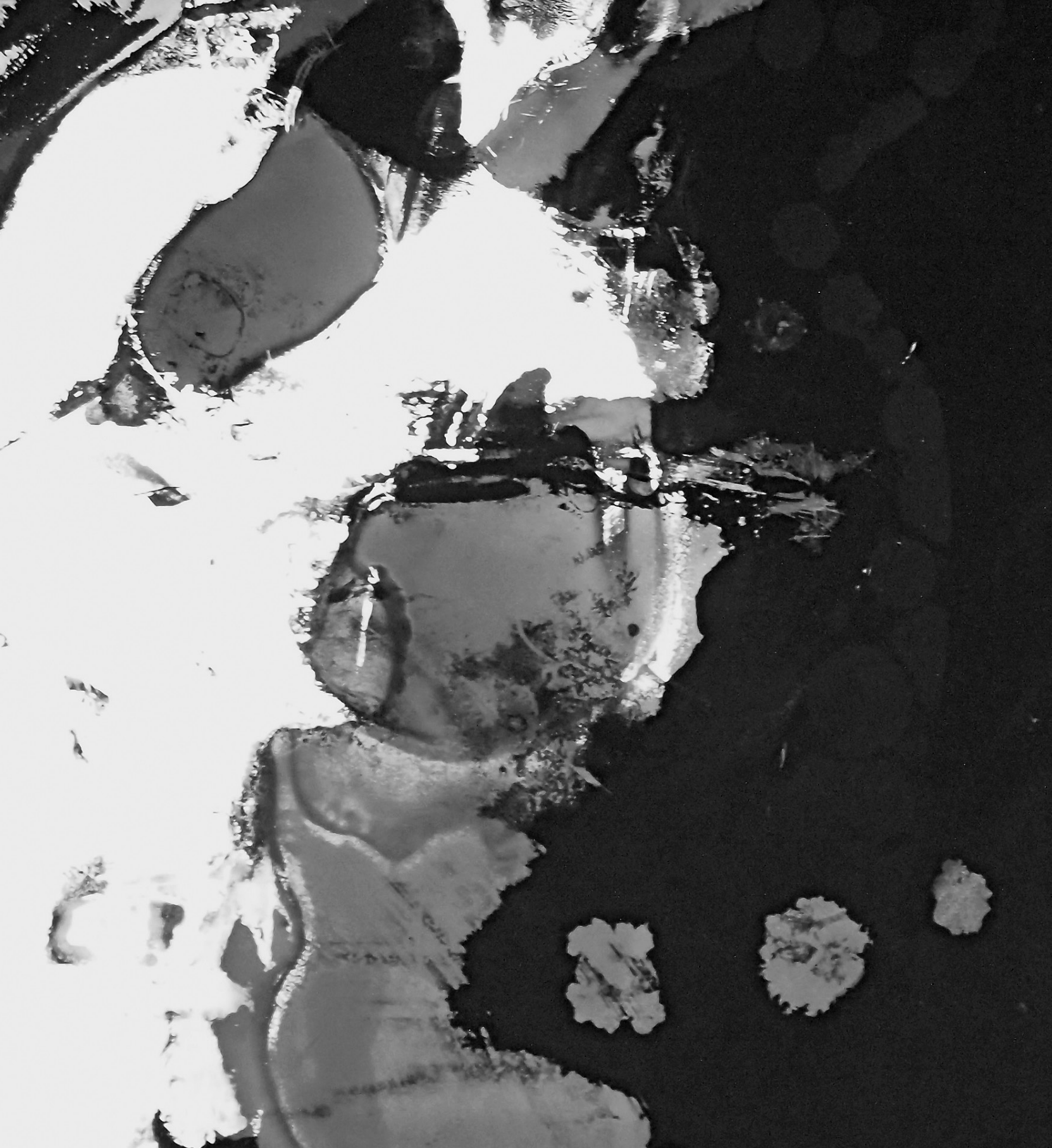
*Tenter, braver, persister, persévérer, s'être fidèle à soi-même,  
prendre corps à corps le destin,  
étonner la catastrophe par le peu de peur qu'elle nous fait,  
tantôt affronter la puissance injuste, tantôt insulter la victoire ivre,  
tenir bon, tenir tête...*

Victor Hugo

*Une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre  
que nous n'avions pas vu ce que nous voyons.*

Paul Valéry

# PRÉFACE





# LES ARTISTES SONT L'ŒIL DU CYCLONE

MICHAËL FERRIER

Vendredi 11 mars 2011, en début d'après-midi, la vibration des fenêtres. Dans quelques instants, un séisme de magnitude 9,1 – l'un des plus forts jamais enregistrés depuis que les instruments de mesure modernes existent – va ébranler le Japon de manière dévastatrice, suivi d'un tsunami pouvant dépasser les 30 mètres, s'infiltrant jusqu'à une dizaine de kilomètres à l'intérieur des terres, saccageant tout sur son passage : en quelques minutes, c'est tout un pays, le Tôhoku (Nord-Est), qui est ravagé, et notamment les trois préfectures de Fukushima, d'Iwate et de Miyagi. Infrastructures, habitations, populations, tout est noyé, balayé, emporté. Enfin, une catastrophe nucléaire déchaînée – quatre explosions dans la centrale, trois fusions de cœurs – qui provoque des rejets radioactifs extrêmement importants, dans l'air, dans la terre et dans la mer, semant la panique jusqu'au plus haut sommet de l'État.

