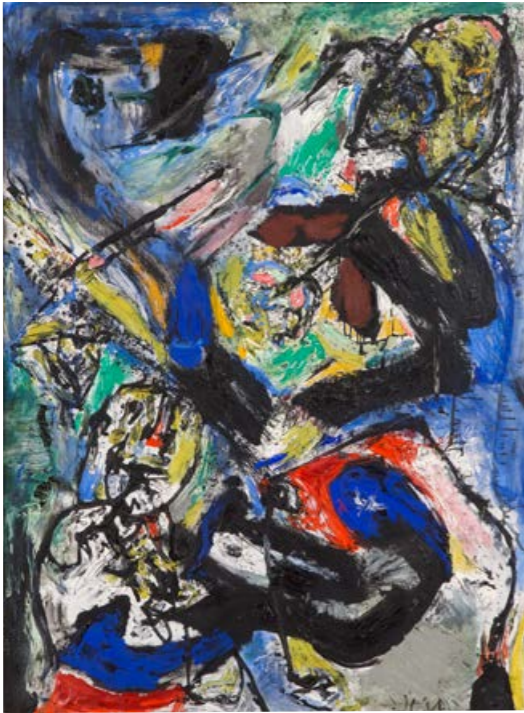


Âge atomique



Maria Stavriniaki La Bombe
Bruce Conner, la guerre, la paix et les quatre éléments

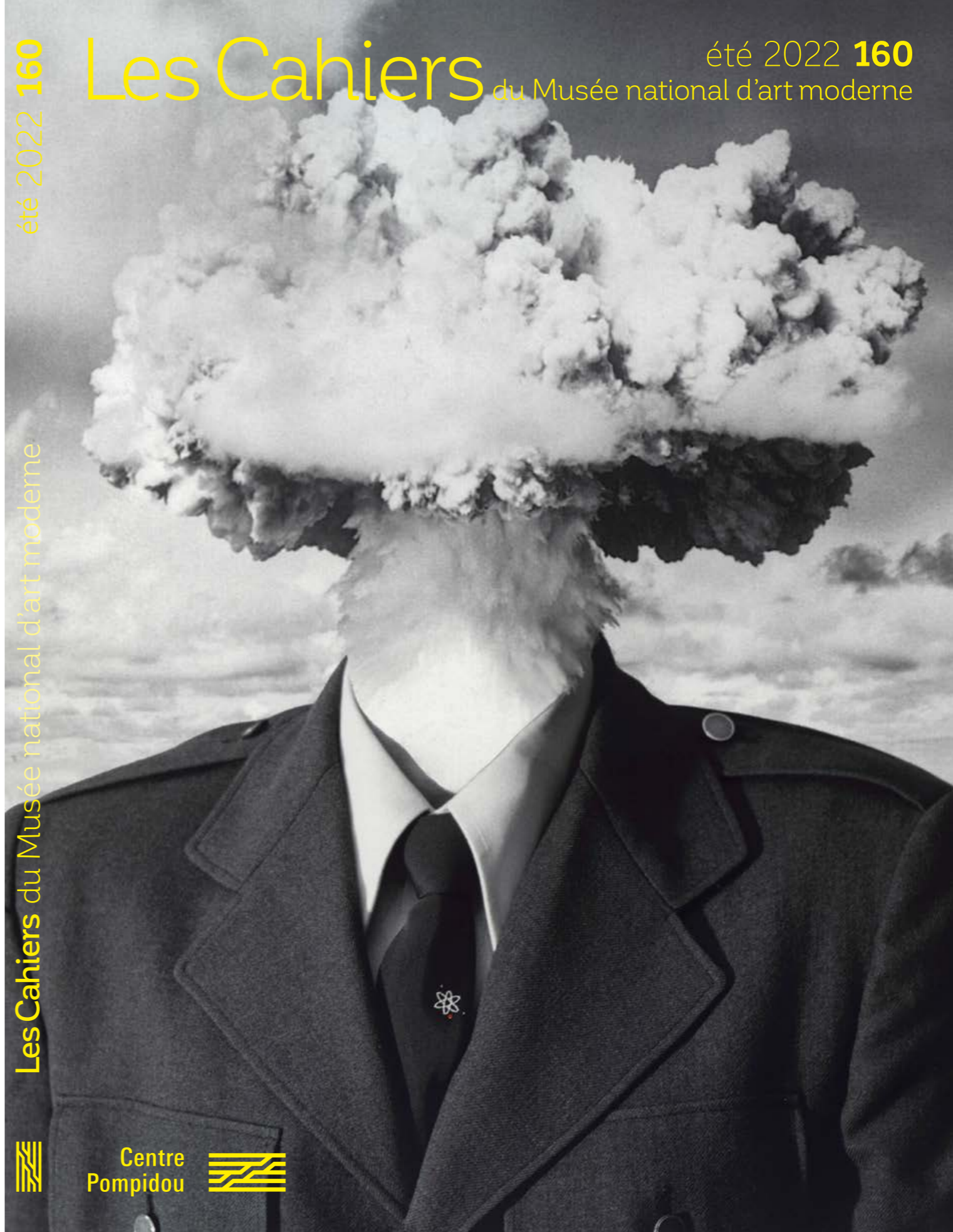
Hugues Fontenas Architectes face au nucléaire
Entre discipline et indiscipline

Larisa Dryansky Les artistes et l'antimatière
Une autre histoire de l'art et de l'énergie à l'âge atomique

Ele Carpenter Décolonialité nucléaire
À défaut d'éliminer le nucléaire, on peut le repenser

Kyveli Mavrokordopoulou Irrésolutions nucléaires
L'art contemporain à l'aune de la « nucléarité »

Mélanie Pavy et Sophie Houdart Fukushima Reprises - IV
Notes de lecture par **Juliette Bessette, Tania Vladova**



Âge atomique

Éditorial _____ 3

Maria Stavrinaki La Bombe
Bruce Conner, la guerre, la paix et les quatre éléments _____ 4

Hugues Fontenas Architectes face au nucléaire
Entre discipline et indiscipline _____ 33

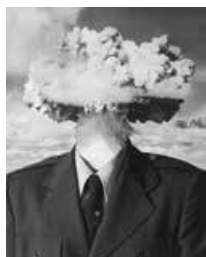
Larisa Dryansky Les artistes et l'antimatière
Une autre histoire de l'art et de l'énergie à l'âge atomique _____ 46

Ele Carpenter Décolonialité nucléaire
À défaut d'éliminer le nucléaire, on peut le repenser _____ 61

Kyveli Mavrokordopoulou Irrésolutions nucléaires
L'art contemporain à l'aune de la « nucléarité » _____ 77

Mélanie Pavy et Sophie Houdart Fukushima Reprises - IV _____ 90

Notes de lecture par **Juliette Bessette, Tania Vladova** _____ 105



En couverture : Bruce Conner, *BOMBHEAD*, 2002, impression jet d'encre pigmentée, 96,8 x 78,7, édition de 20, édité par Magnolia Editions, Oakland.
© Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris, 2022, photo © 2022, Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence

Directeur de la publication
_____ **Laurent Le Bon**

Directeur du Mnam-Cci
_____ **Xavier Rey**

Directrice des Éditions
_____ **Claire de Cointet**

Rédacteur en chef
_____ **Jean-Pierre Criqui**

Comité de rédaction
_____ **Yve-Alain Bois**
_____ **Georges Didi-Huberman**
_____ **Sophie Duplaix**
_____ **Florian Ebner**
_____ **Patricia Falguières**
_____ **Brigitte Leal**
_____ **Nicolas Liucci-Goutnikov**
_____ **Valérie Mavridorakis**
_____ **Philippe-Alain Michaud**
_____ **Frédéric Migayrou**
_____ **Arnaud Pierre**
_____ **Gilles A. Tiberghien**

Édition
_____ **Julie Cortella**

Graphisme
_____ **Vincent Lecocq / soyousee.com**

Fabrication
_____ **Bernadette Borel-Lorie**

Iconographie
_____ **Christine Charier**

Les manuscrits doivent être adressés au secrétariat de la revue, direction des Éditions, Centre Pompidou, 75191 Paris cedex 04

Le rédacteur en chef reçoit sur rendez-vous : +33 (0)1 44 78 13 29

Contact presse : Margot Boyer
margot.boyer@centrepompidou.fr

Achévé d'imprimer en juillet 2022
sur les presses de l'imprimerie STIPA à Montreuil
Imprimé en France
Photogravure : Arciel-graphic, Paris

© Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2022

dépôt légal : juillet 2022



Le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou est un établissement public national placé sous la tutelle du ministère chargé de la culture (loi n°75-1 du 3 janvier 1975).

issn : 0181-1525-18
cppap : 0720-K-8436
isbn : 978-2-84426-930-0
n° d'éditeur : 1779
commission paritaire : 0616B08436

En 4^e de couverture :
Asger Jorn, *Atomisation imprévue*, 1957-1958, huile sur toile, 130 x 97, Silkeborg, Museum Jorn, 1958-0647, © Donation Jorn, Silkeborg/Adagp, Paris, 2022, photo © Lars Bay/Museum Jorn

Éditorial

Considéré de l'avis général comme l'un des chefs-d'œuvre de son auteur – ou même du cinéma, tout simplement – et sorti sur les écrans américains en janvier 1964, autrement dit dans le droit fil de la crise des missiles de Cuba, *Dr. Strangelove or : How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* de Stanley Kubrick constitue sans nul doute l'une des traces les plus marquantes laissées au sein de l'histoire de l'art par la fission nucléaire. Une conséquence regrettable de cette dernière découverte fut, on s'en souvient (l'actualité se charge quoi qu'il en soit de nous le rappeler), la mise au point de la bombe atomique, suivie de peu, grâce aux merveilleux ressorts de l'imagination humaine, par son utilisation effective. Le film de Kubrick s'inspire de *Red Alert* (1958), roman du Gallois Peter George, qui avait servi dans la Royal Air Force pendant la Seconde Guerre mondiale, mais il convient de souligner combien la situation historique lui fournit en vérité sa première source d'inspiration. Cela ne diminue en rien la force de son invention satirique, qui le place par l'esprit aux côtés de Swift. Cependant la réalité le dispute ici encore une fois, et par bien des aspects, à la fiction. Remontons pour quelques détails surprenants au 6 août 1945, date à laquelle un bombardier américain, du type Boeing B-29 Superfortress, largue une bombe A sur la ville japonaise d'Hiroshima. L'avion en question porte un nom chantant et joyeux, Enola Gay, choisi par son pilote, Paul Tibbets, qui n'a rien trouvé de mieux que d'emprunter celui de sa propre mère. En accord avec cette marque touchante d'attention filiale, le missile lui-même a été baptisé Little Boy. Étrange amour, *indeed*. Le patronyme du savant à la Werner von Braun incarné par Peter Sellers, qui tient également deux des autres rôles principaux, introduit une composante amoureuse inattendue dans un contexte d'anéantissement nucléaire imminent. (Traduisant le titre de Kubrick par *Dr. Seltsam*, les Allemands ont choisi de conserver l'étrangeté, mais d'oublier l'amour.) Affaire de libido, qui va de pair avec une conspiration communiste visant entre autres choses à dénaturer les « précieux fluides corporels » de la population américaine. Les images d'ouverture du film annoncent d'emblée l'ambiance très sexualisée qui va régner ensuite, et montrent le ravitaillement en carburant d'un bombardier en vol, accompagné musicalement par une version instrumentale, et des plus sirupeuses, de la chanson *Try a Little Tenderness*. La scène évoque l'accouplement de deux libellules géantes, capté par quelque documentaire animalier. Placé dans la filmographie de son réalisateur entre *Lolita* (1962) et *2001 : A Space Odyssey* (1968), *Dr. Strangelove* – dont le sous-titre nous précise bien qu'il s'agit d'« aimer la bombe » – participe pleinement de l'un et de l'autre. Quant au thème nucléaire, il aurait fait une réapparition détournée dans *A Clockwork Orange* (1971) si Kubrick avait obtenu l'autorisation de reprendre des extraits de *Atom Heart Mother*, l'album de Pink Floyd paru l'année précédente.

Maria Stavrinaki a conçu cette livraison des *Cahiers du Mnam* dédiée à l'âge atomique, qu'elle ouvre par une remarquable étude de l'œuvre de Bruce Conner. Je la remercie chaleureusement, ainsi que celles et celui qui nous ont à cette occasion apporté leur contribution. *We'll meet again*. Jean-Pierre Criqui



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12', © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

La Bombe

Bruce Conner, la guerre, la paix
et les quatre éléments

À Éric, qui m'a donné le fil de l'adaptation.

A MOVIE (1958)

Le film, en 16 mm et d'une durée de douze minutes, est exclusivement constitué de *found footage* (du film trouvé), que Bruce Conner a acheté pour presque rien dans des boutiques de matériel photographique à San Francisco¹. Les séquences, découpées et recollées à l'aide d'une colleuse-monteuse Griswold, prêtée par son ami Larry Jordan, relèvent d'une multitude de genres filmiques : des actualités anciennes et plus récentes – montrant des événements désormais historiques, des vues de simples activités de loisirs ou des spectacles de masse; des documentaires ethnographiques, géographiques et animaliers; des westerns silencieux, avec pour héros le cow-boy Hopalong Cassidy, un personnage de la littérature et du cinéma des premières décennies du xx^e siècle; divers films de séries B; un film en 16 mm de propagande allemande datant de la dernière guerre et produit par la Castle Films pour des projections privées; une brève séquence de strip-tease – une femme, filmée assise et de profil, retire ses bas l'un après l'autre; et des plans d'amorce avec les *parerga* habituels, à savoir titre, nom du réalisateur, «the end» et compte à rebours. L'ensemble s'accorde à une musique entendue un jour à la radio par Conner d'une oreille distraite :

le poème symphonique d'Ottorino Respighi *Pini di Roma*, composé en 1924. Comme Jacques Aumont l'a fait remarquer, c'est la musique qui, dans les films de Conner, donne pleinement le ton². Ici, les trois mouvements du poème symphonique de Respighi n'accompagnent pas simplement le mouvement des images, mais guident largement la sélection de ces dernières, la durée du film et le montage. La musique de Respighi est tantôt monumentale, épique, entreprenante, tantôt aérienne, fluide et onirique, semblable à cette Rome à l'histoire cyclique, qui fut le cœur d'un ancien Empire et devint, en 1922, le grand théâtre de la Marche du fascisme sur Rome. À l'autre bout du monde, quelques années et une « guerre totale » plus tard, Conner saisira cette histoire-là dans sa complexité et dans sa porosité avec la vie démocratique et pacifiée d'après-guerre. Au sein du nouvel Empire forgé dans le feu de deux guerres et intronisé sous l'éclat de «milles soleils³» dans le ciel japonais («C'est une bombe atomique, déclarait le Président Truman le 7 août 1945, [c]'est une exploitation des puissances élémentaires de l'univers⁴»), Conner montre les façons dont le spectacle se constitue petit à petit en matière même de l'histoire et la manière dont l'histoire devient par conséquent

de plus en plus indissociable de la mémoire de tous. *A MOVIE* raconte aussi cette histoire-là, non pas seulement à travers l'appropriation de tel ou tel événement filmé, mais dans la logique même de sa construction : il nous montre une histoire qui se prépare, se réalise, se diffuse et se conserve en tant que spectacle cinématographique et selon les règles du spectacle cinématographique, ce qui, bien sûr, ne rend pas cette histoire moins réelle.

La terre

Conner a souvent souligné l'évidence : *A MOVIE* montre une histoire « non-linéaire⁵ ». Cela commence par les hors-d'œuvre, imbriqués toutefois de façon arbitraire et supposément accidentelle; le tout a un caractère artisanal et imparfait. Pendant le temps excessivement long d'une minute et d'une seconde, on ne voit que des plans d'amorce : le titre et la date, puis un long plan noir, rempli par la musique triomphante du premier mouvement de *Pini di Roma*, qui s'étirera jusqu'à couvrir l'apparition encore plus longue du nom de l'artiste. À ce double retard succède le flash rapide d'une aveuglante lumière blanche, puis une cascade de formes abstraites et de bribes de mots qui sautent, tremblent et disparaissent. Le titre de l'œuvre commence à se former lentement sur l'écran, suivi par la réapparition brève du nom de l'artiste, l'annonce intempestive de la fin d'une partie et le compte à rebours, débutant au «10» et se terminant au «4». Une minute et deux secondes après le début du film apparaît la première image analogique, une femme blonde au buste nu et son ombre agrandie sur la toile de fond. Mais cela dure peu, car le compte à rebours reprend au «3» pour aller jusqu'à «the end», annonce aussitôt démentie par d'autres plans d'amorce apparaissant la tête en bas.

Quelques effets stroboscopiques plus tard, une longue partie analogique commence, séquences de poursuites et de courses automobiles extraites de films de fiction et d'actualités cinématographiques. La bande-son se prolonge sur une tonalité toujours aussi épique, cependant qu'à la simulation d'accidents filmiques, relatifs au montage et à la projection du film dans une salle de cinéma, succédera maintenant celle, plus prégnante, d'accidents iconiques et

narratifs, qui vont malmener sérieusement la notion de scénario. Sur la crête d'une colline couvrant les trois quarts de l'écran, apparaît la silhouette aussi floue que familière d'une chevauchée. Puis tout change rapidement : les plans, les angles de vue, les groupes de personnages. Voilà que les Indiens dévalant le flanc de la colline en fonçant sur nous laissent brusquement leur place à des cortèges de diligences et de cow-boys pris dans une fuite effrénée, filmés latéralement, frontalement et en contre-plongée. Les pattes des chevaux se transforment en un éléphant affolé, celui-ci en roues de chemin de fer et celles-ci bientôt en chenilles d'un char d'assaut qui grimpe sur une dune. Tout va vite et tout lève de grands nuages de poussière. C'est la vitesse des enchaînements et le soulèvement tournoyant des particules de terre sèche qui estompent l'individualité des objets et, avec elle, leur historicité : les chevauchées et les chemins de fer des pionniers du Far West deviennent des chars d'assaut allemands menant leur guerre en Afrique du Nord, puis des automobiles de course filmées un jour de paix, mais prises dans une série d'accidents – renversements, embardées, dérapages, sorties de piste et, pour finir, une interminable chute du haut d'une falaise. Tout change et rien ne change : la technique évolue, les forces motrices augmentent leur puissance d'accélération, et le cinéma capture tout cela, mais dans quel but? Ainsi réduite à ses moments d'intensité maximale, la narration est vidée de son sens. Aucun récit progressif ne guide cette partie, si ce n'est celui de l'accélération elle-même, qui va crescendo jusqu'à la chute finale. L'objet spécifique perd sa signification propre pour laisser s'exprimer l'énergie qui le propulse, « ces lignes-forces » qui, comme l'exigeaient les peintres futuristes jadis, « doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera obligé en quelque sorte de lutter lui aussi avec les personnages du tableau⁶. Lorsque l'objet disparaît, le « réalisme de vision » laisse sa place à ce que Fernand Léger appelait « le réalisme de conception, capable de réaliser dans le sens le plus pratique du mot ces effets de contraste⁷. Film de « contrastes » par excellence, intensifiés grâce à l'agencement sélectif de l'artiste, *A MOVIE* promet un réalisme « pratique », parvenant à un maximum d'effets sur les spectateurs.

Ce film fait d'autres films donne à voir le mécanisme mimétique que l'art du cinéma, sous ses multiples formes spécifiques, a pris en charge de plus en plus massivement au début du XX^e siècle. Conner y traite le corps du spectateur comme une matière physique semblable aux autres matières qui s'agitent, se heurtent et se pulvérisent sur l'écran : la poussière, les feuilles des arbres, les chevaux, les voitures, les cavaliers, les roues. Car *A MOVIE* est autant une expérience mentale qu'une expérience physique, dans le sens d'abord où notre propre corps est un corps parmi les corps, agissant et réagissant aux forces physiques qui régissent le monde. L'artiste californien poursuit donc scrupuleusement le projet du cinéma expérimental des avant-gardes, celui de Léger par exemple; le peintre français, qui, s'apercevant du potentiel démultiplicateur des contrastes au cinéma, affirmait que les objets pouvaient y trouver «une mobilité et un rythme très voulus et très calculés⁹», précisant, à propos de son *Ballet mécanique* : «Contraster les objets, des passages lents et rapides, des repos, des intensités, *tout le film est construit là-dessus*». Et qu'en est-il du «montage d'attractions» d'Eisenstein une fois débarrassé de la narration didactique que nécessitait la propagande des années 1920 en URSS, et réduit aux mécanismes propagandistes eux-mêmes, communs au monde soviétique et au monde libéral? Concevant tout spectacle, scénique ou cinématographique, comme une «structure agissante», Eisenstein définissait «l'attraction» en 1923-1924 comme l'«unité moléculaire» de cette structure, le «coup» porté «à la conscience et aux sentiments du spectateur», une «secousse», voire une «form[e] de violence¹⁰», cette dernière entendue toutefois non dans le sens restrictif d'une brutalisation nuisible, mais dans celui, plus large, d'une persuasion forcée. Si l'objectif était «le façonnage de ce spectateur dans le sens désiré à travers toute une série de pressions calculées sur son psychisme¹¹», le cinéma pouvait y répondre d'autant mieux qu'il était fait de «fragments» et d'«à-coups»¹² envisagés à la fois comme unités et comme ensembles. On sait que c'est notamment à partir du cinéma expérimental des avant-gardes et du montage du cinéma politique d'Eisenstein que Walter Benjamin a formulé son analyse du pas-



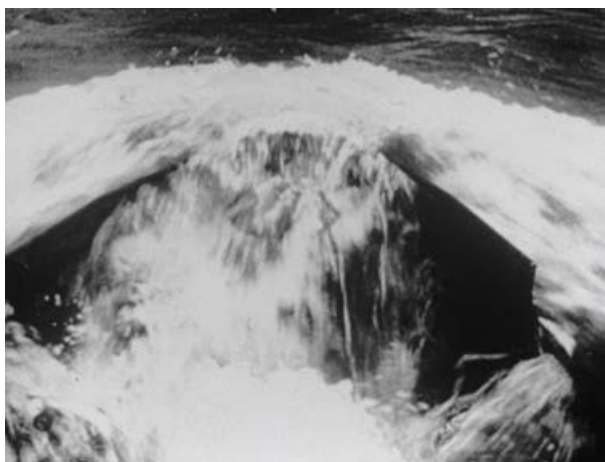
Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12', © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

sage de l'art à l'ère de la reproductibilité technique, conduisant d'un mode de réception de l'ordre de la contemplation optique à un autre relevant de la distraction tactile. Dans son variant cinématographique, le plus percutant parmi tous, la distraction opérait par des « chocs » qui pouvaient frapper aussi fort et aussi massivement que des « projectiles »¹³. C'est une telle rafale qu'orchestre aussi Conner, en donnant aux métaphores physiques utilisées par Léger, Eisenstein ou Benjamin une intensité inédite.

Conner est le produit de tout le cinéma, y compris celui des avant-gardes, confiantes en l'efficacité contraignante de leurs formes sur le sensible¹⁴. Mais il a aussi hérité du scepticisme acerbe de Dada, qui savait détourner la cohérence des grandes certitudes quand il le fallait et avec les moyens formels adéquats. La guerre futuriste est l'ennemie de Conner. Et de Léger, il ne garde que la saisie des contrastes qui structurent la rationalité et la sensibilité de la modernité et qui, bien au-delà des objets étalés dans les devantures et les formes industrielles immaculées du début du siècle, se propagent désormais en rafale dans et par le cinéma. Dans son montage fait d'une multitude d'autres montages, Conner intensifie les attractions, les rend encore plus tranchantes qu'elles ne le sont dans les films qui lui ont servi de matériaux premiers. À la différence du cinéma pionnier et de celui, conquérant, d'Eisenstein – lesquels, hormis celui de Chaplin, se voulaient vierges du bref passé de leur art et gros de son futur –, *A MOVIE* mise essentiellement sur la mémoire du médium. Conner cherche à ressusciter et à reconfigurer les émotions vécues un nombre incalculable de fois dans les salles de cinéma¹⁵; ce qui le rapproche des problématiques relatives à l'obsolescence des médias de masse et du cinéma développées au même moment par l'Independent Group en Angleterre. Tant pour Conner que pour ces cinéphiles compulsifs qu'étaient les critiques Lawrence Alloway ou Rainer Banham, c'est l'énergie produite par l'obsolescence même qui façonne et imprime les motifs qui font les mythes actuels. Le cinéma est au fond un gigantesque potlatch. Dans *A MOVIE*, se succèdent les machines et les corps en fuite, mais aussi les films eux-mêmes, consommés par leur propre puissance d'accélération et pulvé-

risés dans leur singularité narrative et formelle au profit d'« invariants ». Consommation et consommation coïncident; c'est ce que *A MOVIE* rend clair tant dans sa constitution que par sa forme. Dans son livre *Violent America. The Movies 1946-1964*, Alloway avertit d'emblée que, dans son ouvrage, les « films populaires » y seront « regardés comme des ensembles et des cycles plutôt que comme des entités singulières », estimant qu'« en termes de thèmes et de motifs continus, l'obsolescence de films singuliers est compensée par le prolongement des idées film après film »¹⁶. Ces « thèmes » et ces « motifs continus » façonnent la mémoire personnelle et la mémoire collective, rendant celles-ci toujours plus indistinctes. On sait du reste à quel point, pour rester un instant sur la conquête, l'agression et la guerre, que les expériences physiques et affectives auxquelles donnent lieu ces situations ont été universellement partagées dans l'histoire de la modernité conquérante et dans ses films. Les montrer sous une forme reconfigurée, c'est faire appel à cette mémoire collective, largement forgée par l'expérience cinématographique individuelle. Quant à Conner, il évoquera un « réservoir collectif d'images », qui offre la matière première de l'histoire et de la mémoire : « Il y a une espèce de réservoir collectif d'images qu'on retient dans sa mémoire visuelle, que celle-ci soit consciente ou inconsciente, quoique surtout inconsciente. Et cette mémoire extrait de notre conscience des images sur lesquelles on n'a aucune maîtrise », dit-il, ajoutant par ailleurs que « ce concept d'images, qui sont un collectif d'images ou d'expériences et forment une expérience globale, est une chose sur laquelle j'ai travaillé toute ma vie et dans toutes sortes de travaux »¹⁷. Ce que Conner, aux prises avec sa mémoire visuelle consciente et inconsciente, comprend notamment, c'est que les lieux, les moments, les agents collectifs, les moyens de production de la guerre ont beau changer, cette dernière ne s'arrête pratiquement plus : guerre et paix ne sont certes pas identiques, mais, comme le suggère l'équivalence formelle des différents genres filmiques composant *A MOVIE*, elles deviennent de plus en plus poreuses l'une à l'autre et indistinctes.

C'est l'une des principales raisons pour lesquelles Conner investit successivement les quatre



Photogramme extrait de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, image courtesy du Conner Family Trust

éléments de la nature : la terre, l'eau, l'air, le feu. Même si la théorie des quatre éléments est depuis Lavoisier caduque, Conner retient la persévérance symbolique de ceux-ci, leur puissance plastique et leur capacité à former des « milieux » variés et englobants, cela afin de démontrer à quel point la guerre et ses dérivés sont devenus totaux. La deuxième dimension *physique* du film repose sur ce jeu avec les quatre éléments, où, par-delà tel ou tel thème, on assiste aux simples variations du mouvement des organismes et des machines dans le monde, aux différents états physiques des corps soumis aux jeux des forces gravitationnelles et aux trois lois de Newton – inertie, accélération, action et réaction –, avant la fusion de ces corps dans l'indistinction élémentaire de la physique nucléaire¹⁸.

La séquence de la grande fuite en avant au début du film cristallise un souvenir d'accélération capable de vaincre la réaction que lui oppose le monde naturel et artificiel et de l'emporter sur la résistance de la terre et de ses formations dures; du moins jusqu'au moment où l'accélération ne cède elle-même à la force de la gravité, comme c'est arrivé avec la voiture tombant de la falaise. Chaque fois que la guerre se transportera dans un autre élément, elle y adaptera ses formes, s'ajustant aux paramètres matériels d'un nouveau milieu et aux temporalités qu'il impose. La

guerre distrait, se prépare, s'adapte, se transforme, investit la totalité du globe. Ainsi Conner, après avoir monté des fragments cinématographiques montrant des combats militaires terrestres et des compétitions sportives, des confrontations historiques et fictives, des défis sérieux et d'autres absolument gratuits, les transportera dans un autre élément, et de la terre les transposera en mer. Toutefois, tout en gardant en vue la présence diffuse, protéiforme et persistante de la guerre dans la modernité, il s'efforcera de rendre sensibles les particularités qui caractérisent les usages depuis la Seconde Guerre mondiale, avec l'entrée de l'Occident, et de la planète entière avec lui, dans « l'âge atomique ». Car si *A MOVIE* présente des flux continus, ceux-ci sont inmanquablement interrompus par des ruptures inattendues – celles des plans, celles de l'histoire, celles de la vie.

L'eau

Après les nuages de sable et de poussière, c'est le tour de l'eau et des vagues de constituer le milieu de la conquête. D'un coup la mer apparaît, déchirée par un sous-marin en plongée, ce qui d'emblée suggère un rapport sexuel entre l'élément liquide et l'objet phallique en mouvement – tandis qu'un gros plan en plongée sur la pression exercée par la proue du navire sur l'eau accentue encore la similitude, et que sillons et écume confirment les analogies sexuelles. À la différence des premières poursuites qui ne narraient rien d'autre que la poursuite elle-même, les plans construisent ici un pseudo-récit. Non seulement il y a une progression dans la narration, mais aussi l'apparition du seul personnage du film réellement identifiable en tant que tel : « Marilyn ». Un officier regarde dans l'œil du périscope du sous-marin, deux secondes plus tard Marilyn apparaît en bikini. Agenouillée sur un lit, elle adresse un regard lascif à la caméra, se tordant avec grâce, croise les jambes dans l'air, puis s'allonge. L'officier quitte le périscope, se tourne et donne le signal; une main presse le bouton, la torpille part, transperce la matière liquide sans fléchir pour exploser à l'horizon en champignon. La forme du panache atomique au loin sera suivie de celle, toute proche et filmée en contre-plongée, de l'explosion Baker,

la deuxième détonation de l'Opération Crossroads, vaste opération militaire composée de vingt-trois essais atomiques effectués par l'armée américaine entre 1946 et 1958 dans le sud du Pacifique. Conner en fera un film de 35 minutes quelques années plus tard. Pour l'heure, il oppose simplement les deux explosions : en gros plan la floraison atomique vue d'en haut et, vue de loin, la silhouette verticale plus frêle du premier champignon.

Dans cette partie, *A MOVIE* change de registre temporel, évitant les incursions dans des temps plus anciens pour se concentrer sur des images contemporaines. Désormais, les moyens de production de la guerre et du cinéma ont considérablement changé. Trois éléments se croisent dans cette sous-partie : le sous-marin, la bombe atomique, la superstar. Premièrement le sous-marin : depuis la Seconde Guerre mondiale, actualités et films de fiction ont banalisé les images du submersible, fantasme d'un corps métallique supposément invulnérable, possédant lui-même la forme d'une torpille et celle d'un phallus. C'est aussi, à l'intérieur, un monde religieusement fermé, habité uniquement par des hommes. Deuxièmement la bombe atomique : si cela fait douze ans que les deux premiers essais de Crossroads ont été effectués, leurs images, surtout celles du deuxième, qualifiées par Conner d'« effrayantes et fascinantes¹⁹ », sont diffusées massivement par la télévision et la radio et reproduites régulièrement dans des magazines. Des dizaines d'autres essais seront menés entre-temps en mer ou dans le désert, et cela jusqu'en 1963, quand, avec la signature du Partial Test Ban Treaty, les essais nucléaires devront obligatoirement être souterrains. En 1952, la première bombe à l'hydrogène (H-Bomb), d'une force plusieurs fois centuple à celle de la bombe atomique, explose sur un autre atoll du Pacifique. Troisième terme de l'analogie, la superstar : après ses premières années de *pin-up*, Marilyn est devenue du jour au lendemain, avec le film de Howard Hawks *Gentlemen Prefer Blondes*, sorti en 1952, une superstar²⁰. Toutefois, la femme qui figure dans le film de Conner n'est pas Marilyn Monroe elle-même, mais l'une de ses nombreuses copies, extraite d'un *nudie film* quelconque²¹. Ces trois thèmes – le submersible, le champignon ato-

mique et la superstar – convergent autour de la Bombe, objet dont la valeur d'usage est connue de tous, mais qui comporte aussi une forte valeur de fétiche. C'est depuis la Seconde Guerre mondiale qu'on parle des *pin-up* et des stars les plus connues comme de *bombshell*, en raison de la très vague analogie entre les courbes du corps féminin et celles de l'ogive. C'est ainsi que la Marilyn qui apparaît en bikini dans *A MOVIE* peut d'autant plus directement se transformer en Bombe explosant au-dessus de l'atoll Bikini. Là encore, les futuristes avaient bien pressenti l'affaire, en attribuant à la femme un rôle chiasmatique : tantôt celui de la matière molle violente par la bombe-mâle et tantôt celui de la force destructrice elle-même pulvérisant les molles démocraties modernes²². C'est cette perversion de la libido en force destructrice que Conner expose d'abord dans *A MOVIE*, tout en montrant l'équivalence glaçante entre la fascination guerrière et la sexualité fétichisée : on admire de la même façon la fleur d'une bombe atomique et une belle femme. À peine un mois après Hiroshima et Nagasaki, le magazine *Life* consacre à la starlette Linda Christians une photographie en pleine page, avec cette légende : « ANATOMIC BOMB. Starlet Linda Christians brings the new atomic age to Hollywood²³. » L'égérie éphémère de l'« âge atomique » posait en maillot de bain allongée au bord d'une piscine, « absorbant l'énergie solaire » du ciel californien. Son corps lisse était le fétiche qui cachait ce que l'Amérique avait infligé aux corps japonais, astreint à la censure²⁴. Du reste, le titre de « Miss Atom Bomb » n'a pas tardé à être décerné à des femmes ayant des liens plus directs avec la Bombe : aux États-Unis, une certaine Lillie Hickman, qui avait passé deux ans à Oak Ridge dans le Tennessee en manœuvrant de l'uranium, l'obtient et, au Japon même, l'armée d'occupation américaine choisit la plus belle parmi quatre écolières de Nagasaki pour la nommer « Miss Atom Bomb of 1946 »²⁵. Au long des années 1950 et 1960, plusieurs consécration du même type auront lieu à Las Vegas : les femmes couronnées « bombes » s'ajouteront aux attractions du tourisme atomique offert par la ville qui ne dort jamais. C'est dans ce contexte de banalisation extrême de la sexualisation de la Bombe et, inversement, de réification de

la femme que, pendant la campagne présidentielle américaine en 1968, l'artiste Yayoi Kusama organisera avec un groupe de performeurs une série de *naked events*, happenings antimilitaristes intitulés *Anatomic Explosions* et qui se dérouleront à Wall Street, à Central Park, devant la Statue de la Liberté ou ailleurs²⁶. Quant à Bruce Conner, son geste politique consiste à associer la bombe atomique à la figure de Marilyn, jugeant que leurs mécanismes de fétichisation respectifs sont similaires, et reconnaissant dans la banalisation croissante de ces mécanismes l'un des critères qui différencient clairement la guerre de son époque de celles des époques précédentes.

Dans ses analyses du fétichisme cinématographique, Laura Mulvey s'est beaucoup intéressée à la figure de Marilyn Monroe²⁷, insistant sur la starification soudaine de l'actrice, qui, d'une pin-up plutôt réussie mais soumise aux contrats draconiens de l'industrie hollywoodienne, est devenue une grande star opérant un contrôle total sur son image. Il faut entendre ce contrôle au sens propre : se maquillant et se coiffant elle-même, Marilyn posait uniquement devant sa photographe attirée; « c'était, disait cette dernière, comme regarder une image apparaître au révélateur. L'image était déjà là, latente – il suffisait d'attendre un peu et de contrôler la température pour l'amener à l'existence. C'était un stroboscope, et tout ce que le photographe avait à faire, c'était déclencher l'appareil à n'importe quel moment et Marilyn ferait surgir une nouvelle image²⁸. » Cette nouvelle variété de « fille née sans mère », première « image » capable d'engendrer indéfiniment d'autres images insensiblement différentes les unes des autres, était l'incarnation du fétiche : inaltérable et lumineuse, elle se donnait comme pure extériorité, une surface confectionnée pour être regardée sur l'écran du cinéma. Conner saisit finement l'homologie entre l'écran de cinéma, surface illuminée suspendue dans l'obscurité, l'image de Marilyn et celle de la Bombe. Car cette dernière est montrée de façon aussi fétichisée que la star : éclore dans les cieux comme une fleur, elle contient mille formes potentielles, se révélant les unes après les autres. La Bombe, elle aussi, est déjà une photographie avant même d'être photographiée, révélant successivement ses aspects selon

des paramètres atmosphériques. Ainsi déterritorialisée, c'est comme si elle n'avait rien frappé ni personne, si ce n'est la vision des spectateurs et leurs fantasmes. Reproduite comme une formation céleste, cadrée dans la sphère réservée à la métaphysique de l'idéalisme et de la religion, cette image répond à la définition marxienne du fétichisme de la marchandise – elle en est même l'apothéose²⁹. Il faut penser ici à l'interchangeabilité des images de la Bombe : lorsque l'on s'aperçut que les films tournés depuis l'avion qui avait largué la Bombe sur Hiroshima étaient sérieusement endommagés par une radioactivité alors mal connue, c'est avec les photographies du Trinity Test – premier essai atomique dans un désert du Nouveau-Mexique le 16 juillet 1945 – que l'on illustra ce méga-événement. Et on mélangea aux douzaines de films tournés depuis 1946 autour de la Bombe des *found footage* de la ville de Hiroshima en ruines et des séquences d'explosions sur l'île de Bikini³⁰. Le montage de Conner mêlant sans embarras les sources et les genres est aussi une réponse à cette indistinction propre à la propagande et, plus banalement, aux mises en page des magazines illustrés, ainsi qu'au défilement d'images hétéroclites à la télévision.

Intermède I : Pasolini, *La Rabbia* (1961/1963)

La dynamique croisée que constituent la normalisation des situations extrêmes et la spectacularisation de l'histoire, où l'unicité des événements décline au profit de l'équivalence des images, sera pensée par Pier Paolo Pasolini dans *La Rabbia*. Comme *A MOVIE*, *La Rabbia* est composé essentiellement à partir d'actualités et l'association de la figure de Marilyn à l'industrie de la bombe atomique joue un rôle capital. Marilyn, décédée pendant la réalisation du film, se voit attribuer par Pasolini un statut sacrificiel et une fonction d'allégorie du temps présent : prise entre le passé antique – chrétien, doloriste, humble, mais « stupide » – et le futur moderne – glorieux, intelligent, mais « féroce » –, sa beauté incarne à la fois une utopie finissante et une obéissance qui enrage. C'est en raison de cette beauté innocente et vulgaire que Marilyn allégorise le présent. Sur la mélodie élégiaque de l'Adagio en sol mineur d'Albinoni, Pasolini fait défiler d'innombrables photos de la star,

sourire éblouissant, régulièrement interrompues par des extraits de films évoquant le monde ancien de la croyance et du dur labeur agricole, et le monde futur, annoncé par les gratte-ciel, les concours de beauté, la fausse antiquité des films péplum, les tests atomiques et les fusées : « Ta beauté survivante du monde antique, réclamée par le monde futur, possédée par le monde présent, devint un mal mortel³¹. »

À la différence de Conner, qui présente Marilyn dans une série de « formules de pathos » de pin-up, Pasolini privilégie surtout des gros plans du visage de la star. Conner a perçu l'image avant les images et exploite l'option stroboscopique programmée par la star elle-même, tandis que Pasolini creuse le fétichisme lent et lancinant inhérent au gros plan, qui permet, comme l'explique Mulvey, « de suspendre l'action dans une stase, séparant son image du flux général de l'intrigue, et mettant en évidence sa fonction de spectacle à part entière³² ». Les deux démarches sont opposées dans leurs procédés formels et temporels, mais semblables dans leur visée critique. Conner ne dénonce pas, mais déclenche, dans la pure tradition de Dada, un mécanisme implacable qui déconstruit le mal en l'imitant : exécutant les formules qu'on lui a apprises, la Marilyn obéit, comme le fait une machine ou un corps militaire. À l'âge de la cybernétique, où l'on se félicite de pouvoir désintégrer la densité et la complexité croissante du réel en autant de signaux échangés à travers toutes sortes de canaux, Marilyn est insérée dans la chaîne opératoire du commandement techniciste, qui culmine dans un gigantesque champignon et sa reproduction filmique. Chez Pasolini en revanche, les gros plans de la star sont transformés en documents de la douleur et en instruments de la passion : Marilyn se fait d'abord à elle-même le mal qu'elle instille. La séquence en question, d'une durée d'un peu plus de quatre minutes, est donc circulaire : elle commence par un gros plan sur le visage radieux, auréolé par la chevelure blonde et contrastant puissamment avec l'arrière-fond noir ; elle se termine avec des auréoles atomiques crépitant dans le firmament nocturne, images tirées du film de propagande américaine *Alert Today-Alive Tomorrow* (1956). Entre ces deux images perverses

du soleil, si éloignées du bénéfique ciel californien de *Life*, s'insèrent celles de l'immolation de familles nucléaires en plastique gauchement placées dans des intérieurs de maisons en flammes.

Ce qui est arrivé à Marilyn est en train d'arriver à l'Occident tout entier : un autosacrifice, un dépérissement sinon physique, du moins moral ou, pour le dire avec l'ethnologue italien Ernesto De Martino, qui faisait partie du même monde intellectuel que Pasolini, « une apocalypse sans eschaton³³ ». Dépourvue de plasticité historique, de nouveauté et de véritable événement, cette apocalypse – post-historique, catatonique et tendant inévitablement vers l'inertie et la mort – est bien différente de l'Apocalypse judéo-chrétienne et des mouvements eschatologiques de décolonisation qui ont cours alors dans le monde³⁴. Cette apocalypse-là, insidieuse, mais implacable, se cache derrière l'image fétiche de l'apocalypse atomique : « Le simple fait que la catastrophe atomique ait pu de nos jours s'imposer comme une menace concrète qui nourrit une terreur concomitante montre combien le risque de la fin plonge ses racines dans les esprits, bien avant de devenir une possible auto-destruction matérielle par l'emploi de la puissance technique humaine, et évoque une catastrophe beaucoup plus secrète, profonde et invisible que celle dont le champignon de Hiroshima a offert, à échelle très réduite, l'image réelle³⁵. » Elsa Morante formule plus rageusement la même idée, en incluant le maillon féminin dans la grande chaîne de l'équivalence généralisée de l'après-guerre : « Les fameuses bombes, ces ogresses pachydermiques qui sont là à dormir dans les quartiers les mieux protégés de l'Amérique, de l'Asie et de l'Europe : ménagées, gardées et entretenues dans l'oisiveté comme si elles formaient un harem : par les totalitaires, par les démocraties et tutti quanti ; elles, notre trésor atomique mondial, elles ne sont pas la cause potentielle de la désintégration, mais la manifestation nécessaire de ce désastre, déjà actif dans la conscience³⁶. »

Les films, diffusés par la télévision et les salles de cinéma, sont le fer de lance de cette apocalypse occultée, sourde et diffuse, de la vie ordinaire par la lumière aveuglante de la bombe atomique : « Que

s'est-il passé dans le monde, après la guerre et l'après-guerre? », se demande ainsi Pasolini³⁷, avant de répondre : « La normalité. Oui, la normalité. Dans l'état de normalité, on ne regarde pas autour de soi : tout autour se présente comme "normal", privé de l'excitation et de l'émotion des années d'urgence. L'homme tend à s'assoupir dans sa propre normalité, il oublie de réfléchir sur soi, perd l'habitude de se juger, ne sait plus se demander qui il est³⁸. » Pour Pasolini, comme pour plusieurs penseurs de l'époque – révolutionnaires de gauche, humanistes libéraux et déçus du fascisme – cette « normalisation » est synonyme d'américanisation, la vie quotidienne sans rides fleurissant dans le consumérisme et le contentement des démocraties libérales³⁹. Pour autant, si le cinéaste observe, en Italie et ailleurs en Europe, la progression de la normalisation et de la banalité américaines, il choisit de montrer celle-ci au moyen d'extraits tirés de films destinés à la préparation des masses aux situations d'« urgence » les plus extrêmes. Même constat chez Susan Sontag, qui pense à peu près au même moment un « âge des extrémités », où la vie se déroule « sous une menace continue de deux destins également effrayants, mais en apparence opposés : la banalité implacable et la terreur inconcevable »⁴⁰. L'essayiste trouve dans la science-fiction le genre cinématographique qui résume cette double menace. Car la science-fiction « instille une étrange apathie vis-à-vis des processus de radiation, de contamination et de destruction », tempérant « le sens de l'altérité, de l'extraterrestre par le grossièrement familier »⁴¹. Le même équilibre de l'inconcevable urgence par le familier le plus plat structure les films produits par la Federal Civil Defense Administration dans les années 1950⁴²; et ce sont par ailleurs ces films d'où les *footage* de guerres interplanétaires futures ont été tirés pour la réalisation de nombreux films de science-fiction imaginant le monde nucléaire à venir.

Ces films, réalisés grâce à la coopération financière des gouvernements fédéraux des États-Unis avec des médias, des compagnies cinématographiques et d'autres établissements privés, mettent souvent en scène des simulations d'attaques soviétiques colossales contre des habitations typiques

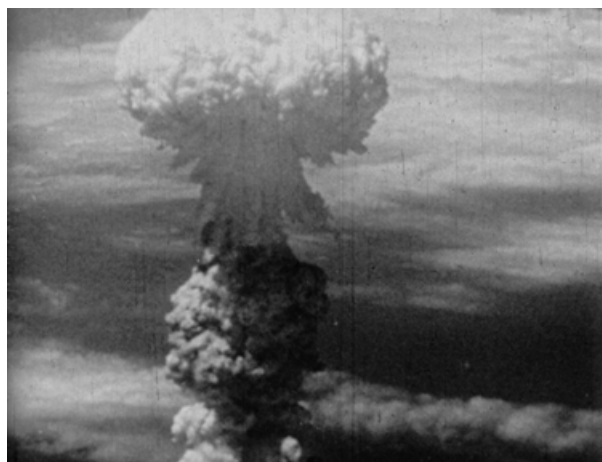
des banlieues et des petites villes américaines, méthodiquement reconstituées dans le désert de l'Utah ou du Nevada. Le but officiel est d'en extraire des informations utiles pour la défense (*survival information*) des populations américaines. Cela implique chaque fois la construction et l'ameublement minutieux de différents types d'habitation – en briques, en bois, en ciment, etc. –, dont il est urgent de tester la résistance au feu atomique. Une folle dépense de travail est consentie pour la construction de villes miniatures que l'on destine à la déflagration instantanée. L'absurdité de cette rationalité instrumentale se révèle dans le film *Let's face it* (1954), qui compare explicitement celle-ci à une logique proche de la « science-fiction »⁴³. Fictions colossales au service de la science et de la politique, programmes prospectifs visant à concevoir l'inconcevable, ces essais nucléaires sont cinématographiques par essence pour au moins deux raisons. Tout d'abord parce qu'ils mettent en abîme le grand « bûcher » du cinéma lui-même : la comparaison formulée par Alloway entre le cinéma comme art obsolète par excellence et des opérations anciennes liant prestige et dépense comme les « bûchers funéraires pour les empereurs romains » prend en effet dans ces films atomiques tout son sens⁴⁴. Ensuite, parce que les essais atomiques à une si grande échelle suivent des « scénarii » très complexes – « scénario » est le terme effectivement utilisé – et rappellent, par leur caractère exceptionnel et le contraste entre la démesure et la rapidité de destruction, un monde à l'envers, sorti « tout droit de la science-fiction » : des constructions « étranges et fantastiques » dans le désert, un réseau ferroviaire qui ne mène nulle part et des ponts qui unissent deux bouts de désert qu'on peut parcourir en quelques pas⁴⁵. Un an plus tard, en mai 1955, Opération Cue sera la plus ambitieuse des entreprises « défensives » menées jusqu'alors. Suivie par deux chaînes de télévision pendant deux semaines et à raison de trois reportages par jour, l'opération est filmée en temps réel et en couleur et regardée par cent millions d'Américains⁴⁶. Un film en sera tiré, dont le montage correspond approximativement à la chaîne de production de la simulation elle-même : la construction de différents types de maisons et d'abris atomiques, l'élévation de pylônes

électriques et d'antennes de radio, l'agitation des médias qui affluent vers le site, le rassemblement du public, l'explosion, les constats des experts. Nous reconnaitrons ici certains parmi les mannequins enflammés de Pasolini, alignés à l'extérieur ou formant des familles nucléaires à l'intérieur des habitations. Ces simulations colossales participent de ce que l'ingénieur du Massachusetts Institute of Technology Vannevar Bush, conseiller du Président Roosevelt pendant la Seconde Guerre mondiale et maître d'œuvre de la recherche militarisée du pays une fois la paix restaurée, appelle une « guerre totale », faisant écho à la célèbre formule du nazisme : « La guerre est de plus en plus une guerre totale, dans laquelle les services armés doivent être complétés par la participation active de tout élément de la population civile⁴⁷. » L'historien Joseph Masco a analysé avec perspicacité le versant spectaculaire de cette mobilisation totale, paradoxalement renforcée après la victoire : outre son importance géopolitique et technoscientifique, la spectacularisation est utile aussi pour la politique intérieure, puisqu'elle vise à produire le consentement et à tempérer les affects par l'équilibre de la juste « peur », éloignée autant de l'apathie que de la panique, et prête à être assimilée par le métabolisme consumériste. Car chaque produit possède en bonus une valeur défensive, même les vêtements des mannequins, dont la valeur est estimée selon leurs couleurs ou leurs textures, sont exhibés, tels des trophées, dans les grands magasins qui les avaient prêtés⁴⁸. Cette formidable machine de production transforme enfin la défense militaire en une affaire civile et, individualisme oblige, personnelle (*Survival is your business!*). Ce faisant, elle privatise les rites collectifs anciens. Pasolini montre cela très clairement en construisant un contraste entre les rites chrétiens du monde antique et les rites atomiques du monde présent et futur : dorénavant, le bouc émissaire est le décor, même si ce dernier fait littéralement écran à l'auto-sacrifice des millions de spectateurs qui le regardent dans un état de stupeur proche de la stupidité⁴⁹. Sontag note que les films de science-fiction font partie « des formes les plus pures de spectacle » : nous entrons « rarement dans les sentiments d'un personnage », ce qui fait de nous « de simples spec-

tateurs », « nous regardons »⁵⁰. Les personnages de ces films, extraterrestres et terriens technocrates confondus, sont « moralistes », mais « sans moralité », « sans émotion », « impersonnels » et « enrégimentés »⁵¹. Dans des films comme « Opération Alerte à la bombe » (*Operation Alert*, 1955), tournés par l'État fédéral pour inculquer aux populations les gestes de la chaîne défensive, nous pouvons voir ces mêmes individus, moralement neutres, exécuter des mouvements mécaniques, comme des somnambules. Après avoir pris le temps de ranger leurs affaires, ils se dirigent tranquillement vers les abris antiatomiques, incarnant ces êtres post-historiques décrits par Kojève, qui, sans passion extrême, vivent la fin de l'histoire⁵². Conner insistera beaucoup sur ces « rôles » joués par les gens dans leur vraie vie, grâce à l'intériorisation des « motifs » (*patterns*) ou des « emblèmes » fournis par le cinéma et la mode, ou tout simplement la vie sociale ordinaire⁵³. Écoutées et observées d'une certaine distance, formules creuses, menus propos et comportements sociaux banals lui apparaîtront comme des « codes », que l'art doit déchiffrer en les extrayant de leur gangue de normalité⁵⁴. Ce que Sartre appelle au même moment la « mauvaise foi » est la matière première de l'art de Conner, qui s'efforcera de montrer ce qui est tout à la fois la continuité et l'abîme qui séparent le stupide du proprement stupéfiant. En 1982, le film *Atomic Cafe*, production de The Archives Project (Kevin Raffery, Jayne Loader et Pierce Raffery) et composé exclusivement à partir de films d'archives de la propagande américaine, poursuit le travail de Conner, mais en lui rendant la narrativité, certes ironique et profondément mélancolique, que Conner évitait à tout prix.

