



Fiction-science

DANS L'OASIS DE

Longue ovation debout en clôture de la Semaine de la critique du Festival de Cannes, prix de la Fédération internationale de la presse cinématographique, Prix Paul-Grimault au Festival du film d'animation d'Annecy : avec *Planètes*, son premier long-métrage retraçant l'épopée de graines de pissenlit, la cinéaste Momoko Seto, magicienne du microscopique, parvient à hisser haut ce monde autant invisible qu'ignoré. Et pourtant vital à notre survie. Avant sa sortie en salle en mars 2026, la réalisatrice revient sur la genèse de ce magistral « *Indiana Jones du végétal* ».

Par Alice d'Orgeval. Photographies Rebekka Deubner.

MOMOKO SETO

« L’anthropologue américaine Anna Tsing pose la question : “Est-il possible de faire du paysage le protagoniste d’une aventure dans laquelle les humains ne sont qu’un genre de participants parmi d’autres ?” Si la nature est un acteur, alors notre point de vue peut basculer. »

Pourquoi choisir de faire des non-humains les acteurs de ce film ?

M.S. Avant ce premier long-métrage, j’ai réalisé quatre courts dans lesquels j’explore déjà cette mise en scène du non-humain. Avec *Planètes*, j’ai eu envie que l’on devienne végétal. Et quoi de plus mobile qu’une graine, car une plante, une fois plantée, bouge peu, sauf à l’échelle du temps végétal. Sa vie est une aventure folle : la graine s’accroche à un poil de chien, traverse un intestin, est déféquée plus loin. Et elle permet de raconter un monde en mouvement. Dans *Le Champignon de la fin du monde* (Éditions Les Empêcheurs de penser en rond, 2017, ndlr), l’anthropologue américaine Anna Tsing pose la question : « Est-il possible de faire du paysage le protagoniste d’une aventure dans laquelle les humains ne sont qu’un genre de participants parmi d’autres ? » Si la nature est un acteur, alors notre point de vue peut basculer. En 2025, que devrait-on voir, et pas seulement penser ? Moi, artiste, femme curieuse, qu’est-ce que je veux voir ? Me retrouver sous les champignons, voir pousser les plantes à ma taille. Être Alice *au pays des merveilles*, mais dans une nature réelle, non fantasmée. Tout cela a nourri le film. On a écrit, avec mon coscénariste Alain Layrac, non pas une fable humaine projetée sur la nature, mais un vrai changement de regard.

On dit que vous êtes « la grande microscopiste de notre temps ». D’où vient cette envie de scruter l’invisible ?

M.S. Tout a commencé avec le sel. Lorsque l’on zoome sur cette matière, des carrés absolument parfaits apparaissent. Même en interrogeant un cristallographe au Muséum national d’histoire naturelle, j’avais encore l’impression d’un mystère :

comment la nature peut créer des formes géométriques si parfaites ? J’ai ressenti la même chose en observant la structure d’un pissenlit : une rigueur quasi fractale, une organisation mathématique dans l’organique. Une puissance qui dépasse l’humain. Ces structures invisibles me bouleversent. Pourquoi une telle perfection ? À un moment, notre compréhension échoue. C’est là que la science-fiction devient précieuse. Car elle permet de mettre en parallèle la science et une histoire. Pour ma part, je dirais que je fais plutôt de la fiction-science, pas de la science-fiction. Car, scientifiquement, dans *Planètes*, tout est faux – les têtards ne volent pas, les planctons ne sont pas dans l’espace –, c’est de la fiction, mais pour parler de science. Dans la science-fiction, c’est l’opposé...

La bande-son de *Planètes* est l’œuvre de Nicolas Becker, l’un des grands spécialistes de l’infrasoun, et du compositeur Quentin Sirjacq. Pourquoi, finalement, une musique « humaine » dans ce film qui n’a rien d’humain ?

M.S. Je ne visais pas le documentaire, capter l’infrasoun d’un champignon par exemple, mais plutôt à construire un imaginaire. Il y a une scène dans l’espace, où l’on est plongé dans le noir sidéral. Un oursin apparaît. Mais pour moi, cet oursin est un astre, voire un Big Bang. On a voulu filmer ainsi : sa ponte donne l’impression de la naissance d’une galaxie. Au début, Nicolas avait mis un son sous-marin, avec des cris de baleines... Sauf qu’on n’est plus dans l’eau, mais dans l’espace. Comment faire pour que cet oursin devienne un corps céleste ? Il a remplacé par un son plus géologique, plus massif, évoquant un astre. Ce film est un détournement d’images et de sons pour donner un nouveau statut aux éléments filmés.