Six cents kilomètres de côtes ravagées, des centaines de milliers de personnes évacuées ou fuyant le pays (le plus grand exode de populations depuis la Seconde Guerre mondiale), et plus de dix-huit mille morts : les pertes humaines sont lourdes, le bilan économique désastreux. C'est le séisme le plus onéreux de l'Histoire. Mais la destruction des écoles, des commerces, des logements, des industries, la dévastation des terres arables et des fermes aquatiques, tout cela n'est rien encore : malgré les sacrifices immenses consentis, toute une partie de la région vit encore aujourd'hui dans la hantise de ce qu'on peut appeler une véritable lèpre radioactive, qui crée des dommages à proprement parler incalculables, à la fois invisibles et irréversibles. L'événement que nous nommons « Fukushima » – et que les Japonais appellent le plus souvent le « 11 Mars », désignation dans laquelle le séisme et le tsunami gardent toute leur place, accompagnés d'une catastrophe nucléaire qui n'est toujours pas terminée<sup>1</sup> – a profondément secoué l'archipel japonais et continue d'y imprimer sa marque de manière tangible aussi bien que pernicieuse, spectaculaire et imperceptible.

Aujourd'hui, des murs de béton de 14 mètres de haut censés résister à d'autres tsunamis défigurent le littoral sur plus de 400 kilomètres<sup>2</sup>. Pendant ce temps, des centaines de milliers de tonnes d'eau contaminée, issues des circuits de refroidissement d'une centrale toujours incandescente, continuent de s'accumuler sur le site en voie de saturation, que le gouvernement prévoit de rejeter à la mer un jour ou l'autre, toute honte bue, au grand dam des défenseurs de la nature mais aussi des professionnels du tourisme et de la pêche. De gros sacs noirs remplis de terre radioactive ponctuent le paysage du Tôhoku, lui donnant un aspect sinistre et menaçant. Dix ans après, plus de quarante mille réfugiés du nucléaire ne peuvent ou ne veulent toujours pas rentrer chez eux. La décontamination est un chantier sans fin, à la fois limité géographiquement (on ne peut décontaminer la mer ni les forêts) et interminable dans le temps. Enfin, malgré les mesures sanitaires et les efforts des agriculteurs, le riz, le poisson et les légumes de Fukushima suscitent toujours auprès des consommateurs une grande suspicion : le mal est fait.

Devant ce désastre, le monde de l'art a d'abord semblé tétanisé. Confusion, désarroi, sidération : les artistes que nous avons interrogés témoignent presque tous du sentiment d'« impuissance totale » (Chim↑Pom) qu'a d'abord provoqué cette catastrophe à la fois classique (séisme, tsunami) et inhabituelle (nucléaire). Mais après les premiers moments de chaos sont apparus progressivement de multiples signes de résistance et de renouveau. De ce point de vue, les entretiens réunis ici forment un corpus exceptionnel : pour la première fois, des artistes japonais de renommée internationale entrent en dialogue avec des artistes et des chercheurs français, dans leur langue ou dans la nôtre, et disent ce qu'a changé pour eux l'événement du 11 mars 2011, aussi bien dans leur pratique artistique que, de manière plus large, dans ce qu'ils perçoivent de la société japonaise. Ce livre suit deux grands principes : d'abord il ne s'intéresse qu'à des artistes visuels, parce que le sujet de la représentation littéraire ou de la compréhension philosophique de « Fukushima » – qui appellera d'autres développements – a déjà été traité par ailleurs<sup>3</sup>, et parce que cette catastrophe, dont une composante essentielle est désormais la contamination radioactive, pose de manière cruciale le problème de sa visibilité. Dès lors, la catégorie « artistes visuels » est une expression commode pour désigner des personnes travaillant tour à tour – et parfois en même temps – dans des domaines aussi variés que la peinture, la sculpture, le cinéma, la vidéo ou la photographie, les installations, la performance artistique et même le théâtre, tous ayant affaire, sur des supports variés et de manière parfois très différente, au problème toujours central de la représentation (représentation artistique, cinématographique, photographique, théâtrale). Sans prétendre à l'exhaustivité, l'ensemble que nous présentons aujourd'hui donne à voir et à entendre, avec une acuité et dans une extension inédites jusqu'à présent, ceux que l'on nomme parfois les artistes de « la génération Fukushima ».

Le deuxième principe est de laisser la parole aux artistes eux-mêmes : il s'agit de réfléchir à partir d'exemples concrets, et en tendant l'oreille aux créateurs, sur ce que Fukushima fait au monde de l'art et, par-delà, au monde lui-même. Notre livre s'ouvre donc avec dix artistes japonais (« *Paroles d'artistes* »), interrogés par Amandine Davre, Clélia Zernik et moi-même. Venus d'horizons variés (Tokyo, Niigata, Gifu, Osaka, Tolède, Kawasaki, Hyôgo, Fukuoka), ayant vécu à l'étranger ou bien au contraire n'ayant jamais quitté le Japon, travaillant avec des techniques et des matériaux très divers, ces artistes offrent une palette relativement large d'opinions et de sensibilités qui aident à comprendre la complexité du phénomène, mais aussi l'ampleur des transformations qu'il a suscitées ou des mutations qu'il a accélérées. Pour mieux les mesurer, nous y avons adjoint un entretien avec un célèbre critique d'art japonais, Sawaragi Noi, « Du monde flottant au monde tremblant », qui permet de saisir Fukushima dans son optique propre et non uniquement à partir d'une perspective française, européenne ou occidentale.

Une série de photographes s'interroge ensuite sur les différents moyens possibles pour « donner à voir Fukushima », entre les « exercices de soustraction » de Thierry Girard, les « ratages » (splendides) de Minato Chihiro et les « chronoradiogrammes » d'Hélène Lucien et Marc Pallain, qui entendent chacun à leur manière « révéler l'invisible » de la catastrophe ou, à tout le moins, en trouver un équivalent photographique (« *Paroles de photographes* »). Les mêmes questions se retrouvent posées par des cinéastes (« *Paroles de cinéastes* ») : qu'ils soient documentaristes (Gil Rabier, Claude-Julie Parisot, Watanabe Kenichi), ou à mi-chemin entre le documentaire et la fiction (Suwa Nobuhiro, interrogé par Élise Domenach<sup>4</sup>), tous oscillent significativement entre le désir de « Filmer Fukushima » et le constat – tout à la fois impossible et stimulant – qu'il faut apprendre à « Filmer ce qu'on ne peut pas filmer ».