Intermède II : Conner, *COSMIC RAY* (1961)

Mais revenons à Conner, dont les films montrent aussi l'inquiétante symétrie de l'amour et de la destruction, la porosité entre l'urgence et la normalité, l'ambiguïté intrinsèque des « jeux » des adultes. *A MOVIE* expose la perversion de l'amour par la destruction, mais *COSMIC RAY* (1961), conçu comme « les yeux » du musicien aveugle Ray Charles – son *What'd I Say* prête son rythme au montage du film –, fera de l'opposition entre la joie sexuelle et la



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *COSMIC RAY*, 1961, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 4' 30". © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

destruction martiale son sujet principal⁵⁵. Hymne à l'amour radieux, *COSMIC RAY* est l'image inversée de l'aliénation techniciste de Marilyn. L'union sexuelle joyeuse est d'abord celle de la musique et de l'image en mouvement, frénétiquement accouplées l'une à l'autre. Accrochées au rythme enthousiaste de la chanson de Ray Charles, les images sont violemment stroboscopiques. Leur motif principal est le feu d'artifice, véritable condensé du régime scopique de ce film. Le « Ray » (rayon) du titre ne se réfère donc pas seulement au nom du musicien aveugle, mais également aux faisceaux des rayons qui étincellent au long du film, tant au ciel que sur le corps d'une joyeuse danseuse, l'artiste Beth Pewther, qui, telle Danaé, est inondée d'une pluie d'or. Le plaisir sexuel est donc inséparable du plaisir visuel offert par le cinéma. Chez Conner, la stroboscopie fétichiste de l'appareil photographique en face de Marilyn se transforme en devise d'émerveillement, évinçant le voyeur qui attend le gros plan statique, tout en transmettant des sensations très tactiles, comme le font la danse et l'amour eux-mêmes.

Conner accouple aussi ses propres images avec celles choisies dans d'autres films. Il clôture le film par une autre femme, l'artiste Joan Brown, tout sourire à la caméra, dans une séquence d'essayage de chapeaux, et se réserve ainsi la part de l'amour vain-

queur et de la magie du cinéma, laissant au *found footage* celle des agressions : safari dans des terres coloniales, batailles dans les tranchées, défilés militaires, élévation du drapeau sur tel sommet conquis. Cette bipartition est brouillée par l'explosion de la bombe atomique, qui, tout comme les feux d'artifice, crépite dans le ciel. La radiation atomique n'est-elle pas elle-même composée de rayons cosmiques invisibles? Conner présente la Bombe pour ce qu'elle est : à la fois l'arme ultime et la formule maîtresse pour créer la fascination optique. Mais il intègre cette fois-ci une vue aérienne de la ville rasée de Nagasaki, évitant l'équivalence neutre entre la Bombe et les feux d'artifice. La brève séquence finale avec Joan Brown, face camera et vêtue d'un costume vaguement orientalisant, changeant de chapeaux, par laquelle Conner fait retour à la magie du cinéma, est un hommage au cinéma de trucages de Georges Méliès : « Je pense toujours que mon approche est celle d'un dix-neuviémiste, confie Conner. Je n'utilise rien dudit âge technologique. Je ne fais pas de l'art électronique. Tout ce que j'ai fait dans les films a été développé par Georges Méliès en 1900⁵⁶. » Ce qui, s'agissant de *COSMIC RAY*, signifie que le recours à de grands moyens techniques n'est pas nécessaire pour déconstruire, sans pour autant catéchiser, la grande machine du spectacle gouvernemental.

A MOVIE : les jeux du fascisme et l'entraînement dans la distraction

Reprenons *A MOVIE* là où nous l'avons laissé : la séquence pseudo-narrative du submersible, de Marilyn et de la Bombe. Portés par la continuité liquide de la mer et l'étirement du thème musical, nous nous retrouvons, presque sans rupture, devant une succession de jeux nautiques. L'élément eau est maintenant sillonné d'appareils et d'équipements techniques conçus pour le loisir des masses : surf, ski, canoë, toboggans, barres flottantes en plastique, etc. Après la méga-explosion de Bikini, on glisse vers un registre ludique bien qu'exigeant : surfeurs luttant avec les vagues, canoës malmenés par la mer déchaînée et autres batailles divertissantes qui se terminent tôt ou tard par le renversement du protagoniste dans les flots. Le film devient de plus en plus burlesque à mesure que les efforts s'avèrent invariablement infructueux. On éprouve aussi une certaine tendresse devant la gamme extraordinaire de défis inventés par l'humanité pour atteindre le divertissement pascalien. L'aspect burlesque devient encore plus sensible avec le dédoublement de notre propre statut de spectateur : nous nous identifions bientôt sans peine à ces foules qui, à la fois amusées et transportées, assistent à des spectacles de foires et à des compétitions. Revenus entre-temps sur l'élément terre, nous assistons à des divertissements collectifs où des hommes font la course sur des vélos excessivement petits et des enfants montés sur des vélos excessivement grands dépassent les adultes, où des motos embourbées s'arrêtent net dans leur élan et des hydravions s'écrasent sec dans des étangs. Ces jeux sont l'envers burlesque de l'accélération techniciste dont le début du film présentait l'apothéose. Ce burlesque – irrévérencieux, excentrique et disjonctif –, Conner en fait une composante essentielle de sa critique politique des planifications globales pendant la guerre froide, tout en mettant en lumière leur mécanisme esthétique. Pas de guerre gagnée sans art, pas de labeur consenti sans loisirs organisés plus ou moins à son image. Mais jeux nautiques et compétitions sportives renvoient, plus spécifiquement, aux « jeux de guerre » (*war games*) à peine déguisés de cette guerre froide.

Car l'armée américaine étend son action au-delà de superproductions hollywoodiennes dans le désert. Comme le relève Paul Edwards dans son ouvrage *Un monde clos*, elle invente des simulations et des jeux de toutes sortes qui « acquièrent une signification politique et un impact culturel bien supérieurs à ceux des armes atomiques dont on ne peut pas se servir. En l'absence d'un usage direct, l'arme atomique oblige les stratèges militaires à adopter des techniques de simulation basées sur des hypothèses, des calculs et des "règles d'engagement" hypothétiques⁵⁷. » Le concept de *war game* se répand et la chose se pratique de plus en plus dans les instituts, les laboratoires et les universités les plus prestigieuses. Le physicien Herman Kahn, cheville ouvrière de la RAND [Research and Development] Corporation, l'institut de recherche et de conseil prospectant aujourd'hui encore pour l'armée américaine, présente la théorie des probabilités et la futurologie comme les outils indispensables pour gagner la guerre froide et survivre à la guerre nucléaire, fût-ce au prix de quelques millions de vies : « Y a-t-il un danger à mettre trop d'imagination dans ces problèmes ? Au contraire, c'est le manque d'imagination plutôt que son excès qui le plus souvent a conduit à des décisions regrettables et à manquer des opportunités », affirme l'expert du futur⁵⁸. Comme l'explique Sharon Ghamari-Tabrizi dans ses travaux passionnants consacrés au sujet, les jeux de guerre postulent les problèmes les plus complexes et y répondent par des formes adaptées⁵⁹. Celle, par exemple, du jeu de rôles autour d'une grande table, où experts, administrateurs et militaires doivent, en respectant des règles, se mettre dans la peau de l'ennemi et se mesurer constamment au « Contrôle », le cerveau qui gère les informations, vraies ou fausses. Ou celle, plus théâtrale, des simulations de laboratoire, où sont reconstituées des conditions de crise et de stress maximales afin d'observer le comportement du « complexe homme-machine » en tant qu'agent d'agression et de défense à l'âge de l'atome et de la cybernétique. Un exemple classique de ce type d'apprentissage est la simulation d'un cockpit d'avion, dans lequel un groupe d'hommes doit, grâce au feedback, apprendre à reconnaître des signaux d'un intérêt inégal, et d'une densité et d'une

vitesse de plus en plus folles⁶⁰. Certes, ces jeux de guerre sont destinés à certaines catégories sociales, celles qui façonnent la réalité d'aujourd'hui et les guerres de demain, tandis que les jeux représentés par Conner relèvent du divertissement des masses. Pour autant, il s'agit bien dans les deux cas d'un apprentissage, qui, au fur et à mesure qu'il s'éloigne de la table et se rapproche de la machine, doit passer avant tout par le corps.

Les jeux des masses ont beaucoup intéressé certains penseurs de la République de Weimar. Observant l'engouement pour les parcs d'attractions, les foires, les stades et les cinémas dans les grandes métropoles, ils ont essayé d'en saisir la signification politique. Siegfried Kracauer et Walter Benjamin ont désigné les divertissements autour desquels s'organisait la vie culturelle des masses par le terme commun de « distraction », posant un lien direct entre cette dernière et la vie quotidienne⁶¹. En 1926, Kracauer établissait un rapport spéculaire entre le travail des « cols blancs » et la ruée des Berlinoises dans les cinémas : si « l'appétit de distraction, écrivait-il, est plus grand ici qu'en province », c'est parce que « le joug auquel sont attelées les masses travailleuses – un joug essentiellement formel – qui occupe pleinement leur journée sans la remplir », y est aussi plus « grand » et « plus sensible »⁶². À l'humaniste bourgeois choqué par l'attirance des foules pour les distractions, il rétorquait : « Il faut rattraper ce qu'on a manqué, on ne peut le rechercher que dans le même domaine de surface où on a été contraint de se manquer soi-même⁶³. » Le dispositif global de la distraction – de l'architecture de palais des cinémas jusqu'aux équipements techniques – mimait la forme du travail au comptoir des grands magasins ou au bureau : creux et superficiel, conformément aux exigences du capitalisme lui-même. Kracauer saluait « cette extériorité » qui a « la sincérité pour soi », et trouverait du reste bientôt la même analogie formelle dans l'engouement des masses laborieuses taylorisées pour les configurations abstraites des Tiller Girls dans les stades : « La structure de l'ornement de masse reflète celle de la situation d'ensemble aujourd'hui », affirmait-il⁶⁴, avant d'ajouter : « L'homme comme simple particule de la masse peut sans difficulté grimper dans les statistiques



Photogramme extrait de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, image courtesy du Conner Family Trust

et servir les machines⁶⁵. » Dans sa réflexion sur la reproductibilité, Benjamin relevait aussi l'analogie structurelle entre la « reproduction massive » et la « reproduction des masses » elles-mêmes, précisant que « dans les grands cortèges de fête, les assemblées monstres, les organisations de masse du sport et de la guerre, qui tous sont aujourd'hui offerts aux appareils enregistreurs, la masse se regarde elle-même dans ses propres yeux⁶⁶ ». Au-delà de la symétrie spéculaire, Benjamin pointait le rôle formateur de la « reproduction » à l'ère des masses, véritable « innervation » à grande échelle des corps des spectateurs par les dispositifs mécaniques qui leur étaient adressés, constituant un « entraînement » équivalent à celui du sportif, un dressage⁶⁷. Éric Michaud a proposé de comprendre ces différentes notions employées alternativement par Benjamin comme autant de « techniques d'adaptation » ayant pour objectif commun la « préparation au danger »⁶⁸ : le luna-park, les compétitions sportives et les films jouaient et jouaient les chocs traumatiques infligés quotidiennement par le capitalisme industriel et commerçant, les mêmes qui avaient trouvé leur expression paroxystique dans la guerre. Toutes ces activités étaient pratiquées dans la « distraction » et, puisqu'elles ne nécessitaient aucune concentration, empruntaient la voie plus lente, plus dif-



Ausbruch des Vesuvius. Zerstörung des städtischen Terrizigno.
Der glühende Lavastrom schließt sich mit unwiderstehlicher Gewalt über die menschlichen Siedlungen hinweg.



Rom. Gefecht zwischen Menschenmenge und Polizei.
Links flüchtende Demonstranten, in der Mitte Zusammenstöße, rechts Verwandete und Verhaftete.

Pages extraites de Ferdinand Bucholtz (dir.), *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, introduction de Ernst Jünger, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1931, p. 17 («Éruption du Vésuve. Destruction de la petite ville de Terzigno. La coulée de lave incandescente s'abat avec une force irrésistible sur les habitations humaines.»), p. 137 («Rome. Affrontement entre la foule et la police. À gauche, des manifestants qui s'enfuient, au centre des affrontements, à droite des blessés et des personnes arrêtées.»), droits réservés

fuse, de l'accoutumance du sensorium humain aux chocs qui constituaient leur principe formel principal. Dans la dernière version de son essai sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, Benjamin pouvait par conséquent affirmer : « Le film est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse à laquelle doit faire face l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation des hommes aux périls qui les menacent⁶⁹. »

C'est cette « adaptation des hommes aux périls qui les menacent » que présente à son tour Bruce Conner dans *A MOVIE*, mais d'une façon encore plus vertigineuse et encore plus effrayante que Benjamin : c'est que la partie avait été entre-temps jouée. Par ses contrastes démultipliés et l'intensification des chocs qu'il inflige, *A MOVIE* se rapproche bien plus d'Ernst Jünger – contre qui Benjamin dirige sa réflexion sur les usages fascistes de la technique. Dans sa préface à un livre de cent onze photographies intitulé *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten* (« Le moment du danger. Un recueil d'images et de messages ») paru en 1931, Jünger se félicite de reconnaître enfin les signes d'une « intrusion accrue du danger dans la vie quotidienne⁷⁰ », qui venait mettre fin à

l'illusion de sécurité de l'ère bourgeoise. Au fil des pages, se succèdent des éruptions du Vésuve et de l'Etna, des séismes à San Francisco et à Toyooka au Japon, un cyclone au Canada, quantité de naufrages, des incendies de ballons dirigeables, de la tour d'une église et d'une tour de pétrole, une foule d'accidents de course, des accidents d'avion, des tauromachies et des rodéos qui tournent mal, des combats au front, des accidents de mines, des insurrections, des manifestations et des barricades en Europe et en Palestine, des combats de rue en Allemagne, en Belgique et en Russie, des attentats à la bombe, des arrestations en Chine et, pour finir, l'exécution du Général Quijano au Mexique. Toutes ces photographies apportaient le « message » commun que « l'élémentaire » – force démoniaque, incalculable et donc incompréhensible, agissant indistinctement au sein de la nature et de l'histoire humaine – faisait irruption dans tous les éléments naturels, dans tous les domaines de l'activité humaine et sous toutes les latitudes du globe pour mettre un terme aux jours désenchantés de la sécurité bourgeoise, par définition réfractaire à l'« élémentaire »⁷¹. À l'instar, disait Jünger, des révoltes de masses, explosives et formidablement ordonnées, à l'instar aussi de l'atome, totalement



Die letzte Sekunde.

Page extraite de Ferdinand Bucholtz (dir.), *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, introduction de Ernst Jünger, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1931, p. 72 («La dernière seconde»), droits réservés

mobile mais au noyau stable, cette époque semblait tout à la fois civilisée et barbare, élémentaire et consciente⁷². Les machines d'enregistrement, insensibles et invulnérables, captaient et objectivaient ainsi «avec une précision démoniaque⁷³» le moment même où apparaissait le danger, exerçant l'humanité à ne plus avoir peur d'affronter son «destin».

Si *A MOVIE* répond de façon si exacte à l'idéologie de Jünger, c'est parce que Conner a parfaitement compris la logique du fascisme : mener une guerre continue, ici et ailleurs; naturaliser à l'excès l'histoire humaine et dissoudre dans l'indistinction élémentaire les conflits de classes et les particularités de l'histoire; affronter le danger qu'on s'invente soi-même à tout instant; se sentir invulnérable grâce à et à l'instar de la technique, tout en étant prêt à se sacrifier pour accéder à l'ordre élevé de la vie humaine. *A MOVIE* est aussi un film sur le fascisme et l'inquiétant héritage que ce dernier a laissé aux

démocraties d'après-guerre. La pièce de Respighi *Pini di Roma* résonnera donc encore lorsqu'à l'écran apparaîtront les séquences infamantes de l'histoire toute récente du fascisme en Europe, soumises significativement elles aussi à la loi de la gravité et finalement à la mort. Elles commencent par l'exécution de Pietro Caruso, le chef de la police fasciste à Rome, qui avait procédé, sur ordre des nazis, au «massacre des fosses ardéatines» : la liquidation de 335 civils – dont il avait établi la liste – en représailles d'une attaque à la bombe perpétrée par la Résistance italienne et où 32 soldats allemands avaient trouvé la mort. L'image présente Caruso de dos, assis sur une chaise, sa tête penche et le poids de son corps inerte le fait basculer. Changement rapide de plan et aussitôt apparaissent les corps flottants de Mussolini et de ses complices, pendus par les pieds après leur lynchage. Puis Conner montre des images d'un grand charnier anonyme



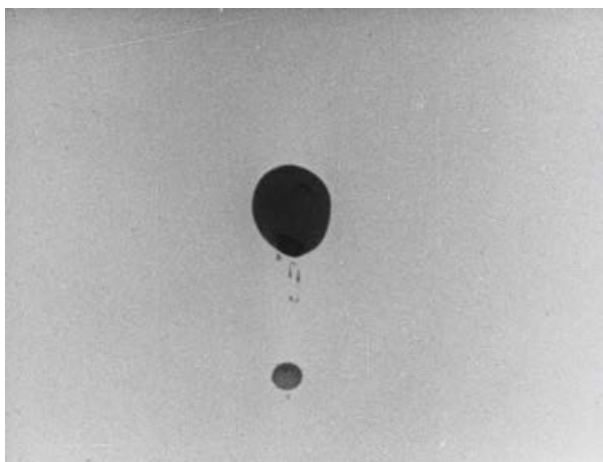
Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

de la Seconde Guerre mondiale, corps éparpillés ou entassés. Suivront de nouveaux plans de l'explosion éthérique de Bikini, tirant le regard du sol vers les nuages : les moyens de production de la guerre changent et avec eux les éléments qu'ils investissent, mais la guerre totale continue. Elle est à la fois préparée et poursuivie par le colonialisme occidental : autour de l'immense dépouille d'un éléphant s'affairent des indigènes, des corps noirs affaiblis et impuissants, malades du paludisme, tremblent, et les corps de soldats recroquevillés ressemblent à des animaux traqués, à moins qu'ils ne soient les chasseurs eux-mêmes. Dans ces trois cas, on a affaire à un corps collectif uniforme : aimantation par un centre, vibration, immobilité. C'est ainsi que se termine la traversée de l'histoire politique récente, où se manifeste l'absence de rupture radicale dans ce continuum de la nature à l'histoire, de la guerre aux divertissements de masse, de l'Europe sous le fascisme, des États-Unis de Truman puis d'Eisenhower aux corps tremblotants des colonies : ce continuum tenu à travers le globe, où les corps tombent, flottent et tremblent, est l'image inversée du continuum démoniaque de l'histoire à la nature de Jünger.

Conner démontre que l'histoire du cinéma vue comme « adaptation des hommes aux périls qui les menacent » ne s'est pas arrêtée avec la Seconde

Guerre, elle continue à être produite, jouée et filmée. Elle vient tout juste de prendre la forme des films d'essais atomiques tournés dans le désert ou dans le sud du Pacifique, films dont la fonction principale est également d'adapter « des hommes aux périls qui les menacent »⁷⁴. *A MOVIE* lui-même exerce sa propre technique d'« adaptation » : par sa musique épique, son rythme effréné, ses chocs calculés et son adaptation optimale aux forces physiques qui régissent le monde, il incite nos corps à s'adapter à la première et à la seconde nature. Cette adaptation est nécessaire pour éviter ce que Baudelaire a appelé la « vaporisation du moi »⁷⁵, mais constitue en même temps la condition préalable à la prise de conscience du péril que constitue l'accoutumance au péril. C'est pourquoi le flux adaptatif – aux éléments, aux situations historiques, aux conditions matérielles – est toujours interrompu par le burlesque, l'accident et la surprise.

Cependant, cette surprise n'est pas invariablement de l'ordre du coup ou du projectile. Dans la mesure où Conner nous a accoutumés à accélérer et à mesurer la force de notre corps contre la résistance de la terre et celle de l'eau, il nous surprendra d'autant mieux avec des images douces et flottantes, défiant la gravité et nous promettant le bonheur. Cette douce apesanteur exige une tech-



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

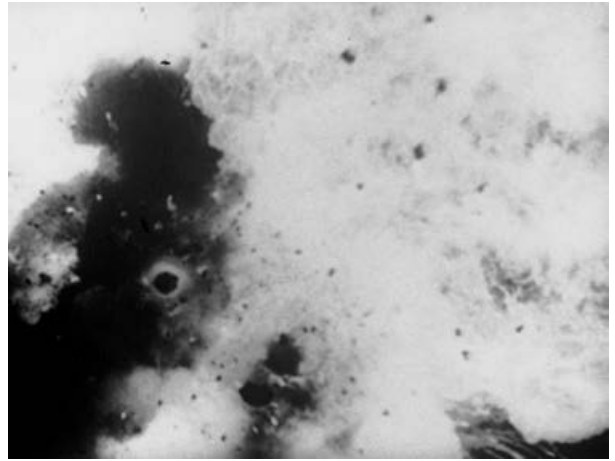
nique tout aussi contraignante et physiquement persuasive que celle de l'agression, seuls changent les moyens formels – adéquats à sa nature – et l'effet recherché : des feuilles qui vibrent dans le vent, les sons d'une flûte et le calme qu'ils provoquent sur les physionomies ou les postures, des vaches qui se déplacent imperceptiblement et s'abreuvent tranquillement dans un cours d'eau, un dirigeable qui flotte dans les cieux, un couple de funambules qui marche sur une corde, un ou plusieurs parachutes qui forment, en s'ouvrant, des corolles de fleurs. Nous voguons désormais dans l'élément air.

L'air, le feu, et l'eau à nouveau : l'adaptation douce

Cela commence par un mouvement musical plus ondulant, mais tout aussi solennel que celui du début du film. Peu après, des processions hiératiques de femmes aux seins ballants et portant au-dessus de leurs têtes d'énormes constructions votives semblables à des tours; la démarche est gracieuse, l'assemblage est fragile, les tours tanguent, mais restent en équilibre. À ces images filmées dans une île quelconque du Pacifique succèdent, après un long intervalle, un ballon dirigeable flottant au-dessus de l'île de Manhattan, puis la performance acrobatique d'un couple de funambules marchant sur un fil tendu entre les toits de deux gratte-ciel.

L'homme porte la femme comme une planche. Leurs amples vêtements blancs gonflent à chaque pas avec le souffle du vent. Cette partie du film est celle du flottement et de la suspension. Elle joue avec l'incertitude, tout comme la séquence consacrée à l'accélération technique, mais à la différence de celle-ci où les accidents arrivent en rafale, ces derniers sont ici tous évités sans exception, procurant aux spectateurs le sentiment gratifiant, c'est-à-dire esthétique, d'avoir vécu le vertige sans lui avoir cédé – cette sensation de vertige est accentuée par les contre-plongées.

Conner s'applique à illustrer un rapport exigeant avec la technique, ce qu'on appelle souvent, dans le jargon de la modernité, un rapport « expert » : on sait monter les chevaux, devancer et coincer les ennemis, conduire les voitures dans les conditions les plus extrêmes, voler et faire la guerre dans les airs, porter sereinement et sans qu'elles basculent des constructions plus grandes que son propre corps et marcher sur un fil tendu entre les sommets de deux gratte-ciel à Manhattan. Ces techniques visent des objectifs différents, mais impliquent surtout d'autres rapports avec le monde : l'accélération s'impose, le flottement et la suspension s'adaptent. Par ce contraste, Conner suggère que la « quête du danger » ne signifie pas forcément la guerre per-



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

manente, mais peut aussi mener à la poésie et au divertissement gratuit. La vie humaine étant au bord du gouffre, elle peut alors être héroïsme, trouvant son apex dans la guerre, ou bien se traduire en jeu, rite et art. *A MOVIE* offre ainsi une confirmation très éloquente à la thèse de Paul Sztulman et Dork Zabunyan, lesquels extirpent la distraction de sa gangue négative pour faire état de sa « joie », « de cette forme de pensée non linéaire qui emprunte des chemins sensibles et imprévus, s'égare dans des détails et des lointains, suit librement le jeu énigmatique des associations »⁷⁶. *A MOVIE* est un film qui donne toute sa part à ce « jeu énigmatique des associations ». Il combine l'esthétique du projectile et l'esthétique hypnotique, il propulse et il absorbe, il agresse et il berce, il soumet la perception à une cadence infernale ou, au contraire, il la distend et l'étire⁷⁷. D'allure ou trop rapide ou trop lente, comme dans la séquence des funambules, le film de tous les films condense aussi les temporalités extrêmes du cinéma – occasion de réaffirmer que le cinéma est avant tout une technique du temps. Le premier ralenti de l'histoire du cinéma, purement accidentel, est dû à William Dickson, filmant, le 25 juillet 1894, le funambule Don Juan Caicedo en train d'exécuter des sauts sur un câble. Et c'est aussi une séquence de funambulisme qui permettra à Conner de ralen-

tir le rythme saccadé de son film. Cette logique ambivalente sera finalement condensée dans la séquence d'un pont en train de vibrer comme une corde, mais qui ne s'écroulera pas complètement. Filmé de près, il ressemble à une maquette fabriquée pour tester sa résistance au jeu déchaîné de forces. Inséré dans la série de catastrophes du film, le plan évoque un tremblement de terre terrible et rappelle les corps frissonnants des paludiques; mais ce pont ne rime pas moins après tout avec les vibrations des corps des funambules, des tours totémiques, des feuilles des arbres et des ondes de la flûte.

La même indétermination caractérisera le traitement du quatrième élément, le feu. C'est dans les airs que celui-ci fera son apparition. Dans les innombrables séquences de batailles aériennes produites par les guerres récentes, de la Seconde Guerre mondiale à la Guerre de Corée, Conner choisira les plans des taches informes exhalées par les avions. Les tourbillons de flammes filmés en noir et blanc réveilleront la mémoire des tourbillons de poussière du début du film, sans exclure tout à fait qu'il ne s'agisse après tout que de simples nuages très chargés. Au comble de la catastrophe, la narrativité disparaîtra au profit de formes abstraites à contempler, que la musique de Respighi sublimerà en une sorte de symphonie cosmique, créant une

forme synesthésique familière depuis le romantisme et le symbolisme. Mais les images de cameramen à l'affût, d'explosions, de déflagrations de la matière dans le ciel puis s'écrasant sur terre, nous feront bientôt atterrir parmi la destruction et retourner à l'actualité prosaïque. Loin d'esthétiser la catastrophe, Conner montre ses rouages esthétisants tout en faisant goûter au fruit utopique de la beauté gratuite. Les accords analogiques, les rimes visuelles disséminées au long du film, comme avec cette reprise de plans d'accidents de voiture soulevant de beaux nuages de poussière, tisseront une temporalité cyclique, où les quatre éléments n'auront de cesse de se répondre, se muant les uns dans les autres.

La dernière minute du film est tournée au fond de l'océan. Cette dernière partie mettra littéralement en abîme le dispositif cinématographique, interprété ici par Conner comme une technique du corps et comme une machine à produire et projeter du rêve. La vie sous-marine s'y déroule dans une énigmatique autonomie : bancs de poissons, et la lourde masse d'un animal marin, quelque chose comme un lamantin ou un éléphant de mer, dont la forme réveillera le souvenir du ballon dirigeable qui apparaît régulièrement dans le film. Tantôt flottant serein et imperturbable, tantôt se consumant dans les flammes, le dirigeable résume en lui-même les deux états psychophysiques antinomiques esquissés par Conner. Par leur association visuelle, la bête marine et le vaisseau aérien mêlent en outre l'histoire humaine et l'histoire naturelle, rappelant son aspect le plus cruel et le plus réconfortant : l'espèce humaine participe malgré tout du monde naturel. Cette superposition trouvera son apogée dans les derniers plans, où le corps d'un plongeur, dernier être vivant à apparaître sur l'écran, rencontre un vestige de la technique. Cet être qui reproduit la nage de la bête marine est de plus prothétique, portant masque, grandes palmes et bouteilles d'oxygène sur le dos. Il incarne la technique dans ses deux versants : celui de la « technique du corps », définie par Marcel Mauss comme une technique sans instruments⁷⁸ – puisque « le premier et le plus naturel objet technique, et en même temps moyen technique, de l'homme, c'est son corps⁷⁹ » –, et la technique comme prothèse,



Photogramme extrait de Bruce Conner, *A MOVIE*, 1958, film 16 mm, noir et blanc, sonore, 12'. © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022. image courtesy du Conner Family Trust

extension du corps, théorie à la vie longue, à laquelle McLuhan vient de donner, dans ces années 1950, une actualité certaine.

Alors que le dernier être humain du film explore les fonds océaniques, il tombe sur l'un de ses propres anciens organes : un énorme bateau naufragé. L'hélice, couverte de mousse, bascule déjà dans le royaume du naturel. Mais cette vision catastrophiste de la technique, engendrée par le régime du progrès et de l'obsolescence, est contrebalancée par l'exploration du vestige lui-même. Le plongeur s'introduit et s'arrête devant une ouverture, une ancienne porte donnant désormais accès à une cavité : il y plonge pour y disparaître. Cette ouverture sur l'inconnu est l'ultime divertissement pascalien du film : métaphore de l'écran de cinéma lui-même, elle nous invite à y plonger à notre tour, avant que nous soyons ensuite aveuglés par une éblouissante lumière blanche, ultime vision stroboscopique projetée par une source hors-champ sur la masse transparente de l'eau – le rapport du corps du nageur avec le bateau est la métaphore du rapport du spectateur avec le dispositif cinématographique. Tout au long d'*A MOVIE*, l'artiste a sollicité, sensibilisé, façonné notre corps, en le faisant traverser les états psychophysiques les plus contrastés. En voyant le nageur disparaître dans la

cavité de l'inconnu, nous récapitulons notre expérience psychophysique du film et goûtons, pour une dernière fois, au plaisir du danger⁸⁰.

CROSSROADS

Bruce Conner ne considérait pas la bombe atomique avec un froid détachement critique. S'il revendiquait la posture d'un sociologue ou d'un ethnologue qui observe les stéréotypes de la société dont il fait partie comme ceux de « n'importe quel autre groupe ethnique », il n'en éprouvait pas moins une peur physique entière à l'égard de la Bombe⁸¹. C'est la principale raison pour laquelle quasiment tous ses films, comme beaucoup de ses œuvres plastiques (dont un assemblage manifestement détruit), évoquent, représentent, voire traitent exclusivement de la Bombe. Invariant de son œuvre, elle s'insère dans le continuum des éléments, de la nature et de l'histoire, de l'exception et de la banalité, du colonialisme, du fascisme et du libéralisme militarisé et technocrate d'après-guerre.

C'est en grande partie à cause de cette peur que Conner et sa femme Jean Sandstedt quittent les États-Unis pour s'installer un temps au Mexique⁸². Car cette peur faisait elle-même partie de la peur continue et continuelle d'être américain : « La vie américaine suait la peur de tous les pores et nous étions tous victimes d'une épidémie névrotique », écrivait Norman Mailer en 1957 dans son puissant essai « Le Blanc-Nègre. Réflexions superficielles sur le hipster »⁸³. Quant à Conner, il écrit depuis le Mexique à William Seitz : « Il m'est plus difficile ici de comprendre la violence des États-Unis... Je sens que j'ai laissé là-bas beaucoup de scènes oppressives⁸⁴. » Fuyant les « scènes oppressives » d'un pays qui, faute d'avoir conscience de ses « stéréotypes » intériorisés et servilement exécutés, perdait de plus en plus le sens du réel, Conner trouve au Mexique une culture qui fait un usage direct et libre du théâtre et des rites de la mort : « Le Mexique est un endroit magnifique si l'on fuit la mort, parce qu'ici on la célèbre, avec des cloches et des parades et tout le reste⁸⁵. » D'une certaine façon, le Mexique offrait en grand et à l'échelle collective ce que Conner avait jusqu'alors réalisé à une échelle modeste et marginale dans ses assemblages, souvent interprétés

comme excessivement violents. C'est que l'artiste avait appris à théâtraliser la mort, en traitant le cadre à la fois comme une vitrine, un cercueil et une scène de théâtre et en circulant librement à l'intérieur de l'ambivalence des images de l'inerte et du vivant – autant de techniques qui visaient à exposer la dynamique mortifère à l'œuvre dans le nouvel Empire.

Son premier engagement politique concret fut motivé par la condamnation à mort de Caryl Chessman, accusé de kidnapping, de viol et de vol, et pour qui Conner a fabriqué en 1959 sa sculpture-assemblage *CHILD*, où une figure masculine ithyphallique en cire, évoquant un état morbide entre putréfaction et ossification, est attachée avec des bas nylons à une chaise haute d'enfant. Conner interprétait la punition de Chessman comme l'acte de vengeance d'une société furieuse d'avoir échoué dans le dressage de son sujet⁸⁶. C'est en portant sa sculpture sur le dos (comme un chiffonnier ou, selon son propre terme, un « Rat Bastard⁸⁷ »), qu'il participa à San Francisco aux manifestations contre cette condamnation à mort. Un an plus tard, en 1960, il crée *OVEN*, un autre assemblage, boîte en métal enfoncée dans de la cire, où étaient aussi insérés des tuyaux et des cheveux, le tout surpeint d'un gris plomb : « Je faisais des sculptures en cire noire qui ne pouvaient vraiment rien faire d'autre que se transformer en choses mortes, explique Conner dans un entretien en 1974. J'en ai fait une qui était intitulée "Oven". C'est une sorte de porte de four de Buchenwald, la poignée a des ailes; il y a des tuyaux qui sortent [du] mur sur lequel [la porte] est enfoncée. Envahi par ces vers corrompteurs qui se développent des choses vivantes⁸⁸. » Il revoit cette œuvre chez ses acheteurs, les Factor, à Los Angeles : « La pièce était sur leur mur. Le mur était d'un blanc immaculé. Ils avaient des meubles rembourrés tout blanc et des meubles blancs modernes, et du verre et du chrome et une piscine et des lumières colorées sur les arbres dehors. Le sol était parfaitement blanc; il y avait des petits cendriers en argent et quand tu y laissais ta cendre, une domestique venait le prendre. Il n'y avait pas de poussière, il n'y avait rien... Et il y avait cette monstruosité au mur⁸⁹. » Mais plutôt qu'un contraste, Conner trouve entre l'œuvre et son environnement une troublante analogie, car

«ils étaient exactement la même chose», comme «un abattoir immaculé», où tout «est organisé»⁹⁰.

La contrainte était donc intériorisée et diffusée par tous les moyens, des plus nobles aux plus infâmes. Conner pointait le rationalisme instrumental, dont le modernisme esthète était une sublimation et une expression fétichisée. Pour lui, comme pour toutes les figures évoluant à cette époque au sein de la contre-culture, il y avait une continuité indubitable entre le modernisme esthète, servant à ennoblir le capitalisme, le militarisme de la démocratie américaine, et le totalitarisme. Tous ces différents systèmes passaient par la contrainte et le dressage du corps et du mental. Si Conner avait été lui-même formé par la tradition moderniste du formalisme contraignant, il mettait désormais cette contrainte au service de l'émancipation, cherchant à montrer tous ces moments, petits et grands, où la contrainte échouait et où l'ordre se fracassait. Ce n'était pas exactement ce qui se passait dans l'univers immaculé des Factor, où le modernisme fonctionnait comme n'importe quel voile idéaliste drapant une réalité pour le moins complexe.

Pour une grande part, la continuité entre capitalisme, démocratie militarisée et totalitarisme était assurée par la technocratie, ce que Theodore Roszak identifiait dans son livre fondateur sur la contre-culture comme «un totalitarisme perfectionné, dont les techniques se font plus subliminales au fil du temps»⁹¹. L'expérience fondatrice de Roszak s'était constituée précisément dans les débats citoyens sur les abris antiatomiques, dont la construction, prônée par les «experts», allait grosso modo de soi. Quant à Norman Mailer, son analyse des «hipsters» – cette jeunesse américaine qui, comme on pouvait le lire dans la traduction de son essai un an après sa parution dans la revue *Esprit*, se révolte «contre l'adaptation» – émanait du constat que la société américaine s'était fait piéger dans un continuum mortifère : «C'est dans cette atmosphère glaciaire», écrivait Mailer en se référant à la certitude diffuse et largement inconsciente que «nous étions condamnés à mourir comme de vulgaires zéros en chiffres dans une vaste opération statistique», qu'est apparu «un phénomène sociologique nouveau, l'existentialisme américain – le hipster, l'homme qui savait

que notre condition commune est de vivre sous la menace imminente de la mort atomique, de la mort relativement rapide de l'univers concentrationnaire, ou de la mort lente qu'apporte un conformisme qui tue tout instinct de création et de rébellion»⁹². Pour cette jeunesse résistante à l'adaptation, la drogue était une puissante alliée. Mailer soulignait la quête du «danger» et «l'action courageuse» du hipster menant une sorte de contre-apprentissage dans l'espace marginal qu'il habitait entre «la démocratie et le totalitarisme»⁹³. Que le danger puisse basculer vers quelque chose de semblable à l'élémentaire de Jünger ne lui échappait pas, mais, pour lui, ce risque était bon à prendre pour échapper à la normalisation. Quant à Roszak, exempt de ce romantisme politique et dont l'approche était beaucoup plus articulée et engagée dans des combats collectifs, s'il fustigeait la «véritable torpeur défensive devant la terreur nucléaire et l'État d'urgence international prolongé depuis la fin des années 1940 et durant les années 1950»⁹⁴, il n'était pas plus tendre avec cette autre «torpeur» provoquée par les substances hallucinogènes. Il regrettait que le «trip» des beatniks, retirés de l'action sociale, ait «lieu à l'intérieur de soi, vers des niveaux toujours plus profonds d'introspection»⁹⁵ et condamnait l'«impénétrable narcissisme occulte de Timothy Leary», grand prêtre du LSD et ami de Conner pour quelque temps, car il finissait «par réduire le monde et ses malheurs à la taille d'un grain de sable dans le néant psychédélique de l'individu»⁹⁶.

Au Mexique, Conner cherchait lui aussi d'autres champignons que ceux de la Bombe. Et il les a trouvés : il tourne le film *LOOKING FOR MUSHROOMS* pour donner l'équivalent condensé d'un «trip». Le film, vacillant et discontinu, fait sentir constamment le corps derrière la caméra. Sa tactilité est proprement kinesthésique. Les prises de vue s'étendent de 1958 à 1962 et le film possède trois versions. La deuxième est la plus courte – trois minutes tout juste, qui correspondent à la durée de la chanson psychédélique des Beatles *Tomorrow Never Knows* (1966)⁹⁷. Si les images de *LOOKING FOR MUSHROOMS* se succèdent à grande vitesse, quitte à revenir, cela ne relève ni de l'effet stroboscopique de *COSMIC RAY* ni de l'alternance entre le projectile et le bercement

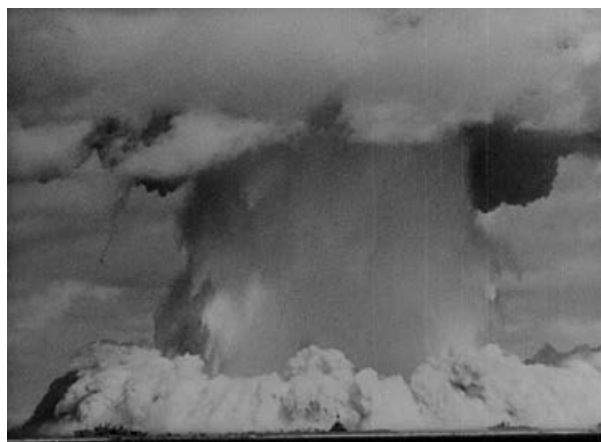
hypnotique d'A MOVIE. C'est davantage une vision kaléidoscopique qui nous est offerte, obtenue grâce aux couleurs vives frôlant le féérique, aux rayons aveuglants du soleil et à la surimpression des figures, laquelle efface les contours et trouble l'identité des choses. On distingue des croix d'églises, des bribes de vie dans les rues d'un village, des gens qui marchent, jouent aux cartes ou vendent des fruits, on rase l'herbe verte, les fleurs, les pavés, mais rien ne résiste suffisamment longtemps pour estomper l'impression qu'il s'agit là avant tout d'une «quête». Le récit trouve son sens dans l'actualisation d'un mode de vision, en l'occurrence l'hallucination : on cherche des champignons, parce qu'on cherche avant tout des images, peu importe si leur individualité contingente est destinée à se dissoudre dans «l'expansion de la vision» de l'artiste, errant dans le pays des substances enthéogènes. La démarche chancelante et la perte de maîtrise délibérée de celui qui tient la caméra suggèrent une «première fois», un «premier témoignage», une «première rencontre», que Conner présente volontiers comme son objectif, en l'associant classiquement à l'expérience de l'enfance⁹⁸. C'est une consommation et une consommation des images inversement symétrique à celle proposée par la télévision et Hollywood, même s'il serait absurde de recourir, pour analyser les films de Conner, au partage classique entre cinéma expérimental noble et industrie culturelle.

Au fond, la filmographie de Conner opère la même bifurcation que la pensée de Benjamin : de la distanciation de Brecht à l'illumination du surréalisme et du haschich à Marseille. Pour l'heure, sa fuite hors de l'Amérique le guide vers cette deuxième voie, l'«illumination profane⁹⁹» que les substances psychoactives, naturelles et chimiques, peuvent stimuler en offrant avant tout, non pas des objets, mais, comme l'écrit Aldous Huxley – le «bodhisattva de l'âge nucléaire» selon Leary –, «l'expérience de la lumière» : «Tout ce qui est vu par ceux qui visitent les antipodes de l'esprit est brillamment illuminé et semble briller vers l'intérieur. Toutes les couleurs sont intensifiées à un degré qui dépasse de loin tout ce qu'on voit dans l'état normal, et en même temps, l'appétit de l'esprit à reconnaître les fines distinctions de ton et de nuance est totalement rehaussée¹⁰⁰.»

Cette illumination des sens est traitée par Conner comme l'antidote à la banalité monstrueuse de la culture visuelle américaine, même si cette dernière n'est effacée ni du film ni de la mémoire.

C'est le film *CROSSROADS* (1976), d'une durée de trente-sept minutes, qui résoudra tous les dualismes, aussi bien entre Brecht et les poètes illuminés par la drogue (ou, selon la formulation de Diederich Diederichsen, entre le réalisme et le psychédéisme) qu'entre superproduction hollywoodienne et «trip» expérimental¹⁰¹. Si *A MOVIE* passait du projectile au bercement, et de l'agression à l'hypnose, dans *CROSSROADS*, les deux pôles se rabattent l'un sur l'autre jusqu'à devenir inséparables. La «drogue» y est à l'origine collective et tout à fait officielle, administrée par le gouvernement américain moins d'un an après les deux bombes larguées sur le Japon. Conner l'instille à son tour en se servant des films que les archives nationales américaines ont rendus accessibles en 1977¹⁰². Il opère le montage de vingt-trois films bien distincts les uns des autres, tant par leur angle de vue que par les intervalles qui les séparent, et s'applique aussi à ralentir régulièrement le mouvement des plans. Le travail du son est en outre particulièrement important : dans un premier temps – qui dure douze minutes – c'est le silence, puis les chants des oiseaux à l'aube se font entendre, suivis par le bruit des hélicoptères survolant la lagune, puis les notes du compte à rebours qui mènera aux détonations et, enfin, la lente et répétitive musique minimaliste de Terry Riley, qui s'étendra pendant les vingt-quatre dernières minutes du film. Pour autant, la première partie de la bande-son, pur produit, jusqu'aux quinze détonations de la Bombe elle-même, du synthétiseur Moog de Patrick Gleeson, n'est guère plus authentique que la deuxième. Dans *CROSSROADS*, tout est artifice, tout est illusion.

Il est impossible en effet de dissocier dans ce film la critique politique de la plongée hallucinogène. En illusionniste accompli, Conner manie et tire les ficelles du monde et nous fait éprouver les délices de la torpeur collective à l'intérieur de notre propre corps. L'Opération Crossroads, inaugurée à l'été 1946, est une superproduction technoscientifique et militaire sans précédent, un essai ou une répétition à l'échelle 1, qui transforme la nature elle-



Photogrammes extraits de Bruce Conner, *CROSSROADS*, 1976, film 35 mm, noir et blanc, sonore, 37', © Conner Family Trust, San Francisco/ADAGP, Paris 2022, images courtesy du Conner Family Trust

même tout à la fois en décor cinématographique, en terrain d'exercice militaire et en laboratoire scientifique. On récupère quatre-vingt-cinq navires, des sous-marins aux porte-avions, en passant par des navires de combat et des spécimens de la marine marchande, tous plus ou moins endommagés par la vraie guerre. On les installe dans la lagune après les avoir remplis de centaines d'individus de différentes espèces d'animaux – cochons, chèvres, rats et insectes –, qui donneront des informations sur les effets de la radioactivité sur le vivant. Posées sur les bateaux amarrés à une distance sûre, des centaines d'appareils de mesure doivent enregistrer en temps réel et dans la durée les valeurs atmosphériques, météorologiques et radioactives dégagées par l'explosion. Plus de sept cents caméras sont installées sur les bateaux et plus de trois cents sont portées par des avions : on cherche à garantir ainsi la vision la plus « complète » possible. Cette opération, considérée alors comme « l'événement le plus photographié de l'histoire », est enregistrée par 1 500 000 pieds de pellicule, équivalant à environ 460 km et à 18 tonnes de celluloid, et dont on peut tirer plus d'un million de photographies. Pour le test Baker, le deuxième de l'opération, qui a lieu le matin du 25 juillet 1946, on convie des spectateurs importants : sénateurs, membres du Congrès, autres officiels, observateurs internationaux et, bien

sûr, journalistes. Les quelque 42 000 militaires et experts scientifiques qui devront mener l'opération sont répartis en plusieurs groupes : le groupe technique, celui chargé du transport, le groupe d'aviation, celui des différents services (approvisionnements, réparation, etc.), le groupe médical, le groupe de sauvetage, le groupe d'experts, etc. Cette fois-ci, l'explosion de la bombe sous-marine qu'il s'agit d'observer formera une gigantesque colonne d'eau verticale, puis un immense nuage s'étendant dans l'atmosphère jusqu'à deux miles (environ 3 km) et se démultipliant en des milliers de nuages plus petits, captés par les caméras postées autour et en haut.

CROSSROADS étire à l'extrême les effets de lenteur et de suspension, la composante projectile et de choc se limitant aux coupures entre les films individuels et leurs différences qui, à mesure du déroulement du film, deviennent de plus en plus sensibles. La variété des prises de vue exprime à la fois l'ambition totalisante des maîtres de l'Opération Crossroads et l'impossibilité de celle-ci, puisque, moins qu'une vue surplombante et omnisciente, les différents points de vue montrent davantage les rouages de l'artifice lui-même. Le même jeu cognitif est opéré par le faux naturalisme de la bande-son de Gleeson. Conner affermit l'indistinction entre l'art et la nature à l'insu du spectateur, avant même que le plus grand feu d'artifice de l'histoire humaine

ne vienne bouleverser le calme immémorial de la lagune. Si l'eau à peine ridée de la mer et les bateaux immobiles donnent une première impression d'accalmie, le son ne manque pas de semer l'inquiétude. Oiseaux et hélices d'hélicoptères, puis le compte à rebours créent une dramatisation croissante, qui rend les eaux tranquilles d'autant plus menaçantes. L'explosion, aux innombrables ondes visuelles et acoustiques, en dénouant la tension, nous transportera bientôt dans un autre régime : celui du bercement, du flottement, de l'hallucination. Mais avant de flotter au-dessus des nuages, on devra affronter la transformation du paysage exotique en un paysage *extrême et inédit*. Avec *CROSSROADS*, c'est le temps long, la composition ouverte et la répétition de la musique sans presque aucune variation qui nous immuniseront contre le frisson sublime qui pourrait facilement nous parcourir devant le grand mur liquide qui se lève et nous rappelle un certain roman d'Edgar Allan Poe : « la barrière de vapeur » à l'extrême Sud, « élevée à une hauteur prodigieuse au-dessus de l'horizon », comparable à « une cataracte sans limites, roulant silencieusement dans la mer du haut de quelque immense rempart perdu dans le ciel », finit par engloutir Arthur Gordon Pym et ses derniers compagnons¹⁰³. Et lorsque la grande onde vient heurter, renverser et enfin avaler les bateaux méticuleusement disposés dans la lagune par l'armée américaine, on pense aux « étreintes de la cataracte, où un gouffre s'entrouvrit, comme pour nous recevoir¹⁰⁴ ». Mais cet effort métaphysique, consistant à essayer de se représenter ce qui existe *après* – après la vie, après l'histoire, après la banquise qui bouche l'accès à la *terra incognita* – est vite moqué par l'apparence de légèreté des bateaux, que la caméra a transformés en jouets. Comme un jeu dans une chambre d'enfant, où les soldats sont minutieusement accoutrés et consciencieusement alignés dans le seul but que la catastrophe arrive d'un coup de pied, l'Opération Crossroads a un caractère ludique affirmé – n'était-ce pas, après tout, un *war game*? Conner ne fera que rendre ce jeu explicite, en lui conférant simplement la gratuité qu'il n'assume pas, tant par le choix des plans privilégiant les vues éloignées des bateaux que par ceux qui montrent leurs coques secouées, balan-

cées et renversées comme s'il s'agissait de coques de noix. L'artiste accentue cet effet ludique virant au burlesque par la répétition décalée du même événement, filmé d'un autre point de vue, puis encore d'un autre et puis d'un autre encore. Cette répétition déréalise ce que prétend être cet événement, tout en donnant une réalité accrue à ce qu'il est vraiment : un jeu de guerre.

De cette façon, Conner expose une fois de plus la logique du fascisme, telle qu'elle a commencé à irriguer pour de bon la logique des gouvernements dits « démocratiques » pendant la guerre froide. En privilégiant les prises de vue au-dessus des nuages et en traitant le plus grand essai technoscientifique de l'histoire comme un jeu, Conner démontre l'esthétisation de la politique que la reproductibilité des masses et des images n'a pas manqué de nourrir à l'avantage du fascisme, selon un schéma circulaire vicieux. Après la défaite du fascisme, les jeux olympiens continuent : chacun de nous, regardant *CROSSROADS*, devient un dieu de l'Olympe. Mais qui a ordonné le plus grand jeu de l'histoire au juste? *Quis judicabit?*, pour le dire avec Carl Schmitt, le théoricien du décisionnisme politique, qui, à ce titre, ne peut qu'amèrement regretter que l'exclusivité de la « décision » du chef ait disparu dans le monde cybernétique qui a enfanté la Bombe. Selon Schmitt, quand les actes administratifs ne sont le fruit que d'une réaction en chaîne et que la décision se dilue dans une multitude de petites décisions bureaucratiques, on obtient le modèle de maîtrise de la Bombe : fabriquée dans la première cité-laboratoire de *big science* de l'histoire, acheminée en deux parties et par deux bateaux différents à travers le Pacifique et déclenchée par une main quelconque après l'expiration d'un compte à rebours¹⁰⁵. Si Conner fustige les liens entre la technocratie générale et l'administration de la Bombe, ce n'est évidemment pas par nostalgie du chef ni d'un « État d'exception » – qui mériterait là pleinement son appellation –, mais parce que ces liens ont pour conséquence la fétichisation et la naturalisation de la Bombe, cette marchandise extrême, qui se met à danser dans les cieux. Son photomontage *BOMBHEAD* (2002, reproduit en couverture du présent numéro) fera du champignon la tête d'un homme ordinaire pouvant

être à la fois un militaire, un scientifique ou un administrateur-technocrate. Dans cette représentation saisissante de ce qu'on appelle depuis l'Anthropocène le champignon, la «tête» peut aussi bien vouloir dire la «tête nucléaire» que le «pénis».