Une autre collaboration sur *Planètes* est celle de l’historienne des sciences Frédérique Aït-Touati, dont vous dites qu’elle a été votre muse. Comment cette alliance a-t-elle façonné le film ?

M.S. J’ai rencontré Frédérique au CNRS en 2015. Pour *Planètes*, elle m’a accompagnée dans les moments de doute. C’est elle qui m’a orientée vers la réflexion sur le sol : les graines sont toujours en quête de sol, et le sol est l’un des prochains grands enjeux écologiques. Aujourd’hui, on parle de la forêt, de la sécheresse... mais très peu du sol. Or, le sol est malade. Le sol n’est plus une évidence. À ce moment-là, Bruno Latour publiait *Où atterrir ?* (Éditions La Découverte, 2017, ndlr). C’est typiquement le genre d’instant où elle a permis de ré-ancrer le film dans des questions de fond et d’avant-garde.

Les scientifiques appellent unanimement à une évolution de nos représentations de la nature. Vous bousculez nombre de ces biais. Par exemple, quand la plupart des films surexposent les espèces dites « remarquables », lion, girafe..., votre « star » à vous, c’est un pissenlit. Pourquoi lui ?

M.S. La graine de pissenlit, plus précisément l’akène (le fruit sec de la plante renfermant une graine, ndlr), vole, roule, s’accroche, se fait emporter par un courant d’eau... Et aussi, elle est familière. C’était donc un acteur parfait pour créer une histoire de type « Indiana Jones végétal ». Puis on lui a donné une émotion, on a basculé dans son point de vue, on va le percevoir non plus comme un objet de regard, mais comme un sujet vécu. On devient pissenlit. On l’incarne. Voilà une expérience exceptionnelle.

Nos sens premiers sont une limite pour appréhender l’effondrement du vivant. En filmant l’invisible, avez-vous l’espoir de sortir l’humain de cette indifférence ?

M.S. En donnant de la visibilité à l’invisible, cela le fait entrer dans notre conscience, c’est déjà un premier pas ! Mais ce qui est important, c’est de faire naître un affect. C’est le mot clé. L’humain protège ce pour quoi il ressent de l’affect. Il existe des millions de chats, mais le vôtre, vous l’avez nommé, vu grandir, il est unique et vous le protégez. On sait tous que les glaciers fondent, mais ça ne déclenche rien. Trop abstrait. Trop loin. Il faut oser jouer avec ça : provoquer l’affect. Il faut « affecter » la nature. En filmant au ralenti une abeille, on découvre ses micro-gestes, sa jolie fourrure, ses petites pattes. On a presque envie de la caresser. L’abeille cesse d’être une abeille au sens commun. Et ce décalage, ce renversement de perception, est



« On devient pissenlit. On l'incarne.
Voilà une expérience exceptionnelle. »



Bousiers, limaces, papillons, champignons et mousses... Il aura fallu 260 jours de tournage, de l'Islande au Japon, pour capter ce monde minuscule. Grâce au *time-lapse*, au *slow motion*, et à une patience infinie, tout est vrai - sauf les akènes, seules créatures du film générées en images de synthèse.





essentiel. On peut protéger les abeilles par intérêt : si elles disparaissaient, nous ne pourrions plus nous nourrir nous-mêmes. Mais le plus important est de protéger ces abeilles par un lien sensible qui va au-delà de tout calcul d'intérêt.

Vos graines – ces akènes –, on les voit hésiter, prendre leur temps. Contrairement à ce que l'on pourrait croire du « réel », elles ne sont pas dans une course à l'efficacité. Est-ce un manifeste contre le culte de la performance ?

M.S. Dès qu'on sort de la logique d'efficacité, on entre dans la poésie. *Planós* signifie « errance » en grec, « ce qui bouge de manière irrégulière ». Nous ne sommes plus dans un déplacement rationnel d'un point A à un point B. Et c'est exactement ce que j'ai voulu faire dans le film : donner cette sensation d'un mouvement non linéaire, d'un monde qui échappe au contrôle, à la ligne droite, à la finalité.

Vous qui êtes au plus près des écosystèmes naturels, la poésie y a-t-elle sa place ?

M.S. Il y a quelques années, j'ai été touchée par une plante : un concombre. Cette plante grimpante envoie des sortes de petites vrilles, des tiges fines qui cherchent à s'accrocher. Si elle ne trouve rien à quoi s'agripper, elle ne peut pas fleurir et donner de fruits. J'ai donc mis un tuteur et elle s'y est accrochée. Mais ensuite, il y a eu une autre vrille dans une autre direction. J'ai mis un deuxième tuteur, etc. Chaque jour, je la regardais, m'évertuais à comprendre où elle voulait aller. Et je finissais par déplacer les tuteurs pour l'accompagner. On était dans une sorte de dialogue. J'essayais de répondre à ses mouvements, à ses besoins. Et je crois que c'est ça qui m'a marquée : cette impression très simple, mais très forte, de comprendre l'autre – or, cet autre est une plante.