Enfin, la dernière partie aborde un domaine trop peu mis en valeur : celui de la représentation de Fukushima au théâtre (« *Paroles de dramaturges* »). En quoi l'accident nucléaire de Fukushima renouvelle-t-il la lecture des mythes et dialogue-t-il à distance avec les Tragiques grecs ? Comment les dramaturgies contemporaines peuvent-elles nous aider à comprendre les catastrophes et particulièrement ce qui se passe à Fukushima ? De quelle manière, à quelles conditions et dans quelles limites le théâtre d'aujourd'hui peut-il être un théâtre politique ? Brigitte Mounier (Compagnie des Mers du Nord), Jacques Kraemer (Compagnie Jacques Kraemer, questionné par Bénédicte Gorrillot), Yoann Moreau (Compagnie Jours Tranquilles) et Bruno Meyssat (Compagnies Théâtres du Shaman), qui ont tous quatre proposé des représentations de Fukushima sur des scènes variées (Avignon, Lausanne, Montreuil, Paris...), rappellent la place centrale du théâtre dans la réflexion sur les rapports entre l'art et la démocratie.

Pour conclure, le philosophe Hervé Couchot propose un court essai sur ce qu'il nomme « l'inesthétique » de Fukushima : dépassant la seule problématique de la représentation de l'invisible (qui, pour importante qu'elle soit, n'est pas la seule ni peut-être la plus féconde pour parler de Fukushima), il en vient à questionner le rôle du spectateur et le statut même de l'œuvre d'art au temps de Fukushima : « qu'est-ce qu'une œuvre d'art *imprésentable* et qui ne peut être vue par personne du point de vue des conditions de possibilité d'une esthétique ? Peut-elle être encore qualifiée d'œuvre d'art ? »

Tels sont les questionnements parfois vertigineux auxquels nous conduit « Fukushima ». Les artistes sont, on le sait, des sismographes particulièrement sensibles : face à la triple catastrophe de Fukushima, ils jouent résolument avec d'anciennes frontières, qu'ils contribuent à remettre en question, de vieilles oppositions binaires qui structurent encore trop souvent notre horizon épistémologique, entre la documentation et la fiction, le travail personnel et l'action collective, le domaine artistique et le champ scientifique. Cette interrogation sur les valeurs et les usages de l'art, et sa place dans un monde de plus en plus « catastrophé »,

fait écho à des questions qui travaillent le contemporain bien au-delà des frontières de l'art, et que vient de poser à nouveau la pandémie de Covid-19 : celles de l'expertise scientifique, du diagnostic médical ou de la représentation politique par exemple. Entre la repolitisation de la sphère artistique (partielle, variable, mais indéniable), ses nouveaux modes de narration ou d'exhibition, sans oublier ses modalités de financement, en lien avec sa lutte renouvelée contre les différentes formes de censure qui font apparaître des modèles alternatifs (financement participatif, artiste-curateur, artiste-entrepreneur, artiste-chercheur, artiste-éducateur), elles nous invitent à penser l'art au niveau de sa création mais aussi de sa *diffusion* et de son *exposition*, étranges termes polysémiques, pouvant renvoyer aussi bien à l'art qu'à la radioactivité, et à repenser à la fois ses modalités de présentation, de circulation et de participation.

Une dernière remarque, mais non la moindre : insistons pour finir sur la beauté de nombre de ces œuvres, dont on pourra se faire une idée grâce aux 125 illustrations que nous proposons dans ces pages. C'est un grand herbier d'images, qui suscite à la fois la réflexion et la délectation. Qui a vécu dans les régions tropicales le sait : il existe, au cœur des pires cyclones, une zone de vents calmes et de temps éclatant, troublée occasionnellement par quelques rafales, mais où il n'y a pas de précipitations et où le ciel bleu est visible à travers le voile radieux des nuages. Phénomène singulier : on l'appelle l'œil du cyclone. Les artistes sont l'œil du cyclone. Vents violents, pluies torrentielles, vagues dévastatrices se déchaînent tout autour : ils restent calmes dans la tourmente et font apparaître, au centre de la circulation cyclonique, une zone provisoire de discernement et d'émerveillement, d'autant plus délicate qu'elle est fragile, d'autant plus précieuse qu'elle est précaire.

*Michaël Ferrier*





# PAROLES D'ARTISTES



LES SIX MEMBRES DE CHIM↑POM, 2019 © CHIM↑POM, PHOTO : YAMAGUCHI SEIHA



# LE CLOU QUI DÉPASSE

ENTRETIEN AVEC CHIM↑POM

(USHIRO RYÛTA)



Chim↑Pom est un groupe formé à Tokyo en août 2005, constitué de jeunes artistes dans la vingtaine : Ellie, Hayashi Yasutaka, Inaoka Motomu, Mizuno Toshinori, Okada Masataka et Ushiro Ryûta. Intraduisible, leur nom sonne en japonais comme un mélange de « pénis d'enfant » (*chin chin*) et de sigle internet (.com). Dynamiques et dissensuels, ludiques et provocateurs, Chim↑Pom pose des questions importantes sur la société japonaise mais fait aussi passer un vent de fraîcheur sur la scène artistique, délibérément en rupture avec certaines orthodoxies critiques. Résolument de leur temps (ils filment leurs expérimentations et les diffusent immédiatement sur internet), ces vigoureuses interventions dans l'espace public, ainsi que la dose d'humour et d'insolence qu'elles transmettent, peuvent parfois sembler immatures ou ambiguës. Elles n'en sont pas moins porteuses d'une réflexion sur l'art reliée, souterrainement ou explicitement, aux expérimentations des groupes d'avant-garde des années 1960-1970 (le théâtre *angura* par exemple, l'*underground* japonais), ou aux innovations de leur aîné Aida Makoto. On ne saurait mieux désigner cette lignée de l'art japonais resurgie avec verve après Fukushima que par le titre du premier livre de Chim↑Pom : des « perpétrateurs d'art ». Ce ne sont pas seulement (ou, dans certains cas, plus du tout) un effet plastique ou une recherche formelle qui sont en jeu, mais une certaine manière d'interroger le réel. Profus et parfois un peu confus, varié dans ses supports comme dans ses pratiques, cet art n'est pas seulement l'objet d'un jugement esthétique mais aussi et peut-être avant tout d'un questionnement – et notamment d'un questionnement autoréflexif : celui de son propre rôle dans la société.