Au demeurant, c'est avant tout à lui-même en tant qu'artiste que Conner donne le rôle le plus ambivalent, maîtrisant tout et rien à la fois. L'artiste fait comme s'il dirigeait d'en haut avec sa baguette magique ce ballet de formes, et voilà que son désir d'artiste-prestidigitateur, se plaisant plus que tout à «créer des illusions¹⁰⁶», se voit comblé. L'armée américaine, maîtresse des forces de l'univers, lui a procuré les matériaux pour cette illusion à l'échelle cosmique. Conner peut contempler ainsi la création incessante du cosmos, au sein duquel les formes terrestres ne sont que des configurations contingentes : psychédélisme et physique quantique ne postulent-ils pas que les mesures conventionnelles de l'espace cartésien n'ont aucun cours dans l'espace-temps au-delà du globe ?

Telle que filmée dans la superproduction de l'Opération Crossroads, la bombe atomique permettra d'aller aussi au-delà du partage des quatre éléments. Vue de face et d'en haut, l'explosion de Bikini prend l'allure d'un événement cosmique, qui avale les quatre éléments dans un tourbillon indistinct. De quoi est faite la colonne verticale au juste ? Eau, vapeur, fumée ? Finalement tous les éléments, l'eau, l'air, le feu, peut-être même la terre si l'on veut

bien compter les tonnes de minéraux avalées par ce gouffre à l'envers, deviennent une seule force. Conner réactive ainsi une vaste thématique esthétique du milieu du XIX^e siècle, développée notamment par Turner, qui fusionnait dans sa peinture les éléments dans l'informe, semblable «au premier chaos du monde», selon Hazlitt et, pour Ruskin, forme «sans contour ni relation, bien que perpétuelle – cette plénitude de caractère plongée dans l'énergie universelle qui distingue la nature et Turner de tous leurs imitateurs»¹⁰⁷. Cependant Conner n'ôte pas à cette indistinction élémentaire son historicité, il reste dans le cadre discursif de la maîtrise absolue de la nature grâce à la fission de l'atome. L'ambivalence structurelle de l'art de Conner consiste à montrer le grand nuage comme matrice d'images, un «réservoir collectif» enfin montré en activité, où l'artiste en est réduit à contempler presque impuissant les images qu'il révèle.

Quant à nous, spectateurs à notre tour, nous suivons, bien plus impuissants que Conner ne l'est, ce long et lent spectacle des formes, d'une plasticité inépuisable et d'une latence symbolique jamais figée. Glissant dans la torpeur de l'esthétisation, distraits par l'association libre des formes, nous sommes bousculés brusquement par des prises de vue désaccordées, et sournoisement inquiétés par la lenteur du ballet des nuages. Le film s'achèvera à la tombée du jour, à moins que ce ne soit la veille du grand événement.

Notes

Cet article n'aurait pas été possible sans l'aide de Paul Sztulman, qui m'a permis de regarder, sans limites ni contrainte, les films de Bruce Conner. Je le remercie sincèrement de sa générosité. Mes remerciements vont également à Michelle Silva, du Conner Family Trust, pour toutes les informations qu'elle m'a communiquées.

1. Sur A MOVIE, voir William C. Wees, *Recycled Images*, New York, Anthology Film Archives, 1993, où l'on lira le commentaire que Conner fit sur son film en 1991, p. 77-86; Bruce Jenkins,

«Explosion in a Film Factory: The Cinema of Bruce Conner», 2000 BC. *THE BRUCE CONNER STORY PART II*, Minneapolis, Walker Art Center, 2000, p. 186-223; Doug Aitken, *Broken Screen. 26 Conversations with Doug Aitken*, p. 86-93; Christa Blümlinger, «Modes de projection, dispositifs de mémoire : à propos de Bruce Conner et de quelques gestes conceptuels avant et après», dans Véronique Campan (dir.), *La Projection*, Rennes, PUR, 2014, p. 181-191. Sur l'esthétique du *found footage*, voir C. Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du rempli dans l'art du film et des nouveaux*

médias [2009], Paris, Klincksieck, 2013.
2. Voir Jacques Aumont, «Ceci n'est pas un collage. Notes sur certains films de Bruce Conner», *Les Cahiers du Mnam*, n° 99, printemps 2007, p. 13-31.
3. D'après le titre du poème sacré hindou «Plus clair que mille soleils» que se récitait Oppenheimer, le physicien qui supervisait, avant le «Trinity Test», le projet «Manhattan» à Los Alamos, premier essai atomique, le 16 juillet 1945. Voir Robert Jungk, *Plus clair que mille soleils. Le destin des atomistes*, trad. de l'allemand par M. Bittebierre, Paris, Arthaud, 1958.
4. Harry Truman, «Text of Statements

- by Truman on the Development of the Atomic Bomb», *New York Times*, 7 août 1945 (notre traduction, comme toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur).
5. Par exemple, dans son entretien avec Doug Aitken, dans *Broken Screen*, op. cit., p. 88.
 6. Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, « Les exposants au public » (1912), dans Giovanni Lista (dir.), *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, l'Âge d'homme, 1973, p. 170.
 7. Fernand Léger, « Les réalisations picturales actuelles » (1914), *Fonctions de la peinture*, Paris, Galliamrd/Folio, 1996, p. 45-46.
 8. *Id.*, « Autour du "Ballet mécanique" (1924-1925) », *ibid.*, p. 137.
 9. *Ibid.*
 10. Sergei Eisenstein, « Le montage des attractions au cinéma », *Au-delà des étoiles*, Jacques Aumont (éd.), trad. du russe par J. Aumont, B. Eisenschitz, S. Mossé, A. Robel et al., Paris, Union générale d'éditions/10/18, 1974, p. 128.
 11. *Ibid.*, p. 127.
 12. *Ibid.*, p. 131.
 13. Voir Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939, dernière version), *Œuvres*, vol. III, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard/Folio, 2000, p. 309.
 14. En 1957 Conner avait fondé avec d'autres étudiants de l'Université du Colorado à Boulder l'Experimental Cinema Group, où étaient systématiquement projetés des films expérimentaux; un an plus tard, il fonde avec Larry Jordan à San Francisco le Film-Club Camera Obscura Film Society.
 15. Dans son entretien avec Peter Boswell, Conner parle de sa fascination pour les salles de cinéma, dont le dispositif théâtral – escaliers, rideaux, éclairage, etc. – était clairement associé aux films projetés, notamment ceux des années 1940. Voir « Bruce Conner in conversation with Peter Boswell », *Bruce Conner. The 70s*, cat. d'expo., Kraichtal/Vienne/Nuremberg, Ursula Blickle Stiftung/Kunsthalle Vienna/Verlag für moderne Kunst, 2010, p. 180-194.
 16. Lawrence Alloway, *Violent America. The Movies 1946-1964*, New York, MoMA, 1971, p. 19.
 17. « Bruce Conner in conversation with Peter Boswell », art. cité, p. 183.
 18. Conner aborde ainsi des pratiques qui ne sont pas si éloignées ni de l'art d'un Oldenburg ni du minimalisme (surtout dans la danse) et du post-minimalisme.
 19. Conner cité dans Rudolf Frieling et Garry Garrels (dirs), *Bruce Conner. It's all true*, cat. d'expo., Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2016, p. 83.
 20. Laura Mulvey, « Thoughts on Marilyn Monroe : Emblem and Allegory », *Screen*, vol. 58, n° 2, été 2017, p. 202-209, ici p. 205.
 21. Je remercie Christa Blümlinger de m'avoir appris qu'il ne s'agissait pas de Marilyn elle-même, mais de l'une de ses copies.
 22. Sur le futurisme politique au travers du mépris de la « femme », voir Christine Poggi, « Folla/Follia », *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*, Princeton, Princeton University Press, 2008.
 23. « Bombe anatomique. La starlette Linda Christians introduit la nouvelle ère atomique à Hollywood ». Voir Paul Boyer, *By the Bomb's Early Lights. American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994, p. 85.
 24. Les premières images des victimes sont reproduites dans *Life* en septembre 1952. Le service du Civil Censorship Detachment de l'armée américaine qui occupe alors le Japon opérait une censure sur les publications jusqu'en 1947, laquelle tomba progressivement jusqu'à disparaître au moment du démantèlement du service en 1949. Sur la politique de ces images de l'horreur, voir la passionnante étude de Michael Lucken, *1945-Hiroshima. Les images sources*, Paris, Hermann, 2008.
 25. Masako Nakamura, « "Miss Atom Bomb" Contests in Nagasaki and Nevada: the Politics of Beauty, Memory and Cold War », *U.S.-Japan Women's Journal*, n° 37, 2009, p. 117-143.
 26. Voir Mignon Nixon, « Anatomic Explosion on Wall Street », *October*, vol. 142, automne 2012, p. 3-25.
 27. L. Mulvey, « Gros plans et marchandises », *Fétichisme et curiosité*, trad. de l'anglais par G. Mélére, Paris, Brook, 2019, p. 120-139; *Id.*, « Thoughts on Marilyn Monroe : Emblem and Allegory », art. cité.
 28. Eve Arnold, *Marilyn*, Londres, Heinemann, 1992, p. 137, citée ici par L. Mulvey, « Gros plans et marchandises », art. cité, p. 133.
 29. Peter Bacon Hales, « Imagining the Atomic Age : Life and the Atom », dans Dick van Lente (ed.), *The Nuclear Age in Popular Media. A Transnational History 1946-1965*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012, p. 103-119.
 30. Voir Jackie Orr, *Panic Diaries. A Genealogy of Panic Disorder*, Durham/Londres, Duke University Press, 2006.
 31. Pier Paolo Pasolini, *La Rage*, trad. de l'italien par P. Atzei et B. Cazas, Caen, Nous, 2014, p. 108.
 32. L. Mulvey, « Gros plans et marchandises », art. cité, p. 122.
 33. Ernesto De Martino, *La Fin du monde. Essai sur les apocalypses culturelles*, trad. de l'italien par G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Paris, EHESS, 2016.
 34. *Ibid.*, p. 271 sq.
 35. *Ibid.*, p. 277.
 36. Elsa Morante, *Pour ou contre la bombe atomique*, trad. de l'italien par J. N. Schifano, Paris, Gallimard/Arcades, 1992, p. 12-13.
 37. P. P. Pasolini, « Traitement », *La Rage*, op. cit., p. 17.
 38. *Ibid.*
 39. J'ai proposé une lecture de cette historicité spécifique d'après-guerre dans « Stupeur : commencement et fin de l'histoire. De Pasolini à Leroi-Gourhan, c. 1950-1960 », *La Part de l'œil*, n° 35-36, 2021-2022, p. 249-263.
 40. Susan Sontag, « The Imagination of Disaster » (1965), *Commentary*, vol. 40, n° 4, octobre 1965, p. 42-48.
 41. *Ibid.*, p. 221.
 42. Sur ces opérations de simulation, voir Tom Vanderbilt, *Survival City. Adventures Among the Ruins of Atomic America*, Princeton, Princeton Architectural Press, 2002; J. Orr, *Panic Diaries*, op. cit.; Joseph Masco « "Survival is Your Business" : Engineering Ruins and Affect in Nuclear America »,

- Cultural Anthropology*, vol. 23, n° 2, mai 2008, p. 361-398.
43. Peter Galison a analysé la « science-fiction » comme scénario politico-militaire de l'État américain dans « Quand l'État écrit de la science-fiction », trad. de l'anglais par S. Renaut, <<https://www.angle-mort.fr/fiction/quand-letat-ecrit-de-la-science-fiction/>>.
44. L. Alloway, *Violent America*, op. cit., p. 34.
45. Voix off du film *Let's face it!*
46. Voir J. Orr, *Panic Diaries*, op. cit.; J. Masco, « "Survival is Your Business" », art. cité.
47. Paul N. Edwards, *The Closed World. Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1996, p. 271.
48. Voir J. Masco, « "Survival is Your Business" », art. cité, p. 376.
49. « Nous, en plein vingtième siècle, nous sommes pauvres, incapables d'entreprendre un travail important s'il ne rapporte pas. Une seule exception : les œuvres destructives, celles qui menacent de mettre fin à l'espèce, fin à la vie terrestre » (Georges Bataille, « Conférence du 18 janvier 1955 », *Œuvres complètes IX*, Paris, Gallimard, 1979, p. 340).
50. S. Sontag, « The Imagination of Disaster », art. cité, p. 45.
51. *Ibid.*
52. Parmi les films montrant de « vrais gens » jouant le rôle des masses calmes se dirigeant vers les abris antiatomiques, voir par exemple *Atomic Alert* (1951); Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'esprit professées de 1933 à 1939 à l'EHESS réunies et publiées par Raymond Queneau* [1947], Paris, Gallimard, 1968.
53. « Paul Karlstrom and Bruce Conner, Conversation, August 12, 1974 », Oral History, Archives of American Art, p. 16.
54. Greil Marcus, « Bruce Conner: The Gnostic Strain », <<https://greilmarcus.net/2019/09/22/bruce-conner-the-gnostic-strain-12-92/>>.
55. « L'armée n'isole pas seulement les hommes de la compagnie de femmes, mais elle retire cette force créatrice, en utilisant l'isolement, et la convertit en une force destructive », dira Conner, dans « Paul Karlstrom and Bruce Conner, Conversation, August 12, 1974 », art. cité, p. 17.
56. Cité par B. Jenkins, « Explosion in a Film Factory : The Cinema of Bruce Conner », art. cité, p. 220.
57. Paul N. Edwards, *Un monde clos. L'ordinateur, la bombe et le discours politique de la Guerre froide*, trad. de l'américain par N. Jankovic et A. Steiger, Paris, Éditions B2, 2013, p. 58. Il s'agit de la traduction d'une toute petite partie du livre du même auteur *The Closed World*, op. cit.
58. Cité par Sharon Ghamari-Tabrizi, « Simulating the Unthinkable : Gaming Future War in the 1950s and 1960s », *Social Studies of Science*, vol. 30, n° 2, avril 2000, p. 163-223, ici p. 172.
59. *Ibid.*, ainsi que l'ouvrage du même auteur *The Worlds of Herman Kahn. The Intuitive Science of Thermonuclear War*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2005.
60. P. Galison, « The Ontology of the Enemy : Norbert Wiener and the Cybernetic Vision », *Critical Inquiry*, vol. 21, n° 1, automne 1994, p. 228-266.
61. Voir les travaux inspirants de Myriam Bratu Hansen sur les rapports de la pensée critique au cinéma, notamment son ouvrage très pertinent *Cinema and Experience. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 2012.
62. Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction », *Le Voyage et la danse*, trad. de l'allemand par S. Cornille, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 60.
63. *Ibid.*
64. S. Kracauer, « L'ornement de la masse », *Le Voyage et la danse*, op. cit., p. 72.
65. *Ibid.*
66. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cité, p. 313, note 1.
67. *Id.*, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1935), *Œuvres*, vol. III, op. cit., p. 81.
68. Éric Michaud, « L'art comme préparation au danger. Remarques sur "deux fonctions de l'art" selon Walter Benjamin », communication au colloque « L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin », EHESS/CEHTA, décembre 2008, non publié.
69. W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), art. cité, p. 309, note 2.
70. Ernst Jünger, « Über die Gefahr », introduction à Ferdinand Bucholtz, *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Berlin, Junker und Dünhaupt Verlag, 1931, p. 11-16, ici p. 11.
71. *Ibid.*, p. 11-12.
72. *Ibid.*, p. 15.
73. E. Jünger, « Sur la douleur » (1934), *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Olivier Lugon (éd.), trad. de l'allemand par F. Mathieu, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 28.
74. Laurence Alloway ferait aussi remarquer dans son étude cinématographique *Violence in America* (op. cit.) que le succès du western après la Seconde Guerre mondiale était aussi dû à l'accoutumance du public à l'horreur de la guerre et que la « jungle darwinienne » représenté dans ce genre recyclait les chocs de l'âge atomique.
75. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Claude Pichois (éd.), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 676.
76. Paul Sztulman et Dork Zabunyan (éds), *Politiques de la distraction*, Dijon, Les presses du réel, 2021, p. 23.
77. Éric Michaud a décrit un dispositif similaire dans une comparaison de l'art de Matisse et de Picasso avant 1914, en s'inspirant de deux types d'hypnose, maternelle et paternelle, théorisés par Sándor Ferenczi : É. Michaud, « Matisse et Picasso. La rédemption et la chute » (2002), repris dans *id.*, *La Fin du salut par l'image et autres textes*, Paris, Flammarion/Champs, 2020, p. 131-153.
78. « Nous avons fait, et j'ai fait pendant plusieurs années l'erreur fondamentale de ne considérer qu'il y a technique que quand il y a instrument » (Marcel Mauss, « Techniques du corps » [1934], *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. 371).
79. *Ibid.*, p. 372.
80. Une analyse très inspirante des « techniques du corps » selon Mauss a été proposée par Catherine Perret, qui distingue, mais de façon guère exclusive, le corps-objet de la technique du corps-moyen de celle-ci, le corps technique du corps techniciste.

Par ailleurs, l'autrice explique le dispositif cinématographique comme création d'un « milieu » chez Fernand Deligny et chez Marcel Mauss. Voir Catherine Perret, *Le Tacite, l'humain. Anthropologie politique de Fernand Deligny*, Paris, Seuil, 2021.

81. « I view my culture here in the US as I would a foreign environment. That is, it is supposed to be my culture, I don't feel that way » (« Je considère ma culture ici aux États-Unis comme je le ferais d'un environnement étranger. C'est-à-dire qu'elle est censée m'appartenir, mais je ne le ressens pas comme cela », B. Conner cité par Malcolm Turvey dans « Bruce Conner and the Power of Repetition », *Bruce Conner. The 70s*, op. cit., p. 64-74).

82. « I went to Mexico for many reasons. One of them was that I was sure the bomb was going to drop and we'd be annihilated. So I'd go to Mexico and figure out how to live in the mountains after the bomb dropped » (« Je suis parti au Mexique pour beaucoup de raisons. L'une d'elles était que j'étais certain que la Bombe allait tomber et que nous serions anéantis. Alors je suis parti au Mexique pour voir comment vivre dans les montagnes après la Bombe », Entretien avec Rebecca Solnit, dans « Bruce Conner : The Assemblage Years », *Expo-See Magazine*, n° 1, janvier-février 1985).

83. Norman Mailer, « Le Blanc-Nègre : Réflexions superficielles sur le hipster », trad. de l'anglais par J. Cathelin, *Esprit*, février 1958, n° 258, p. 178.

84. Conner cité par Rachel Federman, « Bruce Conner : Fifty Years in Show Business. A Narrative Chronology », *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 86.

85. *Ibid.*

86. Voir « Interview B. Conner, P. Karlstrom, S. Guilbaut, March 29, 1974 », *Oral History, Archives of American Art*, p. 24.

87. Pour une excellente analyse de l'idée et de la pratique de « Rat Bastards » selon Conner, voir Sophie Dannenmüller, « Bruce Conner et les "Rats de l'art" (San Francisco, 1958-1962) », *Les Cahiers du Mnam*, n° 107, printemps 2009, p. 53-75.

88. « Interview B. Conner, P. Karlstrom, S. Guilbaut, March 29, 1974 », art. cité, p. 15.

89. *Ibid.*

90. *Ibid.*

91. Theodore Roszak, *Naissance d'une contre-culture* [1969], trad. de l'américain par J. Besse, Paris, Éditions de la Lenteur, 2021, p. 59.

92. N. Mailer, « Le Blanc-Nègre : Réflexions superficielles sur le hipster », art. cité, p. 179.

93. *Ibid.*, p. 180.

94. T. Roszak, *Naissance d'une contre-culture*, op. cit., p. 72.

95. *Ibid.*, p. 110.

96. *Ibid.*, p. 111.

97. Une troisième version cinq fois plus longue (chaque photogramme étant répété cinq fois) sera élaborée dans les années 1990, quand Conner prendra l'habitude de revisiter sa propre œuvre.

98. Conner cité par G. Garrels, « Soul Stirrer : Visions and Realities of Bruce Conner », *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 343.

99. W. Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), *Œuvres II*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz,

Paris, Gallimard/Folio, p. 113-134.

100. Cécile Guilbert, « Les substances psychédéliciques », dans *Écrits stupéfiants. Drogues et littérature d'Homère à Will Self*, anthologie éditée par C. Guilbert, Paris, Bouquins, p. 887.

101. Diedrich Diederichsen, « Psychedelic/Realist : Bruce Conner and Music », *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 345-353.

102. Pour une très bonne analyse, factuelle, technique et théorique de CROSSROADS, voir Johanna Gosse, « Cinema at the Crossroads. Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958-2008 », PhD dissertation, Bryn Mawr College, 2014.

103. Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, trad. de l'anglais par C. Baudelaire, *Œuvres en prose*, Y.-G. Le Dantec (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 687.

104. *Ibid.*

105. Carl Schmitt, « Die vollendete Reformation: Bemerkungen und Hinweise zu neuen Leviathan-Interpretationen » (1965), cité par Nicolas Guilhot, « Automatic Leviathan : Cybernetics and Politics in Carl Schmitt's Postwar Writings », *History of Human Sciences*, vol. 33, n° 1 « Cybernetics and the Human Sciences », Stefanos Geroulanos et Leif Weatherby (eds), février 2020, p. 129-147.

106. B. Conner, lettre à Christine Stiles, citée dans *Bruce Conner. It's all true*, op. cit., p. 317.

107. Nous pourrions lire sur ce point le passionnant article d'Antonio Somaini, « Pour une archéologie du concept de "medium" à l'âge du romantisme. Turner, Hazlitt, Ruskin, Goethe », *Romantisme*, n° 187, 2020, p. 106-118.

Maria Stavrinaki enseigne la théorie et l'histoire de l'art à l'École des Arts de la Sorbonne (EAS), Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Elle travaille sur les croisements de l'art, des sciences humaines et de la pensée politique dans la modernité, en s'intéressant notamment aux questions du temps et de l'histoire, et plus particulièrement, actuellement, aux divers récits et pratiques antihistoriques dans l'art et les sciences humaines des années 1950-1960. Elle a récemment fait paraître *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes* (Les presses du réel, 2019, traduction anglaise Zone Books, 2022) et prépare, avec Julia Garimorth, une exposition sur « l'Âge atomique » au Musée d'art moderne de Paris.

Architectes face au nucléaire

Entre discipline et indiscipline

En 1957, la revue américaine *Architectural Record* publie une série d'articles sur le thème «Architecture, atomes et monde pacifique». Chargée de ce dossier, l'architecte et journaliste Elisabeth Kendall Thompson note en introduction :

Pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que la recherche expérimentale et appliquée en était à ses débuts, la vitesse conditionnait toutes les pensées et la plupart des bâtiments construits étaient des structures préfabriquées et démontables, à peine plus que des hangars. Maintenant que ceux-ci sont remplacés par des bâtiments permanents et que de nouveaux bâtiments répondant à de nouveaux besoins sont construits, on pourrait espérer que le critère soit plus que la permanence, que le programme soit de fournir plus que des abris bien construits, de planifier pour les besoins probables aussi bien qu'immédiats, et de créer un environnement de travail, par la conception d'espaces dérivés de, et adaptés à l'utilisation des bâtiments¹.

Au cours de la Seconde Guerre mondiale et dans les années qui suivirent, la confrontation de quelques agences d'architecture aux premiers programmes de l'industrie nucléaire, d'abord militaire avant de deve-

nir civile, est en effet marquée par l'urgence. Ce qui est attendu d'une agence d'architecture est moins la conception de «nouveaux bâtiments répondant à de nouveaux besoins» que l'apport d'un savoir organisationnel. Aux États-Unis, la commande pour la construction de l'«Atomic City» de Oak Ridge en Pennsylvanie, passée en 1942 à l'agence SOM, joue un rôle de catalyseur dans le développement de la firme. Destiné à abriter les employés du «K 25», la gigantesque usine d'enrichissement d'uranium voisine, le complexe urbain de Oak Ridge doit être construit en quelques années pour 75 000 personnes. Afin d'y parvenir, SOM développe autant des procédés de construction (notamment l'utilisation de panneaux préfabriqués industriellement, et largement amiantés) qu'une méthode de travail qui permet à l'agence de répondre aux exigences d'organisation, caractéristiques des plus grands projets commerciaux de la décennie suivante².

En France, la construction, entre 1948 et 1953, du centre d'études nucléaires de Saclay, confiée après quelques hésitations à Auguste Perret, répond aussi à une exigence d'organisation dans une situation d'urgence³. Il s'agit de disposer rapidement

d'un schéma directeur clair et cohérent pour un ensemble de bâtiments aux fonctions très variées. L'ordonnancement du plan d'ensemble et l'habillage architectural aux subtiles variations que propose Perret ne correspondent pas exactement, par leur élégance classique, à la définition de « nouveaux bâtiments répondant à de nouveaux besoins ». Les installations techniques les plus novatrices sont difficilement identifiables par leur seule architecture : ainsi, le bâtiment du cyclotron se distingue peu d'autres édifices du site répondant à des programmes plus courants et n'est que l'émergence d'une installation rejetée en sous-sol. La réduction de l'intervention architecturale à une efficacité organisationnelle caractérise du reste les commandes de nombreux centres d'études nucléaires aux États-Unis dans les années de l'immédiat après-guerre. Pour l'important centre d'expérimentation d'Argonne West dans l'Idaho, site du développement de plusieurs prototypes de réacteurs en vue d'exploitations commerciales, la conception et la réalisation sont confiées à la Austin Company, une entreprise de construction fondée au XIX^e siècle et qui s'était dotée dès 1904 de services d'ingénierie et d'architecture, afin de proposer une offre intégrée, du développement de projets à l'achèvement des chantiers. La recherche d'une architecture distinctive, voire novatrice, ne fait pas partie des préoccupations de ce type de firme, davantage porté sur l'efficacité technique, économique et la reproduction de modèles reconnus.

Dans ces premières réalisations, la nouvelle industrie nucléaire ne semble pas répondre aux attentes de renouvellement architectural induit par les nouveaux besoins qu'exprimaient les rédacteurs de *Architectural Record* en 1957. Sur ces sites édifiés dans l'urgence, et même lorsqu'ils affichent une forte dimension représentative comme à Saclay, à la question posée par *l'industrie nucléaire*, les réponses apportées par les architectes concernent au mieux le caractère *industriel* préétabli du projet : abriter un séparateur ou un accélérateur ne semble pas exiger de solutions architecturales bien différentes de celles adoptées pour les grands édifices industriels qui avaient été célébrés comme des monuments de la modernité depuis un siècle. C'est ce constat que dresse Elisabeth Kendall Thompson lorsqu'elle note :

« Le potentiel est effectivement important et, pour les architectes en particulier, stimulant. Mais ce n'est pas un défi facile à relever dans la conception, que ce soit pour l'industrie ou la recherche⁴. »

Cette promesse de renouvellement aurait dû pourtant être tenue plus facilement dans le contexte d'une architecture moderne fonctionnaliste qui, depuis le début du siècle, avait fait du progrès technologique son guide et de l'architecture industrielle le modèle associé à ce progrès. En 1913, dans son article « Le développement du bâtiment industriel moderne »⁵, dont les illustrations vont connaître une considérable fortune critique et contribuer à la construction de la pensée moderniste⁶, Walter Gropius place les usines de mécanique ou les silos portuaires comme des repères pour la compréhension de l'esthétique architecturale du temps présent, bien au-delà des limites programmatiques. Il contribue ainsi, avec d'autres, à poser le monde industriel et technique en pourvoyeur d'un nouveau langage formel, dans l'illusion d'un accord, d'une convergence, entre l'univers technique qui transforme l'environnement et une pratique architecturale qui se veut ainsi moderne.

L'industrie nucléaire à ses débuts ne semble donc pas fournir d'exemples aussi évocateurs, susceptibles de renouveler ce mécanisme de convergence. Aux États-Unis, est édifié, au début des années 1950, l'un des plus intéressants édifices dédiés à un centre de recherche nucléaire, révélateur de la difficulté d'établir une écriture architecturale spécifique, capable de marquer l'esprit du temps présent et relever le « défi » dans une logique moderniste renouvelée. Il s'agit du laboratoire de radiations de l'Université de Berkeley, construit entre 1951 et 1954 selon le projet de l'architecte Erich Mendelsohn⁷. Ce bâtiment est l'un des premiers pour lequel un principe avancé de *confinement* guide la conception : les salles recevant les installations émettrices de radiations sont regroupées dans une seule zone, enveloppées d'une épaisse structure de béton et partiellement enfouies dans le sol en tirant profit du terrain en pente. Mais ce qui domine dans l'image architecturale est en réalité la monumentale cage d'escalier vitrée faisant face au paysage de la baie de San Francisco (selon une figure classique du moder-

nisme architectural depuis le début du ^{xx}^e siècle : l'escalier dans un angle plus ou moins vitré), bien davantage que l'expression des enveloppes massives des salles sensibles.

C'est seulement à la fin des années 1950, avec la multiplication des grands programmes de construction de réacteurs expérimentaux ou commerciaux que les conditions semblent réunies pour voir apparaître de « nouveaux bâtiments répondant à de nouveaux besoins » comme l'espèrent, en bons modernistes, les rédacteurs de *Architectural Record*. En France, le bâtiment réacteur A1 de la centrale nucléaire de Chinon, dont la construction débute en 1957 pour être achevée en 1962⁸, semble répondre à une telle attente. Conçue avec l'appui de l'architecte Pierre Dufau, la sphère d'acier de 55 mètres de diamètre qui enveloppe le réacteur permet à ce bâtiment d'être parfaitement en phase avec la typologie formelle du moment, en situant cependant l'architecture du nucléaire dans une sorte d'imagerie de science-fiction⁹.

En 1956, Philip Johnson reçoit commande pour la construction d'un réacteur expérimental sur le site du centre de recherches nucléaires de Soreq en Israël¹⁰. Celle-ci intervient à un moment de forte évolution *stylistique* du travail de cet architecte « moderne » reconnu. Le bâtiment, achevé en 1961, « rappelle un temple de l'Égypte ancienne, dit Johnson, dans lequel une cour ceinturée de murs, ouverte sur le ciel, mènerait à la salle hypostyle couverte et au sanctuaire secret¹¹ ». Au cours de conférences qu'il donne à la fin des années 1950, Johnson présente toujours ce projet en évoquant le caractère « religieux » qui caractérise selon lui son architecture. En février 1959, à l'occasion de l'ouverture de la première exposition consacrée à son travail à l'Université de Yale, l'architecte délivre une conférence intitulée « Whiter Away-Non-Miesian Directions ». Il y présente les recherches formelles qui l'occupent depuis le milieu des années 1950 et qui marquent une rupture avec le vocabulaire architectural hérité de Mies van der Rohe. Parmi les projets commentés, Johnson s'attarde sur celui qu'il est en train de concevoir pour un petit sanctuaire, la Roofless Church, qui sera achevé en 1960 dans l'Indiana. Après une description de cet étrange édi-

fice religieux, pour laquelle sont convoquées des sources relevant de l'histoire de l'architecture (piliers mégalithiques, couverture en bardeaux de bois inspirée des églises médiévales de Norvège, plan centré), comme des allusions à des « significations magiques », Johnson poursuit par la présentation du projet du bâtiment réacteur du centre de Soreq, avec un enchaînement qui voudrait paraître surprenant :

Dans ce bâtiment, nous continuons d'une certaine manière à concevoir pour la religion, bien qu'il s'agisse d'abriter un réacteur nucléaire au lieu d'un autel. Mes deux bâtiments religieux les plus importants sont celui de Brown, pour un ordinateur, et ce réacteur nucléaire, qui est aujourd'hui à moitié terminé, au bord de la mer Méditerranée en Israël. Les connotations religieuses étaient également très conscientes dans l'esprit des clients lorsqu'ils se sont adressés non pas à un ingénieur mais à un architecte pour réaliser leur réacteur. Bien sûr, la simplicité structurelle aurait imposé des cylindres, un peu comme un réservoir à essence. Un réservoir à essence serait probablement la forme la moins chère à construire, la plus directe et la plus simple. Après tout, il n'y a pas besoin de fenêtres ; il n'y a pas de problème à l'intérieur, sauf pour loger la machine. En fait, il n'y a pas d'espace intérieur possible, car le monstre est si grand qu'on ne peut avoir de sensation d'espace autour de lui. C'est un bâtiment « extérieur ». Ce que nous avons fait ici, c'est utiliser des paraboloides hyperboliques verticalement, ce qui donne forme au bâtiment. Il a une présence monumentale dans le désert que je ne pense pas avoir pu obtenir avec des formes d'ingénierie simples. C'était environ ma sixième version, parce que dans ce genre de bâtiment en béton brut, il faut le rendre aussi bon marché que possible. On entre par une cour comme le narthex de Sant' Ambrogio, et comme à Sant' Ambrogio, l'église (le bâtiment réacteur) domine la cour¹².

Dans la quête de modèles issus de l'histoire de l'architecture – sur lesquels s'appuie alors Johnson pour mener ses projets –, l'organisation autour d'une cour précédant le réacteur, qui caractérise le bâtiment de Soreq, ne relèverait donc que d'un dispositif religieux séquencé et hiérarchisé, qu'il soit celui du temple égyptien ou de l'église milanaise. En octobre 1962, au cours d'une autre conférence donnée devant un cercle professionnel et intitulée



Chantier de la centrale nucléaire de Chinon A1, 30 janvier 1962. © EDF - Archives/Photo M. Béranger

«Les sept shibboleths de notre profession», Johnson parle de nouveau de ce bâtiment réacteur en le rapprochant de la Roofless Church, mais dans le cadre élargi d'une catégorie architecturale qui reposerait sur l'appréciation de l'«utilité» des bâtiments :

Erich Mendelsohn a dit un jour : «On se souvient d'un architecte par ses bâtiments d'une seule pièce.» Un corollaire pourrait être qu'un architecte produit le meilleur de son travail avec des bâtiments non utiles ou carrément anti-utiles. Les deux prix que j'ai reçus de la part de notre profession étaient tous les deux pour des bâtiments anti-utiles, la «Roofless Church» dans l'Indiana et le monumental réacteur nucléaire en Israël. Je ne pense pas que la postérité va s'enthousiasmer pour mes dortoirs universitaires et mes immeubles de bureaux¹³.

Le rapprochement du programme largement technique du bâtiment-clé d'un site de recherche nucléaire avec celui d'un édifice religieux ne

serait donc pas, ou pas uniquement, inspiré par la conscience de la «puissance» démesurée, voire inquiétante, de la physique nucléaire quinze ans après la fin du second conflit mondial. Pour l'architecte, qui ne dédaigne pas les provocations en ce moment de triomphe et de transformation simultanés d'un «style international» qu'il a lui-même contribué à faire reconnaître, rapprocher les bâtiments d'un réacteur nucléaire et d'un sanctuaire religieux permet d'opérer une critique teintée d'ironie de quelques-uns des principes devenus doctrinaux du modernisme architectural issu de l'entre-deux-guerres. À travers l'appréciation de l'«utilité» d'une église ou d'un réacteur nucléaire, c'est bien la qualité du «fonctionnalisme», réel ou supposé, d'une certaine architecture moderne que Johnson entend écarter. En désignant clairement les programmes architecturaux provenant des sphères techniques parmi les plus avancées du moment – la production

nucléaire à Rehovot, le calcul informatique à Brown – comme relevant de dispositions à caractère « religieux » et finalement « non utiles », il situe les enjeux majeurs de son travail d'architecte à l'écart de toute réponse à des contingences, dans un nécessaire anti-utilitarisme. Sur ce point, s'il se montre toujours un digne héritier de Mies van der Rohe et de la détestation affichée par ce dernier pour les équipements techniques des bâtiments, Johnson opère surtout un étrange retournement : le programme, utilitariste par essence, qui est celui de l'accueil d'installations techniques, ne pourrait être servi que par une architecture affichant une anti-utilité, marginalisant la nature du programme en faisant mine de le glorifier.

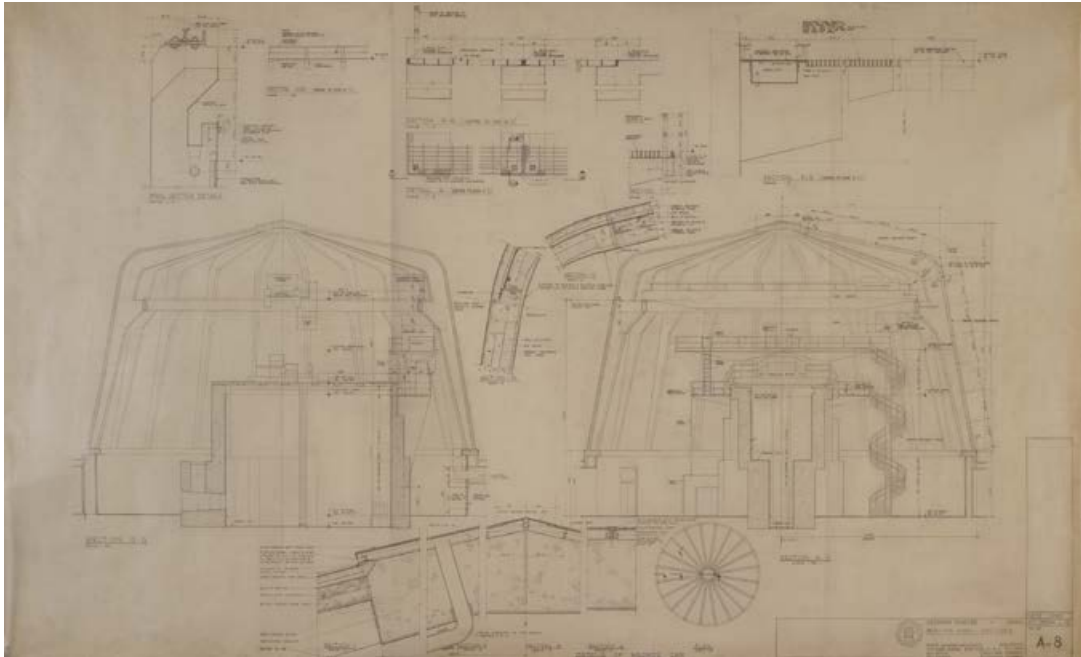
Dans le cas du réacteur nucléaire de Soreq, c'est comme si l'emprise démesurée et littéralement insaisissable permettait, pour l'architecte de la « machine », une libération. En identifiant de manière simpliste à une « machine » ou à un « monstre » le réacteur nucléaire, Johnson insiste sur le rejet du dispositif technique, sur sa marginalisation radicale dans un repliement intérieur qui autoriserait à ne plus le percevoir comme une contrainte, mais libérerait à l'inverse le travail architectural sur un pur « extérieur ». C'est ainsi que Johnson, dans ce récit du projet architectural, substitue à la présence physique d'un dispositif technique aux ramifications complexes, dépassant largement le registre machiniste, une présence strictement symbolique, si facilement comparable à la présence « spirituelle » dans un sanctuaire. Occupant tout le volume, réduisant les approches perceptives intérieures, le dispositif technique est donc utilisé de manière paradoxale par Johnson, qui ne s'intéresse qu'à l'expression de qualités purement architecturales : un non-programme pour un exercice de style, en quelque sorte.

Ce que reconnaît Johnson de manière implicite à travers son attitude détachée vis-à-vis d'un programme pour l'industrie nucléaire comme face à celui d'un centre informatique, c'est l'impossible célébration des techniques emblématiques du moment présent en tant que facteurs susceptibles de concerner ou de conditionner la formalisation architecturale. Face à ces programmes nouveaux des années 1950, Johnson évoque la « machine », c'est-à-dire un objet technique aux contours déli-

mités, comme pour mieux éviter de considérer les univers techniques auxquels correspondent davantage des dispositifs qui constituent potentiellement, pour l'architecture, une condition d'environnement, bien davantage qu'un simple programme d'occupation fonctionnel. En assimilant le cœur d'un réacteur nucléaire ou l'unité centrale d'un centre informatique à de mystérieux sanctuaires, Johnson rejette ces univers techniques hors du monde matériel et sensible que devrait être selon lui l'architecture et la perception de nature contemplative qu'elle sollicite.

L'historien Henry-Russell Hitchcock insiste justement sur les conditions de cette perception contemplative lorsque, en 1966, il analyse le travail de Philip Johnson. Il reprend les arguments de l'architecte et qualifie le bâtiment réacteur de Soreq de « curieux quasi jumeau scientifique du sanctuaire spirituel de l'Indiana, en plan et en organisation "processionnelle"¹⁴ ». En se référant à une qualité « processionnelle » du projet, Hitchcock achève en quelque sorte la classification spirituelle, sinon religieuse, du bâtiment du centre de Soreq. Il renvoie en réalité à un principe défendu par Johnson dans un important article paru peu de temps auparavant dans la revue d'architecture de l'Université de Yale et qui commence ainsi :

L'architecture n'est certainement pas le dessin de l'espace, certainement pas le groupement et la manipulation des volumes. Ces aspects sont des auxiliaires du point principal, qui est l'organisation de la procession. L'architecture n'existe seulement que dans le temps. (C'est la perversion moderne de la photographie. Elle fige l'architecture en trois dimensions, même en deux pour quelques bâtiments.) [...] L'approche n'est qu'un aspect de la procession, un moment de sensation. Le suivant est l'expérience de l'entrée, le choc du grand espace, ou de l'espace sombre, lorsque celui-ci entoure (toujours dans une durée) le visiteur. [...] Pour des exemples modernes, prenez la Seagram Plaza de Mies : le visiteur la traverse habituellement en diagonale (un vieux principe Choisy-École des Beaux-Arts). Ensuite, il ne pénètre qu'à travers du verre, en ralentissant lentement, pour faire face à trois halls d'ascenseurs. Mais quels halls d'ascenseurs ! Ils semblent assez simples maintenant qu'ils sont là, mais comparez-les avec d'autres. [...]



Philip Johnson, coupe du réacteur du centre de recherches nucléaires de Soreq, Yavné, Israël, vers 1956, Columbia University, Avery Architectural & Fine Arts Library, Philip Johnson architectural drawings, 1943-1994, photo © Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University

Vue aérienne du centre de recherches nucléaires de Soreq, Yavné, Israël, Philip Johnson architecte, 1960, photo © Smith Collection/Gado/Getty Images



Malheureusement, toute l'expérience du Seagram mène à l'ascenseur qui, après l'automobile, figure parmi les destructeurs de la gloire architecturale. Cette boîte claustrophobique donne un coup d'arrêt à la procession visuelle. [...] Les ascenseurs vont rester, mais personne n'est forcé de les aimer¹⁵.

Lorsqu'il désigne comme hostiles, voire contraires à toute compréhension et à toute perception de l'architecture rien moins que la photographie, l'automobile et l'ascenseur, Johnson rejette moins des outils et des équipements techniques (il continuera d'emprunter l'ascenseur pour se rendre à son bureau situé dans le Seagram) que des modalités esthétiques, précisément celles qui, quelques décennies auparavant, avaient intéressé des cercles d'avant-garde engagés dans une redéfinition des conditions d'appréhension de l'architecture.

Dans les années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale, parmi les univers techniques qui questionnent l'architecture selon une dimension désormais environnementale, le nucléaire est, davantage encore que l'aérospatial ou l'informatique, celui qui oblige à reconsidérer des caractéristiques couramment posées comme inhérentes à toute architecture. La question de la protection contre les radiations – qui exige rapidement, dans la conception des laboratoires de recherches puis dans celle des réacteurs commerciaux, d'accentuer les dispositifs de *confinement*¹⁶ – conduit tout simplement à inverser le rôle de l'architecture : celle-ci est moins un *abri* pour protéger d'agressions extérieures (issues notamment des conditions climatiques), qu'une *enceinte* pour protéger l'extérieur contre l'expansion incontrôlée des conditions intérieures. Ce retournement *climatique*, si fondamental par rapport à la pensée habituelle de l'architecture, s'accompagne d'un bouleversement des limites de la perception – ou devrait-on dire du « rayonnement » – environnementale de l'édifice. Enfin, et comme Johnson ne manque pas de le noter, la « machine » prend toute la place, ou du moins une grande partie; non pas seulement par ses dimensions, mais parce que, comme il est rappelé en 1957 dans le dossier publié par *Architectural Record* à propos des accélérateurs : « La machine, telle que nous l'avons connue, est un composant grégaire dans une scène humaine en mouvement.

Mais l'accélérateur, par la nature même des processus qui s'y déroulent et des produits qui en sortent, est un *acteur solitaire*¹⁷. » Dans ce contexte de *solitude*, l'occupant humain se voit assigner une place littéralement marginalisée, le corps humain perdant du même coup son rôle classique d'ordonnateur, matériel autant que symbolique, de l'architecture.

Toutes ces données éclairent la distance, sinon la défiance de Johnson à l'égard d'un programme technique dans son approche formaliste mais surtout profondément « classique »; elles permettent également de mieux situer les enjeux d'un projet comme celui du centre de recherches nucléaires de Soreq. À la fin des années 1950, le programme pour un complexe de l'industrie nucléaire, comme celui pour un centre de calcul, déplacent les repères, ce qui empêche de célébrer aussi facilement que quelques décennies auparavant l'union des univers techniques du moment avec une architecture « moderne ». Johnson mesure d'autant mieux ces déplacements qu'il fut l'instigateur de l'une des célébrations les plus remarquées de la beauté de formes nouvelles issues du monde industriel pour avoir orchestré, en 1934 au MoMA, l'exposition « Machine Art », fondatrice de la collection de design du musée new-yorkais. En 1959, dans leur présentation de cette même collection sous le titre « The New Machine Art », Arthur Drexler et Greta Daniel identifient ainsi ces déplacements de repères esthétiques opérés sur un quart de siècle : « L'art géométrique des machines suggère par ses formes finies l'action directe de la poussée et de la traction : les nouvelles machines sont *incompréhensibles si l'on ne connaît pas l'existence de forces invisibles*. [...] La caractéristique la plus frappante de l'esthétique des nouvelles machines est peut-être sa dématérialisation des formes finies en relations diagrammatiques¹⁸. » Tenter d'actualiser un cadre esthétique d'inspiration technique sur un arrière-fond platonicien pour définir le (bon) goût du jour n'est évidemment plus aussi facile, ni crédible, en 1959 que cela ne l'était en 1934¹⁹. Lorsque la « machine » se transforme en un complexe au fonctionnement « mystérieux » et aux ramifications insaisissables, le recours à des allusions symboliques, dans la forme ou dans la matière de l'architecture, est alors la première *parade*

esthétique pour ne pas affronter des transformations qui affectent la nature même de l'architecture²⁰.

En 1958, alors que Johnson travaille sur le projet de Soreq, Gilbert Simondon publie la première édition de son livre *Du mode d'existence des objets techniques*²¹. Renouvelant la vision de l'objet technique par une approche élargie qui dépasse la notion de dépendance instrumentale, Simondon détaille, dans le premier chapitre de son livre, le « processus de concrétisation ». Celui-ci affecte l'évolution des objets techniques et les fait passer d'un stade « abstrait », dans lequel ces objets sont plutôt scindés en de multiples sous-ensembles, à un stade « concret », qui tend vers une unité synthétique à forte capacité absorbante. Si l'on observe la coupe du bâtiment réacteur de Soreq et la place qu'y occupe la « machine » tout en ayant à l'esprit l'obligation du confinement, il est clair que, du point de vue de l'ensemble technique développé autour du réacteur nucléaire, l'enveloppe soigneusement façonnée par Johnson, avec ses panneaux curvilignes à double courbure en béton apparent, est indissociable de cet ensemble technique. L'interdépendance de l'enveloppe architecturale, ayant perdu son statut – passif – de protection pour gagner un rôle – actif – de confinement, avec le dispositif de production nucléaire est à rapprocher du processus de concrétisation tel qu'analysé par Simondon. Il oblige à considérer autrement l'architecture, à l'intégrer comme composant inextricable d'un dispositif « technique » élargi au sein duquel l'indépendance des parties n'est simplement plus mesurable. Cette indistinction affecte directement le rapport de l'architecture à son « programme ».

Retournement de l'abri en enceinte de confinement, perte du statut ordonnateur de la présence humaine, distinction difficile entre le programme et le projet : par tous ces points, l'architecture du nucléaire témoigne dès les années 1950 de l'ambivalence des rapports de la modernité architecturale à la modernité technique. Les programmes de l'industrie nucléaire, comme d'autres qui se développent dans l'immédiat après-guerre (communication, aérospatial) conduisent l'architecture sur un terrain esthétique qui est non seulement plus complexe à appréhender, bien au-delà des seuls enjeux formels,

mais surtout qui, en se prêtant moins facilement aux transpositions immédiates, ne permet plus de faire illusion. Entre l'imagerie naïve de science-fiction (Chinon A1) et la référence historique décalée (Soreq), l'accord juste semble faire défaut et pose bien la question des liens de l'architecture moderne à l'univers technique.

Ce moment qui voit quelques architectes se confronter, non sans difficulté ou ambiguïté, à la construction de centres de production ou de recherche nucléaire est évidemment celui où le constat de la fin d'un « âge de la machine » s'impose. Si l'exposition organisée par Pontus Hulten, « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age », ne se tient au MoMA qu'en 1968, c'est en 1960 que Reyner Banham fait paraître la première édition de son livre *Theory and Design in the First Machine Age*. Il y entreprend une relecture de l'histoire de l'architecture moderne de la première moitié du XX^e siècle sur des bases sensiblement différentes de celles des premiers historiens engagés du « mouvement moderne ». La question de la technique et du lien à l'industrie, qui marque l'époque de la première modernité, occupe une place centrale dans la grille d'analyse qu'élabore Banham. Sans oublier la fascination de ce dernier, comme de tant d'autres à l'époque, pour Richard Buckminster Fuller, prolix en déclarations et solutions pour améliorer le Monde selon une vision techniciste apparemment novatrice, ce qui constitue comme un arrière-plan à cette relecture²². À propos des « théoriciens et des designers de la première ère industrielle », Banham remarque, en conclusion de son livre :

[...] l'historien est forcé de constater que l'architecture qu'ils ont produite n'est dite industrielle que parce que les bâtiments furent construits à une époque industrielle et qu'ils exprimaient un rapport à la machine – comme un Anglais qui, se trouvant sur le sol français, discuterait de la politique française tout en continuant à parler anglais. Il se pourrait fort bien que ce que nous avons jusqu'à présent compris comme étant l'architecture et ce que nous commençons à comprendre de la technique soient des disciplines incompatibles. L'architecture qui se propose de rivaliser avec la technique sait désormais que l'adversaire est rapide et que, pour garder le rythme, il lui



Centre de recherches nucléaires de Soreq, Yavné, Israël, Philip Johnson architecte, 1959, photo © Matteo Omied/Alamy Banque D'Images

*faudra peut-être imiter les futuristes et abandonner tout son bagage culturel, y compris le costume professionnel qui l'identifie comme architecte*²³.