Est-ce un défi ou une libération d'imaginer un monde sans humains ?

M.S. Une libération. Plus on s'éloigne de l'humain, plus on s'affranchit des attentes, des projections. Mais, bien sûr, il reste de l'humain dans *Planètes*. Sans tomber dans l'anthropomorphisme, ces projections nous aident à tisser des ponts, à construire un vocabulaire commun. Avec Nicolas Becker, on a mis deux ans à imaginer quel son pouvait émettre une graine de pissenlit : sans mot, sans voix, sans son articulé. Il m'a proposé que ce soit le souffle humain. Le souffle, c'est peut-être l'expression la plus subtile de l'émotion. On ne respire pas pareil quand on est fatigué, fâché ou apaisé. On a donc fait en

« C'est très important aujourd'hui – alors qu'on tente justement de sortir de cette logique de domination de l'humain – de penser en termes de relations. L'humidité, la température, la pression sont des facteurs essentiels pour la vie. Mais on n'en parle pas parce qu'on ne les voit pas. »

sorte que le son des akènes soit un souffle qui serait à la fois le vent qui les emporte, la friction de leur corps avec l'air, et aussi quelque chose de très intime. C'est extrêmement émouvant. Un geste universel, doux, presque primitif.

Jusqu'au xx^e siècle, la théorie de l'évolution, influencée par Richard Dawkins et par une lecture erronée de Charles Darwin, a été dominée par la compétition. Aujourd'hui, on sait que le mutualisme est omniprésent dans le règne vivant. Votre film porte aussi ce constat. Était-ce un parti pris au départ ?

M.S. Complètement. Dans *L'Origine des espèces*, Darwin (en 1859, ndlr) précise bien qu'il utilise le mot « lutte » dans le sens de « relations mutuelles de dépendance ». Il donne un exemple magnifique : une fleur dans le désert ne « lutte » pas contre la sécheresse. Elle dépend de l'humidité. Et cette dépendance, cette relation entre les êtres, c'est exactement ce que j'ai voulu mettre en scène dans le film. À un moment, les akènes sont dans un désert. Tout est desséché. Les limaces cherchent un moyen de survivre. Et là, un petit nuage arrive, dépose la bruine. Les limaces l'absorbent, reprennent vie... Il y a un jeu de champ/contrechamp entre l'humidité et le vivant. C'est très important aujourd'hui – alors que l'on tente justement de sortir de cette logique de domination de l'humain – de penser en termes de relations. L'humidité, la température, la pression sont des facteurs essentiels pour la vie. Mais on n'en parle pas parce qu'on ne les voit pas. Le biologiste Christian Sardet, qui m'a beaucoup accompagnée, m'a dit un jour : « Dans un écosystème, le plus crucial, c'est la température. Si elle chute ou monte trop, tout

meurt. » S'il fait 60 °C à Paris demain, on meurt tous : riches, pauvres, génies ou politiciens... Il n'y a que des vivants confrontés à un seuil. Je cherche à mettre en scène ces paramètres fondamentaux qu'on oublie et qui, pourtant, régissent la vie.

Ce qui vous touche profondément est la question de la migration, pourquoi ?

M.S. Le mot « migration » connote une part politique. Ici, il ne s'agit pas de conquête. C'est une circulation dans un écosystème, sans frontières. Moi-même, je suis en mouvement : née au Japon, vivant en France, passée par la Californie... Pourquoi choisit-on de s'installer quelque part ? Une rencontre, un amour, un travail ? Et le film porte cela : le déplacement comme manière d'être au monde. Dans *Les Migrations des plantes* (Éditions Manuela, 2024, ndlr), Emanuele Coccia dit que toute vie est migration. Même les pierres bougent à une autre échelle de temps. Il faut penser une politique du mouvement, pas du sol fixe. C'est aussi ce que propose le film : une vision où les vivants cherchent, avancent, s'enracinent autrement. Et cela nous interroge sur ce qu'est un territoire.

À quoi ressemble ce territoire ?

M.S. Je me suis longtemps demandé : si j'étais une graine, où serait mon sol idéal ? Trouver une oasis avec un sol à cultiver, à nourrir, où l'on vit ensemble... Dans un monde abîmé par le capitalisme, construire une oasis de résistance, au sens d'Edgar Morin, c'est aussi reconnaître nos interdépendances. Parce que, sans l'autre, on ne vit pas.