Fondé sur la transgression des genres et la contestation politique, ce courant prend aussi ses distances avec une culture pop « *cute and cool* », qui semblait devenue la marque de fabrique du Japon sur la scène internationale (couleurs criardes ou pastellisées, ballons géants gonflés à l'hélium, figurines de dessins animés), dont l'incontournable Murakami Takashi. Avec Chim↑Pom, exploiter le capital commercial de la culture semble désormais moins important que de redonner à l'art le pouvoir de provoquer, de rire et de réfléchir.

*Michaël Ferrier*

**CLÉLIA ZERNIK** : Pouvez-vous présenter le groupe Chim↑Pom, votre place dans le groupe et l'évolution de votre pratique ?

**CHIM↑POM** : Nous sommes six, une fille et cinq garçons. Notre création remonte à 2005 et, comme vous le savez, nous sommes un groupe très controversé, au Japon en tout cas. Nous pensons que nous avons une propension à être assez politiques, même si tous les membres ne le sont pas également ou de la même façon. Nous sommes six : cela tombe bien, parce que cela permet de créer un petit équilibre et de discuter sur ce genre de sujets : notre activité est toujours en prise sur ce qui se passe dans la réalité et nous avons sur elle des points de vue très critiques.

**CLÉLIA ZERNIK** : Justement, est-ce que 2011 a marqué un tournant dans votre pratique, et pourrait-on dire que dans votre histoire, il y a un avant et un après mars 2011 ? Ou bien y a-t-il continuité selon vous ?

**CHIM↑POM** : C'est une question compliquée, à laquelle on ne peut pas apporter de réponse simple. Il est très difficile de dire qu'il y a eu un grand changement, un point de bascule, parce que Chim↑Pom s'occupait déjà de ce genre d'actualité, depuis sa création. Ainsi, quand l'événement de 2011 est arrivé, la transition a été assez douce. Par contre, ce qui a vraiment changé, c'est le point de vue des spectateurs sur Chim↑Pom.

**CLÉLIA ZERNIK** : Et en tant qu'observateur cette fois, par rapport aux autres artistes, y a-t-il chez eux un tournant par rapport à 2011 ? C'est sans doute très variable, mais...

**CHIM↑POM** : Oui, le changement a été très sensible, surtout au niveau des nouveaux artistes, les jeunes. Avant 2011, les jeunes, quand ils entraient dans le monde de l'art, passaient par le marché de l'art : il y

avait une galerie qui s'occupait d'eux, ils se faisaient connaître, puis vendre par cette galerie. Il y avait donc un marché de l'art, qui fonctionnait d'ailleurs assez bien. Mais maintenant, ils s'investissent beaucoup plus, et de manière beaucoup plus conceptuelle et beaucoup plus politique à la fois. Ils utilisent internet et sont beaucoup plus actifs à ce niveau-là, pour essayer de transmettre des informations et de lancer des sujets.

Je pense qu'il y a beaucoup de restrictions depuis le 11 Mars. Même les musées ont commencé par mettre en place des formes de censure envers l'art. Avant, en ce qui concerne la liberté d'expression, le Japon se trouvait environ à la 10<sup>e</sup> place ; maintenant, on se trouve aux environs de la 70<sup>e</sup> : c'est une chute énorme ! Il y a des choses qu'on n'a plus le droit de dire. Un exemple concret : nous sommes allés au Bangladesh pour participer à la Biennale d'art asiatique<sup>1</sup> ; lors des présentations, notre parole devait sortir directement, spontanément, avec notre énergie. Mais quand il y a eu des mots-clefs comme *hōshano* (« radioactivité »), et tout ce qui concerne le nucléaire, mais aussi *kitachōsen* (« la Corée du Nord »), *ianfu*<sup>2</sup>... : tous ces mots-clefs ont été censurés. On nous a dit que les musées n'acceptaient plus ce genre de mots, le sponsor qui était présent pour le Japon nous a dit : « Non, vous ne pouvez pas utiliser ces mots-là ».

**CLÉLIA ZERNIK** : En même temps, je trouve qu'on peut voir les œuvres de Chim↑Pom de manière très officielle. On peut les voir au musée d'Art contemporain (MOT, Tokyo), au musée national d'Art moderne (Momat, Tokyo). Comment vous frayez-vous ce chemin, malgré la censure dont vous parlez ?

**CHIM↑POM** : C'est un peu compliqué. En fait, les curateurs ont parfaitement conscience de ces problématiques et eux, ils ne veulent bien entendu pas censurer. Ce sont plutôt les institutions qui sont en cause, et cela dépend des établissements : par exemple, le

ministère des Affaires étrangères va évidemment beaucoup censurer, parce que c'est la filiale du ministère qui s'occupe de budgéter les événements comme la Biennale dont je parlais. Sinon, le musée d'Art contemporain de Tokyo ne nous censure pas, et nous a même inclus dans sa collection, parce qu'il s'agit du ministère de la Culture. Cela dépend donc vraiment de qui s'occupe des événements, des organisateurs : ce sont eux qui posent ce genre de problème. Pour beaucoup, Chim↑Pom est « le clou qui dépasse ». *Deru kugi ha utareru* : c'est une expression japonaise qui signifie : « le clou qui dépasse, on lui tape dessus... ». Sauf que maintenant, le clou Chim↑Pom est tellement sorti...