Banham, en s'interrogeant sur la compatibilité des « disciplines » architecturale et technique, pointe en réalité dans le travail de nombre d'architectes « modernes » et au-delà du discours s'efforçant d'afficher le contraire, le caractère extrêmement superficiel du rapport aux techniques et à leurs évolutions. Il suggère que l'expression « stylistique » du « caractère industriel » évite le plus souvent de se confronter aux sujets soulevés par l'évolution des techniques et

les exigences de « fonctionnalisme ». Pour Banham, qui s'intéresse aux conséquences architecturales des développements techniques, la question du rapport de compatibilité ou d'incompatibilité entre les deux « disciplines » conduit à reconsidérer le « costume professionnel » et à envisager l'abandon de celui-ci. La critique de la *posture professionnelle* est en effet un point-clé dans ses réflexions²⁴. Il y revient dix années plus tard, en 1970, à l'occasion de la parution de son étude critique, en forme de bilan, du courant « brutaliste », qui marque l'esthétique architecturale des années 1950 et 1960 (et auquel

est souvent rattaché le bâtiment de Johnson à Soreq à cause de ses éléments de béton apparent) :

Les Johnson, Johansen et Rudolph de la scène américaine comprirent plus vite que moi qu'en réalité les Brutalistes étaient leurs alliés et non les miens – qu'en fin de compte ils étaient engagés dans la tradition classique et non technologique. [...] Je sais maintenant que les architectes qui remarquent en toute sincérité combien les traditions de leur profession sont étroites et restreintes, abandonnent celle-ci et deviennent « industrial designers », agents immobiliers, ingénieurs, ou embrassent toute autre discipline qui leur permette d'affronter les « réalités de la situation » de manière moins inhibée²⁵.

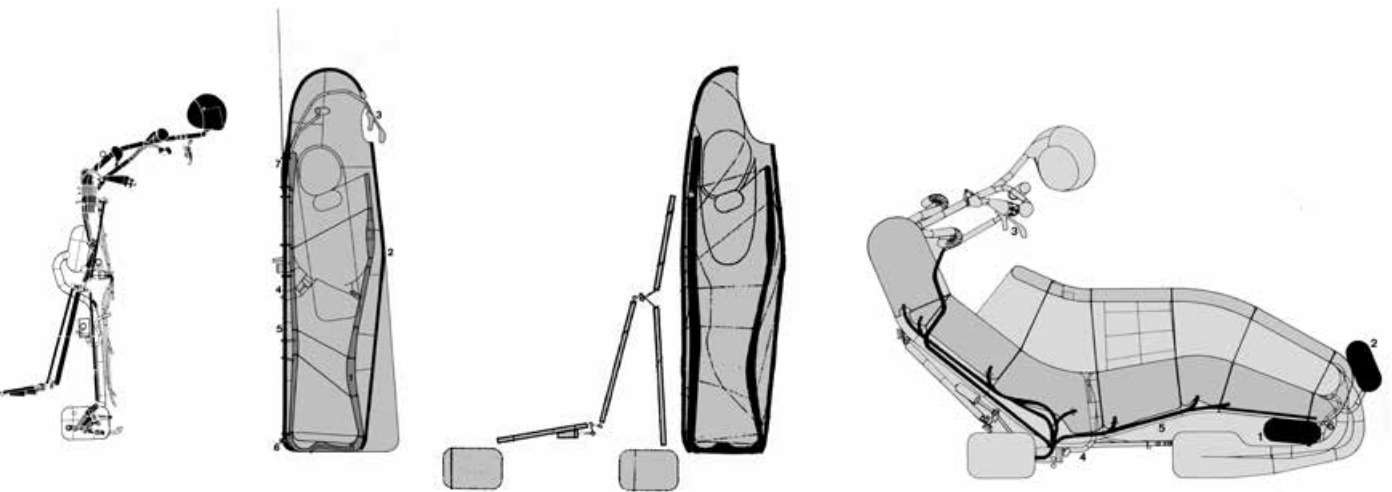
Au début des années 1960, les programmes liés à l'industrie nucléaire opèrent comme révélateurs des changements qui affectent à la fois la conception de l'architecture en tant que *discipline* et le positionnement *professionnel* des architectes. Comme nous l'avons vu, lorsque Johnson interprète le programme technique d'un réacteur nucléaire selon un type « religieux » (en rejetant le type « fonctionnel » du réservoir), c'est pour mieux poser son travail au-delà des programmes et renouer avec un répertoire qui serait propre à l'architecture; cette dernière est alors posée comme *discipline* auto-référentielle. Évoquer l'église ou le temple, travailler le cheminement processionnel sont autant de manières de dissocier l'architecture des univers techniques émergents au moment même où certains de ces derniers interrogent plus que jamais les limites et la nature de l'architecture. En ce sens, en faisant démonstration d'un savoir qui lui serait propre, la réponse de Johnson est éminemment professionnelle; pour reprendre les formules de Banham, on peut dire que Johnson se protège dans son « costume professionnel » afin d'éviter « les réalités de la situation ».

Au tournant des années 1960, les programmes techniques nouveaux, possédant de forts enjeux environnementaux et sociétaux, concourent à la naissance d'autres postures « professionnelles ». Alors que, dans l'histoire de la première modernité, un conflit de disciplines s'était joué dans l'opposition/union architecte/ingénieur, les nouvelles postures déplacent ce conflit sur la question des *frontières* de la discipline. Comme le note Felicity

Scott dans *Architecture or Techno-utopia* au sujet des transformations radicales de l'architecture : « L'enjeu n'est alors pas de se demander où doivent être tracées les frontières disciplinaires mais, selon les mots de Samuel Weber, "tracer une frontière d'un autre type"²⁶. » Si conflit entre disciplines il y a, il n'oppose plus dans les années 1960 l'architecte à un expert extérieur, mais des architectes qui conçoivent différemment les frontières de leur « discipline ».

Les nouveaux positionnements de certains architectes ou designers, en débordant des cadres de la première modernité, ne proposent ni célébration respectueuse des développements technologiques les plus importants du moment, ni rejet de ceux-ci dans un repli craintif ou nostalgique. Tout au contraire, en prenant à bras-le-corps les dimensions complexes et directement politiques de ces développements, jusqu'à imaginer parfois leur accélération, ces positionnements participent à une construction critique sur un terrain architectural radicalement renouvelé. Pour comprendre les dimensions architecturales et environnementales nouvelles posées par l'industrie nucléaire dans les années 1960, il faut donc sortir du cadre de la profession et s'intéresser à une production architecturale ouvertement en rupture avec la « profession » comme avec la notion de « discipline ». De ce fait, des types de programmes technologiques avancés, portés par les industries nucléaire, informatique ou spatiale, contribuent moins à l'émergence de « nouveaux bâtiments répondant à de nouveaux besoins » qu'à l'affirmation de *nouveaux architectes posant différemment les questions et instituant d'autres pratiques*. Compte tenu du glissement propre à cette période, depuis l'utopie progressiste, qui se satisfait encore du « costume professionnel », vers les récits critiques souvent dystopiques, il ne faut donc pas chercher les réponses architecturales pertinentes au « défi à relever » que porte le nucléaire – pour reprendre la formulation de 1957 dans *Architectural Record* – dans les réalisations des programmes nucléaires eux-mêmes, mais plutôt du côté de dispositifs et d'avatars techno-architecturaux, produits par quelques architectes ouvertement non-professionnels. En adoptant une position critique, en se montrant *indisciplinés*, ces architectes peuvent se





Michael Webb, étapes du gonflement du Cushicle, 1966, de g. à dr.: châssis non ouvert, combinaison non ouverte, combinaison et châssis combinés, ouverture de la combinaison et du châssis, Michael Webb © Archigram 1966-7

confronter aux véritables enjeux²⁷. Ils obligent de ce fait à un nécessaire décentrement, à l'observation des productions parallèles plutôt que des réalisations principales. En d'autres termes, pour comprendre ce que l'architecture des années 1960 et 1970 peut dire des industries nucléaire, spatiale ou informatique, il faut peut-être moins observer les travaux de Philip Johnson à Soreq, de Charles Luckman pour la NASA ou de Eero Saarinen pour IBM, que ceux d'Archigram, Ant Farm ou Haus-Rucker-Co.

Sur les enjeux de la transformation du statut de la présence corporelle comme sur ceux du processus de « concrétisation » des ensembles techniques décrit par Simondon, les travaux de Michael Webb sont de la plus grande pertinence. Vers 1966-1967, Webb envisage la création d'objets tels que le Cushicle, qui questionne la nature des limites entre le corps, l'appareillage technique, le projet architectural et l'environnement : « Le Cushicle est une invention qui permet à une personne de transporter un environnement complet sur son dos. Il se gonfle quand on en a besoin. C'est une unité nomade complète – avec tous les services. Il permet à un explorateur, un vagabond ou tout autre itinérant de disposer d'un niveau de confort élevé avec un minimum d'effort. [...] Avec la mise en place de points de service et l'ajout d'appareils optionnels, l'unité autonome Cushicle pourrait se développer pour devenir une partie d'un système urbain étendu d'enclos personnalisés²⁸. » Ce dispositif architectural

est complété par le Suitaloon (« Vêtements pour y vivre – ou si je n'avais pas mon Suitaloon, je devrais acheter une maison²⁹ »). En se jouant des intrications entre occupants, vêtements, appareillages et architecture, des propositions comme celles de Webb parlent, de manière à la fois indirecte et très précise, de l'état de l'architecture face aux transformations environnementales induites par l'industrie nucléaire, et cela bien davantage que ne le font les bâtiments des sites nucléaires conçus par les agences « professionnelles ». De même, la multiplication de projets de bulles ou de capsules de protection ou d'isolement dans les années 1960 interroge la dimension environnementale de l'architecture que les bâtiments « professionnels » des sites nucléaires ne peuvent trop explicitement exprimer. La performance *Air Emergency* avec son installation *Clean Air Pod* par le groupe californien *Ant Farm* sur le campus de l'Université de Berkeley en 1970 en sont l'une des meilleures illustrations : des sirènes d'alarme retentissent; les étudiants sont invités à se réfugier dans les quinze minutes à l'intérieur d'une bulle de plastique transparente gonflée (le *Clean Air Pod* ou « CAP 1500 »); ceux qui ne pénètrent pas dans la bulle sont avertis qu'ils peuvent mourir des suites de la pollution atmosphérique³⁰. La matérialisation par les protagonistes de *Ant Farm* d'une « panne d'air », sur le modèle d'une « panne de courant », permet d'explorer les conséquences du retournement d'une enveloppe architecturale plus précisément que ne le font les



Les membres du groupe Ant Farm devant le *Clean Air Pod*, pour leur performance *Air Emergency*, 1970, Berkeley, University of California, lower Sproul Plaza, collection Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, courtesy Chip Lord

réponses « professionnelles » – trop exclusivement enfermées dans des registres techniques ou stylistiques – à la question de l'enceinte de confinement sur les sites nucléaires.

Un clivage s'opère donc autour de 1960 entre les tenants de l'affirmation d'une profession, parallèlement à l'affirmation d'une discipline autoréférencée, et ceux qui jugent qu'une forme d'*indiscipline* est devenue indispensable à la compréhension des multiples dimensions des « programmes nouveaux » d'origine technologique

auxquels est confrontée l'architecture. Par sa position conservatrice, Philip Johnson aide paradoxalement à mieux percevoir cette fracture : par son insistance à faire rentrer le récit architectural dans l'ordre d'une discipline savamment établie, par son obsession à parler de sanctuaire lorsqu'il s'agit de réacteur, par son travail sur la procession lorsqu'il est question de confinement, il désigne, en creux, l'*indiscipline croissante* d'architectes et de designers qui se détournent des attendus professionnels et d'une culture trop policée.

Notes

1. Elisabeth Kendall Thompson, « For an Architecture of Nuclear Buildings », *Architectural Record*, vol. 121, n° 3, mars 1957, p. 182 (notre traduction, ainsi que toutes les fois où il n'est pas fait mention de traducteur).

2. Le projet fait l'objet d'une publication

détaillée dans la presse professionnelle en 1951 : « America's n° 1 Defense Community : Oak Ridge, Tennessee », *Progressive Architecture*, juin 1951, p. 63-84.

L'importance des méthodes d'organisation dans le développement de l'agence est rappelée par Nicholas Adams,

Skidmore, Owings & Merrill. SOM since 1936, Milan, Electa, 2006, p. 23-24.

3. Sur ce sujet, voir l'étude d'Ana Bela de Araujo, *Auguste Perret. La cité de l'atome. Le centre d'études nucléaires de Saclay*, Paris, Éditions du patrimoine, 2018.

4. E. K. Thompson, «For an Architecture of Nuclear Buildings», art. cité, p. 182.
5. Walter Gropius, «Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst», *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, «Die Kunst in Industrie und handel», Lena, 1913, p. 17-22.
6. Sur ce sujet, voir Reyner Banham, *A Concrete Atlantis. US Industrial Building and European Modern Architecture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1986.
7. Le bâtiment est achevé après la mort de Mendelsohn par son associé, l'architecte Michael A. Gallis. Sur ce bâtiment, voir Carsten Krohn, Michele Stavagna, *Erich Mendelsohn. Buildings and Projects*, Bâle, Birkhäuser, 2021, p. 218-219.
8. Mis en service commercial en 1963, le réacteur A1 est arrêté en 1973 et le bâtiment abrite un «Musée de l'atome» à partir de 1986. Sur cette transformation, voir Hugues Fontenas, «Chinon A1, un musée du nucléaire», *Artpress*, n° 105, juillet 1986, p. 44-49.
9. Contemporaines de Chinon A1, les deux sphères ou ensembles de sphères métalliques alors les plus remarquées sont Spoutnik 1 (1957) et l'«Atomium» de l'Exposition universelle de Bruxelles (1958). Le réacteur Chinon A1 précède l'Experimental Breeder Reactor II (EBR II) construit à Argonne, Idaho, entre 1964 et 1965, et abrité dans une enceinte métallique de coloris argenté en forme de cylindre, couvert d'un dôme hémisphérique; cette dernière forme, plus ou moins épurée, sera adoptée pour de très nombreux bâtiments de réacteurs commerciaux.
10. Sur le contexte de cette commande, voir Zvi Efrat, *The Object of Zionism. The Architecture of Israel*, Leipzig, Spector Books, 2018, p. 638-645.
11. Citation de Philip Johnson dans Franz Schulze, *Philip Johnson. Life and Work*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 283.
12. Philip Johnson, «Whiter Away-Non-Miesian Directions», dans Robert A.M. Stern (ed.), *Philip Johnson Writings*, New York, Oxford University Press, 1979, p. 238.
13. *Id.*, «The Seven Shibboleths of Our Profession», *ibid.*, p. 144.
14. Henry-Russell Hitchcock, introduction à *Philip Johnson Architecture, 1949-1965*, New York/Chicago/San Francisco, Holt/Rinehart and Winston, 1966, p. 23.
15. P. Johnson, «Whence and Whither: The Processional Element in Architecture», *Perspecta*, vol. 9-10, 1965, p. 167-178.
16. L'article de Bernis E. Brazier et E. K. Thompson, «Laboratories for Radioactive Research», publié dans *Architectural Record* en juin 1957 (vol. 121, n° 7, p. 216-223), insiste sur l'évolution de la «philosophie» de conception avec le passage du principe «dilute, disperse and decontaminate» (DDD; «diluer, disperser et décontaminer») au principe «concentrate and confine» (CC; «concentrer et confiner»).
17. William Maxwell Rice, E. K. Thompson, «The Design of Particle Accelerator Buildings», *Architectural Record*, vol. 121, n° 3, mars 1957, p. 187.
18. Arthur Drexler, Greta Daniel, «The New Machine Art», *Introduction to Twentieth Century Design from the Collection of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1959, p. 94.
19. Pour une analyse du «New Machine Art», voir John Harwood, «Wires, Wirelessness, and the Morality of Form in the "New Machine Age"», dans «Architecture/Machine», *GTA Papers*, Zürich, GTA Verlag, 2017, p. 82-93.
20. Si Johnson recourt pour la centrale de Soreq à un symbolisme religieux, à Seattle, le bâtiment abritant le réacteur nucléaire de recherche de l'Université de Washington, construit également en 1961, selon le projet d'un groupe d'enseignants artistes et architectes, entend évoquer dans la matière de la construction la nature des phénomènes en jeu : «La structure du bâtiment, en accord avec la nature de cette nouvelle source d'énergie dynamique, est entièrement en béton armé. La salle principale est enjambée par des dalles en béton de 4 pieds [1,20 m] de large reposant sur des poutres-murs coulées en place de 10 pouces [25,4 cm] d'épaisseur, qui supportent également les rails en acier d'un pont mobile de cinq tonnes» («Nuclear reactor building, Wendell H. Lovett, architect», *Arts & Architecture*, vol. 80, n° 1, janvier 1963, p. 22).
21. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.
22. On se reportera à l'étude critique des positions de Richard Buckminster Fuller développée par Felicity D. Scott dans *Architecture or Techno-utopia. Politics after Modernism*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2007.
23. Reyner Banham, *Théorie et design à l'ère industrielle* [Londres, 1960], trad. de l'anglais par C. Bécant, Orléans, éditions HYX, 2009, p. 402-403.
24. La question du positionnement professionnel des architectes dans le conflit entre tradition et technologie est l'objet de l'important article intitulé «Stocktaking» que publie Banham, également en 1960 (*Architectural Review*, vol. 23, n° 756, février 1960); repris dans R. Banham, *Design by Choice*, Penny Sparke (ed.), Londres, Academy Editions, 1981, p. 48-55.
25. R. Banham, *Le Brutalisme en architecture. Éthique ou esthétique?* [Stuttgart, 1966], trad. de l'allemand par A. et P.-F. Walbaum, Paris, Dunod, 1970, p. 135.
26. F. D. Scott, *Architecture or Techno-utopia*, *op. cit.*, p. 12.
27. Sur ces sujets, voir *ibid.*, *passim*.
28. Cité dans Peter Cook (ed.), *Archigram* [Londres, 1972], Bâle, Birkhäuser, 1991, p. 64.
29. Cité *ibid.*, p. 80.
30. Le groupe *Ant Farm* est fondé à San Francisco en 1968 par les deux architectes Chip Lord et Doug Michels. Sur les positions et les travaux de ce groupe explicitement underground, voir Constance Lewallen, Steve Seid, Michael Sorkin, Caroline Maniaque-Benton, Chip Lord, *Ant Farm 1968-1978*, Los Angeles, University of California Press, 2004.

Hugues Fontenas est architecte et docteur en histoire de l'art. Il enseigne les théories et la pratique du projet architectural à l'École d'architecture de Paris-Val-de-Seine.



Pinot Gallizio. *La caverna dell'antimateria* [La Caverne de l'antimatière], 1959, installation, collection Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome, © Pinot Gallizio, photo courtesy Archivio Gallizio, Turin

Les artistes et l'antimatière

Une autre histoire de l'art
et de l'énergie à l'âge atomique

À la fin de l'année 1958, à l'occasion de son exposition à la Carstairs Gallery de New York, Salvador Dalí publiait un « Manifeste de l'antimatière », texte exemplaire du « mysticisme nucléaire » auquel le peintre s'était voué à la suite de l'épisode surréaliste. Conformément à cette approche, Dalí associait la notion scientifique d'antimatière, issue de la physique quantique, à la spiritualisation de la matière, décrétant que « si les physiciens produisent de l'antimatière, qu'il soit permis aux peintres, déjà spécialistes des anges, de la peindre¹ ». Mariage de classicisme et de kitsch, les peintures « mystico-nucléaires » de Dalí paraissent au premier abord en décalage avec les tendances artistiques majeures de son époque. En revanche, sa fascination pour la dématérialisation de la matière à l'ère atomique s'inscrit bien, quant à elle, dans l'art de l'après-guerre. Comme le rappelle Stephen Petersen, le choc créé par les bombes atomiques, en démontrant de façon spectaculaire la possibilité réelle de libérer l'énergie contenue dans la matière, a en effet nourri, tant du côté de la création artistique que de sa réception,

une importante rhétorique énergétiste². De sorte qu'on retrouve dans des courants artistiques très divers, et non sans ambivalence souvent, une même conception « explosive » de la matérialité à l'âge de l'atome : la matière apparaissant désormais comme toujours sur le point de se désintégrer ou comme ce dont il faut hâter la désintégration pour s'emparer de l'énergie qu'elle recèle. Pour autant, la figure de l'antimatière à laquelle renvoie Dalí introduit, et cela en dépit des intentions mêmes de l'artiste, dans ce contexte une autre note : le mot même d'antimatière n'exprimant pas la dissipation de la matière mais, de manière plus subtile, son inversion.

Du point de vue scientifique, l'antimatière est bien de la matière, mais de la matière dans laquelle les charges des particules de la matière ordinaire sont inversées. Bien qu'on ne puisse ni la voir, ni la toucher, ce n'est pas une fiction. Aussi bien, au commencement de l'univers, antimatière et matière furent-elles créées en quantité égale. Cependant, en raison de leurs charges opposées, particules et antiparticules ne peuvent coexister : leur ren-

contre produit une annihilation réciproque, libérant une quantité d'énergie. Ceci étant, la raison pour laquelle, dans notre monde, la matière l'a emporté sur l'antimatière reste un mystère³. La découverte de cette entité remonte à la fin des années 1920, lorsque le physicien quantique Paul Dirac déduisit théoriquement l'existence d'électrons de charge positive. La présence de ces antiparticules fut observée au début des années 1930. Mais ce n'est qu'à partir de l'après-guerre que la recherche dans ce domaine s'épanouit véritablement. Un jalon décisif de cette histoire fut la production d'antiprotons en 1955 dans des accélérateurs de particules de l'université de Berkeley, sous la houlette d'Emilio Segrè et Owen Chamberlain, ce qui valut à ces derniers le prix Nobel de physique en 1959. L'annonce de cette découverte fut largement couverte par la presse. La science-fiction constitua un autre relais pour la vulgarisation des connaissances sur l'antimatière. Ainsi, malgré ou en raison même de son caractère mystérieux, l'antimatière s'est-elle ajoutée aux topoi de la culture de l'ère atomique. Dans le monde de l'art en particulier, elle a inspiré, comme on va le voir, bien au-delà du cas de Dalí, des figures appartenant à des contextes très variés tels la scène artistique de l'Italie d'après-guerre, le post-minimalisme américain ou encore la contre-culture britannique.

Malgré ces nombreux échos, le thème de l'antimatière dans l'art n'a que peu retenu l'attention jusqu'à présent, du moins dans sa spécificité⁴. La notion n'est pour l'essentiel abordée qu'en lien avec le discours de la dématérialisation de l'art, comme y invite, encore une fois, l'approche de Dalí. Or, l'hypothèse qu'il s'agit de développer ici est que le paradoxe contenu dans la notion d'antimatière fait de celle-ci un troisième terme venant complexifier la nouvelle vulgate de l'équivalence entre matière et énergie, ouvrant ainsi sur une histoire différente, voire une contre-histoire des rapports entre art et énergétisme à l'ère atomique.

De la matière première à l'énergie primaire

En mai 1959, s'ouvrait à Paris, à la galerie René Drouin, une exposition inhabituelle et au titre pour le moins fantastique : « La Caverne de l'antimatière ». L'auteur de la manifestation était l'artiste italien et membre

fondateur de l'Internationale Situationniste (I. S.) Giuseppe, dit « Pinot », Gallizio, qui, pour l'occasion, avait recouvert tout l'espace de la galerie – sol, murs, plafonds – de bandes de toiles peintes⁵. Cherchant notamment à évoquer l'atmosphère des grottes préhistoriques, l'artiste, avec cette « ambiance⁶ », offrait sa vision particulière de l'entrée dans l'ère atomique : le moment où la modernité renouait avec les grandes peurs et les croyances magiques qui auraient accompagné l'aube de l'humanité⁷. Dans sa présentation, la *Caverne* suivait de peu l'exposition new-yorkaise que Dalí avait placée sous le signe de l'antimatière⁸. Il y a toutefois une grande différence entre l'univers pagano-magique de Gallizio et celui, catholique et conservateur, de Dalí, différence qui se manifeste précisément dans le matérialisme singulier du premier. Au rebours de tout imaginaire de la dématérialisation, ce qui caractérisait en effet l'environnement de la *Caverne* était la profusion de matière. Recouvertes de peinture à l'huile et de résines appliquées de façon tumultueuse et épaisse, les toiles de Gallizio évoquaient à première vue une version outrancière du courant matérialiste de l'après-guerre.

La genèse de l'œuvre révèle néanmoins une démarche plus originale. Dans le parcours de l'artiste, la *Caverne* s'inscrit en effet dans la continuité de sa création de la « peinture industrielle ». Chimiste de formation, établi comme pharmacien puis herboriste dans la ville piémontaise d'Alba, Gallizio, qui était aussi archéologue amateur, avait découvert l'art moderne sur le tard, et s'était lancé la cinquantaine passée dans la peinture en parfait autodidacte. Cependant, sa rencontre avec Asger Jorn en 1955 l'avait introduit d'emblée au cœur des courants artistiques les plus expérimentaux. Gallizio s'était ainsi retrouvé associé par l'artiste danois au Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste (MIBI), fondé par ce dernier à la suite de l'aventure de Cobra, avant, comme indiqué plus haut, de participer en sa compagnie à la constitution de l'I.S. en 1957. La peinture industrielle est issue directement des préoccupations révolutionnaires animant ces deux mouvements. Le terme désigne des œuvres exécutées sur de longs rouleaux de toile, conçues pour être vendues au mètre comme de simples bouts de

tissu d'ameublement ou d'habillement, et dont la fabrication était censée mimer les processus de production industrielle à la chaîne. En réalité, leur exécution reposait sur différents procédés d'improvisation, le résultat s'apparentant, ainsi que mentionné, à la tendance générale de l'Informel. La référence à la fabrication industrielle était cependant en contradiction voulue avec la gestualité caractéristique de cette abstraction. En même temps, l'intitulé « peinture industrielle » se voulait aussi une parodie de la notion, alors en plein essor, de « design industriel ». En effet, l'approche de Gallizio, s'associant en cela aux théories de Jorn, s'inscrivait dans une critique visant simultanément le modèle de l'art comme expression individuelle et le fonctionnalisme, soit deux courants majeurs dans l'art, l'architecture et le design de l'époque. À leur place, l'artiste italien n'entendait rien de moins que de « fonder enfin une culture industrielle au niveau des pouvoirs d'une ère qui commence à peine : la grande ère atomique⁹ ».

La Caverne devait constituer une étape majeure dans l'application de ce programme. De fait, l'emploi du terme « antimatière » pour l'intitulé de l'œuvre est d'abord à comprendre en écho avec un objectif majeur de la peinture industrielle : la mise en place d'un nouveau système « anti-économique¹⁰ ». Ce que Gallizio dénommait ainsi était un modèle visant à subvertir les principes du capitalisme. Concrètement, il s'agissait d'instaurer une économie fondée non plus sur la rareté et la spéculation mais sur l'excès. Retournant le schéma de l'inflation sur lui-même, la production « industrielle » de la peinture avait ainsi pour but la dévaluation de l'œuvre d'art devenue marchandise au profit de la création d'un art « applicable¹¹ », dont la valeur reposerait sur son accessibilité même. Ainsi que l'a bien démontré Sophie Cras, la réflexion de Gallizio est à situer dans un contexte historique, celui de l'inflation d'après-guerre, où la décorrélation entre les notions économiques de prix et de valeur était devenue plus que jamais problématique. La question qui se posait alors était de savoir sur quelle base refonder la valeur en tant que telle¹². Ajoutons que l'enjeu, en cette période où s'affirmait la nouvelle morale matérialiste du consumérisme, était aussi celui de la redéfinition d'un matérialisme authentique, comme permet de le préciser la compa-

raison avec Jorn, à qui Gallizio emprunte une partie des idées et de l'esthétique. Plutôt que le matérialisme devenu un nouvel académisme, la matérialité des œuvres de l'artiste d'Alba rejoint en effet la manière dont son collègue danois expérimentait dans ses peintures et ses céramiques « l'excès de matière pour s'opposer de manière critique au matérialisme croissant des sociétés européennes de l'après-guerre telles que l'Italie¹³ ».

Or c'est ici que la figure de l'antimatière, à laquelle renvoient les deux hommes, prend tout son sens. Pour mieux le comprendre, il est nécessaire de se pencher sur la source singulière qui a nourri les deux artistes au moment d'aborder cette notion. En effet, ce n'est pas du côté de la science établie que Gallizio et Jorn sont allés puiser, mais plutôt de celui d'une théorie hétérodoxe mise au point par un chimiste italien du nom de Francesco Pannaria¹⁴, dont l'objectif n'était autre que de réaffirmer la primauté de la « matière substantielle¹⁵ » contre l'énergétisme de la physique moderne. Dans le système imaginé par ce scientifique pour le moins excentrique, le monde physique devait être compris à l'image d'un théâtre, sur la scène duquel se déroulaient les événements composant la réalité perceptible, tandis que, dans l'obscurité de l'arrière-scène, se déployait le milieu des antiparticules. Ce « monde de l'arrière-scène » était « l'antimonde », inverse de celui de la scène mais néanmoins relié à ce dernier¹⁶. Pannaria insistait sur cette connexion qui, à ses yeux, constituait la différence essentielle avec ce qu'il estimait être l'erreur fondamentale des physiciens, à savoir l'idée que la matière puisse naître de l'énergie – illustrée par la création, dans des accélérateurs de particules, de couples de particules et d'antiparticules – et réciproquement qu'elle puisse se dématérialiser – comme dans l'annihilation mutuelle de ces mêmes particules et antiparticules. Ainsi, à la place de ces modèles, le chimiste proposait un « principe d'échange » (*principio di scambio*) entre « scène » et « arrière-scène »¹⁷. Selon ce schéma, ce qui apparaissait comme une production *ex nihilo* de paires de particules et d'antiparticules était en réalité le surgissement momentané des antiparticules hors des coulisses et sur scène à chaque fois qu'une grande quantité d'énergie était produite sans trouver immé-

diatement son substrat matériel. À l'inverse, ce que les physiciens prenaient pour la destruction des particules de charges opposées était en fait le résultat de la disparition des antiparticules en coulisse après avoir procuré à la nouvelle quantité d'énergie son nécessaire substrat¹⁸. Ces « échanges » permettaient donc de préserver l'équilibre physique du monde en écartant le spectre de la dématérialisation.

Pour fantaisistes qu'aient été ses arguments, Pannaria cependant se réclamait d'un socle philosophique des plus classiques, puisqu'il déclarait se fonder sur des principes aristotéliens¹⁹. Aussi l'antimatière était-elle en réalité, pour lui, la « matière première » (*materia prima*)²⁰. On peut s'étonner que cette approche réactionnaire ait pu intéresser Gallizio et Jorn. De fait, on ne retrouve pas trace chez eux des élucubrations néoaristotéliennes de Pannaria. En revanche, l'un comme l'autre semble bien avoir perçu l'essentiel de cette approche, à savoir l'idée paradoxale d'une matière plus matérielle, en quelque sorte, que la matière ordinaire. Jorn cooptait ainsi l'antimonde tel que décrit par Pannaria afin de théoriser un matérialisme renouvelé. Dans son ouvrage *Pour la forme* (1958), l'artiste expliquait que « l'hypothèse » du « monde physique de l'arrière-scène physique », avancée par le physicien, représentait « l'écroulement de l'ancien matérialisme unionniste qui voyait une identité entre réalité et matière »²¹. En effet, cette « hypothèse d'une redite existant en contrariété avec ce que nous appelons la matière » impliquait que cette dernière ne se résume pas à « ce qui nous est donné dans nos sens »²², sans pour autant qu'il s'agisse de verser dans l'idéalisme, l'existence de l'antimonde portant en réalité, d'après Jorn, « le coup de grâce aux anciens systèmes dualistes de la métaphysique, qui se vo[yait] maintenant privée de son "au-delà", son dernier atout²³ ». Loin de la division entre une réalité matérielle et une réalité idéale, les thèses de Pannaria, en posant une sorte de système de vases communicants entre antimonde et monde, corroboraient la conception du peintre selon laquelle la « dissymétrie²⁴ » et la « théorie des contraires complémentaires²⁵ » étaient au fondement de toutes choses.

De manière comparable, Gallizio voyait dans la découverte de l'antimatière et de l'antimonde le

signal de la fin du monde « symétrique » imposé par l'ordre existant²⁶. Transposant librement le *principio di scambio* de Pannaria dans le domaine de l'économie, l'artiste en faisait de la sorte le substitut révolutionnaire à la notion de valeur d'échange et à son principe d'équivalence. Avec ce modèle, il ne s'agirait plus d'échanger des valeurs marchandes mais des expériences, stimulant ainsi une création sans cesse renouvelée²⁷. De façon générale, tant pour Gallizio que pour Jorn, la matière de l'antimonde apparaissait comme « antimatière » en ce qu'elle offrait un contre-modèle aux conceptions utilitaristes et platement matérialistes suivant lesquelles les ressources matérielles sont faites soit pour être exploitées jusqu'à l'épuisement, soit pour être thésaurisées. On peut de la sorte retrouver un écho des thèses de Pannaria sur la façon dont le substrat matériel de l'énergie se recrée constamment dans l'idée de Jorn selon laquelle la « source de contre-valeur²⁸ » qu'est l'art est définie comme « une forme qui rend son contenu sans jamais se vider (en se rechargeant toute seule)²⁹ ».

Pour l'un comme pour l'autre artiste, il s'agissait de libérer les énergies créatrices de l'individu. Cependant, si tous deux employaient aussi un vocabulaire énergétiste, c'était dans un sens particulier, celui d'une « énergie inutile³⁰ », faite pour être dépensée sans compter. De ce point de vue, leur démarche rejoignait la réflexion de Georges Bataille sur « l'énergie excédante³¹ », dont le mouvement exigeait précisément un « renversement des principes économiques³² ». L'enjeu était de taille puisque, pour le philosophe, cette énergie, lorsqu'elle est mise au service du développement industriel, se traduit par un trop-plein de la production, aboutissant, *in fine*, à la guerre³³. Le lien pernicieux entre croissance économique et destruction guerrière était d'ailleurs parfaitement illustré par le cas de l'énergie atomique, utilisable tant à des fins productives que militaires³⁴. Semblablement, l'approche de la dépense énergétique chez Jorn et Gallizio est ce qui les distingue du gestualisme « atomique », alors en vogue en peinture. Jorn insistait ainsi pour dissocier « l'activité créative dans le domaine imaginaire » du « vitalisme expressionniste », qu'il reliait à une « puissance [...] économique »³⁵. Même si la référence première de l'artiste

était ici l'expressionnisme du début du XX^e siècle, on peut lire dans cette remarque un parallèle entre l'énergie s'exprimant dans l'abstraction gestuelle de l'après-guerre – que l'artiste mime par ailleurs ironiquement dans plusieurs œuvres³⁶ – et l'énergie productiviste se déployant dans le domaine de l'économie. On rapprochera également ces idées de certaines notes de Gallizio, où l'artiste, condamnant l'abstraction lyrique de Georges Mathieu – bête noire des situationnistes –, écrit de ce dernier : « Tu n'es que la bombe atomique de l'Intelligence³⁷. »

Renato Barilli a bien montré en quoi l'œuvre de l'artiste d'Alba reflète en réalité la transition historique, non dénuée de contradictions, d'un « Informel chaud », celui des années 1950, vers un « Informel froid », qui serait celui des années 1960. En effet, selon l'historien de l'art, il y a chez Gallizio – mais cette analyse peut aussi s'appliquer à Jorn – une tension entre, d'une part, la volonté de dépasser la matière « chaude » et, d'autre part, les moyens « inflationnistes » mis en œuvre pour cela et qui appartiennent encore au vocabulaire de l'Informel³⁸. De fait, une filiation peut être établie entre la démarche de Gallizio et, dans le contexte « froid » de l'Arte Povera, celle de Piero Gilardi, dont la problématisation de la notion d'énergie permet de préciser encore en quoi certains artistes, notamment à travers la figure de l'antimatière, se sont distanciés de l'imaginaire de la bombe atomique.

Cette connexion de Gilardi avec l'œuvre de Gallizio se manifeste d'emblée avec les *Tapis-Nature*, que l'artiste turinois conçoit à partir de 1965 en s'inspirant, entre autres, de l'exemple de la peinture industrielle³⁹. Fabriquées dans de la mousse de polyuréthane, ces pièces, que Gilardi avait aussi envisagé de produire en rouleaux⁴⁰, se présentent comme des morceaux de nature artificiels. Entre œuvre d'art et objet décoratif, elles sont destinées à réenchanter le quotidien de ceux qui en ornent leur habitation. Mais c'est aussi plus subtilement dans ses réflexions sur la dimension énergétique de l'art que Gilardi fait écho aux préoccupations de Gallizio ainsi qu'à celles de Jorn. Entre 1967 et 1968, l'artiste rédige une série de textes dans lesquels il s'attache à définir les nouvelles approches qu'il voit se développer simultanément en Europe et aux États-Unis

et que l'on réunit habituellement sous les étiquettes du post-minimalisme et de l'Arte Povera. Les qualifiant, pour sa part, d'« art micro-émotif », Gilardi y voit l'expression d'une « énergie primaire », qui n'est pas sans faire penser à la « matière première » qu'est l'antimatière selon Pannaria⁴¹. Aussi bien l'artiste, dans une formule poétique, décrit-il la « forme » de cette énergie comme « suivant la frontière entre la matière et l'antimatière »⁴². De même Gilardi tient-il à dissocier cette idée des représentations plus spectaculaires de l'énergie. Imaginant un dialogue avec une personnification de l'énergie primaire, l'artiste s'exclame : « Tu ne ressembles en rien aux rayons du soleil et aux éclairs, non plus qu'aux explosions atomiques⁴³. » En effet, plutôt qu'une énergie explosive, ce que Gilardi cherche à cerner est une tension entre le plein et le vide, une chose et sa négation⁴⁴. Si cette conception ne recoupe pas exactement celle de l'antimatière telle qu'envisagée par Gallizio et Jorn⁴⁵, on perçoit cependant, de la *materia prima* à l'*energia primaria*, une même distance à l'égard de la mythologisation de l'énergie nucléaire.

L'Atome en inaction

La formule « énergie primaire » doit évidemment aussi se comprendre en résonance avec l'appellation « structures primaires », utilisée pour désigner l'art minimal. Pour Gilardi, l'émergence de l'art micro-émotif avait été directement précédée, de fait, par les analyses de Robert Smithson sur « l'inaction monumentale⁴⁶ », caractérisant notamment les sculptures de Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt ou encore Dan Flavin. L'artiste turinois se référait spécifiquement à l'article de Smithson, « L'Entropie et les nouveaux monuments » (1966), contemporain de l'exposition « Primary Structures » au Jewish Museum de New York, qui avait consacré la tendance minimaliste⁴⁷. Dans ce texte, l'artiste décrivait l'avènement d'un nouvel art, dont la monumentalité paradoxale célébrait en effet, selon lui, « la perte de l'énergie⁴⁸ ». Le mot dont l'artiste se servait pour décrire ce phénomène était celui, scientifique, d'« entropie », qui désigne la mesure de la déperdition d'énergie dans un système et sa tendance au désordre. Or, s'il empruntait ainsi à la thermodynamique, Smithson se montrait simultanément

plus que critique à l'égard du prestige dont jouissait alors la physique nucléaire, comme l'indique sa description sardonique, dans le même texte, d'une exposition dédiée à l'énergie atomique.

Intitulée «The Atom in Action», cette manifestation promotionnelle avait été conçue en 1961 par le scénographe Will Burtin à la demande de l'entreprise chimique Union Carbide pour être présentée dans les locaux de son siège social à New York. Il s'agissait d'une exposition pédagogique, dont les pièces maîtresses étaient une maquette d'un réacteur nucléaire et un modèle géant d'un atome d'uranium⁴⁹. Aux yeux de Smithson cependant, elle incarnait en réalité la nature profondément mortifère du culte du progrès scientifique et technologique que, de leur côté, dévoilaient sans fard les nouveaux monuments entropiques des artistes associés au minimalisme. Déformant, peut-être à dessein, le titre de la manifestation pour la désigner sous le nom de «L'Énergie Atomique en Action», l'artiste y voyait l'exemple même de l'«action en entropie»⁵⁰.

Plus qu'ailleurs sans doute, c'est dans le contexte américain que s'est affirmé le discours triomphaliste autour de l'énergie nucléaire, donnant lieu, non sans paradoxe, à une nouvelle forme de vitalisme dans les domaines du design et de l'art, qui permettait de détourner la peur suscitée par la force de destruction de l'atome⁵¹. Dans la peinture en particulier, cette approche a nourri de façon importante la réception de l'expressionnisme abstrait, une lecture bien résumée rétrospectivement par le titre de la monographie consacrée par B. H. Friedman à Jackson Pollock, *Energy Made Visible* («L'énergie rendue visible») en 1972⁵². Or c'est précisément contre ce discours que se dresse Smithson, qui ne voit dans l'exaltation de l'élan vital⁵³ et du dynamisme énergétique que vanité. L'entropie est donc la notion qui lui sert de contre-modèle, et cela dans toute son œuvre, depuis le moment inaugural que constitue l'article sur les nouveaux monuments. Toutefois, juste avant cette publication, Smithson s'était tourné vers une autre source scientifique pour contester le primat de l'action et de l'énergie dans l'art et la culture : l'antimatière. Relativement négligé jusqu'à présent, le rôle joué par cette notion dans la réflexion de l'artiste est d'autant plus intéressant qu'il permet aussi de

mieux cerner chez lui la question de la matérialité.

L'antimatière apparaît ainsi dans le premier texte d'envergure publié par l'artiste : un essai sur Donald Judd paru en 1965 dans un catalogue d'exposition. Smithson y décrit ainsi les sculptures de son collègue comme semblant «construites avec de l'«antimatière»⁵⁴. Si la formule peut paraître éloignée de l'empirisme revendiqué par Judd, il ne s'agit nullement pour son auteur d'immatérialiser les œuvres dont il traite. Au contraire, comme le manifeste le couplage que Smithson effectue entre l'antimatière et la notion physique de masse inertielle. Ainsi, en même temps qu'elles lui paraissent constituées d'antimatière, les sculptures de Judd lui semblent-elles révéler «une conscience de la «masse» physique sous la forme d'intervalles réguliers de matière volumineuse [*bulk*]⁵⁵. Poursuivant cette idée, il oppose ce qu'il nomme le «concept de masse physique» du sculpteur à l'«absence de conscience de la masse», qui serait la cause du déclin de l'*action painting* et de toutes les pratiques artistiques, telles le happening, qui reposent sur «l'action, l'énergie, le mouvement et autres phénomènes cinétiques»⁵⁶. Smithson associe de la sorte librement la définition scientifique de l'inertie avec celle, ordinaire, d'une sorte de résistance léthargique au mouvement.

Afin de démêler cet écheveau touffu de notions, il est utile de se tourner vers un ouvrage d'histoire des sciences que possédait Smithson, *Concepts of Mass in Classical and Modern Physics* (1961) de Max Jammer, dans lequel le physicien établit une origine curieuse pour le concept physique moderne de masse inertielle. En effet, d'après Jammer, cette notion, bien que désormais détachée de toute connotation mystique, trouverait sa source dans «l'idée néoplatonicienne de l'inertie et de l'inactivité de la matière qui s'oppose à la vitalité et à la spontanéité de l'esprit»⁵⁷. Comme le rappelle l'auteur, la matière, dans le néoplatonisme, est conçue avant tout comme inerte et passive. De ce point de vue, cette conception correspond bien à la vision ordinaire d'une substance pesante et volumineuse. Mais cette inertie est aussi ce qui fait de la matière «un obstacle à la réalisation de la forme», autrement dit, ce qui, pour cette philosophie, la prive en fin de compte de toute réalité⁵⁸. Comme l'exprime Plotin



Robert Smithson, *Nonsite (Essen Soil and Mirrors)*, 1969, terre et 12 miroirs, 91,44 x 182,88 x 182,88, San Francisco Museum of Modern Art, purchase through a gift of Phyllis C. Wattis and the Accessions Committee Fund : gift of Collectors' Forum, Doris and Donald Fisher, Patricia and Raoul Kennedy, Elaine McKeon, Helen and Charles Schwab, Norah and Norman Stone, and Robin Wright, Art © Holt/Smithson Foundation/ADAGP, Paris, 2022, photo Katherine Du Tiel/SFMoMA

dans un passage cité par Jammer, l'être de la matière est « comme un jeu fugitif; tout ce que l'on croit voir en elle se joue de nous et n'est qu'un fantôme dans un autre fantôme, exactement comme en un miroir, où l'objet apparaît ailleurs qu'à l'endroit où il est situé⁵⁹ ».

En ce sens la matière, pour les néoplatoniciens, est paradoxalement tout à la fois le « substrat des corps⁶⁰ » et dépourvue d'existence concrète, une idée que Smithson reprend à sa manière en décrivant les sculptures de Judd comme étant faites d'antimatière : « Le concept d'« antimatière » envahit et remplit tout, de sorte que ces œuvres particulièrement définies frôlent la notion de disparition. Le phénomène important est qu'il demeure toujours

un manque fondamental de substance au cœur des « faits ». [...] L'œuvre semble n'avoir d'équivalent naturel avec aucun objet physique, et pourtant tout ce à quoi elle fait penser n'est rien d'autre que présence physique⁶¹. » Mais, alors que les néoplatoniciens condamnaient la matière pour sa condition avilie, pour l'artiste la valeur de la matérialité tient à ce statut même. Sa position n'est pas ainsi sans rappeler celle de Bataille qui célébrait le « bas matérialisme » des gnostiques, c'est-à-dire leur conception anti-idéaliste de la matière comme étant le principe radicalement dégradé de toute réalité⁶². Toutefois Smithson se différencie de cette conviction en faisant preuve, dans une même mesure, d'une fascination pour

la qualité de simulacre de cette même matière, révélée comme « en un miroir », c'est-à-dire pour cette matière qui est en fin de compte antimatière.

De fait, la référence à l'antimatière chez l'artiste doit être mise en relation avec sa fascination pour l'énantiomorphisme. Les énantiomorphes sont des paires d'objets qui, bien que parfaitement identiques par ailleurs, ne sont pas superposables à leur image dans un miroir, comme les mains gauche et droite, par exemple. Cette idée d'asymétrie, on le notera, se retrouve dans le terme même d'« antimatière », qui signifie littéralement l'inverse de la matière. De plus, on rappellera qu'antimatière et matière ne peuvent occuper simultanément le même lieu sans s'annihiler. Mais l'association de l'antimatière au miroir a aussi un fondement scientifique, que connaissait Smithson grâce au livre de Martin Gardner, *L'Univers ambidextre* (1964), un ouvrage de vulgarisation des sciences tout entier consacré à la signification de la symétrie gauche-droite et dans lequel l'artiste a puisé de nombreuses informations. Gardner y rappelle qu'en 1957 des physiciens découvrirent que, dans le cas de l'interaction faible (une des quatre interactions fondamentales gouvernant l'univers), la loi physique de la conservation de la parité n'est pas respectée, ce qui veut dire que la symétrie n'est pas une loi absolue comme on le croyait jusqu'alors et que la nature a donc une chiralité. Cette révélation surprenante, connue sous le nom de chute de la parité, fut rapidement reliée par les scientifiques au mystère de l'existence de l'antimatière⁶³. Naquit alors l'hypothèse que l'antimatière soit comme une sorte de matière du monde de « derrière le miroir ».

On peut imaginer que ces idées ont séduit Smithson pour plusieurs raisons. Le fait que la chute de la parité ne s'observe que pour l'interaction faible a dû particulièrement résonner avec l'attrance de l'artiste pour tout ce qui relève de l'inertie. Il aurait ainsi associé l'usage par les physiciens du terme « faible » à l'idée ordinaire de faiblesse comme manque d'énergie. Cette interprétation n'aurait d'ailleurs pas été complètement sans fondement. Dans *The Mystery of Matter* (1965), un autre ouvrage de vulgarisation des sciences consulté par Smithson, le physicien Philip Morrison, commentant la chute de la parité, se demandait si cette découverte ne venait pas réfuter

la loi de conservation de l'énergie et fournir de nouveaux arguments à « l'hypothèse selon laquelle la matière est générée spontanément par un espace ne contenant aucune énergie⁶⁴ ». On comprend mieux de la sorte la constellation de notions qui chez Smithson relie l'antimatière et la torpeur de l'inaction.

« Peut-être la "matière première" et l'"antimatière" sont-elles la même chose⁶⁵ », avançait l'artiste dans son texte sur Judd, faisant fortuitement écho aux spéculations de Pannaria qui avaient inspiré Gallizio et Jorn. La source de l'artiste américain n'était pas directement aristotélicienne, mais provenait de l'étude de Carl Gustav Jung sur la psychologie et l'alchimie, dans laquelle la *materia prima* était définie, entre autres, comme « l'incrée⁶⁶ », notion permettant là encore à Smithson de répudier le vitalisme de son époque tout en appelant à revenir à une conception antémoderne de la matérialité.

Bomb culture?

Dans le monde fantastique des aventures d'Alice derrière le miroir, qui sert parfois d'analogie à celui de l'antimatière, le temps est lui aussi inversé. Aussi bien, comme le notait en 1963 Charles Hatcher dans *The Atom*, un livre de vulgarisation sur la physique atomique, l'une des hypothèses pour expliquer l'antimatière est que les antiparticules seraient des particules remontant le cours du temps⁶⁷. Cette thèse semble bien avoir inspiré l'artiste britannique John Latham, qui avait noué des liens d'amitié avec Hatcher, lorsque, entre 1964 et 1968, il créa une série d'œuvres intitulées *Skoob Tower Ceremonies*, dont le principe est l'inversion temporelle et qui font aussi allusion à l'antimatière⁶⁸. Ces « cérémonies » d'un nouveau genre consistaient en des événements publics, au cours desquels des tours de livres étaient détruites par le feu ou avec des explosifs. Latham désignait cette procédure sous le nom de « sculpture à l'envers⁶⁹ ». Ce retournement du temps était également signifié par le titre des œuvres, le mot *skoob* résultant du substantif *book* (livre) écrit à l'envers.

Dans son récit autobiographique de la scène artistique britannique des années 1960, Jeff Nuttall présente Latham comme l'un des acteurs de ce qu'il nomme la *bomb culture*⁷⁰. C'est ainsi que le poète et artiste désignait la contre-culture née en Angleterre

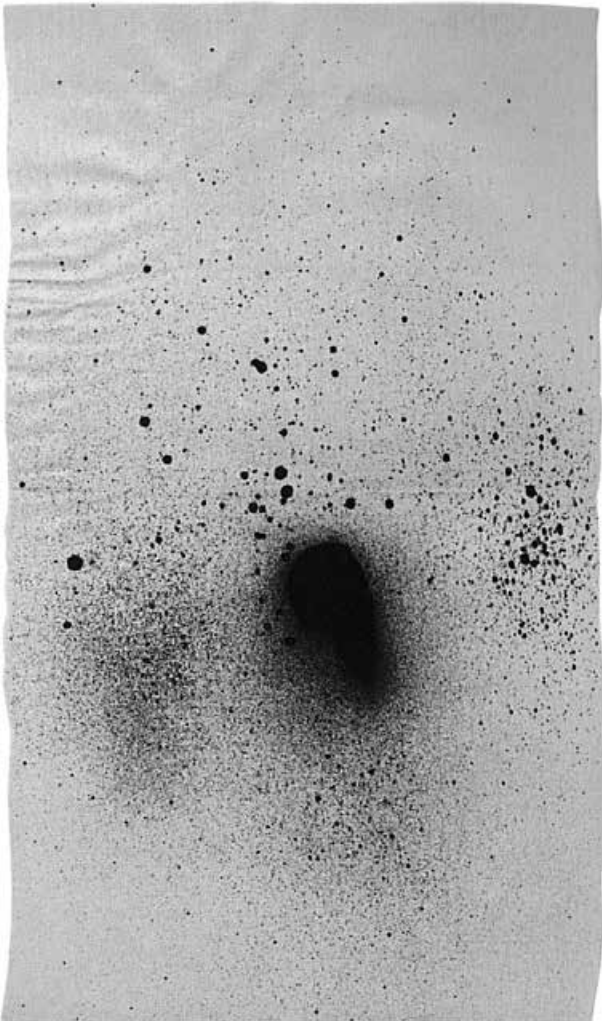


John Latham, *Skoob Tower Ceremony*, Londres, Destruction in Art Symposium, 9 septembre 1966, photographie de Hanns Sohm, © 2022 John Latham Foundation, courtesy photo Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, erworben 1981

dans la continuité du déclin du mouvement pacifiste antinucléaire et pour laquelle l'enjeu n'était plus de combattre de façon chimérique ce qui apparaissait comme l'inéluctable extinction de l'humanité mais d'en accélérer symboliquement le mouvement⁷¹. De la même manière, les *Skoob Tower Ceremonies* sont associées à un des chapitres majeurs de l'histoire de l'art à l'âge atomique, le Destruction in Art Symposium (DIAS) – un rassemblement d'artistes qui avaient fait de la destruction leur processus créatif –, qui s'est tenu à Londres en septembre 1966. L'organisateur principal en était Gustav Metzger, dont les thèses sur « l'art auto-destructif » s'étaient développées à partir de la fin des années 1950, en réaction à l'emprise de la puissance nucléaire. Selon lui en effet, la destruction comme méthode artistique était le reflet critique de la compulsion à l'annihilation inhérente à l'usage de l'énergie atomique et, en ce sens, le seul mode d'expression adapté

à la menace apocalyptique planant sur l'époque⁷². Latham, alors proche de Metzger, avait été invité par lui à réaliser une de ses cérémonies, laquelle s'est déroulée en juin 1966, sur les bords de la Tamise, et servait d'annonce au DIAS.

Mais le cas de Latham se révèle plus compliqué. Ainsi note-t-on, non sans ironie, que, malgré les liens unissant Latham et Metzger, les *Skoob Tower Ceremonies* exécutées par l'artiste au moment du DIAS proprement dit furent exclues du programme officiel de la manifestation par Metzger lui-même, ce dernier craignant des poursuites judiciaires⁷³. Plus fondamentalement, la pratique de Latham témoigne d'une forme de détachement par rapport au militantisme qui animait le DIAS⁷⁴, ainsi que d'une ambivalence vis-à-vis du rôle de la destruction en art. Quelque paradoxal que cela puisse paraître au premier abord, l'artiste, en brûlant et faisant exploser ses tours de livres, entendait réaliser des pièces



John Latham, *One-Second Drawing*, s. d., Londres, archives John Latham, Flat Time House, © 2022 John Latham Foundation

plus durables que les sculptures ordinaires : « [...] en faisant disparaître une sculpture de cette manière, expliquait-il, celle-ci devient plus mémorable, et donc plus permanente que si elle avait été découpée dans du granit ou fabriquée en polyester⁷⁵. » Plutôt que de destruction de la matière, il faudrait plutôt ici parler d'une construction antimatérielle, sur le modèle de la temporalité inversée des antiparticules. Dans une étude des « performances pyrotechniques » de Latham, Claire Louise Staunton distingue ainsi celles-ci de manifestations similaires au sein du

DIAS, les *Skoob Tower Ceremonies* visant non pas tant la dématérialisation de l'objet d'art que la manifestation de l'événement temporel comme principe de la réalité, une conception au cœur du système physique idiosyncratique élaboré par l'artiste⁷⁶. À quoi il faut rajouter cependant que si le temps est le socle de la démarche de Latham, ce n'est pas du flux temporel qu'il s'agit mais d'un anti-temps, quasi immobile, très différent en effet de celui animant les approches « explosives » de la période.

À la base de la réflexion de l'artiste, il y a en effet l'idée de substituer à la notion de particule celle d'une unité temporelle fondamentale dénommée par lui *The Least Event* (« Le moindre événement »). Néanmoins, si le temps est, pour Latham, au centre de son modèle d'explication de l'univers, il s'agit d'une temporalité bizarrement atemporelle, si l'on peut dire. Ainsi, comme l'artiste tenait à le préciser, il ne faut pas confondre son idée selon laquelle l'univers serait constitué d'événements fondés sur des structures temporelles (*the time-base conception*) avec la notion, plus banale, d'une réalité de nature temporelle (*based on time*)⁷⁷. De fait, ce que Latham rejetait était la définition du temps comme durée, à laquelle il opposait un système reposant sur la répétition de « Structures d'Événement » (*Event Structures*) possédant chacune leur propre « partition »⁷⁸. La réalité devait par conséquent être considérée comme étant composée non d'entités stables, mais d'événements de fréquences variables, dont l'apparente solidité n'était due qu'à leur récurrence. Chaque élément du réel, autrement dit chaque événement, était doté de sa propre « signature temporelle » ou structure, selon un mode qui, par ailleurs, peut aussi être comparé aux formes et fréquences permettant de définir les différents états quantiques.

Latham faisait remonter la révélation de ce modèle dans son parcours à un moment précis : lorsque, en 1954, il créa une peinture murale en se servant d'un pistolet à peinture. La constellation de gouttes noires sur fond blanc ainsi créée instantanément était, pour le peintre, tout à la fois l'enregistrement direct de l'événement ayant présidé à son exécution et une image cosmique, renvoyant aux commencements du monde. Il réactiva par la suite cette méthode pour des œuvres intitulées *One-*

Second Drawings (1970-1975), des «dessins» exécutés sur de petites planches de bois en appuyant sur le pistolet à peinture pendant une seconde et à une distance prédéterminée. Il est tentant de comparer cette démarche à celle de l'*action painting*. Mais, sans compter la dimension plus mécanique du geste de Latham, médié par le pistolet⁷⁹, l'artiste tenait à dissocier ses intentions de celles des peintres gestuels :

*Quand un peintre donne un grand coup de pinceau à travers [...] sa toile, le résultat est d'établir le plan du tableau et l'événement de l'atelier. Maintenant, si on fait tomber sur la toile blanche un petit point noir qui semble sur le point de s'évanouir les résultats sont à l'opposé : 1) Le point va et vient. 2) Il a une coordonnée temporelle variable. Le fait qu'un point ait une pulsation et qu'il s'estompe [recedes] est un pur effet optique d'une importance capitale et qu'on a entièrement omis de prendre en compte [...]*⁸⁰.

Latham vise ici vraisemblablement deux théories influentes de la peinture abstraite américaine : celle de Harold Rosenberg et celle de Clement Greenberg. Contre la vision dramatique du premier et contre l'exclusion de la dimension temporelle par le second, l'artiste prône une conception de la peinture comme micro-événement modélisant l'oscillation entre apparition et disparition, être et non-être, qui, d'après lui, caractérise le *Least Event*⁸¹. Battement temporel primordial dont on notera, de nouveau, qu'il se présente avant tout comme un mouvement d'inversion – un antimouvement –, ainsi que l'indique l'importance accordée à la manière dont le point s'estompe.

Mais l'illustration la plus frappante de la cosmologie, pour ainsi dire anti-temporelle, développée par Latham, est sans doute *Erth* (1971). Avec ce film d'une vingtaine de minutes, dont le titre désigne, avec une mystérieuse faute d'orthographe délibérée, la planète Terre, l'artiste propose une reconstitution inhabituelle de la genèse de l'univers. L'œuvre s'ouvre sur un *One-Second Drawing* représentant le *Least Event* initial, suivi de vues du globe terrestre depuis l'espace. Au fur et à mesure du déroulement du film, le point de vue se rapproche de la surface de la Terre, pour conclure sur l'image d'une silhouette humaine sur fond de paysage rocailleux. Une voix off scandé la succession d'échelles temporelles auxquelles correspondent les différentes séquences,

remontant d'un milliard d'années à une seconde, soit des commencements du monde à l'instant présent. Entièrement composé d'images fixes, le film progresse d'abord très lentement, les plans étant entrecoupés de longs passages au noir silencieux. Dans les derniers moments, et alors que le compte à rebours accélère, le tempo du montage s'emballe lui aussi mais de façon saccadée. Ces changements de rythme traduisent les structures temporelles qui, d'après Latham, constituent les différents éléments de la réalité. Les commentateurs ont fait un rapprochement entre *Erth* et les images de la Terre rapportées depuis les expéditions dans l'espace, qui ont marqué les consciences dans les années 1960-1970. Connaissant l'intérêt de l'artiste pour la théorie de l'état stationnaire⁸², on peut aussi voir dans ce film la représentation d'une sorte d'anti-Big Bang : une modélisation de la création du monde, dépourvue cependant de son explosion initiale et dans laquelle le point d'aboutissement (l'existence terrestre) se retrouve assimilée à un point de départ (la seconde), lequel est simultanément et paradoxalement présenté, avec l'image d'un être humain au bord de la disparition, comme le moment de l'extinction finale. Ce compte à rebours évoque aussi celui accompagnant le décollage d'une fusée ou l'explosion d'une bombe – peut-être atomique? –, mais d'une façon étrangement statique et anti-spectaculaire, comme un pied de nez aux rêves de surpuissance humaine.

Ainsi que le rappelle Michael Marder dans un ouvrage récent, « [l]a puissance nucléaire et l'énergie atomique qu'elle libère représentent l'apothéose du dogme contemporain de l'énergie⁸³ ». Le propos du philosophe est d'inviter à repenser le concept d'énergie hors du paradigme d'une ressource inépuisable, lequel entraîne l'humanité sur une pente destructrice. Plutôt que d'associer l'énergie à la puissance, il conviendrait ainsi de revenir à la notion aristotélicienne d'origine de l'*energeia* comme actualité. Si les artistes abordés ici n'ont pas traité de l'énergie exactement en ces termes, les différentes manières dont ils ont coopté l'idée d'antimatière en vue de développer des positions critiques à l'égard du « sublime atomique⁸⁴ » n'en résonnent pas moins avec les préoccupations actuelles sur la nécessité de renouer avec une idée de l'énergie « au repos⁸⁵ ».

Notes

1. Salvador Dalí, «Anti-Matter Manifesto» (1958), dans Haim Finkelstein (ed.), *The Collected Writings of Salvador Dalí*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 366 (notre traduction ainsi que toutes les fois où il n'est pas fait mention du traducteur).
2. Stephen Petersen, «Explosive Propositions : Artists React to the Atomic Age», *Science in Context*, vol. 17, n° 4, 2004, p. 580.
3. Pour de bonnes introductions à l'antimatière, voir Gabriel Chardin, *L'Antimatière. La Matière qui remonte le temps*, Paris, Éditions Le Pommier, 2010; Frank Close, *Antimatter*, Oxford, Oxford University Press, 2009; Gordon Fraser, *Antimatter. The Ultimate Mirror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
4. On relèvera l'essai de Riccardo Venturi, «Francesco Lo Savio e l'antimateria del mondo/Francesco Lo Savio and the Anti-Matter of the World», dans Andrea Zanini, Vincenzo Napolano et Luigi Lonardelli (dirs), *Gravity. Immaginare l'universo dopo Einstein*, cat. d'expo., Rome/Mantoue, MAXXI/Corraini, 2017, p. 229-236. Dans cette excellente esquisse, Venturi signale que l'intérêt des artistes pour l'antimatière correspond à une phase distincte de celle des rapports entre art et énergie atomique. Je me permets de renvoyer aussi à mon article, «Another Matter: Antimatter and the Dematerialization of Art», dans Christian Berger (dir.), *Conceptualism and Materiality. Matters of Art and Politics*, Leyde/Boston, Brill, 2019, p. 122-155.
5. Sophie Cras a reconstitué minutieusement l'installation («Pinot Gallizio's Cavern : Re-Excavating Postwar Paris», dans Catherine Dossin [dir.], *France and the Visual Arts Since 1945. Remapping European Postwar and Contemporary Art*, New York, Bloomsbury, 2018, p. 75-89).
6. Selon le carton d'invitation.
7. Sur l'imaginaire préhistorique de la Caverne, voir Maria Stavrinaki, *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 411-417.
8. Ce point est relevé par Nicola Pezolet, «The Cavern of Antimatter. Giuseppe "Pinot" Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International», *Grey Room*, n° 38, 2010, p. 81.
9. Pinot Gallizio, «Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable», *Internationale Situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 35.
10. *Ibid.*, p. 33.
11. *Ibid.*, p. 31. Sur cette notion, voir aussi S. Cras, *L'Économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 56.
12. *Ibid.*, p. 21-22 et 43-63.
13. Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn. The Avant-Garde Won't Give Up*, Farnham, Ashgate, 2014, p. 21.
14. Voir P. Gallizio, lettre à René Drouin, «Zona libera dell'antimondo», Alba del Piemonte, 8 décembre 1958, dans Giorgina Bertolino, Francesca Comisso et Maria Teresa Roberto (dirs), *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura/The Laboratory of Writing*, Milan, Charta, 2005, p. 60; Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* [1958], Paris, Allia, 2001, p. 112.
15. F. Pannaria, «Il mondo fisico di retroscena», *Civiltà delle macchine*, n° 2, 1956, p. 75; repris dans Decio Cocolicchio et Biagio Russo (dirs), *Fisica moderna in «Civiltà delle macchine» di Leonardo Sinisgalli*, Montemurro/Venosa, Fondazione Leonardo Sinisgalli/Osanna Edizioni, 2018, p. 201.
16. F. Pannaria, «Il mondo fisico di retroscena. Antiparticelle, anti-reazione chimica», *Bollettino della Federazione Nazionale degli Ordini dei Chimici*, novembre-décembre 1957; repris dans *id.*, *Memorie scelte*, Claudio Cardella (éd.), s. l., Edizioni Alla Via Jacobea, 2016, p. 389.
17. *Ibid.*, p. 388.
18. *Ibid.*, p. 399.
19. *Id.*, «Natura della materia», *Responsabilità del sapere*, avril-juin 1960; repris dans *id.*, *Memorie scelte*, op. cit., p. 54.
20. *Id.*, «Il mondo fisico di retroscena. Antiparticelle, anti-reazione chimica», art. cité, p. 392-393.
21. A. Jorn, *Pour la forme*, op. cit., p. 112.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 102.
25. *Ibid.*, p. 106-107.
26. P. Gallizio, «Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable», art. cité, p. 33.
27. *Ibid.*, p. 32.
28. A. Jorn, *Critique de la politique économique* suivi de *La Lutte finale* [1960], Paris, Sens & Tonka, 2001, p. 53.
29. *Ibid.*, p. 54.
30. A. Jorn, *Pour la forme*, op. cit., p. 91.
31. Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1949, p. 20.
32. *Ibid.*, p. 31.
33. *Ibid.*, p. 30.
34. G. Bataille, «À propos de récits d'habitants d'Hiroshima», *Critique*, janvier-février 1947; repris dans *id.*, *Œuvres complètes*, t. XI, *Articles 1 1944-1949*, Paris, Gallimard, 1988, p. 186.
35. A. Jorn, *Critique de la politique économique*, op. cit., p. 67.
36. Sur ce rapport de Jorn à l'Informel et à l'expressionnisme abstrait, voir K. Kurczynski, «Ironic Gestures : Asger Jorn, Informel, and Abstract Expressionism», dans Joan Marter (dir.), *Abstract Expressionism. The International Context*, New Brunswick (NJ)/Londres, Rutgers University Press, 2007, p. 108-124.
37. P. Gallizio, «Discorso : Da un'arte applicabile ad un'arte quantista» (1960), dans G. Bertolino, F. Comisso et M. T. Roberto (dirs), *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, op. cit., p. 183.
38. Renato Barilli, «Dall'informale caldo all'informale freddo», *L'Arte moderna*, 1975, cité dans G. Bertolino, «La Caverna dell'antimateria e il Tempio dei miscredenti, 1958-1959», dans M. T. Roberto, avec F. Comisso et R. Barilli, *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Milan, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001, p. 131.
39. Notre correspondance électronique avec Piero Gilardi, 17 septembre 2021. Nous remercions Valérie Da Costa de nous avoir mise en relation avec lui.
40. Piero Gilardi, «Conversazione con Gianni Pozzi, 1994», dans *id.*, *La mia biopolitica. Arte e lotte del vivente. Scritti 1963-2014*, Tommaso Trini (éd.) avec Valeria Ceregini, Milan, Prearo Editore, 2016, p. 53.
41. *Id.*, «Primary Energy and the Microemotive Artists», *Arts Magazine*,

septembre-octobre 1968, p. 48-51; repris dans sa version italienne sous le titre «L'energia primaria e gli artisti microemotivi», dans *id.*, *La mia biopolitica*, op. cit., p. 329-331.

42. P. Gilardi, «Microemotive Art», *Museumjournal*, Stedelijk Museum, avril 1968; repris dans sa version italienne sous le titre «Arte microemotiva», dans *id.*, *La mia biopolitica*, op. cit., p. 99.

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 100.

45. Gilardi n'a découvert la *Caverne de l'antimatière* qu'en 1989, au Centre Georges Pompidou, dans l'exposition «Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. À propos de l'Internationale Situationniste 1957-1972» (notre correspondance électronique avec l'artiste, 17 septembre 2021). Toutefois, jeune artiste à Turin, il était bien au fait des artistes imaginistes et situationnistes (voir, par exemple, P. Gilardi, «Conversazione con Marco Meneguzzo, 1985», dans *id.*, *La mia biopolitica*, op. cit., p. 46).

46. P. Gilardi, «Arte microemotiva», art. cité, p. 99.

47. *Id.*, lettre à Italo Calvino, 1967, reproduite dans *id.*, *La mia biopolitica*, op. cit., p. 327. R. Smithson, «Entropy and the New Monuments», *Artforum*, vol. 5, n° 10, juin 1966, p. 26-31.

48. R. Smithson. «Entropy and the New Monuments», trad. de l'anglais par C. Anderes et V. Barras, «L'Entropie et les nouveaux monuments», repris dans Valérie Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction. La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011, p. 180.

49. Voir Flora Lysen, «Blinking Brains, Corporate Spectacle, and the Atom Man: Visual Aspects of Science at the Stedelijk Museum Amsterdam (1962)», *Stedelijk Studies*, n° 2, printemps 2015, <<https://stedelijkstudies.com/journal/blinking-brains-corporate-spectacle-and-the-atom-man/>>, consulté le 27 août 2021.

50. R. Smithson, «L'Entropie et les nouveaux monuments», art. cité, p. 182.

51. Voir Brooke Kamin Rapaport et Kevin L. Stayton (dirs), *Vital Forms. American Art and Design in the Atomic Age 1940-1960*, cat. d'expo.,

New York, Brooklyn Museum of Art/Harry N. Abrams, 2001.

52. B. H. Friedman, *Jackson Pollock. Energy Made Visible*, New York, McGraw Hill, 1972. Cet ouvrage figurait dans la bibliothèque de Smithson. L'artiste a détourné ironiquement son titre dans son article «Entropy Made Visible» (1973, trad. de l'anglais par C. Gintz, «L'Entropie rendue visible», repris dans M. Gilchrist [dir.], *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, cat. d'expo., Marseille/Paris, Musées de Marseille/RMN, 1994, p. 216-219).

53. K. Stayton, dans son introduction au catalogue *Vital Forms* (op. cit.) se réfère à Henri Bergson (p. 27). Dans «L'Entropie et les nouveaux monuments» (art. cité), Smithson, à l'inverse, manifeste clairement son anti-bergsonisme (p. 190-191). Sur cette question, voir aussi Dominic Rahtz, *Metaphorical Materialism. Art in New York in the Late 1960s*, Leyde/Boston, Brill, 2021, p. 57-60.

54. R. Smithson, «Donald Judd», dans *7 Sculptors*, cat. d'expo., Philadelphia Institute of Contemporary Art, 1965; trad. par C. Anderes et V. Barras et repris dans V. Mavridorakis (dir.), *Art et science-fiction*, op. cit., p. 174.

55. *Ibid.*, p. 173 (trad. modifiée).

56. *Ibid.*, p. 174.

57. Max Jammer, *Concepts of Mass in Classical and Modern Physics*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1961, p. 5.

58. *Ibid.*, p. 53.

59. Plotin, *Ennéades*, III, texte établi et trad. par Émile Bréhier (1925), Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 105; cité en anglais dans M. Jammer, *Concepts of Mass in Classical and Modern Physics*, op. cit., p. 31. Smithson cite aussi ce passage dans son article «Quasi-Infinities and the Waning of Space» (*Arts Magazine*, novembre 1966; trad. de l'anglais par C. Gintz sous le titre «Quasi-infinités et la décroissance de l'espace»; repris dans M. Gilchrist [dir.], *Robert Smithson. Une rétrospective*, op. cit., p. 174).

60. Plotin, *Ennéades*, III, op. cit., p. 104.

61. R. Smithson, «Donald Judd», art. cité, p. 177 (trad. modifiée).



Piero Gilardi et Ettore Sottsass, Milan, galerie Sperone, 1967. © Piero Gilardi, photo droits réservés

62. Sur Smithson et Bataille, voir D. Rahtz, *Metaphorical Materialism*, op. cit., p. 72-74.

63. Martin Gardner, *L'Univers ambidextre. Les symétries de la nature [The Ambidextrous Universe, 1964]*, trad. de l'américain par C. Roux et A. Laverne, Paris, Les Éditions du Seuil, 1985, p. 247-261.

64. Philip Morrison, «The Overthrow of Parity» (1957), dans Louise B. Young (dir.), *The Mystery of Matter*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 269.

65. R. Smithson, «Donald Judd», art. cité, p. 174.

66. Carl Gustav Jung, *Psychologie et Alchimie [1951]*, trad. de l'allemand par H. Pernet et R. Cahen, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1970, p. 411. Smithson se réfère à ce texte dans «L'Entropie et les nouveaux monuments», art. cité, p. 165.

67. Charles Hatcher, *The Atom*, Londres, MacMillan & Co., 1963, p. 103. John Walker mentionne cet ouvrage dans sa monographie sur Latham (John A. Walker, *John Latham The Incidental Person. His Art and Ideas*, Londres, Middlesex University Press, 1995, p. 71).

68. J. A. Walker, *John Latham*, op. cit., p. 77.

69. Charles Harrison, «Where Does the Collision Happen? John Latham in Conversation with Charles Harrison», *Studio International*,

vol. 175, n° 900, mai 1968, p. 261.

70. Jeff Nuttall, Douglas Field et Jay Jeff Jones (eds), *Bomb Culture*, Londres, Strange Attractor Press, 2018.
71. *Ibid.*, p. 109-110.

72. Gustav Metzger, «Manifesto Auto-Destructive Art» (1960), dans Daniel Pérez (dir.), *Debemos convertirnos en idealistas o morir / We Must Become Idealists or Die*. Gustav Metzger, cat. d'expo., Mexico, Museo Jumex, 2016, p. 67.

73. Voir Kristine Stiles, «Synopsis of the Destruction in Art Symposium and Its Theoretical Significance», *The Act*, vol. 1, n° 2, printemps 1987, p. 27.

74. Latham s'est toujours tenu à distance du mouvement anti-nucléaire. Voir Ina Conzen-Meairs, «Art after Physics : John Latham's search for a representation of the encompassing present», dans

Chrissie Iles et David Elliott (dirs), *John Latham. Art after Physics*, cat. d'expo., Oxford/Stuttgart/Londres, The Museum of Modern Art/Edition Hansjörg Mayer, 1991, p. 20. La relation avec Metzger se détériora au cours des années suivantes, ce dernier finissant par dénoncer l'apolitisme de Latham (G. Metzger, «A Critical Look at the Artist Placement Group», *Studio International*, vol. 183, n° 940, janvier 1972, p. 4-5).

75. C. Harrison, «Where Does the Collision Happen?», art. cité., p. 261.

76. Claire Louise Staunton, «The Pyrotechnic Event : John Latham's Pyrotechnic Performances and Their Temporal Dimension», *NOIT Journal*, n°2 «Burning» (Lisa Le Feuvre, dir.), mai 2014, p. 20.

77. John Latham, lettre à Norman Reid, directeur de la Tate, 28 novembre 1979,

Londres, archives John Latham, Flat Time House.

78. Pour une introduction à ces notions, voir J. A. Walker, *John Latham*, op. cit., p. 187-202.

79. *Ibid.*, p. 27.

80. J. Latham, lettre à Bill, 20 avril 1964, Londres, archives John Latham, Flat Time House.

81. J. Latham, cité dans J. A. Walker, *John Latham*, op. cit., p. 24.

82. J. A. Walker, *John Latham*, op. cit., p. 59. Cette théorie, due au physicien Fred Hoyle, se voulait un contre-modèle à la cosmologie d'Einstein.

83. Michael Marder, *Energy Dreams. Of Actuality*, New York, Columbia University Press, 2017, p. 15.

84. Peter B. Hales, «The Atomic Sublime», *American Studies*, vol. 32, n°1, printemps 1991, p. 5-31.

85. M. Marder, *Energy Dreams*, op. cit., p. xi.

Larisa Dryansky est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à Sorbonne Université. Ses travaux portent sur les relations entre art, science et technologie et sur les images technologiques (photographie, film, vidéo). Elle prépare un ouvrage sur l'antimatière dans l'art après 1945.

Décolonialité nucléaire

À défaut d'éliminer le nucléaire,
on peut le repenser

L'incommensurabilité

L'exploitation minière, les essais d'armements, les contaminations, les retombées radioactives, les accidents et les déchets radioactifs¹ occasionnés par l'industrie nucléaire ont toujours été les agents d'une forme de colonisation des terres et des corps. Dans cet article, j'assimilerai la contamination radioactive à un symptôme de cette colonisation par le nucléaire, et mettrai en doute la possibilité même d'une dé-colonisation, d'un retour en arrière (comme on enlève le givre sur un pare-brise). En ce sens, le nucléaire pose un problème insoluble, il ne peut faire l'objet d'une décolonisation². Le mot « décolonialité [*decoloniality*] » utilisé ici recouvrira donc un processus d'appréhension plutôt que la notion plus réduite de présent ou de futur décolonisé³.

Partant de l'Europe, nous gagnerons ensuite le Groenland et l'Australie afin de cerner les moyens d'action [*agency*] mis en œuvre par divers acteurs de l'art contemporain au sein du Nuclear Culture Project⁴, dont le déploiement au sein de la sphère publique tend à mettre en cause le mythe (alimenté par les États) de la dissolution des contaminations

passées dans la promesse d'un futur dé-contaminé et dé-colonisé. À l'heure de l'Anthropocène nucléaire, où retombées et déchets radioactifs s'infiltrent dans les corps, les cerveaux, les paysages et toutes les créatures organiques, il nous faut trouver de nouvelles pistes à suivre. Tout d'abord, nous pouvons établir des liens entre les sites et les récits, écouter des histoires venues du fond des âges [*deep time*] qui nous guideront dans le futur, rechercher des solidarités et tisser des alliances entre communautés géographiquement et économiquement étrangères les unes aux autres mais affectées par l'industrie nucléaire.

Nous ne traiterons pas directement des problèmes de représentation ou d'activisme décoloniaux, mais plutôt des pratiques artistiques dessinant des lignes de fuite inspirées du mode de « trahison » invoqué par Isabelle Stengers⁵ d'après un processus décrit par Deleuze et Guattari : « Divulguer un élément qui, tout en appartenant au territoire, entre en rapport avec l'extérieur contre lequel ce territoire se protège⁶. » C'est ainsi que les artistes,



Jeremiah Garlingarr, *Bulah Djang (earthquake story)*, 2016, acrylique sur papier Arches, 51 x 76, © Jeremiah Garlingarr, 2016, Injalak Arts

évoluant entre territoires et cultures, cherchent de nouvelles routes, identifient de nouvelles « ritournelles » et de nouvelles échappatoires face à la crainte qu'inspire la modernité nucléaire. De nombreuses questions concernant le discours artistique de la décolonialité nucléaire demeurent non résolues, et cet article constitue le premier d'une série que j'ai entamée en partenariat avec divers artistes afin d'établir un réseau de pratiques et de définir une méthodologie applicable à de futures collaborations, échanges et recherches⁷.

Cet article interroge par ailleurs la notion de post-colonialité nucléaire, c'est-à-dire l'existence même d'un temps de l'après. Être post-quelque chose, c'est reconnaître que ce quelque chose a imprégné notre savoir et notre être tout en étant capable de le désigner et de le décrire⁸. En ce sens, les humains anthropiques représentent une « espèce post-atomique⁹ ». Il est évident qu'à l'instar des radio-isotopes anthropiques, les valeurs et les effets de la colonisation ne s'effacent pas avec le remplacement d'un gouvernement par un autre. Au contraire, les effets des pratiques nucléaires technoscientifiques sont les instruments des politiques d'État, lesquelles outrepassent leurs propres limites quand, pénétrant la biosphère, elles endommagent viscéralement et psychologiquement les cellules, et élèvent les niveaux de fond des radiations à l'échelle du globe. Joseph Masco, qui défend une vision planétaire des incidences des retombées radioactives sur le changement climatique, appelle à multiplier « les nouvelles visions planétaires ainsi qu'une politique de la complexité qui puisse assumer une sécurité post-nationale et différentes appréhensions d'un futur collectif¹⁰ ». Les artistes peuvent contribuer à repenser la sécurité post-nationale en dissociant État-nation et aire culturelle à travers une palette d'optiques planétaires. Ces optiques rejoignent l'approche de la régionalisation de l'Anthropocène entreprise par DeLoughrey¹¹, ainsi que le travail de l'artiste et réalisateur Arjuna Neuman¹², en retraçant les temporalités nucléaires propres à des sites, à des matériaux et à des communautés locales en vue d'élaborer une politique de la complexité planétaire. Une partie de ce processus implique d'étudier le langage nucléaire, et les

rapports entre dé-colonialité et dé-contamination.

Employer l'expression « le nucléaire » peut servir à dénoncer un excès de catégorisation, dès lors que chaque aspect de cette industrie, depuis ses matériaux jusqu'à ses impacts, est inséparable du cycle nucléaire et de la biosphère. La distinction entre énergie nucléaire et armes nucléaires, essai atomique et menace nucléaire, fission nucléaire et médecine nucléaire, extraction d'uranium et stockage géologique, aboutit à un inventaire d'unités constituantes du nucléaire produites dans des temps et des espaces distincts, qui permet de se détourner de la géopolitique et des agents majeurs de la colonisation que sont les traces de la contamination due à l'extraction et à l'exploitation des matériaux. Le motif de l'invisibilité renvoie donc, plus encore qu'à l'esthétique, au cadre géopolitique et intellectuel dans lequel s'inscrit notre sujet, avec ce qu'il révèle et ce qu'il choisit de dissimuler.

Pour Eve Tuck et Wayne Wang¹³, loin de recouvrir une métaphore, le mot décolonisation désigne une réconciliation impossible. Ce qui est fait ne peut être défait, et les formes métaphoriques de la décolonisation n'ont d'autre objet que d'absoudre le colonisateur, ce que Tuck et Wang décrivent comme le « retour du colon du côté de l'innocence [settler move to innocence] ». De ce constat, ils infèrent que seule une « éthique de l'incommensurabilité » permettrait d'ouvrir des perspectives¹⁴, mais qu'une telle éthique ne saurait voir le jour tant qu'elle sera ponctuée par la métaphore. Ce défi est directement lancé à l'art et aux artistes qu'intéressent la signification et les représentations, tant réelles que symboliques. À l'instar de Sadie Plant, pour qui le net mondialisé est à la fois actuel et métaphorique, les artistes imaginent des cadres conceptuels dans lesquels établir des liens entre matériaux et lieux, histoires multiformes et spéculations sur le futur au sein de notre temps présent. La métaphore est intrinsèque à la narration, elle opère des transferts de sens entre différents cadres conceptuels et des va-et-vient entre les mondes matériel et dramatisé.

L'éthique de l'incommensurabilité de Tuck et Wang se révèle un levier efficace pour réexaminer le rôle et les capacités d'action de l'art dans les sites et les communautés nucléaires. Le travail du com-

missaire d'exposition consiste à s'assurer que l'art nucléaire n'est pas instrumentalisé, qu'il ne favorise pas un « retour du colon du côté de l'innocence ». Il apparaît évident que le soutien des acteurs du traitement des déchets nucléaires en faveur de l'art nucléaire¹⁵ s'inscrit dans une démarche de déculpabilisation, et que l'intérêt des médias pour les récits issus du temps long [*deep time*] décrivant l'enfouissement des déchets radioactifs tend à aplanir les enjeux nucléaires des politiques coloniales¹⁶. Tout comme la rhétorique déployée par Eisenhower en faveur des Atomes pour la Paix [*Atoms for Peace*] dans les années 1950, les marqueurs des sites artistiques semblent circonscrire des aires d'assainissement du présent fondées sur la promesse d'un futur décontaminé¹⁷. L'incommensurabilité, de son côté, ne saurait souscrire à la récupération de l'art par les acteurs du traitement des déchets radioactifs; elle ne saurait en appeler au romantisme du temps long et du retour à la nature en vue d'élaborer des récits futurs d'où la nocivité du nucléaire aurait disparu. L'incommensurabilité contribue à nous resituer dans une permanence (post)coloniale appelant de nouvelles stratégies. Engager sa capacité de répondre [*response-ability*]¹⁸ ne consiste peut-être pas tant à résoudre le problème qu'à l'identifier – et c'est ici que l'art trouverait son utilité. Détricoter les récits historiques, réexaminer et désamorcer les impacts de la colonisation sur la vie contemporaine, peut permettre d'appréhender le présent afin de lui répondre. Cette tâche essentielle fait partie des responsabilités de l'art contemporain.

Le Nuclear Culture Project consacré à la décolonialité nucléaire a permis de considérer un large spectre de processus de post- et de néo-colonisation actuellement en vigueur, parmi lesquels figurent les colonisations intérieures et les formes de néo-colonisation mises en œuvre par l'Union Soviétique et les États-Unis en recourant à des forces tantôt brutales et tantôt douces : citons, entre autres, le nombre pléthorique de réacteurs américains installés au Japon (semblables à ceux de Fukushima), ainsi que les centrales nucléaires installées en Europe de l'Est par les Soviétiques (Ignalina, Tchernobyl). Les colons européens qui ont bâti les États-Unis ont opéré une colonisation intérieure à laquelle ont

activement pris part les essais nucléaires effectués sur les terres des Indiens Shoshones et l'installation de centres de recherche sur des terres autochtones. Le même type de colonialisme nucléaire caractérise les essais nucléaires effectués par les Français et les Anglais dans le Pacifique et en Australie. Mais si le mot « décolonisation » désigne la revendication de ses droits territoriaux par un peuple autochtone¹⁹, il revêt aussi une acception beaucoup plus large lorsqu'il s'applique à la contestation et à la transformation des effets du colonialisme et de l'esclavage – ainsi au cœur des discours des mouvements en faveur des Droits de l'Homme et des Droits Civiques aux États-Unis, ainsi que du mouvement international Black Lives Matter. L'ensemble de ces discours permet d'identifier la « catastrophe ancestrale du colonialisme et de l'esclavage », qui a « donné naissance au libéralisme et au capitalisme, parallèlement à une énorme machinerie qui désavoue leur violence structurelle »²⁰. Considérer la décolonialité nucléaire à travers toutes ses pratiques et toutes ses résonances revient à opposer un parti pris interdisciplinaire et holistique à la réduction empirique du savoir au seul domaine de la « science », et à ouvrir un espace de recherche artistique éthique et esthétique susceptible d'engendrer de nouvelles formes de connaissances. Cet article tentera d'articuler les stratégies artistiques contemporaines visant à la décolonisation du nucléaire à l'échelle planétaire, à partir d'œuvres basées sur la recherche dissociant l'approche positiviste de la décontamination et le retour à la nature.

L'art et la capacité de répondre [*response-ability*] dé-coloniale

Le *Nuclear Culture Source Book*²¹ et les expositions « Perpetual Uncertainty »²² comprennent plusieurs œuvres d'art, socialement engagées, explorant une esthétique nucléaire située au-delà du sublime de la nature et de l'étrangeté hantée [*haunted uncanny*] qui l'ont caractérisée au XX^e siècle²³. Le livre renferme en outre de précieux documents concernant le Global Hibakusha Project, à la faveur duquel Robert Jacobs et Mick Broderick réunirent des jeunes gens originaires du Japon et des îles Marshall représentant la troisième génération de survivants d'essais

atomiques²⁴. Fondateur de pratiques artistiques valorisant l'expérience et la créativité des participants-collaborateurs, ce travail intergénérationnel réalisé sur divers sites nucléaires a établi de puissantes synergies avec l'art socialement engagé et contribué à faire émerger de nouvelles communautés d'intérêt à travers la valorisation de diverses formes de savoir. Cette dimension sociale est plutôt rare dans les pratiques artistiques actuelles touchant au nucléaire, probablement pour des raisons de sensibilité politique, de complexité sociale et de distance entre les territoires.

Au sein du Nuclear Culture Project, l'artiste danoise Lise Autogena a élaboré une œuvre en forme de réponse [*response-ability*] décoloniale évoquant l'abandon du nucléaire par les Danois et un projet d'extraction d'uranium dans le Groenland, ancienne colonie danoise. Désormais sorti du nucléaire, le Danemark a autrefois prospecté sur la montagne de Kuannersuit, située non loin de Narsaq, dans le sud du Groenland, et riche en gisements de terres rares. Le groupe chargé du démantèlement nucléaire danois (Dansk Dekommissionering) possède du reste un gros tas de minerai d'uranium provenant de Kuannersuit dans son laboratoire de Risø, au Danemark²⁵. Dans les années 2010, l'extraction d'uranium d'une mine à ciel ouvert située à Kuannersuit a suscité un regain d'intérêt international ainsi que de vifs débats dans la communauté de Narsaq et groenlandaise, en raison des éventuelles levées de capitaux financiers qui auraient accompagné l'exploitation et permis de renforcer l'indépendance économique du Groenland. Tuck et Wang l'affirment nettement : « [...] la quête post-coloniale de ressources repose fondamentalement sur un modèle anthropomorphique, puisque la terre, l'eau, l'air, les animaux et les plantes ne seront jamais post-coloniaux – ils demeurent des objets à exploiter par le sujet post-colonial qui y est habilité²⁶. » La seule solution serait d'adopter une perspective qui dépasse l'humain. Autogena a pris un engagement à long terme vis-à-vis de la communauté de Narsaq, et ses séjours sur le terrain l'ont conduite à réaliser le film *Kuannersuit/Kvanefjeld* (transcription danoise de Kuannersuit) avec Joshua Portway (2016). Présentant leur film, tous deux expliquent :

« Nombreux sont ceux pour qui l'exploitation des gisements miniers est la seule voie possible vers une pleine indépendance. Pendant des générations, les fermes proches de Kvanefjeld ont pris en charge l'unique activité agricole du Groenland. Il se pourrait que ce mode de vie soit bientôt menacé, car le Groenland étudie un projet de mine à ciel ouvert porté par la compagnie australo-chinoise Greenland Minerals and Energy, qui serait à même de traiter plus d'un milliard de tonnes d'oxyde de terres rares et de substantielles teneurs en uranium à hauteur de 593 millions de livres sterling²⁷. » *Kuannersuit/Kvanefjeld* fait le portrait d'une communauté que ce projet minier divise, et « explore les difficiles décisions et compromis auxquels fait face une culture qui cherche à se libérer de son passé colonial et à définir sa propre identité dans un monde globalisé²⁸ ». Tandis que l'état du marché mondial des terres rares et de l'uranium incitait à poursuivre ce projet, le film offrait une vision du paysage et des peuples plus planétaire, en les inscrivant dans un complexe écosystème. En 2021, le parti inuit Ataqatigiit a banni l'exploitation de l'uranium au Groenland, et mis fin à l'exploitation de Kuannersuit²⁹. Toutefois, l'extraction demeure un facteur de développement économique aux yeux du gouvernement groenlandais, et un sujet de réflexion pour certains artistes groenlandais, tels que Inuk Jørgensen³⁰, Paninnguaq Lind Jensen et David Heilmann Ottossen³¹.

Kuannersuit/Kvanefjeld fait partie intégrante d'un projet artistique plus vaste cherchant à mettre au jour de nouvelles significations au sein d'un paysage engagé dans un complexe processus de décolonisation. Là où la plupart des artistes s'attachent après coup à des sites et à des communautés touchés par un événement nucléaire, Autogena et Portway ont su proposer une réponse anticipée à une potentielle extraction de minerai radioactif qu'il serait sans doute bien plus sûr de laisser sous terre. La violence du procédé consistant à couper en rondelles les sommets de la vieille chaîne de montagnes et à libérer leur uranium dans l'atmosphère faisait en outre écho à l'histoire de l'exploitation coloniale de l'uranium en Australie, en Afrique du Sud et sur les terres de la Nation navajo aux États-Unis, à l'insuf-

fisante régulation de ces activités et à leurs impacts radiologiques à long terme dans les couches fossilifères de la planète³². Autogena a également fait intervenir des activistes navajos dans le débat public au Groenland. Bien que les radionucléides et le carbone se soient formés via des processus géologiques distincts et ont des impacts très différents sur l'environnement, ils font les uns et les autres l'objet d'une extraction et d'une transformation industrielle qui en libèrent les composantes dans l'air et dans l'eau. C'est ainsi que l'exploitation de l'uranium, tout comme celle du charbon et du gaz naturel, ont un impact anthropique négatif durable sur la biosphère. Et cela nous impose de reconsidérer la politique planétaire de l'extraction dans le contexte de l'Anthropocène. Autogena et Portway, comme Jacobs et Broderick, mettent sur pied des collaborations avec des communautés en invitant leurs histoires coloniales. Ils créent ainsi des contextes pourvoyeurs de moyens d'action, d'échanges et d'alliances favorisant le passage d'une réflexion globale à une réflexion planétaire. Lise Autogena poursuit son engagement à long terme au Groenland. En 2019, elle a fondé la NIRS (Narsaq International Research Station), plateforme communautaire ouverte aux chercheurs, aux artistes et aux organisations intéressés par le cas groenlandais et désireux d'en tirer des enseignements pour le reste du monde³³.

Le concept de planéarité [*planetaryity*] a été introduit par Gayatri Chakravorty Spivak³⁴, pour qui la pensée planétaire devrait «recouvrir» le langage et les valeurs de la globalisation³⁵. La notion de planétaire renvoie à une façon de penser l'autre, en créant un espace permettant d'imaginer la Terre du point de vue d'un autre monde, par-delà les processus coloniaux et capitalistes de globalisation et le langage bien intentionné de l'internationalisme. Penser à une échelle planétaire ouvre la possibilité de penser le futur autrement, d'évaluer la culture précapitaliste (la culture hors du capital) et d'envisager de nouvelles (ou très anciennes) formes de responsabilité collective. Réagissant à la crise climatique et à la dégradation des fragiles et trop négligés systèmes de santé, l'idée de Soins Planétaires [*Planetary Care*] invite à envisager de nouvelles formes d'organisations, de pratiques et d'analyses collectives dédiées au soin.

Considéré dans une perspective et une échelle planétaires, la notion de soin se nourrit ici de l'étude des affinités [*kinship*] menée par Donna Haraway³⁶ et de l'analyse de la survie sur les ruines du capitalisme menée par Anna Tsing³⁷. Le Soins Planétaires favorise l'adoption d'une vision holistique et plurispécifique de l'écologie, et une réflexion portant sur tous les organismes, humains compris³⁸. Les analyses de matériaux, les réflexions et les pratiques spéculatives croisées avec les points de vue féministes et décoloniaux sont essentielles à une refonte de la pensée sur le monde associant éthique et esthétique³⁹. La planéarité nucléaire est souvent décrite en termes d'Anthropocène nucléaire⁴⁰, ou d'effets anthropiques du militarisme nucléaire⁴¹. C'est ainsi que les artistes impliqués dans le Nuclear Culture Project se sont mis à explorer la planéarité socialement engagée de la recherche dédiée à l'art nucléaire.

Traces matérielles : Australie et Europe

La dimension planétaire des pratiques artistiques de Gabriella Hirst, Alex Ressel et Kerri Meehan produit une distance décoloniale vis-à-vis des discours européens conventionnels concernant les marqueurs des sites de déchets radioactifs produits par la colonisation nucléaire britannique en Australie. Les artistes examinent différentes perspectives spatiales et temporelles relatives aux allers-retours des matières fissiles entre les hémisphères, afin de mettre au jour de nouvelles modalités de travail fondées sur les alliances et la solidarité avec les communautés affectées par la contamination radioactive. La colonisation nucléaire fut menée par les Britanniques en Australie via l'extraction d'uranium – notamment dans le nord du territoire –, ainsi que les essais nucléaires effectués à Montebello, Emu Field et Maralinga. Notons que si l'Australie détient 33 % de l'uranium mondial, elle ne produit pas d'énergie nucléaire ni d'armes atomiques.

Gabrielle Hirst s'est inspirée du moment où l'on vit fleurir dans un jardin périurbain un rosier baptisé «Flora Rosibunda Atom Bomb» – véritable symbole de la banlieue nucléaire des années 1950 et de la domestication du nucléaire telle qu'elle est rigoureusement décrite dans le livre de Kate Brown *Plutopia*⁴². Tout comme celle des corps, la culture des roses est

une forme de contrôle social intégré au projet colonisateur. Le nom donné à cette rose tend à mettre en avant l'innocuité culturelle, politique et radiologique de la bombe atomique, tant chez soi que dans les zones colonisées. Par réaction, Gabriella Hirst a fait de la rose un objet résistant à la normalisation par le langage nucléaire, en l'intégrant pour la première fois dans un discours artistique critique. Plantée non loin du site sur lequel les Britanniques ont mis au point leur bombe atomique lancée sur Montebello, au large de la côte nord-ouest australienne, l'œuvre de Hirst intitulée *An English Garden* («Un jardin anglais», 2021) fut le catalyseur d'un débat public sur l'histoire de la colonisation nucléaire de la Grande-Bretagne.

Alex Ressel et Kerri Meehan ont quant à eux suivi le long parcours de l'uranium depuis ses origines géologiques et culturelles afin de remonter aux sources du savoir intergénérationnel sur la radioactivité et de le préserver à l'avenir. Tous deux ont établi une collaboration durable avec une communauté du Territoire du Nord australien particulièrement touchée par les dévastations liées à l'extraction d'uranium, et dont les peintures rupestres rendent compte de risques radioactifs courant sur des centaines et des milliers d'années. L'inscription de cette tradition picturale dans notre temps contemporain contribue aux débats européens concernant les marqueurs de sites à l'échelle planétaire.

Autogena, Hirst, Ressel et Meehan ont tous participé à l'exposition «Splitting the Atom» que Virginija Januškevičiūtė et moi avons organisée et qui s'est tenue en 2020 au Centre d'Art Contemporain (CAC) et au musée de l'Énergie et de la Technologie de Vilnius, en Lituanie. Cette exposition fut l'occasion de resituer le débat portant sur les politiques de l'énergie nucléaire soviétiques et européennes dans un contexte décolonial planétaire – via la réunion d'œuvres abordant la décolonialité nucléaire du point de vue lituanien, et d'œuvres témoignant de l'expérience de l'extraction d'uranium vécue par les Aborigènes australiens. Pratiquement rien ne rapproche les langages visuels de ces communautés, dans lesquelles les concepts de colonisation et de décolonialité recouvrent des réalités très différentes. Les pratiques artistiques de Hirst, et de Ressel et Meehan caractérisent la colonisation nucléaire de

l'Australie par les Britanniques en termes d'exploitation et d'essais atomiques, suscitant ainsi des discours et des alliances inédits, fondateurs de futures aires de questionnements.

Fabriquer une bombe dans un jardin anglais

L'œuvre de Gabriella Hirst *How to Make a Bomb* (en cours depuis 2015) est une exploration pluridimensionnelle de la géopolitique botanique portée par la *rosa floribundia* «Atom Bomb», et des conséquences de la dissémination de la rose dans divers sites et contextes nucléaires par des jardiniers associés à des galeries d'art. Le projet met en lumière les relations croisées entre la botanique coloniale⁴³ et la colonialité nucléaire via la collaboration entre des cultivateurs de roses et le curateur Warren Harper⁴⁴. À travers cette œuvre, Hirst retrace le parcours effectué par l'uranium depuis son pays, l'Australie, jusqu'à l'Europe et recense les traces laissées sur la planète par son extraction, sa transformation en matière fissile destinée aux réacteurs et aux armes, les essais atomiques, la production d'énergie et, pour finir, le réenfouissement des déchets dans le sol. Ces trajectoires reprennent celles des colons explorateurs qui ont prélevé des spécimens de plantes, domptant et répertoriant la nature pour les archives européennes. Dès lors, chaque voyage évoqué par l'œuvre expose un aspect de l'intrication entre l'horticulture et la nucléarité coloniales.

En 2021, Hirst et Harper ont participé à l'Estuary Festival avec une reprise *site specific* du projet sous la forme d'une œuvre d'art destinée à l'espace public. Un «jardin anglais» composé de roses (variété «bombe atomique») fut planté sur l'ancien domaine de l'Atomic Weapons Establishment – centre de recherche où fut développée la bombe atomique britannique – dépendant du ministère de la Défense (MOD) et situé à Shoeburyness, près de l'île Foulness. Ce jardin de roses souligne les liens entre le site de production de la bombe et celui de son explosion sur l'île Montebello, en Australie, dans le cadre de l'opération Hurricane déployée en 1952, un an avant que Kordes eût l'idée de baptiser sa rose «Atomic Bomb». Situé à proximité de l'île Foulness, qui abrite un site du ministère de la Défense toujours en activité, *An English Garden* pro-

pose une réflexion sur l'héritage colonial nucléaire de la Grande-Bretagne et sur ses actuels impacts. À l'image d'autres jardins du souvenir, le lieu est agrémenté de bancs et d'une plaque sur laquelle on peut lire ces mots :

Un jardin anglais

Rosa floribunda « Atom Bomb [Bombe Atomique] » (Kordes, 1955)

Iridaceae « Cliffs of Dover [Falaises de Douvres] » (Fay, 1952)

En 1952, fut assemblé à l'Établissement de Recherches des Armes atomiques de l'île Foulness, à seulement dix kilomètres d'ici, le premier engin atomique britannique. Cet armement ne fut pas testé sur le sol britannique, mais envoyé en Australie où il fut mis à feu sur une terre autochtone non cédée, causant des ravages et des contaminations durables. On dit que ces premiers engins ont été expédiés depuis l'embarcadère de Barge Pier, ici à Gunners Park.

La Grande-Bretagne continue d'intensifier sa production d'armes atomiques : en 2021, son actuel gouvernement a levé l'interdiction, en vigueur pendant 30 ans, de développer de nouvelles armes atomiques, et promis d'augmenter son armement nucléaire de 40 %. Ce faisant, le choix a été fait de diriger des ressources considérables vers les industries dédiées à la violence plutôt qu'à la protection.

An English Garden reflète l'identité nucléaire et coloniale de la Grande-Bretagne. Il est planté de Rosa floribunda « Bombe atomique », une rare variété de rose créée par le phytogénéticien Reimer Kordes en 1953, à l'apogée de la course aux armements menée pendant la guerre froide. Ces plantes ont été propagées dans Southend-on-Sea à partir de l'un des quelques spécimens restants de la variété d'origine de 1953. Ce jardin rappelle que la rose rouge d'Angleterre s'intrique au passé impérialiste du « jardinier du monde » [of « gardening the world »], lequel se perpétue dans un présent dangereusement surarmé. Ce sont des jardins dont il faut prendre soin.