**CLÉLIA ZERNIK** : ...qu'on ne peut même plus lui taper dessus, parce que ça se verrait trop!

**CHIM↑POM** : Exactement! Maintenant, les gens disent : « C'est Chim↑Pom, on n'y peut rien! »

**CLÉLIA ZERNIK** : De votre côté, est-ce que tout ce que vous faites depuis sept ans est plus ou moins lié à ce qui s'est passé en mars 2011, ou bien vous arrive-t-il de vous éloigner de cette thématique? Y a-t-il parfois un certain détachement ou un changement d'horizon, ou bien est-ce que vous pourriez définir toutes vos œuvres en lien avec le 11 Mars?

**CHIM↑POM** : On a effectivement l'air de faire beaucoup de choses dans cette direction, mais en fait, il y en a très peu – sauf que, comme c'est très frappant, les gens pensent qu'on ne fait que ça.

## QUATRE ŒUVRES POUR COMPRENDRE CHIM↑POM

**CLÉLIA ZERNIK** : Si on devait choisir une seule pièce, une seule œuvre ou une seule démarche, quelle serait

selon vous la plus significative, la plus représentative de ce que vous voulez transmettre du 11 Mars, ou de ce que vous avez compris du 11 Mars?

**CHIM↑POM** : Ah ça... c'est très difficile de restreindre le choix à une seule œuvre. À mon avis, il y en a quatre qui symbolisent ce que fait Chim↑Pom. La première, c'est *Cheers*<sup>3</sup> : dans cette vidéo, on voit vraiment les sentiments et l'énergie des jeunes de la localité à qui on avait demandé de participer (la ville de Sôma). Tout ça venait spontanément et sans script, ça a vraiment fasciné les musées du monde entier, et comme cela venait tout de suite après le 11 Mars, c'est une date dans l'histoire du Japon.

Ensuite, c'est la série *Real Times*, le drapeau<sup>4</sup>. J'ai vraiment eu peur quand j'ai dû brandir le drapeau, car nous étions réellement tout proches de la centrale nucléaire. C'était le 11 avril 2011, à un moment où il y avait encore des restrictions d'accès, mais elles n'étaient pas très sévères. On demandait juste aux personnes d'être responsables de leurs actes : c'est pour ça que nous avons pu y aller. Là encore, cela représente vraiment ce qui s'est passé, l'Histoire du Japon avec un grand H. Le titre, *Real Times*, signifie trois choses : il évoque d'abord l'actualité, le journalisme en fait, c'est-à-dire un événement en train de se passer actuellement, à ce moment précis. Deuxièmement, il évoque aussi une période historique, comme *Modern Times* de Chaplin : il représente une époque. Enfin, avant Fukushima, l'activité préférée des Japonais était de lire des mangas, etc. *Real Times*, cela veut aussi dire qu'à ce moment-là, on a basculé dans le monde réel.

**CLÉLIA ZERNIK** : Justement, pensez-vous que la démarche artistique relève de la performance physique? Comme un marathon par exemple. Je pense notamment à cet acte-là, d'être allé dans la zone contaminée, qui est un acte héroïque, vraiment...



CHIM↑POM, *KI-AI 100 (100 CHEERS)*, 2011, VIDÉO © CHIM↑POM, COURTESY OF THE ARTIST, ANOMALY, AND MUJIN-TO PRODUCTION



CHIM↑POM, *REAL TIMES*, 2011, VIDÉO © CHIM↑POM, COURTESY OF THE ARTIST, ANOMALY, AND MUJIN-TO PRODUCTION  
EN ARRIÈRE-FOND, LA CENTRALE NUCLÉAIRE DE FUKUSHIMA DAIICHI

**CHIM↑POM** : À ce moment-là, j'ai vraiment pensé qu'il y avait cette nécessité d'une démarche physique. D'abord parce qu'il n'y avait pas d'information : l'information, on devait aller la chercher. Il y avait des endroits où on voyait que les journalistes ne pouvaient pas aller : ceux qui devaient reconstruire, par contre, étaient obligés d'y aller. C'était donc un acte complètement spontané : je devais vraiment y aller pour faire quelque chose.

Il faut aussi rappeler que lorsque Chim↑Pom a commencé, le groupe était déjà habitué à faire du *body painting* et à tourner des vidéos. Cela permet d'être en phase avec l'actualité, et c'est une certaine idée du journalisme qui revient. On était donc habitués à faire des performances *physiques*, à risquer notre vie, notre corps, pour faire quelque chose. Du coup, quand cet événement atroce est arrivé, alors que les autres artistes ne pouvaient pas bouger et n'arrivaient pas à réagir, notre réaction à nous a été très spontanée : c'était une réaction physique, notre corps s'est mis en mouvement pour faire quelque chose, et on s'est rendus directement sur place, à Fukushima.

La troisième œuvre que je voudrais citer, c'est *Level 7*, à Shibuya, quand nous avons repris l'œuvre d'Okamoto, *Myth of Tomorrow*<sup>5</sup> : à ce moment-là, il y avait une impression d'impuissance totale, l'art semblait com-

plètement abattu face à ce qui se passait, et nous voulions montrer qu'on pouvait faire quelque chose. Chim↑Pom a vraiment réalisé ce coup pour redonner de l'énergie aux Japonais, et *booster* l'art japonais, qui avait sombré dans une traversée du désert...

Et la quatrième, la dernière œuvre, c'est *Don't Follow the Wind*<sup>6</sup>, l'exposition que nous avons commencé à organiser en 2012. Parce qu'elle a été réalisée là-bas, sur le lieu même, à Fukushima, avec 12 artistes internationaux.

**CLÉLIA ZERNIK** : Avec des artistes comme Ai Weiwei...

**CHIM↑POM** : Oui, des artistes très connus. L'exposition a commencé en 2015 : c'est une exposition où personne ne peut se rendre, et qui est prévue pour durer jusqu'au moment où l'avis d'évacuation de la zone sera levé. Nous attendrons donc jusqu'à ce que l'interdiction soit levée ! Elle marque notre conviction que nous pouvons arriver à faire quelque chose.

Comme vous pouvez le constater, chacune des œuvres que je viens de vous présenter a son propre caractère. *Cheers*, par exemple, représente les gens qui vivent là-bas, dans la région de Fukushima. *Real Times*, c'est presque un documentaire, sur le lieu même de la centrale nucléaire : c'est quelque chose que personne



CHIM↑POM, LEVEL 7, FEAT. "MYTH OF TOMORROW", 2011 © CHIM↑POM, COURTESY OF THE ARTIST, ANOMALY, AND MUJIN-TO PRODUCTION

LES PREMIERS SPECTATEURS DE L'EXPOSITION *DON'T FOLLOW THE WIND* DEVANT LE DRAPEAU CONÇU PAR UKAWA NAOHIRO POUR LE PROJET, ZONE D'EXCLUSION DE FUKUSHIMA, 2012, COURTESY OF *DON'T FOLLOW THE WIND*

d'autre n'a réalisé, nous sommes les seuls à être allés là-bas, à avoir ces images. *Level 7*, l'intervention sur la fresque d'Okamoto, *Myth of Tomorrow*, c'est le fait d'être totalement vaincu, impuissant face à cet événement, et une réflexion sur le rôle de l'art, qui essaie malgré tout de faire quelque chose. Le quatrième exemple, l'exposition *Don't Follow the Wind*, c'est l'internationalisation du mouvement. Ces quatre exemples forment comme une sorte de cercle.

## LE POUVOIR DE L'ART : METTRE EN MOUVEMENT

**CLÉLIA ZERNIK** : C'est l'idée de faire feu de tout bois pour transmettre... Est-ce qu'on ne peut pas y voir une sorte de fonction de l'art quand même : donner de l'énergie, transmettre un message ? Est-ce que l'idée de transmettre un message a un sens, et pourquoi tous les titres sont-ils en anglais ? Cela a-t-il un rapport avec le point le plus important, qui serait de transmettre, à l'étranger comme au Japon ?

**CHIM↑POM** : Non, on n'a pas vraiment conscience de ça : en fait, au départ, la plupart de nos titres sont en

japonais, presque la totalité. Mais puisque vous me parlez de l'anglais, cela me fait penser à la façon d'écrire « Fukushima » ou « Hiroshima » : soit c'est écrit en *katakana* (フクシマ), soit en *kanjis*<sup>7</sup> (福島). Quand c'est en *kanjis*, les gens vont deviner de quoi il s'agit, comprendre l'atmosphère : il y a une identité locale qui va naître. Par contre, si on veut intégrer ça dans le plan international, il vaudra mieux utiliser les *katakana*. Et c'est toujours cet équilibre-là que je dois avoir en tête. Si c'est trop représenté à la manière occidentale par exemple, les gens vont penser que toute la préfecture de Fukushima est polluée (ce qui n'est pas le cas, c'est juste une toute petite partie de Fukushima qui l'est), et cela va nuire à la localité. Il faut trouver le bon équilibre.

**CLÉLIA ZERNIK** : Vous dites que vous êtes très sensibles à la dimension historique de l'événement et que plus tard, les gens seront jugés par les générations suivantes : comment voudriez-vous donc être compris, jugé par les générations futures, quel sens voudriez-vous qu'on y voie rétrospectivement ?

**CHIM↑POM** : Loin de moi l'idée de restreindre les multitudes de points de vue que pourront avoir les gens dans le futur, aussi bien que maintenant d'ailleurs.

Ma façon de voir les choses n'est pas de savoir si tel objet d'art est bien ou pas : ça, je laisse le soin aux autres d'en décider. Par contre, quand le 11 mars 2011, les gens ont vu l'art anéanti face à cet événement, j'ai eu peur que les générations futures pensent qu'on ne puisse rien faire dans ce genre de situation. C'est cet état d'esprit que je voulais combattre : ce qui était important pour moi et pour Chim↑Pom, c'était de faire savoir aux gens qu'on peut faire quelque chose, briser la glace ou créer une ouverture face au problème. Que les gens puissent bouger, se mettre en mouvement.

Les œuvres d'art ont le pouvoir de faire quelque chose. Mais il faut aussi trouver un équilibre, entre l'actuel et l'intemporel : c'est-à-dire que les gens de maintenant doivent comprendre, accepter et apprécier votre œuvre et, en même temps, les gens du futur doivent pouvoir l'accepter et la comprendre à leur tour.

**CLÉLIA ZERNIK** : C'est la définition de l'art chez Baudelaire : c'est d'être à la fois actuel et inactuel... J'aimerais revenir sur les pièces qui me touchent beaucoup dans votre travail : *Don't Follow the Wind* et *Hitokakera*<sup>8</sup>. Le critique d'art Sawaragi Noi compare la démarche de Chim↑Pom à celle de Robert Smithson et du Land Art, qui sort l'œuvre du musée et la fait évoluer selon les aléas, notamment en ce cas les aléas nucléaires. Pour ma part, j'ai plutôt l'impression que ce n'est pas tant l'œuvre qui sort du musée que le spectateur qui est exclu du lieu d'exposition, aussi bien avec *Don't Follow the Wind* (on ne peut pas y aller puisque l'exposition est située dans la zone interdite) qu'avec *Hitokakera*, où il fait tellement froid dans cette installation que c'est insupportable et qu'on en est comme rejeté, dans une sorte d'attraction-répulsion...

**CHIM↑POM** : Vous savez que nous avons beaucoup d'actes de « vidéo-guérilla ». Justement, cette idée de filmer des vidéos à la manière d'une guérilla va un peu

se synchroniser avec ce que vous venez de dire : Ellie par exemple, quand elle tourne une vidéo, dit que c'est comme une sorte de cérémonie avec les dieux – et non pas une cérémonie avec le spectateur. Les spectateurs, on s'en fiche, on ne s'occupe pas d'eux...