Ce jardin a fait l'objet d'une attention internationale lorsqu'il fallut le retirer de l'espace public suite aux menaces émises par des conseillers municipaux conservateurs⁴⁵. Ces derniers étaient parti-

culièrement scandalisés par le texte de la plaque, qu'ils accusaient de falsifier l'histoire. Pourtant, les spécialistes en nucléaire possèdent de solides informations concernant l'élaboration d'armes nucléaires au sein des centres de recherche sur les armes atomiques du Royaume-Uni, et une récente étude a même été consacrée à l'héritage culturel nucléaire de Foulness⁴⁶. L'œuvre de Hirst contribua à cette actualisation des connaissances en mettant en regard l'histoire de ce site et le réengagement du gouvernement britannique dans une politique d'amplification de son arsenal nucléaire militaire. Partout en Grande-Bretagne, des activistes ont descellé des statues de colonisateurs et de propriétaires d'esclaves dans le cadre d'une campagne mondiale de décolonisation de l'espace public, des universités et des musées⁴⁷. Mais le besoin se fait pressant d'œuvres publiques qui se penchent sur cette histoire de façon plus subtile et réfléchie, en pesant, à l'image du jardin de Hirst, les responsabilités historiques et actuelles. De fait, une œuvre d'art contemporain n'empêche pas les explosions de se poursuivre à Foulness⁴⁸. La censure dont *An English Garden* a fait l'objet témoigne en faveur de sa portée politique et esthétique, tout en révélant cruellement la méconnaissance de l'histoire nucléaire britannique et des débats entourant l'actuelle politique d'armement en Angleterre. Ce passé nous accompagne, car les terres restent contaminées et les souvenirs perdurent. Afin de situer l'œuvre dans un contexte mieux étayé, Hirst et Harper ont organisé une « Rose Garden Conference » (2021)⁴⁹ – laquelle fut inaugurée par Sue Coleman-Haseldine, représentante de la nation australienne de Kokatha-Mula, qui prononça en 2021 une allocution devant la haute assemblée des Nations Unies. Durant cette conférence, des chercheurs, conservateurs, membres de communautés autochtones et artistes ont partagé leurs travaux et leurs réflexions sur l'histoire et sur la mémoire de la colonisation nucléaire menée par les Britanniques en Australie, inscrivant ce faisant une œuvre d'art dans un mouvement d'alliances et d'expressions décoloniales. Ferme soutien du projet de Hirst, la British Nuclear Test Veterans Association (Association des vétérans des essais nucléaires britanniques) a participé à la conférence

et signé une lettre ouverte au conseil municipal de Southend appelant à la réinstallation de *An English Garden*⁵⁰. Avec une simple œuvre d'art pour cristallisateur, tous ces acteurs ont interrogé le colonialisme nucléaire en Australie et au Royaume-Uni, en nouant des alliances et des dialogues inédits à travers le temps et l'espace. Ressel et Meehan, quant à eux, ont fait un tout autre voyage.

Au « Pays de la maladie »

Alex Ressel et Kerri Meehan⁵¹ se sont rendus dans le Territoire du Nord australien, et se sont installés au Injalak Arts Centre⁵² de Gunbalanya, situé non loin de l'ancienne mine d'uranium de Nabarlek et de la mine d'uranium Ranger. Les projets qu'ils mènent en collaboration consistent à créer et réunir des œuvres d'art mettant en relief le rôle des récits intergénérationnels dans la riche culture des régions exploitées pour leur uranium. Étroitement associés aux communautés aborigènes, les deux artistes apprennent à repenser le paysage nucléaire et à le réinscrire dans le pays, l'entourage proche et la temporalité, en puisant dans un bagage de connaissances vieux de 60 000 ans. L'œuvre radiophonique *Sickness Country* (2017) est une compilation de conversations menées avec des habitants de la région portant sur la prise en charge par la culture traditionnelle d'un savoir contemporain sur l'uranium – une peinture rupestre représente ainsi une personne atteinte de Miamia, maladie provoquant un gonflement des articulations causé par les perturbations infligées à la terre. Dans leur note d'intention, les deux artistes précisent :

Le « Pays de la maladie » [Sickness Country] est une région située dans le Parc national de Kakadu, qui fut réputé dangereux et sacré pendant des millénaires. Selon d'anciens récits toujours vivaces, perturber la terre, emporter des roches, camper, récolter et couper des cultures dans le Pays de la Maladie peut entraîner de graves conséquences. Dans les années 1950, les prospecteurs d'uranium recherchant des gisements dans la région reculée du Nord de l'Australie ont trouvé, dans certaines zones de Kakadu, des filons riches en minerai à faible profondeur⁵³.

Au fil de ce programme sonore, les interventions établissent une corrélation de plus en plus nette entre les alertes sanitaires frappant le pays et les

gisements d'uranium présents dans son sous-sol. Ses habitants expliquent que l'exploitation minière n'a fait que déplacer la nocivité de l'uranium d'un point à un autre, causant finalement des destructions semblables à celles constatées à Fukushima. Ces traces attestent une capacité de répondre [*response-ability*] car elles substituent au langage de l'industrie mondialisée de l'extraction les témoignages d'une prise de conscience des interconnexions écologiques. Raconter ces histoires devient dès lors un facteur de sensibilisation à la nucléarité planétaire. En Terre d'Arnhem comme à Kakadu, les autochtones doivent faire face aux séquelles de l'exploitation minière passée, mais aussi aux visites annuelles, durant la saison sèche, de prospecteurs d'uranium qui leur promettent des royalties et du travail rémunéré en échange de droits d'exploration. L'extraction d'uranium est rarement évoquée dans les discours sur le nucléaire émanant des pays du Nord⁵⁴; or, des œuvres telles que *Sickness Country* cherchent à rendre visibles les traces matérielles enracinées dans le temps long [*deep time*] ainsi que la mémoire du paysage transmise au fil des générations.

Les peintures de Bulah Djang ont été réalisées entre 2011 et 2018 par divers membres de tous âges de la famille Garlangarr, qui vit à Gunbalanya. La scène peinte revêt la forme d'un avertissement adressé aux générations futures. Bulah Djang (ou Coronation Hill) est situé dans le territoire Jawoyn, appelé aussi Pays de la Maladie. L'uranium a été extrait de ces terres entre 1957 et 1964 contre la volonté de leurs propriétaires traditionnels, qui, après des années d'une lutte menée dans le cadre du système juridique australien, ont fini par obtenir la fin à l'exploitation. Fruits d'un processus de re-narration et de représentation des histoires de Bulah Djang, ces œuvres sont aussi une mise en garde contre les dangers des creusements et de toutes les perturbations infligées au sol⁵⁵. À l'instar des peintures rupestres, ces images revêtent à la fois une dimension historique et contemporaine, assurant ainsi la continuité d'une problématique à la fois passée et présente, également projetée, sous forme d'avertissement, dans le futur.

Les discours de l'Union Européenne sur le démantèlement nucléaire et le traitement des

déchets présupposent l'existence de moyens de décontamination des surfaces et d'enfouissement souterrain des déchets parfaitement efficaces à long terme. Or, il suffit de se pencher sur les pratiques, bien moins régulées, liées à l'extraction d'uranium pour mesurer l'ampleur et la complexité du problème⁵⁶. Les divers secteurs de la recherche et de la production industrielle nucléaires demeurent cloisonnés pour des raisons de colonialité, de sécurité et de distance géographique. Cette industrie repose sur un réseau de firmes internationales. Pourtant, les communautés affectées par leurs activités sont souvent isolées et peinent à comprendre que cette industrie est alimentée par une exploitation mondialisée, qui touche d'autres populations en d'autres régions du globe. Comme Gabriella Hirst, Ressel et Meehan entendent réunir des éclairages et des observations issus de divers endroits afin de favoriser le partage des expériences et d'élargir le champ d'appréhension de la culture nucléaire. Leur pratique vise essentiellement à établir des liens entre les sites.

Pour l'exposition « Splitting the Atom », Ressel et Meehan se sont interrogés sur les liens existant entre la centrale nucléaire d'Ignalina, en Lituanie, et l'exploitation de l'uranium en Australie. Si le démantèlement de la centrale représente une étape ultérieure au cycle nucléaire, ce processus n'en soulève pas moins des questions concernant les emplois et l'électricité sacrifiés face à la menace de la contamination et des déchets radioactifs. Les artistes n'ont pas tardé à découvrir que Nukem Technologies⁵⁷, la firme chargée de démanteler Ignalina et de construire les équipements provisoires de stockage des déchets, est une filiale de Nukem Energy, achetée par Cameco en 2012⁵⁸. Or, cette société possède de nombreuses concessions d'exploration uranifère en Terre d'Arnhem et fait la promotion de certaines d'entre elles en signalant leur proximité avec le Pays de la Maladie, que Cameco préfère nommer « Champ d'uranium d'Alligator River [*Alligator River Uranium Field*] »⁵⁹. La brochure présentant ses travaux d'exploration en terre d'Arnhem indique que Cameco s'engage à restaurer le site⁶⁰ – tâche autrement complexe (sinon irréalisable) que l'illustration qui en est faite⁶¹. Les récits, peintures et œuvres d'art de Bulah Djang se désolidarisent de cette approche positiviste de la

décontamination; la restauration du site nécessiterait un processus de préservation continu, et jamais le temps ne viendra où l'extraction sera parfaitement sûre dans le Pays de la Maladie. Cependant, en Grande-Bretagne, la rhétorique du « retour à la nature » promue par l'industrie nucléaire fait lentement place à l'acceptation du fait que les sites contaminés, comme celui de la centrale (mise à l'arrêt) de Bradwell, nécessitent une maintenance à long terme afin de prévenir les prélèvements et les transferts de déchets radioactifs hautement contaminants. Bien entendu, le photoreportage de Cameco fait miroiter une heureuse collaboration entre les prospecteurs et les communautés aborigènes; il passe également sous silence les mises en garde concernant le Pays de la Maladie, ainsi que les restaurations de sites restées inabouties dans la région. Tandis que l'Union Européenne tente d'appliquer une directive prévoyant d'importer les connaissances concernant les sites de déchets radioactifs au sein des institutions culturelles, les œuvres collaboratives de Ressel et Meehan mettent en évidence la fructueuse transmission du savoir des autochtones à travers leurs récits, peintures et chants. Exposées ensemble, ces œuvres soulèvent les questions du temps nucléaire, de la mémoire culturelle, de la responsabilité vis-à-vis des traces laissées par l'exploitation minière – nature des déchets, emplacements contaminés... – à l'adresse des générations futures.

Injalak est un groupe de musiciens originaires de la Terre d'Arnhem, qui modernisent des chants traditionnels en en offrant des versions rock⁶². Ressel et Meehan ont produit avec Injalak un clip vidéo de leur chanson *Bininj Birriyoy* (2020)⁶³, qui évoque une excursion avec leurs enfants durant les vacances scolaires à la découverte de l'art rupestre. Ce clip comporte trois strates visuelles : une modélisation par photogrammétrie de la première galerie de peinture rupestre, située à Injalak Hill; un écran vidéo en forme de main; une vue réalisée par drone de la montagne et des alentours de Gunbalanya, afin de resituer cette musique et cet art rupestre dans leur contexte. Sur les murs de l'exposition « Splitting the Atom », les artistes expliquent leur usage de la photogrammétrie et l'importance de la main comme écran de projection :

La photogrammétrie est utilisée par divers intervenants sur la Terre d'Arnhem – ainsi les archéologues, qui l'utilisent pour enregistrer les sites d'art rupestre et créer des modèles numériques de haute précision présentant des textures de surface. Les exploitants de ressources naturelles utilisent aussi la photogrammétrie pour suivre l'évolution de leurs réserves. L'une des peintures visibles à l'arrière de la grotte est un pochoir orné montrant une main. On trouve des mains au pochoir dans les sites rupestres du monde entier, et leur caractère indiciel les apparente presque à des photographies. L'artiste souffle de l'ocre par la bouche autour de sa main et de son avant-bras, déposant un négatif de son corps sur la roche.

Le rapport temporel établi entre ces créateurs et la roche permet aux descendants d'aligner spatialement leurs mains auprès de celles de leurs ancêtres. Ici, un lien étroit se fait jour entre l'image de la main métaphorique et la main réelle qu'elle représente, ce qui relativise la vision de la métaphore portée par Tuck et Wang, qui y voient un écueil pour l'éthique de la décolonisation. La main a en effet une importance particulière en tant que symbole de la communication intergénérationnelle :

La modélisation numérique du site rupestre fait apparaître une main qui reflète la peinture rupestre et se mue en écran sur la vidéo montrant le groupe Injalak en train de répéter Bininj Birriyoy, chanson précédemment créée par le groupe Mimih dans les années 1990. Cette chanson évoque des enfants emmenés « à la campagne » pour voir de l'art rupestre, apprendre des histoires et se rendre compte de la façon dont leurs ancêtres vivaient en des temps pas si lointains. Sans s'inscrire à proprement parler dans le « Temps du rêve », cette histoire rappelle l'importance de la transmission des connaissances culturelles traditionnelles aux générations futures. Les artistes ont repris la forme de la main afin d'illustrer la manifestation du pouvoir ancestral auquel renvoie la chanson. Intensément présentes dans l'art rupestre de l'ouest de la Terre d'Arnhem, les mains sont les indices du salut que les ancêtres directs (et parfois précisément identifiés) adressent à travers le temps à leurs arrière-arrière-petits-enfants.

Accompagnée par une narration *in situ*, l'image-rie indicielle est un outil puissant de l'art aborigène.

Comme en témoigne le programme radiophonique *Sickness Country*, les habitants de ce paysage vivant entretiennent un rapport symbiotique avec leur environnement. Rochers, ruisseaux, rivières, points de repère, chaque chose possède un sens et raconte une histoire particulière. L'utilisation de la photogrammétrie dans le film imprime à la caverne une esthétique futuriste qu'on dirait venue d'une autre planète tout en renvoyant au cadre dans lequel s'inscrit ce projet, tendu à la fois vers le lointain passé et le lointain futur – temps anciens, luttes du présent et perspectives futures convergeant dans une image contemporaine. L'histoire de l'art occidental ne possède pas d'équivalent de cette spéculation sur une spatio-temporalité axée vers le futur, où la puissance de l'œuvre passée se mue en force agissante dans l'œuvre d'aujourd'hui.

Toutes ces œuvres résonnent fortement avec l'« incommensurabilité » invoquée par Tuck et Wang et les défis du rapatriement [*repatriation*]. Les plans de nettoyage visant à « restaurer » le paysage ne répareront jamais les dégâts causés à la communauté – depuis les préjudices culturels jusqu'aux eaux contaminées. De fait, ce problème du rapatriement de l'uranium est véritablement incommensurable : on ne saurait parler de restitution du minerai aux autochtones s'il s'agit de renvoyer en Australie de l'uranium sous forme de déchets radioactifs. Comme le révèle le programme *Sickness Country*, l'utilisation de l'uranium issu des territoires tribaux dans des usines d'armements atomiques et des centrales nucléaires suscite un grand désarroi parmi les populations locales. Aussi ces communautés ont-elles adopté des stratégies plus subtiles visant à porter témoignage de l'usage qui est fait de l'uranium extrait de leurs terres. Comme nous l'avons vu plus haut, Ressel et Meehan ont commencé à forger un réseau de diffusion d'œuvres visuelles faisant valoir la tradition artistique de Bulah Djang tout en adressant des messages d'avertissement à l'Europe. Ce parcours procède du même élan que le traçage, effectué par la communauté Dene, du parcours de l'uranium extrait de leurs terres, au Canada, jusqu'au lâcher des bombes atomiques sur le Japon⁶⁴. Il n'y a pas de réconciliation possible car, comme l'affirment les communautés aborigènes, il aurait fallu ne

jamais déranger le sol. Si nous appliquons les arguments de Tuck et Wang au contexte nucléaire, alors la décolonisation nucléaire aboutit, pour les colonisateurs, à essayer une fin de non-recevoir de la partie adverse⁶⁵. Il n'y a pas d'innocence, le sujet natif (post-nucléaire) et les futurs demeurent enfouis dans le temps long jusqu'à l'émergence de Bulah.

Mettre en commun le nucléaire

Les pratiques artistiques de Lise Autogena, Kerri Meehan, Alex Ressel et Gabriella Hirst détaillées dans cet article reflètent une stratégie de décolonisation du nucléaire à l'échelle planétaire. Dans cette optique, ces artistes ont mis en œuvre l'élaboration de réseaux dans et entre les communautés, alimentant une recherche et des collaborations à visées décoloniales sur le long terme. Loin du souci gestionnaire des marqueurs du temps long sur les sites de déchets radioactifs, loin aussi de l'approche positiviste de la décontamination comme de la notion romantique de retour à la nature, ces pratiques audacieuses tablent sur l'intervention dans l'espace public et une association entre les dynamiques de l'art et de la culture. Ce faisant, ces pratiques mettent à l'épreuve les mythologies étatiques tendant à dissoudre le passé colonial contaminé dans un futur décolonisé et décontaminé. Vivre et travailler dans un écosystème fragile et sans cesse menacé de contamination est une expérience de plus en plus partagée. Les œuvres de ces artistes cherchent à faire émerger une politique de la complexité moyennant des approches de l'esthétique nucléaire affranchies des stratégies visuelles instrumentalisées de l'industrie et de la contestation, en forgeant un regard critique sur le rapport entre la dé-colonialité et la dé-contamination spécifique à chaque site. La notion de « trahison » invoquée par Stengers peut ici servir à qualifier les stratégies artistiques déployées pour la création d'une œuvre, d'un événement ou d'un processus social consistant à « divulguer un élément qui, tout en appartenant au territoire, entre en rapport avec l'extérieur contre lequel ce territoire se protège⁶⁶ ». En ce sens, chaque geste performatif débouche sur de nouvelles ritournelles. L'art est à la fois métaphorique et littéral; il participe au discours de la décolonisation nucléaire

de manière pressante et vitale. À mesure que les espaces naturels et le climat de la terre s'abîment sous l'impact des activités humaines, nous devons nous souvenir que la pleine conscience de notre pouvoir de détruire les écosystèmes et les civilisations remonte à 1945, lorsque des bombes atomiques furent lâchées sur le Nevada, à Hiroshima et à Nagasaki. Or, depuis lors, les humains n'ont pas su revenir en arrière – une tâche qui apparaît relativement simple comparativement à celle d'enrayer le réchauffement climatique. Nous continuons d'entretenir sciemment notre capacité de provoquer un hiver nucléaire. En dépit des fabuleux efforts déployés par l'ICAN (International Campaign to Abolish Nuclear Weapons) pour soutenir et mettre à l'honneur les pays dépourvus d'armes nucléaires, rares sont les discussions en cours portant sur les rapports entre l'urgence climatique et le nucléaire, qui pourraient constituer des marqueurs l'un pour l'autre⁶⁷.

La décolonisation nécessite de repenser totalement les relations sociales et politiques, la possession des terres, l'État-nation et la souveraineté. Ceci implique de repenser aussi le langage et la culture, les alliances et les solidarités, de créer de nouveaux espaces, de nouvelles façons de travailler et de lutter pour notre survie. Nous pourrions dès lors nous demander quels sont les processus de mise en commun du nucléaire et de sa décolonisation⁶⁸. Grâce à des résidences, à du jardinage, à des réalisations, les artistes fondent des espaces susceptibles d'accueillir de nouvelles idées et de nouveaux modes de création collective prenant en compte l'importance des mots et des images que nous utilisons pour décrire le monde. En ce sens la mise en commun est une forme prise par la capacité de répondre [*response-ability*]. Un autre travail serait nécessaire pour établir des corrélations entre les « Sous-communs » (*Undercommons*) de Fred Moten et Stefano Harney, et ce qui pourrait constituer les sous-communs nucléaires⁶⁹.

Dans cet article, nous avons défendu l'idée que décoloniser le langage du nucléaire consiste d'abord à considérer un processus de décolonialité plutôt qu'à envisager une décolonisation qui romprait une fois pour toutes avec le passé. Il s'agit en effet d'éviter tout malentendu concernant la « décoloni-

sation nucléaire», ce qui ne revient en aucun cas à soustraire le nucléaire des pratiques de décolonisation, de l'héritage des impérialismes et du projet moderne de complexe militaro-industriel. En appeler à l'incommensurabilité proposée par Tuck et Wang implique d'aborder le processus de décolonisation de nos pratiques comme un cheminement ardu et voué à l'inachèvement. En impliquant leur démarche dans un travail d'enquête sur les sites et les communautés nucléaires, les artistes sont également appelés à déconstruire leurs méthodes de travail et les rapports qu'ils entretiennent entre eux comme avec l'extérieur. Il ne s'agit pas de favoriser un «retour du colon du côté de l'innocence» (Tuck et Wang),

mais d'intégrer une pratique artistique socialement engagée, susceptible d'établir des responsabilités matérielles et de leur offrir une visibilité au sein d'un espace qui accueillerait toutes les voix prenant part à notre culture nucléaire. En l'absence de solution, il nous faut poursuivre cette exploration des intrications entre les diverses histoires coloniales afin d'en élaborer une vision plus large, et repenser le niveau des responsabilités et des impacts d'une industrie qui préfère enfermer et cloisonner ses pratiques dans un champ scientifique éthiquement dégagé du politique. En effet, nous sommes tous impliqués dans le processus de décolonialité nucléaire, car la réalité nucléaire nous regarde tous.

Traduit de l'anglais par Catherine Vasseur

Notes

1. Les différentes formes de colonisation opérées par le nucléaire via la production d'armements ont été récemment examinées par Barbara Rose Johnston («Nuclear Disaster : The Marshall Islands Experience and Lessons for a post-Fukushima World», dans Elizabeth DeLoughrey, Jill Didur, Anthony Carrigan [eds], *Global Ecologies and the Environmental Humanities. Postcolonial Approaches*, New York, Routledge, 2015, p. 140-161), E. DeLoughrey («Planetaryity : Militarized Radiations», dans *id.*, *Allegories of the Anthropocene*, Durham/Londres, Duke University Press, 2019, chap. 2, p. 63-97) et Elizabeth A. Povinelli (*Between Gaia and Ground. Four Axioms of Existence and the Ancestral Catastrophe of Late Liberalism*, Durham/Londres, Duke University Press, 2021); elles sont cependant abordées comme des sujets distincts à la faveur d'essais en sciences humaines portant sur l'environnement – ainsi, la colonisation nucléaire consécutive aux essais atomiques effectués dans le Pacifique (Graham Huggan, Helen Tiffin, «Postcolonialism and the Environment : Development», 1^e partie, 1, dans *id.*, *Postcolonial Ecocriticism. Literature, Animals, Environment* [2010], New York, Routledge, 2015, p. 29-97).

2. Insoluble, en ce que la longévité des isotopes radioactifs est considérable, et qu'ils peuvent seulement être déplacés d'un endroit à un autre; même soustraits à notre vue, même enfouis, ils ne disparaissent pas.

3. Cet article résulte des travaux menés dans le cadre du Decolonising the Nuclear Research Workshop par le Nuclear Culture Research Group & Critical Ecologies Research Stream & Mountain of Art Research (MARs), Goldsmiths University of London, en octobre 2019, <<http://m-a-r-s.online/sessions/decolonising-the-nuclear-public-lecture-and-research-workshop>>. Cet atelier s'est penché sur l'éthique des objectifs de la recherche, ainsi que sur la portée et la responsabilité des pratiques artistiques. Furent abordés, dans l'ordre : le concept de nucléarité [Nuclearity] développé par Gabrielle Hecht (*Being Nuclear. Africans and the Global Uranium Trade*, Cambridge [Mass.], The MIT Press, 2012; trad. fr. par C. Nordmann, *Uranium africain. Une histoire globale*, Paris, Seuil, 2016) et ce qui détermine la catégorie du «nucléaire» : qui prend la responsabilité d'y répondre [response-ability]? Quelles asymétries présente l'Anthropocène nucléaire au sein de notre recherche? Pouvons-nous

qualifier les empires nucléaires soviétique et américain de coloniaux? Les pratiques artistiques posant la question de l'éthique nucléaire : quelles voix sont représentées dans les études sur le nucléaire, tant en histoire qu'en art, en sciences et sciences humaines? L'analyse matérialiste : quels rapports entretenons-nous avec les traces matérielles de l'uranium, les isotopes et déchets radioactifs produits par les industries civiles et militaires? L'efficacité du temps long [deep time] : quelles sont nos stratégies et nos tactiques pour instaurer une communication culturelle intergénérationnelle dans le temps long? Que peuvent nous apprendre les droits applicables sur les terres autochtones, notamment concernant l'extraction/la toxicité? En conclusion, nous nous sommes demandé à qui incombe l'énergie et la contamination : comment sommes-nous intégrés aux réseaux nucléaires globaux? Et comment la recherche interdisciplinaire (art, anthropologie, sociologie, études environnementales) modifie notre appréhension du nucléaire?

4. Le Nuclear Culture Project est conduit par Ele Carpenter en partenariat avec des galeries d'art, des musées publics, des universités

et des centres de traitement de déchets nucléaires situés en Europe. Parmi ses expositions, citons : «Splitting the Atom» (Vilnius, CAC, 2020); «Perpetual Uncertainty» (Umeå, Bildmuseet, 2016-2017; Hasselt, Belgique, Z33, 2017; Malmö Konstmuseum, 2018); «Material Nuclear Culture» (Plymouth, KARST Gallery, 2016); «Actinium» (Sapporo, S-AIR, 2014).

5. Ele Carpenter, «The Smoke of Nuclear Modernity drifts through the Anthropocene», dans Helen & Annie Grove-White (eds), *Power in the Land*, Wales, X-10, 2016, chap. 1, p. 17-29; repris en ligne dans «The image is not nothing (concrete archives)», Lisa Radford et Yhonnie Scarce (eds) pour Art and Australia Online 2020, <<https://www.artandaustralia.com/online/image-is-not-nothing-concrete-archives/smoke-nuclear-modernity-drifts-through-anthropocene>>.

6. Isabelle Stengers, «Experimenting with Refrains : Subjectivity and the challenge of escaping modern dualism», *Subjectivity*, n° 22, 2008, p. 38-59 (doi : 10.1057/sub.2008.6), ici p. 42.

7. Le prochain article de cette série s'attachera à la planéarité d'une œuvre de Himali Singh Sooin intitulée *Static Range* (associant sons, broderie, végétaux, méthodes curatives, etc.) inspirée par la disparition d'un satellite espion radioactif dans une montagne de l'Himalaya.

8. Par exemple le post-modernisme, le post-internet ou la post-colonisation.

9. E. DeLoughrey, «Planetarity : Militarized Radiations», art. cité, p. 64.

10. Joseph Masco, «Terraforming Planet Earth», dans *Global Ecologies and the Environmental Humanities*, op. cit., p. 309-332, ici p. 239.

11. E. DeLoughrey, «Planetarity : Militarized Radiations», art. cité, p. 65.

12. Arjuna Neuman et Denise Ferreira da Silva, *4 Waters-Deep Implicancy*, film vidéo, 30', Turquie, Grèce, Haïti, Australie, îles Marshall, 2018.

13. Eve Tuck et Wayne Yang, «Decolonisation is not a Metaphor», *Decolonization. Indigeneity, Education & Society*, vol. 1, n° 1, 2012, p. 1-40.

14. *Ibid.*, p. 35.

15. «Radioactive Waste Management

and Constructing Memory for Future Generations. Proceedings of the International Conference and Debate», 15-17 septembre 2014, Verdun, OECD/NEA No. 7259, OECD, <<https://www.oecd-nea.org/upload/docs/application/pdf/2020-12/7259-constructing-memory-2015.pdf>>.

16. BBC Radio4, «Radioactive Art», production Beatrice Pickup, diffusé le 2 mars 2017, <<https://www.bbc.co.uk/programmes/b08g7tv3>>; BBC Radio4, «The Nuclear Priesthood», production Jeremy Grange, dernière diffusion : 19 janvier 2022, <<https://www.bbc.co.uk/programmes/m000zdz9>>.

17. Julia Bryan-Wilson, «Building a Marker of Nuclear Warning», dans Robert S. Nelson et Margaret Olin (eds), *Monuments and Memory. Made and Unmade*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 183-204.

18. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016; trad. fr. par V. Garcia, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

19. Linda Tuhiwai Smith, *Decolonising Methodologies. Research and Indigenous People*, Londres, Zed Books, 2012.

20. E. A. Povinelli, *Between Gaia and Ground*, op. cit., p. ix.

21. E. Carpenter, «The Smoke of Nuclear Modernity drifts through the Anthropocene», art. cité.

22. *Ibid.*

23. Peter B. Hales, «The Atomic Sublime», *American Studies Journal*, vol. 32, n° 1, printemps 1991.

24. «Depuis 2009, les chercheurs Mick Broderick (Murdoch University) et Robert Jacobs (Université de Hiroshima) ont travaillé avec des survivants des essais nucléaires effectués durant la guerre froide aux U.S.A., au Japon, aux îles Marchall, au Kazakhstan, en Australie et en Polynésie française, ainsi qu'avec des communautés similaires soumises aux retombées radioactives aériennes, aux accidents radiologiques et aux pollutions héritées du cycle de combustion nucléaire. Grâce aux subventions octroyées par les gouvernements japonais et australien,

ainsi que l'Université de Hiroshima pour la recherche et les arts, des ateliers de médias numériques ont été menés aux îles Marshall en 2014, au Japon en 2015, et en Australie en 2016 parallèlement à des célébrations commémoratives avec des représentants de la troisième génération de survivants, afin de mettre ces groupes en rapport et de former des jeunes gens capables de collecter des témoignages intergénérationnels et de préserver leur culture.» (E. Carpenter, «The Smoke of Nuclear Modernity drifts through the Anthropocene», art. cité, p. 108-109.)

25. *Ibid.*, p. 67.

26. E. Tuck et W. Yang, «Decolonisation is not a Metaphor», art. cité, p. 19.

27. Lise Autogena et Joshua Portway, guide de l'exposition «Perpetual Uncertainty», Umeå, Bildmuseet, 2017.

28. Site des artistes, où Autogena et Portway présentent *Kuannersuit/Kvaneffjeld* : <<https://www.autogena.org/work/kuannersuit-kvaneffjeld>>.

29. «Greenland Bans Uranium Mining Halting Rare Earth's Project», *Reuters*, 10 novembre 2021 : <<https://www.reuters.com/world/americas/greenland-bans-uranium-mining-halting-rare-earths-project-2021-11-10/>>.

30. Inuk Jørgensen, *In the Shadow of the Tugtupite*, 2020, <<https://inuks.dk/Tugtupite/>>.

31. Paninnguaq Lind Jensen et Ottossen Heilmann, *White Paper/Documentary*, 2021, <<https://vimeo.com/585953002>>.

32. G. Hecht, *Uranium africain*, op. cit. et *id.*, «Interscala Vehicles for an African Anthropocene : On Waste, Temporality and Violence», *Cultural Anthropology*, vol. 33, n° 1, 2018, p. 109-141, <<https://journal.culanth.org/index.php/ca/article/download/ca33.1.05/53?inline=1>>.

33. Le site de la NIRS est accessible à l'adresse suivante : <<https://www.narsaqa-researchstation.gl/>>.

34. Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003.

35. «La planète est placée sous l'espèce de l'altérité, sous la dépendance d'un autre système; et pourtant nous l'habitons, en locataires.» *Ibid.*, p. 72.

36. D. J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, op. cit.
37. Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalism Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
38. A. Tsing, Heather Swanson et al. (eds), *Art of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.
39. E. A. Povinelli, *Between Gaia and Ground*, op. cit.
40. Peter C. van Wyck, *The Highway of the Atom*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2010.
41. E. DeLoughrey, « Planetarity : Militarized Radiations », art. cité.
42. Kate Brown, *Plutopia. Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
43. Ros Gray et Shela Sheikh, « The Wretched Earth : Botanical Conflicts and Artistic Interventions », *Third Text*, vol. 32, n° 2-3, 2018; en podcast : Ros Gray et Shela Sheikh, « The Botanical Mind : The Coloniality of Planting », Camden Arts Centre, <<https://www.botanicalmind.online/podcasts/the-coloniality-of-planting>>.
44. <<https://www.theoldwaterworks.com/>>.
45. Voir Donna Ferguson, « "Not in this town" : Artwork about Britain's "nuclear colonialism" removed », *The Guardian Newspaper*, 17 juillet 2021, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/jul/17/not-in-this-town-artwork-about-britains-nuclear-colonialism-removed>>; Tim Burrows, « Why are Tory Councillors in Essex Censoring Artwork? », *The Guardian*, 19 juillet 2021, « Opinion », <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jul/19/tory-councillors-essex-censoring-artwork>>; Rhiannon Lucy Cosslett, *Freedom of speech? Not these days, if you're an artist in Britain*, *Guardian Newspaper*, 20 juillet 2021, <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2021/jul/20/freedom-of-speech-artist-britain>>; José Da Silva, « Installation about the UK's first atomic bomb removed from Essex park after "intense pressure" from Conservative councillors », *The Art Newspaper*, 15 juillet 2021, <<https://www.theartnewspaper.com/2021/07/15/installation-about-the-uks-first-atomic-bomb-removed-from-essex-park-after-intense-pressure-from-conservative-councillors>>; Ella Whelan, « A problematic artwork row proves the Tories can be as illiberal as the next social-justice warrior », *The Telegraph*, 20 juillet 2021, <<https://www.telegraph.co.uk/art/what-to-dsee/problematic-artwork-row-proves-tories-can-illiberal-next-social/>>.
46. W. Cocroft, et S. Newsome, *Atomic Weapons Research Establishment*, Foulness, Essex, Cold War research & development site : professional papers [Portsmouth], English Heritage, 2009, <<https://historicengland.org.uk/research/results/reports/13-2009>>.
47. Gurminder K. Bhambra, Dalia Gebrial et Kerem Nişancioğlu, *Decolonising the University*, Londres, Pluto Press, 2018.
48. T. Burrows, « Why are Tory Councillors in Essex Censoring Artwork? », art. cité.
49. « Rose Garden Conference » (2021), <<https://www.theoldwaterworks.com/events/rose-garden-conference>> et <<https://htmab.cargo.site/>>.
50. « The Name of the Atom Bomb Rose », lettre ouverte au conseil municipal de Southend en faveur de la réinstallation de *An English Garden*, 2021, Royaume-Uni, <<https://docs.google.com/forms/d/1Ho5zQk-ATDxEAX0En3h1L-M6M0PvXb4EU1fILJUWns/edit>>.
51. Site d'Alex Ressel et Kerri Meehan : <<https://www.ar-km.com/>>.
52. Site du Injalak Arts Centre : <<https://www.ar-km.com/>>.
53. « Sickness Country », pièce radio-phonique d'Alex Ressel et Kerri Meehan, diffusée sur Resonance 104.4FM, le 18 octobre 2017, <<https://www.ar-km.com/sicknesscountry.html>>.
54. G. Hecht, *Uranium africain*, op. cit.
55. Les deux artistes résumant ainsi une histoire de Bulah Djang : « L'un des récits transmis de génération en génération rapporte qu'à l'époque, très ancienne, où les Nayuhungki (premier peuple) vivaient dans le Pays, de vieilles femmes sont venues creuser, en quête d'igname et de goanna. Elles transportaient des bâtons fousseurs et voyageaient dans un Pays peu familier. Arrivées dans la zone de Bulahh Djang, elles piquèrent la terre avec leurs bâtons, ignorant qu'elles étaient entrées dans un lieu sacré interdit aux femmes et aux étrangers. Le sol se mit à trembler, un séisme provoqua une crevasse dans laquelle les femmes furent précipitées. C'est alors que Bulahh, la force sismique, provoqua un autre séisme qui tua tous les gens et tous les animaux. On dit que Bulahh est toujours sous la terre et qu'il ne faut ni lui rendre visite ni le déranger. »
56. G. Hecht, « Interscala Vehicles for an African Anthropocene », art. cité.
57. Nukem Technologies : <<https://www.nukemtechnologies.de/en/news/b234-solid-waste-management-and-storage-facility-ignalina-nuclear-power-plant>>.
58. « World Nuclear News, Cameco to buy Nukem Energy », 14 mai 2012, <https://world-nuclear-news.org/C-Cameco_to_buy_Nukem_Energy-1405125.html>.
59. Site de Cameco Australia, Exploration, Northern Territory Arnhem Land : <<https://www.camecoaustralia.com/projects/exploration>>.
60. « Cameco Exploring Arnhem Land » (2016), <<https://s3-us-west-2.amazonaws.com/assets-us-west-2/fact-sheet/Cameco-Exploring-Arnhem-Land-2016.pdf>>.
61. Alex Ressel et Kerri Meehan ont réalisé le film *Living at Nabarlek* (2020, film vidéo, 6'28") avec Jill Nganjmirra, qui y fait part de son expérience des impacts dévastateurs de la mine sur les structures sociales et les traditions culturelles de sa communauté. La mine de Nabarlek fut fermée en 1991, et son site fut le premier à faire l'objet d'une restauration en Australie – celle-ci demeure du reste le modèle à suivre pour d'autres mines telles que Ranger. Les prises de vue réalisées depuis un drone et incluses dans le film montrent pourtant des containers emplis de minerais et des vestiges de pistes d'atterrissage. Voir P. Baylis, « Nabarlek revegetation project » présenté au ARRTC (Alligator River Region Technical Committee) et au MTC (Minesite Technical Committee) de Nabarlek, le 1^{er} octobre 2004, <<https://hdl.handle.net/10070/230490>>.
62. Le groupe Injalak est composé de

Shaun Namarnyilk, Owen Naborlhborlh, Joe Guymala, Jake Burrinali et Sandy Garngarr.

63. Alex Ressel et Kerri Meehan, avec le groupe Injalak, *Bininj Birriyoy*, 2020, film vidéo, 3'34".

64. P. C. van Wyck, *The Highway of the Atom*, op. cit.

65. E. Tuck et W. Yang, «Decolonisation is not a Metaphor», art. cité, p. 36.

66. I. Stengers, «Experimenting with Refrains», art. cité, p. 42.

67. E. DeLoughrey, «Planetarity : Militarized Radiations», art. cité.

68. Si la «mise en commun [commoning]» renvoie à l'usage collectif et à la responsabilité des humains impliqués dans leur environnement, la colonisation se situe à l'exact opposé. Le projet colonial et l'«accumulation primitive» consistent à mettre toutes les ressources au service de l'instauration et de l'expansion d'un État colon. Pourtant, «mettre en commun le nucléaire» est un oxymore : on voit mal comment cette technologie si dangereuse et volatile, imposée aux populations

hors de tout processus démocratique, pourrait être récupérée et investie comme une ressource commune.

Le concept de décolonisation nucléaire réclame donc d'être détricoté, au profit de formes inédites d'esthétique éthique susceptibles de façonner une future culture nucléaire.

69. Fred Moten et Stefano Harney, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, New York, Autonomedia, 2013; trad. fr. collective, *Les Sous-communs. Planification fugitive et étude noire*, Montreuil, Brook, 2022.

Ele Carpenter est directrice du UmArts Research Centre et professeur en Art & Culture à l'Umeå University en Suède et Visiting Research Fellow, à l'Institute of the Arts, University of Cumbria. Elle est commissaire du Nuclear Culture Project et responsable du Nuclear Culture Research Group. Elle y poursuit sa recherche curatoriale sur l'esthétique nucléaire par la commande d'œuvres d'art, par des publications, des expositions, des visites de sites et des tables rondes, en partenariat avec des organisations artistiques et des agences nucléaires. Parmi ces manifestations, citons : «Splitting the Atom» (CAC Vilnius, 2020), «Perpetual Uncertainty» (Umeå, Bildmuseet, 2016-2017; Hasselt, Belgique, Z33 House of Contemporary Art, 2017; Malmö Konstmuseum, 2018); «Material Nuclear Culture» (Plymouth, KARST Gallery, 2016); «Actinium» (Sapporo, S-AIR, juillet 2014). Elle a édité *The Nuclear Culture Source Book* (Black Dog Publishing, 2016).

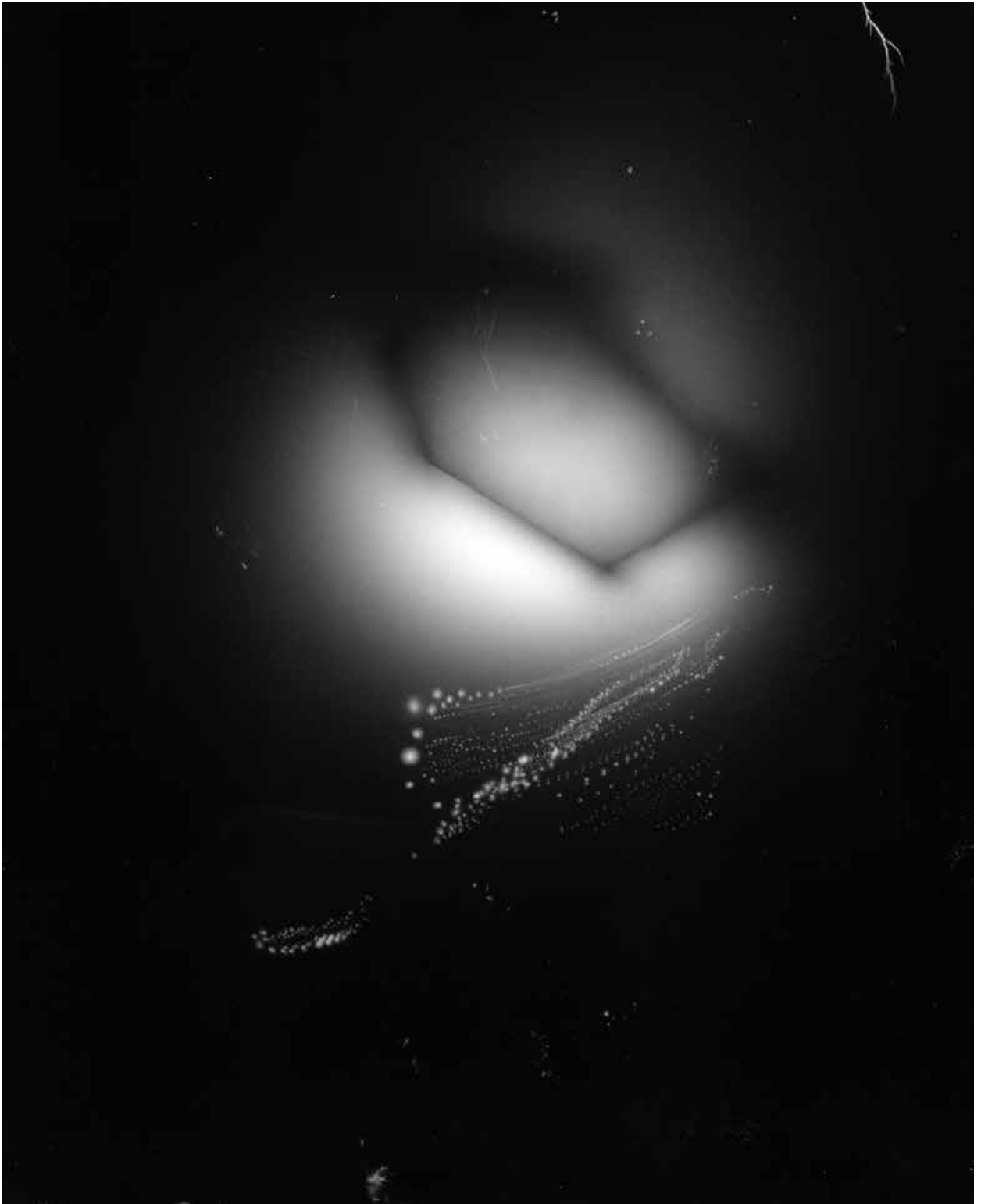
Irrésolutions nucléaires

L'art contemporain à l'aune de la « nucléarité »

En 1982, Sigmar Polke rentre d'un voyage en Australie en rapportant dans ses bagages une roche d'uranium. Un geste qui n'a rien de surprenant lorsque l'on connaît la fascination de l'artiste allemand pour cette matière première depuis les années 1960¹. Sa collection de livres comprenait déjà à l'époque un nombre important d'ouvrages sur l'uranium, historiques, écologiques, mais aussi purement techniques et scientifiques. Surtout, il gardait dans son atelier une boîte contenant de l'uranium qu'il employa dans une série d'autoradiographies produites au cours d'une vingtaine d'années, entre 1982 et 2000. Ces « uranographies », ainsi que Polke aimait les nommer, ont été réalisées selon le procédé qui avait permis accidentellement à Henri Becquerel d'obtenir ses images, en appliquant de l'uranium sur des plaques photographiques. Les traces de l'uranium sur le papier photosensible ont produit des images abstraites, dans lesquelles l'impression matérielle a fait apparaître des formes stellaires rappelant des vues d'explosions cosmiques ou d'événements cosmogoniques – clin d'œil aux représentations canoniques de la bombe atomique. À la place de la pureté, Polke opte pour la nature nébuleuse des ombres, le flou

depuis lequel les choses viennent à l'existence.

Si ces images « uranographiques » restent abstraites, quasi illisibles, elles n'en sont pas moins nées dans un cadre géopolitique très spécifique. Le penchant pour l'uranium de Polke recèle une forte signification pour cet artiste qui a grandi en pleine guerre froide, en Allemagne de l'Est, important fournisseur d'uranium pour le programme nucléaire soviétique. La fin des années 1970 et le début des années 1980 sont à cet égard un moment charnière pour l'activisme antinucléaire en Europe : en 1981, une année à peine avant son voyage en Australie, l'une des plus grandes mobilisations antinucléaires de l'époque rassemble, dans son pays, 100 000 manifestants sur le site prévu pour la construction de la centrale nucléaire de Brokdorf. La manifestation, véritable symbole du mouvement, est violemment réprimée par les forces de l'ordre et fait la une des journaux de l'époque². C'est dans ce contexte que Polke commence à créer ses images. Mais la véritable origine du minerai qu'il rapporte d'Australie reste un point aveugle du récit polkien. De quelle mine provient cette roche qu'il a glissée dans sa valise et qui inspirera ses uranographies pendant presque vingt ans ?



Susanne Kriemann, *Pechblende(n)* AMNH, 2015, autoradiographie, test 1, 8 jours, échantillon C59072 de pechblende, origine : Saxe, Allemagne, échantillon issu de la collection de l'American Museum of Natural History, New York City, 20 x 25, © Susanne Kriemann

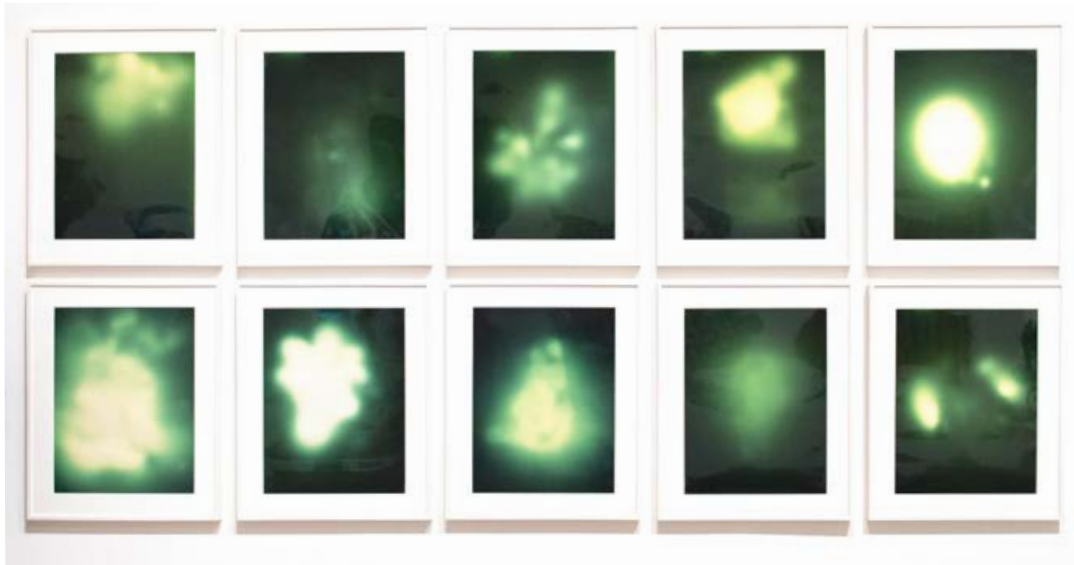
Ces questions resteront probablement sans réponse. Elles ouvrent néanmoins un champ d'investigations que nous nous proposons d'explorer ici, en appréhendant le nucléaire non plus à partir de la bombe ou du réacteur, mais à partir de la source nécessaire à toute opération du secteur : les ressources extraites du sol terrestre, et notamment l'uranium. Or, cette source-ressource reste la grande absente du récit nucléaire, de manière proportionnellement inverse à son importance. Les histoires coloniales de l'exploitation minière de l'uranium, comme le cas australien, et la relation de celle-ci avec la culture nucléaire de la guerre froide n'ont, jusqu'à récemment, reçu que peu d'attention par rapport aux autres aspects du nucléaire, sur lesquels des bibliothèques entières ont été écrites³. L'uranium a pu *passer incognito*, en quelque sorte, en raison d'un ensemble de mécanismes – scientifiques, industriels et étatiques –, qui en ont fait une marchandise banale, non nucléaire, grâce avant tout à sa transformation en *yellowcake*⁴ – processus qui a rendu le minerai brut propre au commerce international. Le *yellowcake* a ainsi circulé pendant bien longtemps sous un cadre légal bien moins contraignant que d'autres matières nucléaires. Juridiquement, le secteur de l'extraction n'a été inscrit en tant qu'activité nucléaire que bien après les années 1960. Ce statut dérogatoire a eu pour conséquence un laisser-faire pendant des décennies, durant lesquelles le niveau de précautions sanitaires et environnementales dans les mines est resté dangereusement faible⁵.

Pour une autre géographie de la bombe atomique

C'est la grande leçon à tirer de l'ouvrage de Gabrielle Hecht *Uranium africain. Une histoire globale*⁶. L'historienne y expose les mécanismes ayant permis ce laxisme comme autant d'opérations de brouillage stratégique sur la question de savoir ce qu'est réellement une chose nucléaire. La bombe atomique est ainsi presque automatiquement considérée comme nucléaire, alors que cela ne va pas de soi dans le cas d'une mine d'uranium. Dans l'objectif de penser ces glissements ontologiques entre choses nucléaires et non-nucléaires, Hecht propose le terme de «nucléarité⁷», notion qu'elle élabore afin de décrire les processus par lesquels des objets

ou des lieux se voient qualifiés de nucléaires, en proposant d'établir une distinction entre «radioactivité» et «nucléarité». En forgeant ce second terme, Hecht rend compte du caractère politique de la ressource minière, puisque celle-ci est insérée dans un discours (social ou culturel) qui varie selon des paramètres géographiques, temporels et socio-économiques. La valeur du terme réside dans sa portée tant épistémologique que politique, certains acteurs de l'industrie nucléaire s'étant efforcés d'exclure la radioactivité de cette dernière catégorie alors que la période qui a suivi la Seconde Guerre mondiale a tout entière été façonnée par cette distinction. En effet, rappelle Hecht, la «radioactivité est un phénomène physique qui existe indépendamment, qu'il soit détecté ou politisé. La nucléarité, en revanche, est un phénomène *technopolitique* issu de configurations politiques et culturelles affectant les choses scientifiques et techniques; elle émerge des relations sociales selon lesquelles le savoir est produit. La nucléarité n'est pas la même partout [...]. La nucléarité n'est pas la même pour tout le monde [...]. La nucléarité n'est pas la même à tout moment⁸.» La distinction entre radioactivité et nucléarité est loin d'être une évidence et ne découle pas d'une ontologie incontestée. Elle a en outre, selon Hecht, encouragé certains chercheurs dans une obsession néfaste, fixant leur attention sur la bombe atomique et les dilemmes moraux auxquels ont été confrontés les scientifiques du projet «Manhattan», au détriment des effets délétères de l'extraction d'uranium. La concentration des travaux sur la bombe a de surcroît maintenu «géographiquement [les recherches] sur les superpuissances de la guerre froide et sur l'Europe», n'incluant «que rarement l'Asie du Sud et le Japon»⁹. Fruit d'une approche latourienne des *sciences studies*, à vocation globale et transnationale, le mérite de la notion de nucléarité est donc d'élargir, spatialement et temporellement, le récit nucléaire dominant.

Cette expansion de l'histoire et de la géographie nucléaire, et la mise en évidence de leurs points aveugles structurent la pensée artistique autour du nucléaire aujourd'hui. Comment déchiffrer le geste de Polke rapportant de l'uranium d'Australie à la lumière de cet élargissement spatio-temporel?