**CLÉLIA ZERNIK** : Ah, comme pour le nô ! Le nô, on s'en fiche du spectateur, on fait le nô pour les dieux.

**CHIM↑POM** : Ce qui est assez significatif avec les larmes de *Hitokakera*, c'est qu'il faut les congeler : la machine fonctionne pendant la journée. Sauf que pendant la nuit aussi, il faut la faire fonctionner : c'est-à-dire qu'il s'écoule plus de temps pendant lequel les gens ne regardent pas les larmes, au moment même où elles sont en train d'être congelées. On a donc créé cette installation non pas pour les gens qui veulent regarder, mais pour la larme en soi.

**CLÉLIA ZERNIK** : C'est très beau...

**CHIM↑POM** : C'est vraiment pour ça qu'on a créé cette installation : pour ces larmes, pour que ces larmes soient là, pour qu'elles vivent, pour qu'elles restent là, vivantes. Les spectateurs, on s'en fiche presque : qu'ils aient froid, qu'ils n'aient pas froid, pour nous ce n'est pas le problème.

Pour *Don't Follow the Wind*, comme vous venez de le dire en mentionnant Robert Smithson, il y a aussi une idée de cet ordre-là, par le fait que ce soit à l'extérieur. On s'en fiche que cela puisse bouger – et c'est ce qui va arriver d'ailleurs : il y a des sangliers qui peuvent arriver, des voleurs qui peuvent entrer dans les maisons, tout peut arriver – et c'est ça qui fait aussi bouger l'art.

**CLÉLIA ZERNIK** : Pour caractériser encore plus précisément l'art de Chim↑Pom dans l'histoire, on pourrait faire un rapprochement avec tous les mouvements anti-art, avec le côté bricolage, mais aussi le rapprocher

de l'art relationnel qui est très en vogue en ce moment. Dans l'art relationnel, l'objet d'art n'est pas la finalité en soi : ce qui compte, c'est de créer une relation, comme l'a thématisé Nicolas Bourriaud<sup>9</sup>. Avez-vous quelque chose à dire sur une approche historique du mouvement Chim↑Pom ?

**CHIM↑POM** : Quand Chim↑Pom est né, l'art relationnel existait déjà : ce n'était pas vraiment nouveau pour nous. Bien entendu, cela a contribué à constituer notre base, mais on voulait créer quelque chose de totalement nouveau. Je pense que l'art relationnel fonde une esthétique de la relation : c'est important, il ne faut pas le négliger. Cependant, quand je parle d'un objet, je ne le concrétise pas vraiment en disant : « cet objet-là est une œuvre d'art ». Je pense plutôt que cet objet a une aura – c'est son élément principal, sa substance – et je voudrais qu'il la garde, et je voudrais également le montrer aux autres. Ce n'est pas le cas quand on parle d'art relationnel...

Il y a cet exemple d'une galerie d'art où, quand les gens arrivaient, on leur donnait à manger du curry. C'est une forme d'art, mais qui reste à l'intérieur de la galerie : ce sont des gens qui sont entrés dans la galerie, qui sont intéressés par l'art, qui viennent manger ce curry-là. Nous, on veut sortir de là : on est à l'équilibre en fait, on est à l'intérieur et on est aussi à l'extérieur.

**CLÉLIA ZERNIK** : J'ai compris. Il y a donc deux différences entre votre art et l'art relationnel : l'aura de l'objet, et le fait que votre art n'est pas de l'art qui parle au monde de l'art, mais qu'il s'adresse au monde extérieur.

**CHIM↑POM** : Oui. Il faut qu'on puisse transmettre notre message et notre art aux gens qui ne sont pas intéressés par l'art.



CHIM↑POM, HITOKAKERA, 2017, ENTRÉE DE L'INSTALLATION À ISHINOMAKI,  
PHOTO : MAEDA YUKI © CHIM↑POM, COURTESY OF THE ARTIST,  
ANOMALY, AND MUJIN-TO PRODUCTION

## UNE APPROCHE ALTERNATIVE DE L'ART : LES DOUBLURES DU MONDE

**CLÉLIA ZERNIK** : Moi, ma manière de comprendre Chim↑Pom, même avant 2011, c'est que ce sont un peu des veilleurs, des surveillants, et qui donnent à voir la doublure du monde. C'est un concept que j'aime beaucoup : la doublure du monde, qui est souvent invisible mais que l'artiste redonne ou qu'il refait surgir. Comme par exemple les rats que vous faites sortir du sous-sol<sup>10</sup>, ou la nappe de menace que symbolisent les corbeaux<sup>11</sup>, ou le ぴーか (« Pi-ka ») dans le ciel tout bleu de Hiroshima<sup>12</sup>. Montrer la nappe d'invisible, qu'on oublie ordinairement : faire resurgir la doublure des choses, le verso du monde. Il s'agit presque d'un *memento* : « Rappelez-vous ce qu'il y a en dessous ! »

**CHIM↑POM** : En fait, je ne pense pas qu'il y ait juste une doublure : il y en a une multitude. Quand vous regardez un immeuble, vous pouvez penser : c'est un immeuble qui est construit sur le sol, mais il y a des

rats à l'intérieur. Ou bien : il y a des gens qui possèdent ce terrain, il y en a d'autres qui ne le possèdent pas. Vous pouvez voir le côté politique, le côté administratif, etc. Il y a toujours plusieurs facettes à la réalité, plusieurs strates.

Par contre, la révélation de cette réalité n'est pas seulement du ressort de l'artiste. D'autres personnes peuvent le faire à notre place : le journaliste, par exemple. Mais c'est après la révélation que la situation change : le journaliste va juste transmettre le message qu'il a vu et l'information qu'il contient. En revanche, l'artiste, lui, doit créer une nouvelle valeur des choses à partir de ce qu'il a montré. Nous pensons que l'art a une relation très importante avec la valeur des choses. Si les gens regardent quelque chose (un objet, une exposition...), ils vont commencer à se sentir concernés : plus il y aura de gens intéressés, plus cela va augmenter le nombre de personnes concernées, un peu comme, vous savez, l'argent, les actions : quand vous voyez qu'une action a de la valeur, que se passe-t-il ? Les gens veulent en acquérir, ou au moins acquérir des informations sur cette action. C'est un peu excentrique, mais c'est notre façon de voir l'art.