Sigmar Polke, *Untitled (Uranium Green)*, 1992, autoradiographie, tirages chromogènes, 61 x 50 chaque, © The Estate of Sigmar Polke, Cologne/Adagp, Paris, 2022, photo © Malcolm Park editorial/Alamy Banque D'Images

Quelles ont été les conséquences, environnementales et sanitaires, de la marginalisation de l'extraction uranifère? Certains artistes aujourd'hui remettent en question l'imaginaire du nucléaire attaché à l'image du champignon atomique – document spectaculaire qui a longtemps écrasé de sa puissance symbolique la culture visuelle atomique¹⁰ – et composent avec la matérialité et la temporalité de l'uranium. Ils et elles font émerger tout un monde nucléarisé là où l'on ne l'y attendrait pas : de l'arrivée des voies de chemins de fer dans des pays colonisés aux corps des travailleurs du nucléaire – dans leurs maisons, chez leurs proches –, jusqu'à nos technologies de pointe actuelles. Les échelles de ces objets divers sont multiples et leur relation avec l'uranium n'est pas nécessairement évidente. Afin de pouvoir appréhender les enchevêtrements de ces œuvres avec la nucléarité, il faut donc penser le nucléaire au-delà de ses symboles canoniques, des champignons atomiques jusqu'à l'imagerie plus récente des réacteurs nucléaires. Le penser depuis une mine d'uranium, comme le dirait Hecht. Ce qui n'équivaut pas à une simple critique de la catastrophe écologique ou des dommages

sanitaires, mais exige bien plutôt un saut de la pensée, un véritable changement de perspective.

Du Congo à Hiroshima, en passant par Olen

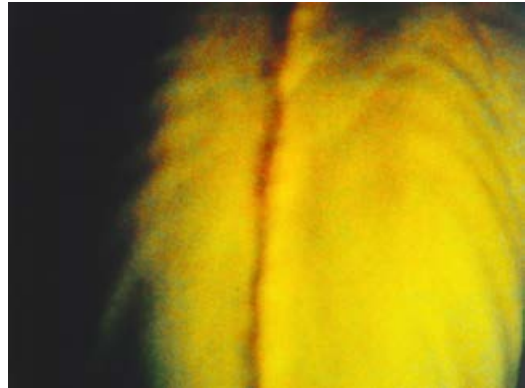
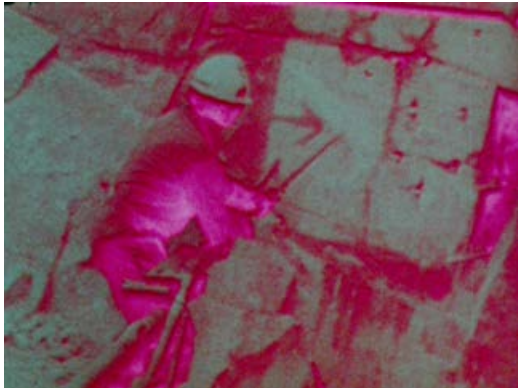
L'installation sonore *HOPSCOTCH (the Centre of the Sun's Radiance)* (2021), de l'artiste palestinienne Inas Halabi, travaille précisément ces changements de point de vue. Où et quand commence le récit de la bombe atomique? Sans passer par les plaines du Nouveau-Mexique ou par les bombardements de Hiroshima et de Nagasaki, Halabi ramène le spectateur à des récits liés à la bombe atomique en remontant dans le temps, jusqu'avant la date du 16 juillet 1945 – date du premier essai atomique américain *grandeur nature*. Dans *HOPSCOTCH*, elle concentre son attention sur deux espaces reliés, de manière plus ou moins explicite, à la bombe Little Boy larguée sur Hiroshima le 6 août 1945 : la mine d'uranium Shinkolobwe, dans la région du Katanga en République Démocratique du Congo, aujourd'hui désaffectée, et l'usine de production de métaux Umicore à Olen en Belgique, toujours en activité. Shinkolobwe a fourni aux États-Unis l'uranium nécessaire aux travaux du projet « Manhattan » à

partir de 1942, et donc une partie du minerai utilisé pour la bombe atomique. Umicore est la compagnie qui a succédé à l'Union Minière du Haut Katanga (UMHK), l'entreprise qui gérait Shinkolobwe, mais surtout le lieu où, de 1920 à 1970 – comme on l'apprend en écoutant le récit de *HOPSCOTCH* – l'uranium extrait au Congo a été enrichi avant d'être utilisé à des fins civiles et militaires, en Belgique et ailleurs. Dans la trame narrative de *HOPSCOTCH*, comme dans les œuvres d'autres artistes contemporains, le récit conforme à la notion de nucléarité commence donc *ailleurs* dans le temps et l'espace : non dans les plaines du Nouveau-Mexique, mais plutôt dans une mine d'uranium au Congo.

HOPSCOTCH est une mise en récit de plusieurs petites narrations qui luttent contre un effet de linéarité narrative. Tout comme le roman éponyme (dans sa traduction anglaise) de Julio Cortázar¹¹, publié en 1963, confronte le lecteur à des irrégularités narratives, lui proposant au moins deux façons différentes de lire le livre, l'œuvre *HOPSCOTCH* de Halabi imbrique différents récits de manière non concluante. Elle entremêle des sons enregistrés à proximité de Shinkolobwe et d'Umicore – le son des machines ou le crissement des rails de chemin de fer – aux témoignages de ceux qui ont effectué ces enregistrements (évoquant les obstacles rencontrés, notamment, au Congo, un interrogatoire par la police) et de ceux de personnels haut placés dans la compagnie, ou encore à des conversations avec d'anciens employés d'Umicore. Tous ces sons se chevauchent et résonnent aussi avec les bruits environnant le lieu d'exposition de la pièce, lui aussi chargé de l'histoire d'innombrables conversations, puisqu'il s'agit de la loge royale de la gare de Bruxelles-Central¹². Située au sous-sol, la loge a été inaugurée sous le règne du roi Baudoin, en même temps que la gare, en 1952. Aujourd'hui inutilisée, elle trône au milieu des activités ferroviaires, des flux de passagers, gardant caché un intérieur, arrêté dans le temps, puisant dans la grammaire décorative coloniale. C'est dans cet abri royal luxueux, dont le faste a été rendu possible par la violence de la colonisation belge, que le spectateur s'installe pour écouter *HOPSCOTCH* et la manière dont l'œuvre rejoue l'histoire de la bombe depuis son lieu matriciel.

Les sifflements des trains et le crissement des rails font partie des sons emblématiques du progrès moderne. Mais *HOPSCOTCH* montre l'envers du décor du progrès moderne incarné par le chemin de fer. Si le train est un parangon de la modernité, il se révèle aussi, dans le dispositif artistique de Halabi, l'agent du bouleversement d'un certain rapport au temps, notamment au temps futur. Cette nouvelle technologie a en effet été la source d'une véritable désorientation temporelle pour l'individu, en grande partie du fait de l'abrégement des voyages induit par la vitesse, tel que l'a noté Wolfgang Schivelbusch¹³. Les trains, explique ce dernier, ont retiré « l'ici et maintenant » primitif du lieu, et ont imposé l'unification temporelle en homogénéisant les différents temps locaux. Mais surtout, point crucial pour Halabi, ils ont rendu les marchandises apatrides, en disjoignant totalement lieu de production et lieu d'exploitation et de consommation de la marchandise¹⁴. L'arrivée des chemins de fer a révolutionné la circulation internationale de l'uranium, tout en consolidant le contrôle presque exclusif de son marché international par la Belgique – ainsi que nous l'explique *HOPSCOTCH*, par la voix d'une femme filmée en face d'Umicore à Olen. Cet avenir radieux promis par la modernité ferroviaire, c'est cela même qui a rendu possible le transport du minerai depuis la mine de Shinkolobwe jusqu'au port de Matadi, unique ouverture portuaire du Congo sur l'Océan Atlantique, et donc vers les États-Unis et l'Europe¹⁵. Cet avenir radieux est similaire, précisément, à celui que le secteur de l'énergie nucléaire civile voudra vendre au grand public au XX^e siècle. Cette rhétorique autour du progrès technique comme solution miracle, menant à un futur plus facile, a été un élément-clé dans la façon dont la technologie nucléaire a été présentée aux sociétés occidentales dans les années 1950 et 1960¹⁶.

En miroir de ces stratégies, Halabi agence dans un même récit le train et l'uranium, suggérant que l'invention technique et la matière première nucléaire représentent deux protagonistes inséparables dans l'histoire du progrès et des dégâts que ce dernier a causés au XX^e siècle. Mais dans *HOPSCOTCH*, ce parallèle ne participe plus à un récit linéaire du progrès. Il ne s'agit plus d'une temporalité où « le chemin de fer ne connaît que le départ et l'arrivée¹⁷ », comme le



Photogrammes extraits de Sandra Lahire, *Uranium Hex*, 1987, film 16 mm transféré sur support numérique 4/3, couleur, sonore, 11', courtesy of Sandra Lahire and LUX

dit Schivelbusch. Il n'y a ni début ni fin. Les roues du train qui progressent de façon unidirectionnelle ne dictent plus le rythme de la narration en route vers un avenir radieux, car l'entremêlement des récits des histoires nucléaire et ferroviaire chez Halabi n'a pas vraiment de dénouement. L'étalement du temps n'est plus borné par des conventions narratives. Dans *HOPSCOTCH*, les temporalités narratives s'opposent et se confondent, alternent et se brouillent : coexistent alors avec l'histoire trouble d'UMHK – émaillée de différents scandales sur les déchets nucléaires issus des entassements des scories chez Umicore et renvoyant, entre passé et présent, au travail dans les mines – le passé colonial glorifié dans le témoignage oral d'un ancien employé d'Umicore et le futur incertain des résidus d'uranium à Olen aujourd'hui. C'est une réflexion sans conclusion que livre Halabi, sans résolution finale, dénuée de la satisfaction que procurerait une unité narrative classique.

« C'était comme être exposée à une machine à rayons X, jour et nuit »

Car c'est aussi dans ses irrésolutions historiques et politiques que réside la véritable violence, sourde et tue, de l'extraction uranifère. Aucun moment, aucun lieu ne peut être pris comme seul point de départ pour aborder la nucléarité, et il faut au contraire appréhender une pluralité de récits et d'origines. Molly Wallace, chercheuse en littérature, a pu à cet égard souligner que, si l'on commence à penser

l'extraction d'uranium en tant que point zéro de l'ère nucléaire¹⁸, ni son début ni sa fin ne peuvent être fixés de manière immuable. Non seulement la durée de vie de cette matière minérale est proprement inconcevable¹⁹, mais le radon²⁰ ne provoque de maladie qu'au bout de dix à trente ans après y avoir été exposé. Cette longue durée d'incubation, sur laquelle nous reviendrons, a jeté le doute sur le lien entre exposition et maladie.

L'œuvre de Halabi témoigne d'une réflexion, souvent militante, qui a pris une certaine ampleur dans l'art et la théorie actuelle autour du nucléaire, et selon laquelle il existe un ordre mondial géopolitique organisé autour de l'extraction et de la commercialisation de l'uranium. C'est cette conviction qui animait déjà la cinéaste britannique expérimentale Sandra Lahire quand, à la fin des années 1980, au crépuscule de la guerre froide, elle se rend en Ontario au Canada au moment où l'activité des mines d'uranium bat son plein²¹. Elle y filme en 1987 *Uranium Hex*, un film frénétique, sans fil narratif, sans fin ou début stable, pour reprendre les mots de Wallace. À Elliot Lake, Lahire travaille la minéralité brute du monde souterrain d'une mine d'uranium. Puits de mines, engins de forage, lumières stroboscopiques, vues d'un ascenseur descendant profondément sous la terre en transportant les ouvriers, scènes de dynamitage dans une mine à ciel ouvert, flux d'images interrompu par un plan, celui d'un dos osseux dans l'obscurité. L'extrême maigreur de ce

corps et le relief des os créent un saisissant parallèle avec les images obtenues par rayons X. L'image des os dorsaux est jaunâtre, couleur caractéristique du radon 222 et du *yellowcake*. La source d'inspiration essentielle pour cette œuvre, déclare Lahire dans sa note d'intention, est Winona LaDuke, militante environnementaliste anichinabée et figure pionnière dans la lutte pour l'obtention de compensations aux dommages engendrés par l'extraction uranifère sur les terres des Premières Nations aux États-Unis²².

Cette réflexion engagée dans la pratique artistique, chez Lahire comme chez d'autres plus récemment, va souvent de pair avec la conscience de plus en plus aiguë des fondations racistes des infrastructures nucléaires, depuis leur emplacement – sur des terres où vivaient les autochtones des Premières Nations, par exemple – jusqu'aux politiques de recrutement. À cet égard, plusieurs études mettent en évidence, parmi les mineurs, une différence manifeste entre mineurs blancs et mineurs autochtones dans l'intensité des symptômes respiratoires : les derniers sont affectés de manière plus importante parce que souvent assignés aux travaux les plus dangereux et les moins réglementés²³. Comme l'écrit Hecht à propos de la nucléarité : «[...] les mineurs et leurs corps souffrants revendiquent de nouvelles interprétations historiques²⁴.» Et ce sont ces revendications que relaient plusieurs artistes contemporains dans leurs pratiques, en appréhendant l'histoire de l'extraction de l'uranium au cours du XX^e siècle comme récit d'une violence, puisque violence il y a eu, envers l'environnement, mais aussi envers les corps.

Ces approches artistiques sont une manière d'interroger à nouveaux frais la problématique du corps, que Lahire avait frontalement introduit dans la question nucléaire, et en particulier celle du corps féminin²⁵. Dans *Uranium Hex*, comme dans toute sa tétralogie antinucléaire²⁶, les femmes ouvrières paraissent à la merci d'appareils technologiques de contrôle absolu. En ajoutant des couleurs à la main sur la pellicule – qui se surimpriment ainsi à l'espace réel de la mine – et en y superposant des images radiographiques monochromes, Lahire souligne la continuité entre les corps et l'environnement et signale la perméabilité de ces corps à leur milieu, aspect accentué par le dégagement intermittent

de nuages de fumée aux teintes acides semblant recouvrir les mineurs. L'idée d'une exposition et d'une perméabilité des corps à l'espace irradié de la mine devient encore plus palpable dans les mots que prononce l'artiste elle-même au cours du film : «L'exposition était si intense, c'était comme être exposée à une machine à rayons X jour et nuit²⁷.» Lahire remarque ici une chose sur laquelle plusieurs artistes avant elle avaient fait l'impasse : la dangerosité du travail dans les mines ne s'arrête pas à l'environnement professionnel mais s'infiltré aussi dans la sphère privée, profondément à l'intérieur même du corps du travailleur. L'historienne Traci Brynne Voyles le rappelle à propos des mines d'uranium en territoire navajo : «Le privé et le public étaient imbriqués, s'irradiant l'un et l'autre²⁸.» Ce que les travaux de Lahire et de Voyles amorcent ici de manière plus fondamentale est l'attention à porter aux manières dont le travail d'extraction uranifère s'immisce dans la vie de tous les jours, faisant des ravages sur certains aspects les plus intimes : la maison, les lieux de vie, la communauté, le corps.

«Ceci n'est pas la fin» :

continuités et lenteurs nucléaires

Chez l'artiste Bonnie Devine, la maison et le corps sont conçus comme les «gardiens» de l'intimité, d'une manière qui s'affine et se complexifie à mesure que son œuvre traite des tensions temporelles – insolubles – entre moment d'exposition à la radioactivité et apparition de symptômes pathologiques. Sa série de soixante-dix dessins, *Radiation and Radiance* (1999), reflète l'enquête qu'elle mène sur l'histoire de l'exploitation minière d'uranium, dans la région auparavant explorée par Lahire mais avec le bénéfice que procurent dix ans de recul, et par un point d'entrée privilégié, puisque l'artiste est elle-même originaire du nord de l'Ontario, appartenant à la Première Nation Ojibwa de Serpent River. L'exploitation minière de l'uranium y a commencé en 1953 et s'est développée jusqu'à l'implantation d'une usine d'acide sulfurique en plein milieu de sa communauté. Après la fermeture de la dernière mine en 1996, près de deux cents millions de tonnes de résidus radioactifs ont continué à s'accumuler et à contaminer le bassin du Serpent River, intoxicant



We lived in a mysterious country

Bonnie Devine, *We lived in a mysterious country*, 1999, technique mixte sur papier, 22,86 x 30,48, extrait de *The Book of Radiance*, 1999, collection de l'artiste, © Bonnie Devine



It was not surrendered or abandoned

Bonnie Devine, *It was not surrendered or abandoned*, 1999, technique mixte sur papier, 22,86 x 30,48, extrait de *The Book of Transformation*, 1999, collection de l'artiste, © Bonnie Devine

humains et non-humains : c'est cette contamination radioactive que la série de dessins représente avec une simplicité désarmante. Le jaune éclatant du *yellowcake* figure dans la majorité des œuvres, apparaissant dans la rivière, au fond d'un paysage, dans le ciel, ou encore à l'intérieur d'un animal.

Accompagnés de courtes légendes, les dessins de *Radiation and Radiance* tissent, tout comme *HOPSCOTCH* de Halabi, un récit non-linéaire autour de l'histoire de l'extraction de l'uranium. L'histoire de la contamination continue de la terre, de la rivière et de tous les habitants de la région est racontée à partir de la vision de l'oncle de Bonnie Devine, qui, en 1946, avait prédit la transformation du site en lieu d'extraction. Une contamination qui, enfin, « nous fait voir le visage du Manitou », l'esprit qui

habite un puissant repère local appelé le Rooster Rock²⁹. Quelques années après avoir réalisé ses dessins, Devine les a animés dans une vidéo produite avec l'artiste Rebecca Gareth, *Rooster Rock. The Story of Serpent River* (2002). Différents membres de la famille de Devine, dont son oncle, prennent en charge le récit. Mis en mouvement, les dessins se transforment ici en langage de l'expérience, une expérience sensorielle de l'uranium, et le jaune éblouissant du *yellowcake* acquiert une qualité mouvante, pénétrant les corps et les paysages en direct, devant les yeux du spectateur. Mais le film ne se termine pas. En lieu et place du traditionnel mot *FIN*, qui arrive habituellement juste avant le générique final, Devine opte pour un puissant « Ceci n'est pas la fin [*This is not the End*] ».

Il faut interroger le potentiel polysémique de cette absence d'achèvement. Contre une pensée de la fin – qui serait la fermeture de la mine en 1996 et signifierait l'aboutissement des enjeux du travail minier –, Devine pose l'ouverture temporelle de cette histoire et donc, de manière cruciale, son irrésolution. Car, sans surprise, *Serpent River* est encore un territoire contaminé, et les membres du peuple anichinabé souffrent toujours des symptômes des maladies radio-induites. Cette latence engendre un sentiment de violente incertitude chez le narrateur de *Rooster Rock. The Story of Serpent River*. Et l'extraction d'uranium dans les mines explorées par Devine, Halabi et Lahire, a été directement « payée » par les corps des travailleurs, touchés par des cancers se déclarant après des années de latence, maladies invisibles et finalement tout aussi omniprésentes et insidieuses que le *yellow cake*. Cette manifestation lente, non immédiate, des symptômes au sein de la communauté a rendu difficile la lutte pour la reconnaissance de ces maladies, hier comme aujourd'hui, ainsi que nous l'apprend le récit contenu dans le film. C'est donc *au ralenti*, en travaillant un flou temporel et épistémologique rythmé par les rencontres intermittentes avec la radioactivité au cours d'une vie de travail dans les mines, qu'il convient de cerner l'extraction d'uranium.

Michelle Murphy, historienne des sciences et des techniques, définit l'étirement temporel qu'induit la latence de la toxicité comme le temps de l'attente³⁰. Cette conceptualisation passive de la latence que propose Murphy, en tant que dormante, juxtapose la notion à la compréhension, largement répandue, des bombardements atomiques comme rupture dans le temps³¹. Présence et absence cohabitent dans ce laps temporel, dans l'attente de la survenue des symptômes (ou de leur non-survenue), dans l'attente de la manifestation (ou pas) de la maladie. La latence par conséquent brouille les pistes, elle suspend tout lien de cause à effet. Surtout, elle est capable de déconnecter la radioactivité d'un moment particulier dans le temps, comme celui de l'explosion atomique, et l'étale dans la durée. Elle exerce ainsi une forme de violence temporelle particulière, une attente qui devient torture. Pour l'anthropologue Joseph Masco, ce décalage tem-



Bonnie Devine, *A Dome of Yellow Sulfur*, 2002, technique mixte, 60,96 x 91,44 x 60,96, construction pour la vidéo *Rooster Rock. The Story of Serpent River*, 2002, couleur, son stéréo, 32', direction Bonnie Devine et Rebecca Garrett, collection de l'artiste. © Bonnie Devine

porel entre exposition aux substances toxiques et reconnaissance de ses effets à long terme compte justement parmi les plus grandes victoires de la modernité. Avec une ironie mordante, il qualifie cette latence de « réussite psychosociale majeure de l'ère industrielle³² ». C'est cette âpre continuité, induite par la latence des effets de l'exposition à la radioactivité impliquée par l'extraction de l'uranium, continuité relevée par Lahire et figurée par Devine, qui ancre l'histoire de l'extraction uranifère dans une dynamique de longue durée. Il n'est pas surprenant d'apprendre que c'est le secteur nucléaire qui a fourni au domaine de la santé publique le moule dans lequel se sont forgées les recherches scientifiques autour de l'exposition à de faibles doses de radioactivité sur une longue durée – l'inhalation du radon contenu dans l'air des mines ou les simples examens radiologiques³³. La question de la temporalité devient centrale et nous conduit à nous demander, en reprenant une interrogation formulée par Hecht au sujet des silences de l'histoire de la nucléarité de l'uranium : « Comment peut-on retrouver ces traces et quelle temporalité doit-on leur assigner³⁴ ? »

Sur les traces de la nucléarité

Les durées hétérogènes de la nucléarité relevées par Hecht se reflètent dans la méthode de travail de l'artiste allemande Susanne Kriemann, notamment

dans son projet de longue haleine *P(ech)B(lende)* (2014-2019)³⁵. Œuvre multiple, celle-ci déploie une variété de médiums – allant d'un livre d'artiste jusqu'à une installation montrée dans plusieurs expositions et différents contextes –, afin de rendre compte de la complexité de l'héritage toxique de l'extraction de l'uranium en Allemagne de l'Est. Au long des premières pages de son ouvrage *P(ech)B(lende). Library for Radioactive Afterlife*, Kriemann partage différents aspects de la production de l'œuvre, en commençant par les rythmes de production des autoradiographies. Le lecteur découvre des photographies, en noir et blanc, accompagnées d'un temps d'exposition et du mot « b(lende) »³⁶. Ce sont des roches d'uranite allemand, que Kriemann a repérées dans différents musées d'histoire naturelle. Parmi ceux-ci l'American Museum of Natural History à New York, d'où proviennent les roches utilisées pour les autoradiographies. Le temps d'exposition varie beaucoup, allant de trois à cinquante-six jours, voire jusqu'à cent douze jours, la durée de l'une des expositions personnelles de l'artiste³⁷. Le papier photosensible a été exposé uniquement à la radioactivité des spécimens géologiques. L'image résultante est photographique, tout comme l'étaient les célèbres images de la désintégration radioactive de Becquerel, mais pas au sens classique du terme. Ni appareil ni source de lumière n'ont été utilisés pour les produire. Mais l'artiste applique la même technique que celle de la photographie : le procédé se déroule dans l'obscurité totale, comme celle qui règne dans les entrepôts des musées. Plus le temps d'exposition est long, plus l'image obtenue sera pâle et blanchâtre, et donc plus le résultat photographique sera flou et difficilement lisible (voir ill. p. 78). Ce processus rappelle le lent travail des contaminants dans le corps. Ces traces photographiques de l'uranium, tout comme les informations données sur la durée d'exposition, rendent véritablement compte de la violence que constitue la lente accumulation de contaminants dans les corps des travailleurs des mines en raison de leur exposition prolongée.

Tout comme dans les « uranographies » de Polke, les formes ne sont ni cohérentes, ni géométriques, ni lisibles, elles sont brouillées. Les deux artistes ne semblent infléchir d'aucune volonté auctoriale

le pouvoir de fabrication de l'image que détient la radioactivité. Cependant Kriemann, au contraire de Polke, fournit un indicateur temporel : lorsque l'œuvre est présentée dans l'espace d'exposition, la source du minerai, le musée ou le laboratoire duquel est issu l'uranium qui entre dans sa composition, s'ajoute à la légende de l'image. Les légendes de ce fait finissent par être extrêmement longues, rappelant les classifications scientifiques dont ces minerais ont fait l'objet avant d'intégrer des collections muséales. La légende est ici d'une importance capitale, car, comme l'a noté Walter Benjamin, elle est nécessaire pour identifier le contenu d'une image, pour attester de son origine³⁸. *In fine*, seule la légende nous apprend quelque chose sur une scène photographiée, quel que soit le degré d'abstraction de celle-ci. Ne pas l'inclure, dans le cas du minerai d'uranium, équivaut à taire une partie de l'histoire. Dans les autoradiographies de *P(ech)B(lende)*, les légendes opèrent une mise en tension de ce qui était auparavant silencieux.

Le spécialiste de l'histoire nucléaire Peter C. Van Wyck établit un lien inattendu entre l'histoire de l'extraction de l'uranium et la technique photographique : « On dit que les prospecteurs utilisaient du film photographique pour détecter par la trace qu'il y laisse le pechblende³⁹ ». Hecht relaie un témoignage similaire, rapportant qu'au Gabon, les mineurs eux-mêmes portaient des badges dotés de pellicule capable de détecter les rayonnements gamma à l'origine des expositions externes. Après plusieurs heures de travail, les films contenus dans ces badges étaient développés et le résultat révélait les conditions d'exposition dans le milieu radioactif de la mine. Ces films photographiques n'étaient en général pas restitués aux entreprises minières. D'anciens mineurs, lors des luttes qu'ils menaient pour obtenir des compensations, espéraient que ces films, qu'ils gardaient parfois en leur possession, les aideraient s'ils trouvaient quelqu'un en mesure de les lire et prouver ainsi la dangerosité des niveaux de radiation auxquels ils avaient été exposés.

Ces films-badges portés dans les mines deviennent des autoradiographies accidentelles, témoignant de l'omniprésence et de la persistance de l'uranium. Ils sont l'empreinte photographique



Vue de l'exposition de Susanne Kriemann, «Pechblende (Prologue)», Toronto, Prefix, Institute of Contemporary Art, 2016, quatre panneaux de verre acrylique, 180 x 150, 58 autoradiographies, vues aériennes, images scientifiques, photogrammes (25 x 20 chaque) et un poème de Lutz Seiler. © Susanne Kriemann, photo Prefix ICA

visible de cette menace invisible, et pourraient servir de preuves matérielles devant la justice. Tout comme dans l'œuvre de Kriemann, ils constituent les traces d'une *durée* et non d'un moment soudain : pour les films-badges, cette durée est souvent celle d'une journée de travail, pour les images de l'artiste, les durées d'exposition varient. Malheureusement, ces films-badges n'ont pas permis à Hecht – en raison aussi du désordre des archives étudiées –, de systématiser en un tableau graphique le lien entre maladie et exposition au radon sur une longue durée. Peut-être aurait-il fallu pour ces films des légendes aussi détaillées que celles de Kriemann, si tant est que les informations eussent été conservées par les

différentes compagnies minières. Dans un contexte où l'histoire de l'événement est remise en question – ici, le moment et la durée d'exposition au radon –, évaluer les dommages et répartir la responsabilité deviennent une tâche difficile, et pourtant essentielle. Et Lahire, Devine, Kriemann et Halabi, comme de plus en plus d'artistes aujourd'hui, essaient, chacun à leur manière, de faire événement là où, à première vue, il n'y en a pas. De manière incertaine et ouverte, ces artistes traquent, récoltent et réinterprètent dans leur œuvre les traces de la nucléarité comme catastrophe qui ne dit pas son nom, élaborant le récit irrésolu et instable, dépourvu de conclusion, de l'histoire de l'extraction de l'uranium.

Notes

1. Sur l'intérêt de Sigmar Polke pour l'uranium, nous renvoyons au catalogue de la récente rétrospective de son œuvre : Mark Godfrey, Lanka Tattersall, Magnus Schaeffer (dirs), *Alibis. Sigmar Polke (1963-2010)*, cat. d'expo. (New York, MoMA, 19 avr.-3 août 2014; Londres, Tate Modern, 1^{er} oct. 2014-7 fév. 2015, Cologne, Museum Ludwig, 4 mars-15 juil. 2015), New York, The Museum of Modern Art, 2014, notamment p. 55.
2. Andrew S. Tomkins, *Better Active Than Radioactive! Antinuclear Protest in 1970's France and West Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 16.
3. C'est au cours de la dernière décennie qu'une bibliographie commence à se constituer autour de la question extractive. Hormis les travaux de Gabrielle Hecht, nous nous limiterons ici à citer l'étude de Traci Brynne Voyles sur les communautés navajos, *Wastelanding. Legacies of Uranium Mining in Navajo Country*, Minneapolis/Londres, University of Minnesota Press, 2015; et l'ouvrage de Peter C. Van Wyck sur le cas canadien *The Highway of the Atom*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2010.
4. Le *yellowcake* est un concentré d'uranium. Il s'agit d'une poudre au ton jaune vif, qui contient généralement 750 kg d'uranium par tonne, une quantité qui rend plus facile le transport de la mine à l'usine de conversion. Après la Seconde Guerre mondiale, le contrôle du *yellowcake* devient un enjeu capital pour différents gouvernements, notamment occidentaux.
5. Gabrielle Hecht, « L'Afrique et le monde nucléaire : maladies industrielles et réseaux transnationaux dans l'uranium africain », trad. de l'anglais par D. Silberbauer, dans Judith Rainhorn (dir.), *Santé et travail à la mine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2014, p. 173-206, en particulier p. 178.
6. G. Hecht, *Uranium africain. Une histoire globale* [2012], trad. de l'anglais par C. Nordmann, Paris, Éditions du Seuil, 2016.
7. *Ibid.*, p. 22.
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*, p. 23.
10. La littérature sur la culture visuelle du champignon atomique est vaste. Pour une étude exhaustive, on peut se référer à Kyo Maclear, *Beclouded Visions. Hiroshima-Nagasaki and the Art of Witness*, Albany, State University of New York Press, 1999.
11. Julio Cortázar, *Rayuela*, 1963; trad. anglaise sous le titre *Hopscotch*, 1966; trad. fr. par L. Guille et F. Rosset sous le titre *Marelle*, Paris, Gallimard, 1966.
12. L'œuvre est une commande de la commissaire d'exposition Caroline Dumalin pour l'exposition « Endless Express » (23 oct. 2021-13 fév. 2022), qui s'est déployée exclusivement dans des gares de Belgique à l'occasion du bicentenaire des voies ferroviaires du pays en 2021.
13. Wolfgang Schivelbusch, *Histoire des voyages en trains* [1977], trad. de l'allemand par J.-F. Boutout, Paris, Le Promeneur, 1990, p. 43-44.
14. *Ibid.*, p. 46-48.
15. Développement capital pour l'infrastructure publique congolaise, étant donné que la Belgique a été le principal fournisseur d'uranium aux États-Unis de 1945 jusqu'en 1955, avant l'arrivée sur le marché du Canada et de l'Australie.
16. Cynthia Lee Henthorn, *From Submarines to Suburbs. Selling a Better America, 1939-1959*, Athens (OH), Ohio University Press, 2006, p. 221. Sur le même sujet, voir, pour le cas français, l'ouvrage de G. Hecht, *Le Rayonnement de la France. Énergie nucléaire et identité nationale après la Seconde Guerre mondiale* [1998], trad. de l'anglais par G. Callon, Paris, Éditions Amsterdam, 2014.
17. W. Schivelbusch, *Histoire des voyages en trains*, op. cit., p. 44.
18. Molly Wallace, *Risk Criticism. Precautionary Reading in an Age of Environmental Uncertainty*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2016, p. 162. Wallace aborde ici le cas de l'extraction d'uranium à Port Radium, au Canada, en l'envisageant comme un nouveau début [*a new beginning*] de l'ère nucléaire.
19. Certains gisements d'uranium se sont formés il y a plusieurs milliards d'années. La période de décroissance radioactive, c'est-à-dire la demi-vie des isotopes d'uranium, est en outre extrêmement longue, pouvant atteindre des millions, voire des milliards d'années en fonction des isotopes.
20. Le radon est un produit radioactif issu de la désintégration de l'uranium. Il est donc présent partout où il y a de l'uranium et constitue la source principale d'exposition à la radioactivité, car il est le seul composant de l'uranium existant à l'état gazeux. Il est de ce fait facilement inhalé par les travailleurs lorsque la roche est arrachée.
21. Il s'agit d'une région d'une importance capitale pour l'industrie nucléaire sur le plan international.
22. Pour le lien avec LaDuke, voir les archives de Lahire : Sandra Lahire, *Statement on Uranium Hex for C.4. Illumination + Arts Council*, Central Saint Martins, The British Artist's Film and Video Study Collection. À noter ici que le rapport entre les deux figures est aussi établi par le communiqué de presse de l'exposition récente « When the Underground Flickers » (New York, CCS Bard, 3 avr.-30 mai 2021), quoiqu'il n'aborde pas la place prépondérante de Lahire dans la généalogie artistique autour de l'extraction de l'uranium.
23. Sur ce sujet, voir T. Brynne Voyles, *Wastelanding*, op. cit., p. 110-111; G. Hecht, *Uranium africain*, op. cit.
24. G. Hecht, « L'Empire nucléaire. Les silences des "Trente glorieuses" », dans Céline Pessis, Sezin Topçu, Christophe Bonneuil (dirs), *Une autre histoire des « Trente Glorieuses »*, Paris, La Découverte, 2016, p. 161.
25. Le vaste sujet des liens entre genre et nucléaire a été exploré sous plusieurs angles. Sur la question des victimes femmes des bombardements atomiques, voir Maya Todeschini, « The Bomb's Womb? Women and the Atom Bomb », dans Veena Das et al. (dirs), *Remaking a World. Violence, Social Suffering, and Recovery*, Oakland, University of California Press, 2001, p. 102-156. Commencant à la fin des années 1970 et prenant la forme d'une

alliance forte au cours des années 1980, les liens entre luttes féministes et mouvement anti-nucléaire sont étroits, ouvrant à une compréhension intersectionnelle du nucléaire. Sur ce sujet, voir « Personal Politics: Radical Feminism, Difference and Anti-Nuclear Activism », dans Kyle Harvey, *American Anti-Nuclear Activism 1975-1990. The Challenge of Peace*, Londres, Palgrave, 2014, p. 68-82.

26. *Uranium Hex* fait partie d'une tétralogie antinucléaire. Les trois autres films de Sandra Lahire sont *Terminals* (1986), *Plutonium Blonde* (1987) et *Serpent River* (1989).

27. *Uranium Hex*, 1987, 16 mm (format original), 11', ici 07'22".

28. T. Brynne Voyles, *Wastelanding*, *op. cit.*, p. 136 (notre traduction).

29. Chez certains peuples amérindiens, le Manitou est un pouvoir surnaturel s'incarnant dans des personnes étrangères ou dans des objets mystérieux, inhabituels. Dans le cas de la vision de l'oncle de l'artiste, le Manitou s'est incarné dans une montagne, qui, par la suite, comme l'explique l'oncle, est devenue un empilement de poussière jaune. Pour une introduction substantielle à l'œuvre et à la cosmologie anichinabées visualisées dans

*Radiation and Radianc*e, voir Bonnie Devine, Tom Hill, Robert Houle, Diane Purgen, *Stories from the Shield*. Bonnie Devine, Brandford, Woodland Cultural Center, 2004, n. p., <<http://ccca.concordia.ca/c/writing/d/devine/dev002t.html>> (consulté le 1^{er} février 2022).

30. « L'attente entre l'exposition au produit chimique et le symptôme. Être latent, c'est être dans un état de sommeil, un potentiel qui ne s'est pas encore manifesté » (Michelle Murphy, « Chemical Infrastructure of the St Claire River », dans Soraya Boudia et Natalie Jas [dirs], *Toxicants, Health and Regulation Since 1945*, Londres, Routledge, 2016, p. 103-115, ici p. 106, notre traduction).

31. La compréhension des bombardements atomiques comme rupture temporelle ou comme événement inaugural d'un nouvel âge de destruction absolue est avancée par différents auteurs. Citons ici : Joseph Masco, *The Nuclear Borderlands. The Manhattan Project in Post-Cold War New Mexico*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 1. Au sujet de l'opposition entre l'instantanéité de la bombe et le différé de la manifestation des symptômes dans le cas des victimes d'Hiroshima et de

Nagasaki, voir Karen Barad, « Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-Membering, and Facing the Incalculable », *New Formations*, vol. 92, 2017, p. 56-86.

32. J. Masco, « The Age of Fallout », *History of the Present*, vol. 5, n° 2, 2015, p. 137-168, ici p. 153 (notre traduction).

33. S. Boudia, « Les problèmes de santé publique de longue durée. Les effets des faibles doses de radioactivité », dans Claude Gilbert (dir.), *Comment se construisent les problèmes de santé publique ?*, Paris, Éditions de la Découverte, 2009, p. 35-55.

34. G. Hecht, « L'Empire nucléaire. Les silences des "Trente glorieuses" », *art. cité*, p. 161.

35. « Pechblende », qui signifie en allemand uranite, est un minéral radioactif, source principale d'uranium.

36. Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)*. *Library for Radioactive Afterlife*, Leipzig, Spector Books, 2016.

37. L'exposition s'intitulait « Pechblende (Kapitel 1) » et s'est tenue à la Fondation Ernst Schering, Berlin, du 18 mars au 5 juin 2016.

38. Un argument avancé par Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931).

39. P. C. Van Wyck, *The Highway of the Atom*, *op. cit.*, p. 83 (notre traduction).

Kyveli Mavrokordopoulou est docteur en histoire et théorie de l'art diplômée de l'EHESS (2021), et chercheuse postdoctorale au Käte Hamburger Kolleg, International Center for Advanced Studies in Philosophy, Sociology, and History of Science and Technology à la RWTH Aachen University. Après une thèse intitulée « Habiter, extraire, enfouir. Imaginaires nucléaires dans l'art contemporain (1970-2020) », ses recherches et publications récentes se situent au croisement de l'histoire de l'art et des humanités environnementales.



De haut en bas: maison des Ôno, Tôwa, préfecture de Fukushima, Japon; Wendy, Shiogama, préfecture de Miyagi, Japon; Temple de Nasu, préfecture de Tochigi, Japon, © Mélanie Pavy

Fukushima Reprises - IV

Depuis la triple catastrophe de 2011, Mélanie Pavy, artiste, et Sophie Houdart, anthropologue, tentent de caractériser ce qui se passe dans la région de Fukushima. Au cours de plusieurs voyages, à deux mais aussi collectifs, elles ont accumulé, à mesure des années, des images, des mots, qu'elles ont déjà commencé à travailler, à mettre en forme, à analyser. Elles ont pourtant le sentiment que des choses fondamentales ont été vues, senties, pensées, esquissées durant ces séjours communs, qu'elles ne sont pas encore parvenues à faire affleurer. Mues par l'intuition que ces choses, précisément, comptent pour dire ce qui se trame dans la région, et à la faveur d'une résidence de trois mois à la Cité Internationale des Arts, elles ont décidé d'imaginer des dispositifs capables de revisiter leurs propres archives, leurs « restes ». Elles ont ainsi pris le parti de se lire l'une à l'autre leurs carnets de notes, de se décrire leurs images, d'y inclure des lectures, des films, des œuvres qui éclairent, enrichissent, complexifient, parfois de manière ténue et par détours, ces expériences fragiles qu'elles ont traversées ensemble, en paysage incertain. Pendant que l'une parle, lit, décrit, montre, l'autre, à l'aveugle, prend des notes et, ce faisant, commente par écrit, laisse apparaître par écho sa propre mémoire des événements, ses souvenirs des lieux, et finalement poursuit, en proposant un nouveau texte, une nouvelle image,

etc. Ce travail a donné lieu à une série de séquences fragmentaires, qui dessinent une exploration à tâtons du territoire à partir des expériences personnelles des deux femmes et des réflexions d'autres protagonistes sur la qualité de cette terre désormais contaminée, sur ce réel qui se dérobe à l'image, à la description et à la pensée.

Elle lance la première séquence de l'enregistrement. Elle commence à noter.

Dans le restaurant de bord de route où elles s'étaient arrêtées ce jour-là, en chemin vers la ville d'Ishikawa, elles s'entendent reprendre encore.

Tu te rappelles, la route 6? À l'attention de celle qui vient de les rejoindre pour quelques jours, elles s'essayent à formuler. Elles disent que le projet consiste à trouver le moyen d'approcher le territoire. Elles disent que le territoire est grand, que c'est difficile. Voir ce qui y change, ce qui n'y change pas : elles disent que ce sont déjà les questions que se posait le poète Bashô au XVII^e siècle. Elle dit que ce sont là des questions de rapports au temps, de reconnaissance. Elle explique aussi qu'elles sont venues avec lui, avant le reste du groupe, pour repérer les endroits, dessiner des itinéraires possibles. À cela, elles pensent qu'elle pourrait les aider justement; qu'elle pourrait leur servir de guide, elle

qui connaît si bien le Japon. Elles racontent que l'idée n'est pas de s'approcher du cœur, mais de le prendre à rebours, et donc de ralentir, de faire des détours. On passe beaucoup de temps sur la carte, constate-t-elle. À quel moment va-t-on sentir que ça a vrillé? s'interroge-t-elle. Dans les zones de retour difficiles, qui sont devenues entre-temps des zones de stockage, les gens vont cohabiter avec les sacs, les outils, les vêtements contaminés. Il faut bien les mettre quelque part, ironise-t-elle. Ironise-t-elle? Elle parle des déchets, de tous ces objets auxquels on ne pense pas quand on parle des déchets, les vêtements, les tuyaux, les outils. Pour eux, traitement spécial. Elle dit sans finir sa phrase : l'expression « déchets radioactifs » n'est pas très... Et : tout ne peut pas être mis dans le même sac, dit-elle. Les vêtements, ce sont les femmes, dit-elle. Celles qui suivent leur mari sur les centrales et qui font les travaux de blanchisserie. Bruits de couverts, de chips ou assimilés.

Elle explique qu'ils se forment à reconnaître des lieux « à la Bashô ». Elle interroge : qu'est-ce qui donne consistance à un *meisho*, à un lieu célèbre? Elle essaie : un *meisho*, c'est un lieu où se produisent des événements historiques, religieux, historiques et religieux les deux ensemble. Esthétiques aussi. Elle ajoute qu'il y a aussi des éléments paysagers qui vont être repris par les lettrés. Connus de tous, ils n'ont plus besoin d'être nommés. Elles se demandent si Fukushima pourrait être un mot-appui, un *uta-makura*, en tant qu'il serait un nouveau *meisho*, un nouveau lieu célèbre, et qu'à ce titre, le prononcer seulement suffirait à dire beaucoup d'autres choses, servirait d'embrasseur pour dire beaucoup d'autres choses. Comme catastrophe? Comme nucléaire? Comme tsunami? Comme quoi encore?

Elle explique qu'il y a des lieux célèbres qui naissent, d'autres qui meurent; certains sont reconstruits, d'autres reconstitués. Elle parle du fleuve Sumida à Tôkyô, qui, même à l'état de cloaque, valait encore pour « feu d'artifice ». Elle parle des libellules réintroduites à Kyôto, qui marquent un lieu, marquent, quand elles disparaissent, la façon pour un lieu de s'abîmer.

Elle parle de ce futur voyage qu'elles et lui sont en train de préparer. Elle se demande comment emme-

ner à Fukushima des gens qui ne sont jamais venus au Japon. Elle demande si septembre est une bonne saison pour venir. Elle répond que non. En septembre, il pleut, c'est la saison des typhons. Elle commente : camper, quelle drôle d'idée. Et aussi : camper en septembre, quelle drôle d'idée. Et encore : camper à Fukushima en septembre, quelle drôle, drôle d'idée.

Tu veux mes pommes de terre?

Elle raconte comment elle avait été surprise de voir les paysages entretenus, dans les zones contaminées. Surprise d'entendre que cela importait pour les gens d'entretenir les paysages alors même que... Elle raconte qu'il avait aussi importé aux gens de Namie de laisser dressée la pancarte qui marquait l'entrée de la ville d'un pompeux « Avenir radieux » – comme un monument. Lui parle de l'arche de Tchernobyl.

Elle reparle du film *La Guerre nucléaire*. Une mannequin très célèbre occupait le premier rôle. L'histoire d'une personne qui arrive dans une des villes côtières de Fukushima et qui disparaît. Après le décès de cette femme, cette mannequin, actrice pour un temps, son ami était revenu sur les lieux du tournage, devenu entre-temps les lieux d'une catastrophe nucléaire.

Elles et lui s'interrogent sur les fictions qui ont une consistance documentaire.

Nouvelle séquence. Elles et lui sont en voiture le long d'une rivière. Ils se disent que c'est beau, complètement sauvage. Elle parle à nouveau de ce documentaire de la NHK, de quelqu'un pris dans des discours contradictoires. Venir, ne pas revenir, revenir à quelle condition.

Et ta fille, ça va? demande-t-elle. Toujours aussi blonde?

Nouvelle séquence. Elles papotent de tout et de rien. Elles sont en chemin. Elle lui montre des photos prises dans la péninsule d'Izu, toujours entre la nature et l'artefact, dit-elle, regarde ce rocher.

Nouvelle séquence. Une porte coulisse. Elles entrent dans le musée de Minéralogie d'Ishikawa. Elles énumèrent les pierres en exposition, l'uraninite, la josette, la torbernite, l'autunite...

Elle est impressionnée par le bois pétrifié, blanc, très rare. Abukuma, la rivière, la région, est connue et devenue *meisho* et *uta-makura* par ce bois, parce que celui-ci est comme les sentiments qui

remontent. Elle ne comprend pas comment ça peut se transformer en autre chose que ça n'est, l'écart entre le bois et la pierre est si énorme.

Nouvelle séquence. Elles et lui continuent d'énumérer : la magnétite, l'andalousite, l'artémite.

Nouvelle séquence. Ishikawaite, disent-elles.

Nouvelle séquence. Les portières claquent.

Nouvelle séquence. Elles ont appris : ce bois n'est pas tiré de cette rivière-là mais d'une autre.

Nouvelle séquence. Elles ont appris : cette rivière-là n'est pas Abukuma mais un cours d'eau qui s'y jette.

Nouvelle séquence. Elles se demandent si elles ne vont pas s'arrêter pour boire un thé.

Nouvelle séquence. Elles se demandent ce qu'elles pourraient trouver sur l'ishikawaite. Elle lit la notice de Wikipédia. Elle cherche aussi un historique lié à la bombe. Elle raconte qu'elle a rencontré quelqu'un de l'armée, qui travaille pour une commission autorisant les ventes d'armes. Il lui a dit : bien sûr qu'ils l'ont, les Coréens.

Sur l'ishikawaite, elles apprennent que sa formule chimique est $U^{4+}Fe^{2+}Nb_2O_8$; qu'elle est de couleur noire; d'un lustre sub-adamantin, vitreux, sub-vitreux, résineux, cireux; qu'elle a une dureté comprise entre 5 et 6; une gravité spécifique comprise entre 6,2 et 6,4; que son système cristallin est de type monoclinique; qu'elle appartient au groupe des samarskites. On raconte aussi qu'elle a été découverte en 1922 par Yuji Shibata et Kenjiro Kimura, à Ishikawa, dans la préfecture de Fukushima, Japon, et qu'elle compte parmi les premiers minerais contenant de l'uranium découverts au Japon. Il s'est entendu dire qu'il a été procédé à son extraction au moment de la Seconde Guerre mondiale, que sa qualité donnait l'espoir de pouvoir fabriquer une bombe, mais qu'elle ne s'est pas trouvée en quantité suffisante. On dit par ailleurs que l'assertion suivant laquelle les Japonais, en 1944, étaient « sur le point de fabriquer » la bombe est en vérité « une vieille lune, dont la fonction première pourrait avoir été de justifier *a posteriori* les frappes nucléaires sur le Japon ».

Dans le petit livret du musée de Minéralogie d'Ishikawa qu'elle traduit, il est raconté que les recherches

minéralogiques sur les plateaux d'Abukuma ont commencé dans les années 1890, beaucoup de géologues venaient prospecter dans la région. Il est précisé que l'une des propriétés géologiques de la région, c'est la combinaison de roches métamorphiques et de granites. De nombreux aspects restent encore à expliquer concernant l'enfance des plateaux d'Abukuma, les recherches se poursuivent aujourd'hui.

Dans ce même petit livret, il est aussi raconté que c'est à cette géologie unique que l'on doit la création de nombreux bains au radium dans tout le Tôhoku. Par bain au radium, on entend « une eau très faiblement radioactive » (単純弱放射能泉 *tanjun jakuhôshanôsen*), une eau qui sort en surface en contenant de la radioactivité en très petite quantité, de l'ordre de trente curies pour cent milliards dans un litre d'eau de source chaude. Le bain au radium est à basse température à la source. Il est donc recommandé de se tremper longtemps dans cette eau tiède dont la température est proche de celle du corps. Pendant ce temps, il est dit que le radon (la vapeur ou le gaz du radium) est absorbé par la peau et les organes respiratoires. Il se dit aussi que ce radon en très petites quantités (微量のラドン *biryô no radon*) a de nombreux effets, comme la baisse de la tension artérielle, une amélioration en cas de difficultés du système circulatoire, ou un effet tranquillisant. Lorsque le corps est exposé au radium, il est dit que l'immunité et le pouvoir de guérison naturel augmentent. C'est ce qu'on appelle l'« effet d'hormèse ».

L'hormèse (du grec ancien : ὁρμή/*hormé*, « mouvement rapide d'impatience », de ὁρμαίνω/*hormainô*, « mettre en mouvement ») est une réponse des défenses biologiques, généralement favorable, à des expositions à de faibles doses de toxines ou à d'autres agents ou phénomènes générateurs de stress (pic de température par exemple). Grâce à ce mécanisme, certains toxiques naturels ou agents polluants peuvent avoir un effet opposé suivant que la dose reçue est faible ou forte. Ces agents sont dits hormétiques.

Dans le livre de Thierry Ribault *Contre la résilience. À Fukushima et ailleurs*, elle lit que l'hormèse est une

théorie «en vogue dans les milieux nucléaristes, selon laquelle la radioactivité serait bénéfique pour la santé».

Il veut nous mettre en garde, dit-elle.

Dans son chapitre «Vivre en adéquation avec le monde Faux», il oppose d'un côté les défenseurs du modèle linéaire sans seuil, pour lesquels les risques de cancer sont directement liés à la dose de radioactivité, aux partisans de l'hormèse, de l'autre, qui arguent pour leur part que, malgré les atteintes sur l'ADN, les cellules dotées de mécanismes de réparation corrigent efficacement les dysfonctionnements provoqués par l'exposition aux radiations. Il rappelle non sans ironie que, selon ces derniers, nous baignons dans un bain permanent et bénéfique de rayonnements faibles, qui possède des vertus évitant la survenue des cancers. Il en convient, il existe bien des systèmes de réparations internes à l'ADN, mais ici, il complète : une partie importante de ces tentatives se soldent par une détérioration de l'ADN, qui cause des dommages biologiques. Ainsi, selon lui, seuls les malades déjà atteints d'un cancer pourraient éventuellement tirer bénéfice de l'hormèse.

Il tient encore à mettre en évidence le parallèle entre la croyance en l'hormèse, qui sévit dans le champ biologique, et la politique de retour à la normale menée par le gouvernement japonais dans le contexte du désastre nucléaire de Fukushima. Il fait valoir que les injonctions à retourner sur les «terres natales» faites aux populations, tout autant que celles à y rester faites aux habitants qui n'ont pas été déplacés, sont fondées sur l'idée que l'habitant est résilient, et qu'en tant que tel il est censé mener avec courage, fierté et dignité un combat quotidien pour en sortir plus robuste. Que cette idée est une manière de nier l'irréversibilité des dégâts sur le corps et sur l'environnement, de nier finalement l'irréversibilité même du temps.