Sonder la réalité, la chimie et la science peuvent le faire : grâce aux calculs et aux chiffres, on peut évaluer les taux de radiation. Par contre, il n'est pas si simple d'imaginer ce qui se passera après, n'est-ce pas ? C'est pourtant la chose la plus importante, je pense. Sentir et définir quelque chose qui ne se voit pas, ce n'est pas très difficile, mais c'est un processus limité. En revanche, quand on commence à imaginer le monde d'après, il n'y a plus de limites. Et ça, seul l'être humain est capable de le faire : c'est cette possibilité même qu'on peut trouver dans l'art. Le visible, l'invisible, le sens de la vue ou le fait de ne pas voir, ce n'est pas important : ce qui est important, c'est de pouvoir visualiser avec l'imagination ce qui va venir après, et c'est ce qui donne à l'art la possibilité d'émerger.

**CLÉLIA ZERNIK** : Je vais finir avec une petite question personnelle : est-ce que vous avez une image ou un souvenir personnel lié au 11 Mars ?

**CHIM↑POM** : Je vais vous raconter une anecdote, qui me revient quand vous me parlez du 11 Mars. J'étais chez moi ce jour-là, en famille. On venait d'écouter l'énorme nouvelle, on prenait connaissance des dégâts. Et quelques jours plus tard, la ville de Tokyo, où je réside avec ma famille, a commencé à planifier des coupures d'électricité et à limiter l'éclairage public. On était avec des bougies et on ne pouvait pas allumer la télé, on écoutait donc la radio, qui marchait avec des piles. Tout le monde était regroupé devant le poste, ma mère portait un casque de protection. Et quand on a allumé la radio, on a entendu la voix de l'Empereur qui commençait à parler...

**CLÉLIA ZERNIK** : On se croirait en 1945 !...

**CHIM↑POM** : Voilà, c'est exactement ce que j'ai pensé. Je n'ai pas vécu cette époque, et pourtant j'avais l'impression de faire un voyage dans le temps et de me retrouver en plein milieu. C'est vraiment cette sensation vécue de l'angoisse qui m'est restée et le fait que, même si on est au XXI<sup>e</sup> siècle, il y a des choses qui n'ont pas du tout évolué. C'est la sensation que j'ai eue. Et pas seulement moi : ce sont tous les Japonais de l'Archipel qui ont vécu, au même moment, cette même sensation ! Et c'est ça qui est vraiment étrange.

J'ajouterais encore une chose. Dans la lignée de toutes les questions que l'on vient de se poser, je voudrais évoquer ce qui se passe de plus important, à mon avis, dans l'art japonais en ce moment. Après 2011, beaucoup d'événements ont été organisés et, en même temps, il y a eu beaucoup de censure. Des festivals d'art comme *Cool Japan* par exemple<sup>13</sup> sont organisés et réalisés par l'État, et c'est pour cette raison qu'il y a de la censure. Pour notre part, nous avons donc toujours



essayé de rester autonomes, en pratiquant le « *do it yourself* », l'autofinancement (*self-funding*). Nous vendons nous-mêmes nos propres créations : il n'y a pas de galerie qui entre en jeu, nous vendons des tickets d'entrée, nous organisons tout nous-mêmes pour faire en sorte de rester toujours indépendants. Nous pouvons donc choisir nos propres équipes, au niveau des curateurs par exemple.

**CLÉLIA ZERNIK** : C'est toute une économie...

**CHIM↑POM** : Voilà. Et c'est cette approche alternative, qu'on appelle aussi extrémiste. C'est un mouvement qui est devenu extrêmement important dans l'art au Japon, surtout chez les jeunes artistes, qui ont compris qu'il y avait de la censure et passent maintenant par le financement participatif (*crowd funding*) ou d'autres formes d'autofinancement, pour accomplir ce qu'ils veulent réaliser en essayant de rester indépendants.

**CLÉLIA ZERNIK** : En tant qu'étrangers, on ne saisit pas tout ça : on voit que Chim↑Pom est exposé au musée national d'Art moderne, etc. mais on ne voit pas effectivement cette dimension de la lutte qu'il faut mener pour être indépendant – or, c'est très important !

**CHIM↑POM** : L'« art alternatif » (*alternative art*) est un mouvement qui va rester important dans les années à venir. Savez-vous par exemple que les festivals d'art sont parfois subventionnés par le budget des Jeux olympiques ? En 2016, Chim↑Pom a loué un bâtiment entier à Tokyo, dans le Kabukichô<sup>14</sup>, pour une exposition de deux semaines : 10 000 personnes sont venues, alors que c'était totalement alternatif, produit et organisé par Chim↑Pom. On a discuté avec le propriétaire pour faire quelque chose de complètement bizarroïde et fou, de totalement nouveau... Même chose pour l'exposition *Don't Follow the Wind* : c'est toujours l'idée de concrétiser quelque chose qui est très importante dans l'art alternatif.

**CLÉLIA ZERNIK** : Et vous pensez donc qu'il y a comme ça tout un mouvement, d'autres groupes qui ont ce type de démarche...

**CHIM↑POM** : Oui : nous, nous avons créé des prototypes, et les gens aujourd'hui sont intéressés par ces prototypes. L'art alternatif, ce sont des *activités*. Maintenant, les gens qui savent faire de très bons objets d'art, corrects et bien présentés, il y en a plein. Mais il faut les deux éléments : il faut l'œuvre d'art en soi et le système, c'est-à-dire la réussite de cette réalisation. Comment ajuster le tout et synchroniser tout cela ? Ce sont les artistes qui arrivent à le faire qui ont un véritable impact.

*Entretien avec Ushiro Ryûta, réalisé par Clélia Zernik.  
Traduit du japonais et annoté par Michaël Ferrier.*