Ce matin, elle arrive avec un texte extrait de *L'Ascension japonaise* de Herman Kahn, publié en 1970 et dédié au Japon lui-même, «pour qu'il s'intègre de façon heureuse et pacifique au sein de la communauté internationale». Elle a trouvé cette information dans un autre livre, celui de Mathieu Gaulène, *Le Nucléaire en Asie*, paru beaucoup plus

tard et qui raconte que le Japon a cultivé, jusqu'à très récemment, l'espoir d'avoir sa propre bombe. Elle ajoute que ce livre est d'autant plus intéressant qu'on ne trouve pas grand-chose sur cette histoire.

Herman Kahn se définit lui-même : il est un futurologue professionnel, il entend par là qu'il réfléchit sur l'avenir, spéculé, extrapole, prévoit et contourne les obstacles prévus.

Il écrit : en 1945, on a dit du Japon qu'il était devenu brusquement le pays le plus pacifiste du monde, alors qu'il était avant cela militariste. Il ne prédirait pas un retournement inverse, mais avancerait en revanche qu'en très peu de temps, l'attitude japonaise face à la défense nationale pourrait changer de manière décisive.

Pour l'année 1975, Kahn pronostique : on trouvera au Japon des taux élevés d'épargne et d'investissement; un haut niveau d'éducation; une maîtrise technologique comparable à celle des Occidentaux; des employés enthousiastes, loyaux, ayant le sens du renoncement (elle note que ce vocabulaire a été utilisé pour décrire les travailleurs chargés de décontaminer la centrale); un moral excellent et un engagement total pour dépasser l'Occident; une bonne disposition pour faire les sacrifices et les rectificatifs nécessaires; une excellente gestion de l'économie. Son développement complet comporte treize points.

Il se projette encore un peu plus loin : l'an 2000 sera la date cible choisie par les Japonais pour dépasser l'Occident.

Il prédit encore : ils y arriveront. Et ajoute : si des obstacles surgissent en cours de route, ils sauront faire les sacrifices et les efforts nécessaires pour les vaincre.

Pour sa part, elle se demande : une pollution au mercure à Minamata, un tremblement de terre à Kobe, une attaque au gaz sarin, un éclatement de la bulle économique, un tsunami, un tremblement de terre ou un accident nucléaire de niveau 7 pourraient-ils être tenus pour des obstacles surgis en cours de route?

Kahn : aux alentours de 1975, le Japon posséderait une centrale nucléaire pour la production d'énergie électrique industrielle, qui pourrait être transformée pour produire quelques centaines, voire des milliers de bombes par an.



Prélèvements de terre avec une équipe d'agronomes, litate, préfecture de Fukushima, Japon, 2015. © Sophie Houdart

Sur internet elle trouve : la première centrale japonaise c'est Tokai, commencée au début des années 1960, mise en service 1966. Quant à Fukushima Daiichi, elle date de 1967 et est mise en service en 1971.

L'année de ma naissance, précise-t-elle.

Le futurologue : on croit dans le monde que les Japonais souffrent d'une allergie au nucléaire du fait de leur histoire.

On pense aussi, souvent, que les Japonais poussent le monde à devenir anti-nucléaire.

Il pense que cette allergie et ce sentiment anti-nucléaire viennent de sentiments plus profonds.

Il pense que cela est lié au militarisme d'avant-guerre, issu d'un anti-américanisme certain, d'une politique générale de retrait.

Il pense que le réarmement nucléaire est possible et qu'il pourrait venir de la gauche japonaise, du fait de son anti-américanisme, aussi bien que de la

droite, qui le prônerait, elle, pour le prestige national autant que pour l'indépendance.

Il ne pense pas que cette allergie veuille dire que les Japonais sont majoritairement anti-nucléaires et comme le Japon a le droit et le devoir de devenir une grande puissance mondiale, il pense que le pays aura le droit et le devoir de maintenir une puissance nucléaire.

Il explique qu'à moindre coût le Japon pourrait, aux alentours de 1975, produire suffisamment de plutonium pour fabriquer plusieurs milliers de petites armes nucléaires.

Qu'en 1975, il devrait avoir mis au point toute la technologie nécessaire pour produire une série de systèmes d'armes modernes, y compris quelques fusées.

Que dans cinq ou dix ans, il est possible qu'ils décident vraiment de posséder des armes nucléaires.

Mais il ajoute ensuite qu'il n'est pas sûr de sa prédiction concernant l'armement nucléaire du Japon et encore, qu'il espère bien qu'elle soit fausse.

Il déconseille en tout cas aux Japonais de s'y consacrer.

Il vaudrait mieux qu'ils n'en fassent rien.

Ils risqueraient de susciter de l'animosité du côté américain.

Ils risqueraient de bousculer l'équilibre nucléaire.

Et quand bien même les Japonais se doteraient d'armes nucléaires, il serait préférable que ce soit avec une force offensive très réduite, négligeable ou même nulle.

Qu'ils s'en tiennent au prestige, à la confiance, au savoir, à l'influence qu'elles leur donneraient dans les conférences internationales, à l'indépendance qu'elles leur permettraient vis-à-vis des États-Unis, mais il leur suggère de procéder avec délicatesse pour ne pas rompre l'équilibre de la non-prolifération.

Le film qu'elle lui montre maintenant a commencé depuis sept minutes cinquante-quatre secondes.

Il présente plusieurs plans de la centrale, des images de vidéosurveillance, regardées sur un ordinateur. Le son commence en cours de route.

Un carton annonce: Faculté des sciences de Paris.

Passage au noir.

L'image suivante présente des plans d'architecture généraux qui se succèdent, annotés de rouge.

Un nouveau carton : Laboratoire de physique générale.

Un autre plan, plus détaillé.

Carton : les premiers mots d'une lettre adressée à « Mon cher ami ».

Sont racontées des séances avec la médium Eusépie Palladino.

Sont évoqués des phénomènes que des supercheres seules ne permettent d'expliquer.

À l'image, s'intercalent des plans d'architectures généraux.

Puis plus détaillés.

Des mains qui manipulent les plans.

Un document disparaît, l'écran est blanc, des mains passent, on ne voit plus les plans.

Le texte de la lettre continue.

Sont énumérés : tables soulevées des quatre pieds, apports d'objets éloignés, mains qui vous pincent ou vous caressent, apparitions lumineuses.

L'écran cadre quelques chiffres et caractères japonais, qui défilent en gros plan.

Au doute, qu'il imagine pointer chez son destinataire, l'auteur de la lettre oppose : que le local a été installé par leur soin, que les invités, en petit nombre, étaient tous connus, qu'il n'y avait pas de compères possibles.

D'autres graphiques apparaissent avec des dégringolades de points.

Le résultat : ces phénomènes existent vraiment, plus aucun doute.

Pendant ce temps un stylo suit les courbes du diagramme et l'annote, en rouge.

Impossible de douter, dit l'auteur de la lettre.

Une carte avec des cercles apparaît.

Des doigts suivent les lignes de la carte.

Impossible de le nier.

Les doigts suivent les lignes de la carte.

Apparition de membres fluidiques.

Une flèche n'indiquant rien.

Une main présente des chiffres sous la flèche.

Il s'agit d'ectoplasmes, si l'on en croit Richet.

Un stylo suit la courbe d'un jet d'eau, derrière des grilles.

Le stylo revient, encore et encore, suit la même courbe.

Images blanches.

On sera bientôt amené à tout admettre, même les fantômes.

Images blanches.

L'auteur de la lettre invite son destinataire à assister à une de ces séances.

Il ne doute pas qu'il sera à son tour convaincu.

La lettre est signée : Pierre Curie.

De *Fovea Centralis*, le documentaire de Philippe Rouy, elle a sélectionné une séquence lors de laquelle, sur les images caméra de la centrale après l'explosion, est restituée une lettre de Pierre Curie. Dans cette lettre, qui commence par un en-tête du Laboratoire de physique générale, le physicien raconte une séance de spiritisme à laquelle lui et quelques amis ont assisté. Il dit : Nous avons eu quelques séances

avec une médium. C'était fort intéressant, parce que les phénomènes qui avaient été observés ce jour-là, pieds de table qui bougent, apparitions lumineuses, mains qui pincet, ne pouvaient facilement s'expliquer par de la supercherie. Le lieu est décrit un peu comme un laboratoire, préparé, dit Pierre, par leurs soins. C'est invraisemblable, mais il est impossible de le nier, conclut-il. Il décrit des membres fluidiques qui émaneraient de la médium. Il parle d'une force. À l'image, un doigt est montré, une main, un crayon, qui bougent sur une carte (on reconnaît la carte du Tôhoku et les cercles concentriques qui entourent la centrale de Fukushima Daiichi). Il est montré des dessins techniques, des courbes, des photographies. Je crois qu'ils cherchent à comprendre.

Elle montre à nouveau. Remonte le film. Remonte un peu plus tôt dans le film. Finalement reprend au début. Six minutes et quelques avant la lettre de Pierre Curie. Des séquences filmées prises de caméras fixes installées en surplomb dans les cellules de crise après la catastrophe. Les personnes sont floutées. Les paroles sont bipées par moments. Constat de la disparition d'une personne, une personne née en 1945, disparue le 20 avril 1971 à Niigata. Copulence. Taille. Visage. Sourcils. Cheveux. Pas de lunettes. Dentition. La personne, un homme, devait se rendre à Fukushima. Motivation et cause de sa disparition inconnues. La liste de visages. Pas de nom. Floutage. Pas de reconnaissance possible.

Une caméra fixe. Des images se superposent. Comme le dôme de Hiroshima dans *200 000 fantômes*, ce film de Jean-Gabriel Périot, c'est ici l'image du réacteur accidenté qui revient, récurrente, le réacteur pulvérisé, en fumée, fumée noire qui s'échappe en continu, bourdonnement. Elle revient à l'extrait qui contient la lettre de Pierre Curie. Pas de voix off. Mais la lettre est écrite à même l'écran, entre les mains, les doigts qui saisissent.

Tables soulevées des quatre pieds. Apports d'objets éloignés, apparitions lumineuses, mains qui vous pincet ou vous caressent. Le tout dans un local préparé par nous avec un petit nombre de personnes. Pas de compère possible. Il dit que le résultat, c'est que ces phénomènes existent réellement. Il ne doute plus. Il dit que c'est invraisemblable, mais que c'est ainsi. Que c'est impossible de le nier.

Il évoque une force, que Richet appelle des ectoplasmes. Maintenant je comprends que les doigts les mains les crayons cherchent à comprendre l'invraisemblable. Ils montrent que c'est impossible à nier. Rendus là, on pourrait tout admettre, même les fantômes, dit-il.

Pour *fovea centralis*, Wikipédia dit : Zone centrale de la macula (souligné), zone de la rétine (souligné) où la vision des détails est la plus précise. Elle est située dans le prolongement de l'axe visuel de l'œil (souligné). Le Dictionnaire médical de l'Académie de médecine dit : *fovea centralis* l.f. Dépression de la rétine située au centre de la macula lutea (tache jaune). Elle correspond à une diminution de l'épaisseur des couches supérieures de la rétine. Son diamètre est d'environ 1,5 mm. Elle est située au pôle postérieur du bulbe de l'œil, à 3 mm en dehors et à 1 mm au-dessus de la papille – aussi appelée zone aveugle de l'œil.

Elle prend son ordinateur. J'ouvre le dossier du 14 avril 2016, dit-elle. Elle décrit les photos, des mains sur une carte, des yeux fatigués, un stylo qui pointe un endroit précis sur une carte. En regardant les photos, elle se souvient de cette matinée, l'arrivée dans la ville de Nasu, où Bashô lui-même était venu à la recherche de la Pierre-qui-tue. En voyant un kimono mis à sécher, l'ombre du kimono, elle se rappelle avoir pensé aux ombres des corps laissés par la bombe à Hiroshima. Elle ne se rappelle pas ce qui se cherchait, collectivement, par tâtonnements, sur la carte. Elle voit une tête de biche, l'écorce d'un arbre en gros plan, un long escalier de pierre qui monte raide dans la forêt, encadré de deux stèles et d'une lanterne. Elle se rappelle le temple. La montée vertigineuse vers le temple. Chaussures marche chaussures marche chaussures stop. Elle se rappelle encore l'étrange vallée sur laquelle la sente débouchait. Elle se souvient de l'impression générale: monochrome, gris. Elle voit d'autres couleurs, pourtant, sur la photo. Un court gazon vert tendre. Un liseré ocre cernant l'emplacement de la pierre. Des tas de petits points rouges et de traits noirs. Elle se rappelle n'avoir pas tout de suite compris de quoi il s'agissait. Elle avait zoomé

pour découvrir des petites statues de Jizô, divinités protectrices coiffées de leur petit bonnet rouge vif.

Dans les enregistrements sonores, cette fois, elles entendent des flopees d'oiseaux. Des voix. Une voix dit que ce lieu est complètement étrange, que c'est fou comme ces petits Jizô concrétisent le fait qu'il est habité! Avec les sons, elle dit qu'elle a le sentiment que l'espace s'élargit, s'ordonne, se complexifie. On raconte qu'il y a bien longtemps, il y avait un méchant renard au visage blanc, à la fourrure d'or et à neuf queues. Que celui-ci s'est transformé en une femme très belle et a commis crimes après crimes, en Chine et en Inde. Qu'il y a huit mille ans, le renard est arrivé au Japon, qu'il s'est à nouveau transformé en belle femme. Elle se nommait Dame Tamamo. Elle était courtisane à la cour impériale et prévoyait de détruire le pays. Mais sa véritable identité fut découverte par une voyante. Le renard s'est alors enfui dans la plaine de Nasu, où il commit de nouveaux crimes. L'Empereur ordonna sa mise à mort. Il leva une armée de quatre-vingt mille soldats et le renard fut tué. Mais le renard se transforma en pierre empoisonnée. Celle-ci tua tout ce qui entra en contact avec elle. La pierre aurait été détruite à la période de Namboku-chô par un prêtre bouddhiste. Celui-ci avait entendu parler de la pierre empoisonnée et avait chanté des sutras, des jours et des jours durant. Il y eut finalement un nuage de fumée blanche et la pierre se cassa en trois bouts dont l'un resta ici.

Elle avait oublié cette histoire, mythique en même temps qu'historique. Elle se rappelle l'atmosphère soufrée du lieu, celle-ci collait avec la persistance méphitique qui avait arrêté l'observation de Bashô. Elle se rappelle aussi la carte routière qu'elles avaient trouvée, par hasard, sur une pelouse alors qu'elles devaient précisément en acheter une. Elles entendent : ici, c'est la zone de retour difficile. Elles entendent : on ne pourra pas passer par là.

Un son seul, sans image. Un intérieur. Elle se souvient du petit salon aux fauteuils gris, de la discussion qu'elles avaient eue. Longuement. Elles écoutent à nouveau leurs interrogations : quand on regarde la carte d'un coup, on se dit là, j'y suis. Il est suggéré de noter tous ces moments. Elle dit qu'il faut faire attention à l'accumulation de toutes les expé-

riences. Elles se disent : il y a, dans nos expériences, des oscillations d'intensité. Elles se disent que la documentation de ces expériences peut, justement, épuiser leur intensité.

Elles se disent qu'elles pourraient maintenir la question : à quel moment sent-on qu'on est arrivé dans ce qu'on appelle en France Fukushima? La distance physique qui nous sépare de l'accident est-elle vraiment valable? Elles entendent qu'elles s'interrogent et cherchent. Elles se demandent si elles parviendraient à sentir à quels moments elles seront en contact avec la radioactivité, si elles se sentent en danger, si elles perçoivent des changements, si elles peuvent se fier à des éléments visuels pour en avoir le cœur net. Si les informations, les mesures, constituent des repères fiables. Elles se demandent comment aiguïser ces compétences en cherchant les moyens de devenir sensibles à ces éléments d'altération invisibles qui se sont dispersés dans l'air, sous la terre, dans l'eau et à l'intérieur de toutes sortes d'êtres vivants. Elles ont déjà compris que l'affaire allait être difficile, que les méthodes de travail allaient être compromises, que les certitudes donc s'effriteraient parce que les radioéléments discontinuent le paysage, les choses, les corps, les sensations, les peurs...

Il se dit que marcher dans les traces de Bashô lorsqu'on remonte le *Chemin étroit vers les contrées du Nord* n'est pas seulement aller où le poète est allé, voir ce qu'il a vu, autrement dit emprunter le même chemin que lui, mais c'est être dans la même disposition que lui. Il se dit qu'il s'agissait aussi pour Bashô de faire un état des lieux, de repasser par certains endroits, d'aller à la rencontre de certaines personnes. Que ce que Bashô compose est une superposition de ce qu'il connaît du lieu par la poésie à ce qu'il en voit sur le moment. Elles disent que ce n'est pas une identification mais une reconnaissance. Elles se demandent : qu'apprend-on de Fukushima en passant par la Pierre-qui-tue? À quel moment peut-on se dire qu'«on y était»? Qui la pierre jaune, qui les yeux qui piquent, qui la vue des Jizôs. Tu ne vois rien mais tu sais qu'eux voient quelque chose, là j'ai pensé à Fukushima.

Dans *L'Épopée du radium*, ce petit film réalisé par l'IRSN (Institut de Radioprotection et de Sécurité



Cultures sur les hauteurs de Tôwa, préfecture de Fukushima, Japon, © Mélanie Pavy

Nucléaire), qu'elles ont trouvé sur internet, il est rapporté que Marie Curie et Pierre, son mari, vivaient dans une préoccupation unique, éprouvaient un ravissement devant les fioles qui émettaient spontanément des rayonnements et dont la source de chaleur semblait inépuisable. Où le radium emprunte-t-il cette énergie? La prend-il de son milieu? La possède-t-il en lui-même?

Le film raconte que les deux savants consultèrent même, pour répondre à ces questions, d'autres savants qui organisaient des séances de spiritisme. On découvre que la radioactivité est la transformation d'un élément chimique en un autre par émission de rayonnement.

Il est décrit comment le radium envahit le champ médical, de petites aiguilles de radium faisant disparaître les taches disgracieuses des visages et des corps. Il est dit que le radium est un ingrédient miracle, qui va entrer dans la composition de nombreuses crèmes, peintures, pointes de paratonnerre.

Il est raconté comment s'accumulèrent plus tard les preuves des effets toxiques du radium. Comment les premiers cancers avérés frappèrent des ouvrières américaines travaillant dans des

usines d'horlogerie, elles humidifiaient leur pinceau du bout de leur langue.

Il est décrété en 1970 l'interdiction définitive du radium pour des raisons de radioprotection. Il n'est pas dit si cette interdiction vaut pour le monde entier. Il est raconté comment l'IRSN collecte depuis les objets contenant du radium.

Parmi les photos qu'elle a conservées de leurs séjours communs au Japon, elle ouvre un dossier. Jour 7. Futaba, qui comprend, dit-elle, cent vingt-sept éléments photographiques.

Elle dit qu'elle n'a pas le souvenir qu'il pleuvait ni qu'il ait plu ce jour-là, pourtant, sur la fenêtre de la voiture, sur l'image qu'elle regarde, elle voit des gouttes d'eau. De l'autre côté des gouttes, elle décrit : des herbes folles au premier plan, puis une grande zone plane et totalement vide, et à l'horizon un monticule de terre et une maison seule. Elle pense qu'elle a pris la photo à cause de la maison abandonnée, celle qui l'obsède et qu'elle cherchait encore. Sur la photo suivante, elle décrit : on est toujours dans la voiture et on voit surgir des palissades qui laissent deviner, derrière, des énormes tas de sacs noirs. Elle

prend une autre photo, elle voit un panneau routier. Dans la suivante, elle est sortie de la voiture et tient dans les mains un mini-compteur Geiger. En regardant l'écran, elle détaille : c'est un peu plus gros qu'une clé USB et sur cette face, il est écrit *mydose*, en dessous, *mini*, puis *this side faces your body*. Il y a aussi un petit écran qui affiche qu'il est chargé et qui indique zéro millisievert. Elle précise qu'elle le tient à deux doigts.

Elle raconte : c'est là, sur ce parking de la mairie de Futaba, qu'on avait retrouvé le conservateur du musée de folklore de la ville. C'est lui qui nous avait distribué ce matériel. À chacun un compteur comme celui-là et puis, à ceux qui voulaient, une combinaison blanche. Sur les photos suivantes, elle voit les autres avec leur combinaison blanche.

Elle ouvre une autre photo. C'est l'entrée du musée de Futaba, dit-elle, devant, il y a une station de monitoring, mais on ne voit pas les chiffres que celle-ci affiche. Sur la photo suivante, on est dans le musée. Elle dit : on ne voit pas le sas par lequel on était passé mais le sol y était recouvert d'une grosse bâche en plastique, vert je crois. Le conservateur du musée avait expliqué que cette bâche servait à déposer le maximum de particules radioactives, qu'après la catastrophe ils laissaient là leurs chaussures avant d'entrer dans le musée. Mais la visite que l'on est en train de faire se passe en 2019, précise-t-elle, les particules radioactives devaient donc être beaucoup moins nombreuses. Elle reprend : sur la photo d'après, ils sont dans un grand hall avec des murs en briques claires et, au centre de la pièce, il y a une très grande table sur laquelle il y a une maquette de la région. Autour de la table, sur d'autres tables plus petites, sont posés plein d'objets, des ciseaux, du scotch, des sacs plastiques, des gants... On comprend que tout ça est en chantier, dit-elle, mais qu'avant l'accident la maquette était la pièce centrale de cette salle du musée.

Elle dit que ce qui les avait frappés en voyant cette maquette c'est que, pour la première fois, ils avaient une vue globale de tout le site de la centrale : la mer, la côte, les champs, la route 6 et le dédale de vallées, ensuite, qui s'enfoncent dans la montagne en direction de chez M. Ôno, à Tôwa. Elle est bien faite la maquette, on voit bien les détails, les

champs, tous les réacteurs, ceux qu'on a vu exploser en boucle sur les images... Dans son souvenir, le conservateur leur a d'abord donné les caractéristiques de la région et a ensuite raconté, encore, ce qui s'était passé à la centrale, le jour de l'accident. En fait elle ne se souvient pas très bien mais elle se rappelle surtout l'impression de cette vue d'ensemble qui ne donnait pas du tout le même sentiment que les vues du ciel présentées par les médias. Sur la maquette, la centrale n'occupe qu'un vingtième de l'espace à peine, dit-elle.

Elle se souvient qu'en regardant la maquette, elle s'était figurée très clairement les chemins par où étaient passés les radionucléides, par où ils s'étaient engouffrés, entre les montagnes. On voit aussi très bien la route 6 qui traverse la maquette, remarque-t-elle. Elle a pris plusieurs clichés. Elle dit : on voit toute la côte à laquelle, de fait, on ne va jamais avoir accès.

En regardant la suite des photographies, elle dit : certaines sont très floues. La première salle était très éclairée mais, dans les autres, il n'y avait pas de lumière, donc le conservateur et son assistant avaient éclairé tout le reste de la visite à la lampe torche. Dans une des salles suivantes, des objets précieux ont été déplacés, certains venant de temples de la région. On voit : une statue dorée sous un voile, éclairée à la lampe torche. On voit : d'autres objets apportés et confiés au musée par des habitants de la ville. Mais sinon, dit-elle, toutes les vitrines sont vides. Il ne reste plus que les cartels.

Elle se rappelle qu'à ce moment-là le conservateur leur raconte, dans un même mouvement, le contenu des vitrines avant la catastrophe et ce qui se produit, le jour de la catastrophe, à cet endroit précis du musée. Il montre une tache humide au plafond. Il raconte l'exfiltration des objets des vitrines, les démarches pour les faire héberger dans des musées des préfectures voisines. Sur les murs, il y a toujours les frises chronologiques qui figuraient pour les visiteurs l'évolution de la population locale, depuis les chasseurs-cueilleurs jusqu'à la période actuelle; un dessin de la célèbre course de chevaux à Minami Sôma; une maquette de la course. Ces objets n'ayant pas de valeur patrimoniale, ils sont restés là, avait-il commenté. Elle remarque : ce qui est drôle c'est qu'on garde tous la posture des visi-

teurs de musée, y compris devant ces vitrines vides, y compris à la lampe torche, y compris avec nos masques et nos combinaisons.

Elle se rappelle d'une concrétion temporelle très forte, dont elle ne s'est rendu compte que plus tard, en revoyant la photo de cette reconstitution d'un intérieur japonais du début du XX^e siècle. Elle décrit : un habitat traditionnel sur terre battue, une estrade en bois avec, lové au milieu, un foyer. Dans ce décor devaient être posés des objets d'époque, un chaudron, des outils, des vêtements... Et le conservateur raconte toute la scène : l'utilisation des objets, l'organisation du mode de vie. Il raconte – alors même que les objets dont il parle n'y sont plus.

Elle reprend la suite des photos. Il faut imaginer ces lampes torches dit-elle, on ressemble à des archéologues dans un champ de fouille dont on ne saurait dire la profondeur historique. Ils traversent des rayonnages d'archives, des rayonnages d'étagères contenant des dossiers ou des cartons, recouverts de kraft. Ce que le conservateur leur montre c'est en particulier une étagère, qui a été littéralement pliée, tordue par le tremblement de terre. Au premier plan, elle dit que c'est très incongru : il y a une branche d'arbre en travers des rayonnages écroulés et on ne comprend pas comment elle a atterri à cet endroit.

Sur la photo suivante elle constate qu'ils sont sortis du musée et que pendant cette visite, dont les étapes, dit-elle, ont été scrupuleusement organisées et minutées, ce qui leur avait été proposé était de cheminer à pied, à travers la ville de Futaba, à travers la zone interdite donc, pour rejoindre leur minibus garé un peu plus loin. Sur les photos, elle voit : une rue déserte qui traverse une ville déserte. Une maison de bois affaissée sur elle-même. Une boutique dont la vitrine est cassée, comme éventrée. Et puis, à un moment donné, sur la droite, sur une autre photo : un chantier. Il y a même un ouvrier, observe-t-elle, et c'est comme s'il installait un échafaudage. Devant lui, elle décrit un espace dans lequel il lui semble voir les fondations d'une nouvelle maison. À côté, un panneau qui prévient : «Attention contamination radioactive aérienne», ou plutôt «air pollué», préfère-t-elle. Mais on ne comprend pas bien ce que fait l'ouvrier. On a l'impression que c'est la construction d'une maison. Ce n'est pas



Points de contrôle radiologique le long des routes et chemins, litate, préfecture de Fukushima, Japon, 2015. © Sophie Houdart

clair, dit-elle. Elle se souvient, bien qu'elle ne l'ait pas entendu sur le moment, qu'en reparlant de cette visite plus tard avec les autres, elle avait appris que pour détruire une maison dans la zone contaminée, il fallait d'abord l'enrubanner, la recouvrir d'un voile pour que les éléments de poussière radioactive ne s'éparpillent pas dans l'air. Elle conclut : il s'agirait donc plutôt de ça, logiquement, de la fin d'un chantier de destruction.

Elle reprend le fil des photos. Le minibus les a maintenant déposés devant une école. La première photo qu'elle ouvre, de cette école qu'on va maintenant leur faire visiter, montre l'extérieur. Elle dit qu'on voit les coursives en béton et que ce qui est frappant, c'est que toute la terre qui ouvre sur le petit jardin au milieu du bâtiment a été nettoyée. En plus, la terre est moutarde, jaune moutarde. Comme si on avait tout recouvert d'un tapis de terre jaune moutarde, hyperdamé. Elle se souvient de ce que le conservateur explique ici : ils sont en train de faire un travail de décontamination. Ils ont retiré la terre partout et ont remis de la terre non contaminée par-dessus.

Dans les photos suivantes, ils sont dans l'école, dans les couloirs de l'école, dont tous les enfants avaient été évacués rapidement. Dans les casiers à chaussures, il y a encore les chaussures, donc ils sont partis précipitamment, dit-elle. Après, on voit des salles de classe et puis, sur le sol, des lignes

grises. Elle se rappelle l'explication du conservateur, sans laquelle, avoue-t-elle, elle n'aurait jamais compris ces symboles ronds, dessinés au scotch, portant ici le numéro 125. Il s'agit de repères pour numériser toute l'école, pour garder une version numérique de cette école dans laquelle on ne pourra plus jamais revenir. C'est marrant lance-t-elle, j'étais persuadée de... bah non, je n'ai pas de photo des casiers avec les chaussures. C'est drôle, la mémoire... j'étais pourtant certaine de... Tiens, là on est dans le hall d'entrée, on s'apprête à ressortir de l'école. Il y a un tableau qui porte la date du 3 mars, on peut y lire *Spring is coming* et un agenda avec les jours de la semaine, des repères avec les choses à faire, les rencontres sportives, les absences de professeurs. Il y avait quelque chose de prévu le 11 mars mais... heu... je n'arrive pas à déchiffrer. En tout cas, l'agenda court jusqu'au 31. Au-dessus du tableau, elle décrit une série de portraits des anciens directeurs de l'école. Que des hommes, dit-elle, en noir et blanc.

Elle continue. Sur la photo suivante on est ressorti de l'école. Le conservateur nous emmène jusqu'à ce bâtiment étrange en surplomb de l'école. Elle décrit : il est très moche, en préfabriqué vert et, quand le conservateur ouvre les portes, on est dans une grotte et au fond de la grotte, il y a une peinture rupestre. Elle est très connue dans la région, cette peinture. Elle représente des chevaux, un personnage avec les bras écartés et une série de cercles concentriques. Le conservateur l'éclaire de sa lampe torche. C'est ce dessin, ajoute-t-elle, qu'on avait retrouvé plus tard, au Musée des ovnis, pas loin de Tôwa. Là-bas, elle avait entendu l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'un dessin extraterrestre, mais ici, ce n'était pas l'interprétation qu'en avait fait le conservateur du musée. Elle s'aperçoit finalement en zoomant que ce ne sont pas des cercles concentriques sur la peinture, mais une spirale. C'est beau, ajoute-t-elle.

Dans une nouvelle séquence de visite, ils se dirigent vers la mer. Ils sont dans le minibus. Les images sont bleutées parce qu'elles sont prises à travers les vitres teintées explique-t-elle. Elle se rappelle ce que le conservateur avait précisé : qu'ils passeraient à deux kilomètres de la centrale. Il y a ensuite une photo prise de la route, où on voit deux voitures noires, un hangar, une tente blanche. Sur la suivante,

le même hangar, la même tente blanche, une maison et des fils électriques. Et sur une des autres photos encore, au premier plan, il y a un cordon blanc et noir et là, la terre semble avoir été beaucoup bougée et il y a un tas de sacs recouverts d'une bâche bleue. Sur une autre photo, scène similaire, mais sur celle-ci, discrète et en même temps très visible, l'entrée d'un chantier avec sur le côté des bâches blanches, et à l'horizon, une lignée de grues qui laissent deviner, derrière, un autre chantier colossal. Sur la photo suivante on retrouve toutes ces grues à l'horizon et de la terre nettoyée, c'est tout ras. La terre est totalement nue, pas une herbe, pas un arbre, que de la terre. On voit des ouvriers en train de s'affairer. Il y a un grand trou et une sorte de passerelle sur laquelle marchent les ouvriers. Sur la photo suivante, nouveau chevauchement temporel : un chantier de fouilles avec des traces de peuplement de l'époque de Nara. C'est en aménageant le site d'enfouissement temporaire des déchets radioactifs, dont ils font en ce moment la visite, que les ouvriers étaient tombés sur ces vestiges de l'époque de Nara, avait expliqué le conservateur.

Elle se rappelle que l'autre homme, celui qui les avait pris en charge à la sortie du minibus, avait autorisé les photos du chantier de fouilles mais qu'il leur avait interdit de photographier l'autre chantier, celui de l'enfouissement des déchets, qui contenait, à l'arrière-plan, une forêt de grues. C'est comme s'il leur avait demandé de tronquer leur champ de vision en amputant toute la partie droite de la scène, commente-elle. Sur la photo suivante, elle voit deux larges rangées de planches de bois qui ouvrent une perspective sur cette terre mise à nu, sur ce qu'elle sait être les marques de ce chantier de fouilles et, plus au fond, sur ce qu'elle sait être les bâches bleues qui recouvrent les déchets qu'elle n'est pas censée photographier et, plus loin encore, sur les grues. Ce qui marque le chantier de fouilles, ce sont... Non, elle n'est pas sûre de comprendre ce qu'elle voit, elle ne pense pas que ce soit les arbres coupés, dont il ne reste que les souches, mais plutôt les trous à côté de ces arbres coupés qui seraient, si elle se souvient bien, des points de fondation pour ces habitations datant de l'époque de Nara. Et juste derrière, il y a comme un grand cratère dont les parois

sont recouvertes d'un immense tapis vert, et au-delà de cette trouée, entre deux rangées d'arbres, et à l'horizon encore, ce qu'on lui avait interdit de prendre en photos : les grues qui marquent, ils l'avaient tous deviné, la présence de la centrale.

Elle a fait une série de photos de ce monsieur qui leur montre les trous, les cavités à côté des souches d'arbres et derrière lui, cette immense trouée qui ouvre sur les grues entourant la centrale. Il avait dramatisé, elle s'en souvient, le fait qu'à vingt-trente centimètres sous terre, exactement à l'endroit où ils se trouvaient, des gens de l'époque de Nara avaient posé leurs pieds. Il avait raconté les activités de ces gens de l'époque de Nara, que les traces permettaient d'imaginer si précisément. Il avait dit que le site d'enfouissement des déchets ne pouvait pas avancer tant que le chantier archéologique n'était pas terminé : plus on met du temps avec ce chantier, plus on retarde l'enfouissement des déchets.

Sur les photos, elle décrit maintenant leur remontée dans le bus et les clichés pris depuis l'intérieur. Un site avec des montagnes de sacs recouverts d'un plastique épais. Une grue qui est en train de terrasser pour accueillir des sacs. Un carrefour. Elle se souvient que le guide avait précisé alors qu'ils étaient au plus près de ce que l'on peut approcher de la centrale. Sur deux photos, ils longent un grillage. Là, c'est vraiment l'entrée de la centrale dit-elle, même avant l'accident on ne pouvait pas entrer. Elle commente : les photos sont un peu apocalyptiques, j'ai zoomé au maximum sur les grues, les poteaux électriques, les grillages, les barbelés. Sur les photos suivantes on voit des gros tas de sacs noirs, et là encore, des tas de sacs noirs, et au premier plan les stèles d'un cimetière et tout au fond, encore, des sacs noirs.

Maintenant le minibus s'est arrêté en bord de mer, dit-elle, on devine une forêt à droite et plus à droite encore, une falaise renforcée de béton et au-dessus une rangée de pins dont il ne reste que les troncs décharnés. Elle avait déjà vu cette côte très échanquée dans un film avant de la voir en vrai, c'était dans *La Guerre nucléaire*, précise-t-elle, mais sur les

photos, on voit bien aussi le passage de la vague puisque, contrairement au film qui avait été tourné dans les années 1980, ici, tous les arbres sont morts. Elle voit, sur la toute dernière photo, la falaise renforcée de béton avec les pins morts encore fichés droits dans la terre et une digue, qui fait comme un point de perspective vers d'autres falaises. Elle dit que derrière ces falaises, plus loin, il doit y avoir la centrale.

Elle lance la première séquence de l'enregistrement. Elle commence à noter.

Dans le restaurant de bord de route où elles s'étaient arrêtées ce jour-là, en chemin vers la ville d'Ishikawa, elles s'entendent reprendre encore.

Tu te rappelles, la route 6 ? À l'attention de celle qui vient de les rejoindre pour quelques jours, elles s'essayent à formuler. Elles disent que le projet consiste aussi à trouver le moyen d'approcher le territoire. Elles disent que le territoire est grand, que c'est difficile. Voir ce qui y change, ce qui n'y change pas : elles disent que ce sont déjà les questions que se posait le poète Bashô au XVII^e siècle. Elle dit que ce sont là des questions de rapports au temps, de reconnaissance. Elle explique aussi qu'elles sont venues avec lui, avant le reste du groupe, pour repérer les endroits, dessiner des itinéraires possibles. À cela, elles pensent qu'elle pourrait les aider justement, comme un éclaircisseur. Elles racontent que l'idée n'est pas de s'approcher du cœur, mais de le prendre à rebours, et donc de ralentir, de faire des détours. On passe beaucoup de temps sur la carte, constate-t-elle. À quel moment va-t-on sentir que ça a vrillé ? s'interroge-t-elle. Elle les rejoint sur les zones de retour, qui sont devenues entre-temps des zones de stockage, les gens vont cohabiter avec les sacs, les outils, les vêtements contaminés. Il faut bien les mettre quelque part, ironise-t-elle. Ironise-t-elle ? Elle parle des déchets, de tous les objets auxquels on ne pense pas quand on parle des déchets, les vêtements, les tuyaux, les outils. Pour eux traitement spécial. Elle dit sans finir sa phrase : l'expression « déchets radioactifs » n'est pas très...

Nos remerciements aux membres du collectif Call It Anything (<<http://www.f93.fr/fr/project/11/call-it-anything.html>>), à la résidence Art Explora, ainsi qu'à la Cité Internationale des Arts.

Bibliographie

Matsuo Bashô, *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord* [1694], trad. du japonais par N. Bouvier, Paris, Éditions Héros-Limite, 2006

Matsuo Bashô, *La Sente des contrées secrètes. Carnet de voyage et haïkus* [1694], trad. du japonais et commenté par Jean-Marc Chounavelle, Genève, Éditions Olizane, 2019

Sylvie Brosseau, « Quelques commentaires à propos de la notion de *meisho* », dans Michel Vieillard-

Baron, *Les Enjeux d'un lieu. Architecture, paysage et représentation du pouvoir impérial à travers les poèmes pour les cloisons de la Résidence des Quatre Dieux Rois Suprêmes, Soishô shitenno-in shoji waka (1207)*, Paris, Collège de France/Institut des Hautes Études Japonaises, 2013, p. 104-113

Mathieu Gaulène, *Le Nucléaire en Asie. Fukushima, et après ?* Paris, Picquier Poche, 2016

IRSN (Institut de Radioprotection et de Sécurité Nucléaire), *Vous avez dit radioprotection ? Histoires de rayons X, de radioactivité...*, 2008, film réalisé à l'occasion de l'exposition au Pavillon des Sciences de Montbéliard, 15 oct. 2007-27 avr. 2008, <https://www.irsn.fr/FR/connaissances/Nucleaire_et_societe/education-radioprotection/histoire/Pages/2-radioactivite-

naturelle-radium.aspx#.
YHBImD8682w>

Herman Kahn, *L'Ascension japonaise. Naissance d'un super-État. Défi et réponse*, trad. de l'américain par P. de Place, Paris, Robert Laffont, 1971

Kazuo Kuroki, *La Guerre nucléaire. Lost Love* [原子力戦争 Genshiryoku sensô, 1978], ATG Éditions, 2011, long-métrage, 106'

Jean-Gabriel Périot, *200 000 fantômes*, 2007, court-métrage, 10'

Thierry Ribault, *Contre la résilience. À Fukushima et ailleurs*, Paris, L'Echappée, 2021

Philippe Rouy, *Fovea centralis*, dans *Fukushima Camera*, 2014, documentaire, 50', JHR Éditions

Sophie Houdart est anthropologue, directrice de recherche au CNRS, au Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative. Spécialisée sur le Japon, elle a réalisé plusieurs enquêtes sur le thème de la création et de l'innovation, dans les champs des sciences, de l'art ou de l'architecture (*La Cour des miracles. Ethnologie d'un laboratoire japonais*, Paris, CNRS Éditions, 2008; *Kuma Kengo. Une monographie décalée*, Paris, Éditions Donner Lieu, 2009; *L'Universel à vue d'œil. Anthropologie de l'Exposition Internationale japonaise Aichi 2005*, Paris, Pétra, 2012). Elle travaille aujourd'hui sur la vie après la catastrophe de Fukushima.

Initialement cinéaste, **Mélanie Pavy** oriente peu à peu son travail vers des formes plus expérimentales, associant installations vidéo et récits littéraires. Alors pensionnaire de la Villa Kujoyama à Kyôto, elle réalise son premier long-métrage, *Cendres*, sorti en salle en juin 2015. Ce séjour, effectué quelques mois après la triple catastrophe du 11 mars 2011, la marque profondément. En 2020 elle soutient, à partir de cet événement, une thèse de recherche création (SACRe) à la Fémis et à l'École Normale Supérieure de Paris. Ses vidéos sont montrées dans des musées et des centres d'art comme le Centre Pompidou, le Bal, ou la galerie Les Filles du Calvaire. Ses récits sont publiés dans des revues scientifiques et littéraires comme *Terrain*, *Critique* ou *Les Carnets du paysage*. À travers son travail, elle interroge notre capacité à penser et à mettre en récit la perte d'un monde.

Notes de lecture

Romy Golan

Flashback, Eclipse. The Political Imagery of Italian Art in the 1960s

New York, Zone Books, 2021, 312 p.,
136 ill. NB, 8 ill. coul., 35 \$

En Italie, nombre de lieux se lisent comme des palimpsestes : l'histoire s'y déploie selon des jeux de réemploi, d'effacement, de superposition qui font resurgir le passé à la surface du présent. Les exercices mnémoniques classiques, qui prennent pour support des architectures ou des places urbaines dans lesquelles on déambule fictivement afin de suivre le fil d'un discours, exposent à leur manière le potentiel immatériel de narration présent dans ces lieux. Tel est le cas, par exemple, du Palazzo delle Esposizioni à Rome, « une ville où tout semble historiquement surdéterminé » (p. 24), écrit Romy Golan. Ce palais néoclassique, ouvert en 1883, est rénové pendant la période fasciste, durant laquelle il héberge plusieurs manifestations-phares du régime. Par la suite et jusqu'aux années 1960-1970, les récits artistiques jouent avec l'ambiguïté de ces stratifications, à tel point que « la révision est devenue partie

intégrante de l'identité de l'édifice » (p. 211). En 1970, lors de l'exposition d'art contemporain « *Vitalità del Negativo nell'arte italiana 1960/70* » (« Vitalité du négatif dans l'art italien 1960/70 », 1970-1971), son immense coupole lumineuse est barrée par l'architecte Piero Sartogo d'une double croix de tissu noir tendue entre les colonnes corinthiennes de la rotonde afin, selon Achille Bonito Oliva, le commissaire de l'exposition, « de contenir l'emphase rhétorique [de l'espace], de le punir » (p. 211). L'architecture devient la protagoniste d'une construction imaginaire sans cesse remise sur le métier.

Dans ce livre, Romy Golan entreprend d'éclairer d'un jour nouveau les imbrications de la culture artistique et de l'histoire politique du pays à travers ces deux formes de temporalité, le flash-back et l'éclipse, manifestations de la subjectivité et de la rupture de la linéarité dans le déroulement du récit chronologique. Elle exhume les strates de discours successifs par le biais d'une enquête très fouillée – un travail de quinze ans – menée principalement à partir de l'histoire des expositions (leur contexte, les œuvres plastiques qui les composent, leur réception), tout en y intégrant des éléments venus du cinéma ou de la performance. Elle fait parler les archives, exploitant notamment un nombre impressionnant de réceptions critiques dans la presse locale, nationale ou étrangère, généraliste ou spécialisée. La culture

visuelle de l'époque sert également le développement du propos, et c'est ainsi que des images en tous genres sont intégrées au corpus d'analyse : arrêts sur plan de films, photographies des œuvres – parfois dans leur contexte d'exposition –, photographies documentaires d'époque analysées comme si elles avaient été mises en scène, images de publications ou de coupures de presse, toutes présentées dans un joyeux mélange des typologies d'où émerge ce que Golan désigne comme un « mode de pensée visuel » (*visual thinking*, p. 15). Des entretiens viennent compléter ce tableau : artistes, critiques, curateurs, galeristes, toutes et tous livrent différents types de témoignages passés au crible de l'analyse ambitieuse de l'autrice. Ambitieuse dans le sens où la démarche de Golan laisse une large part à la spéculation, méthode totalement assumée, dont elle précise qu'elle correspond à la logique du mode de pensée visuel évoqué plus haut. C'est donc sur la subjectivité de la chercheuse – à laquelle les lectrices et lecteurs sont invités à s'abandonner – que repose cette étude. Contrairement au temps cyclique ou en spirale, le flash-back et l'éclipse sont des modèles temporels dont on ne connaît pas de représentation visuelle et qui apparaissent donc particulièrement périlleux à manier pour nous les donner à comprendre. De son assise documentaire, Golan déroule un fil argumentatif, isolant, au cours des événements, des « effets » de mise en abîme, télescopages, anachronismes, réminiscences : autant de figures narratives convoquées parfois un peu artificiellement, à la manière d'une ritournelle. Elle reprend d'une certaine manière le flambeau à la suite d'historiens de l'art qui s'étaient emparés, dans les années 1960, de la question du temps linéaire, comme George Kubler avec *Formes du temps* (1962)¹ ou Robert Klein avec « L'éclipse de l'œuvre d'art » (1967)². Ce sont ces mêmes années 1960, centre de l'investigation et moment de bouillonnement politique, qui sont tantôt le point de départ, tantôt le point d'arrivée de différentes « commutations temporelles » (p. 11).

De ces regards réfléchissants, entre expérience et narration, documentaire et fictionnel, les tableaux-miroirs de Michelangelo Pistoletto constituent un instrument privilégié. Ils sont le sujet du premier des

trois chapitres qui structurent l'ouvrage. S'inscrivant dans l'engagement politique présentiste des années 1960, ils sont lus par Golan selon différentes modalités de rencontre. Ils s'appréhendent d'une part dans l'expérience instantanée qui a pu en être faite *in situ* dans des expositions, où ils apparaissent d'abord fondus dans l'environnement avant de se révéler progressivement au milieu des visiteurs avec lesquels ils interagissent – les vêtements des figures représentées créant alors un décalage temporel et spatial plus ou moins marqué avec ces regardeurs. D'autre part, photographiés, les tableaux-miroirs prennent un tout autre sens et deviennent producteurs de « scénarios d'exposition » (p. 68) construits à partir des autres œuvres fixées dans les reflets, notamment celles du courant pop états-unien. Dans les reproductions des tableaux-miroirs, une éventuelle retouche permet de gommer l'appareil photo ayant servi à capter l'image de l'œuvre. De manière générale, Golan prête une attention particulière aux procédés de reproduction des œuvres, eux-mêmes instruments de trames narratives selon qu'ont été choisies la couleur ou les nuances de gris, selon leur format, leur qualité. Il en va de même des images des expositions, de la mise en scène photographique de leurs scénographies ou des architectures qui les accueillent. L'analyse du moindre dispositif de prise de vue se prête à la mise en perspective de l'agentivité des images (à travers le flash-back) ou à la mise en évidence d'une omission (à travers l'éclipse). Golan replace ainsi le travail de Pistoletto au sein d'une « géopolitique du pop » (p. 18), interrogeant le jeu d'un regard international mais aussi celui du poids des histoires artistiques nationales.

De même, pour son deuxième cas d'étude, l'exposition-événement « Campo Urbano » (« Champ urbain ») organisée dans la ville conservatrice de Côme le 1^{er} septembre 1969, Golan donne un relief narratif aux images des interventions dans l'espace urbain telles qu'elles ont été publiées dans le livre de photographie accompagnant l'événement, objet typique de la période. Cette étude ne néglige pas les aspects les plus techniques des procédés d'impression et de la matérialité des images. L'analyse d'une séquence photographique montrant un personnage vêtu d'une cape noire fuyant sous la pluie – liée à

une intervention intitulée *Tempo libero*³ – donne ainsi à l'autrice l'occasion d'interroger la mémoire à l'œuvre dans la figure à capuche au travers de l'histoire culturelle italienne. À partir de l'iconographie de Giordano Bruno (1548-1600), icône du martyr de la liberté de pensée, elle évoque le *Nachleben* de la révolution dans le contexte de cette période de protestations et de subversion, peu après les révoltes de 1968. Aby Warburg, qui a été le premier à sonder à travers sa notion de *Nachleben* la «survivance⁴» des images pour en faire le motif central d'une recherche anthropologique sur l'art occidental, s'intéressa lui-même longuement à la figure de Giordano Bruno comme penseur par l'image (p. 153). Golan tente un parallèle entre les explorations transhistoriques de Warburg, dont les travaux furent redécouverts en Italie au milieu des années 1960 (p. 152), et les anachronismes du designer graphique Bruno Munari dans le livre de photographie de «Campo Urbano». Elle met en évidence la référence commune à Giordano Bruno à travers deux propositions de voyage dans le temps vers le XVI^e siècle : l'une formulée depuis la période fasciste (1929, lorsque Warburg passe les derniers mois de sa vie en Italie sur les traces de Giordano Bruno), l'autre depuis la période postfasciste (1969, lorsqu'ont lieu les interventions de «Campo Urbano»). L'autrice cherche par là de nouvelles pistes d'interprétation des mémoires à l'échelle européenne. Élargissant sa focale, principalement centrée sur le XX^e siècle dans le reste de l'ouvrage, elle est ici à son meilleur, créant un télescopage convaincant entre différentes figures historiques investies de récits et une mise en abîme de leurs méthodes mêmes.

Le troisième chapitre, consacré à l'exposition «Vitalità del Negativo», celle pour laquelle la coupole du Palazzo delle Esposizioni avait été barrée, explore notamment le concept de négativité, les zones d'obscurité et les traits de dissimulation, et ce qu'ils révèlent paradoxalement de la stratification mentale des autres expositions qui se sont tenues dans ce lieu. Dans le contexte très tendu de *L'Autunno caldo* (1969-1970) et des assauts néofascistes, Golan révèle une matrice complexe et présentiste de cette exposition, pour laquelle le commissaire joue sur le morcellement du bâtiment et des mou-

vements artistiques représentés (art cinétique, pop, monochromes, arte povera) afin de briser toute tentative d'«activisme communautaire» (p. 181) de la part des artistes. L'exposition, qui repose sur de violents contrastes, a pour symbole visuel de communication une photographie en négatif du David de Michel-Ange.

On peut regretter que la question du féminisme, évoquée dans les dernières pages, ne prenne pas davantage de place : on pense par exemple à l'exposition «Il Complesso di Michelangelo» («Le complexe de Michel-Ange») organisée un peu plus tardivement (1976) à Rome par Simona Weller et qui croise certains des enjeux posés par les réappropriations du temps en des périodes de troubles sociaux et politiques. Sans chercher à minimiser la complexité des rapports entre les révoltes de 1968 et la naissance des mouvances féministes en Italie, l'intégration de ceux-ci au corpus aurait pu ouvrir celui-ci à d'autres appréhensions temporelles fondées sur des exercices d'«autoconscience» (*autocoscienza*)⁵. Golan referme son ouvrage par une incursion de la critique d'art Carla Lonzi dans les pages d'un catalogue d'exposition où elle n'était pas invitée à écrire. L'historienne de l'art Giovanna Zapperi a notamment montré combien Lonzi, dans la manière même de mettre en forme sa série d'entretiens avec des artistes publiée dans *Autoritratto* (1969), parvient à construire une temporalité introspective de l'art, entre réalité et fiction. «Produire de la connaissance à partir de l'expérience subjective est un trait distinctif des pratiques féministes», écrivait Zapperi dans sa préface à la traduction française d'*Autoritratto*⁶. Et c'est bien d'ailleurs ce que fait ici Golan avec succès. L'autrice ne livre pas de conclusion à son ouvrage mais le referme sur un reflet, le sien, le visage à moitié masqué par son téléphone utilisé pour la prise de vue de la couverture argentée réfléchissante du catalogue de «Vitalità del Negativo». En note de bas de page, elle justifie ce reflet qui, comme dans les tableaux-miroirs de Pistoletto, est «presque impossible» à éviter. Mais l'esprit joueur de son texte et son amour des télescopages invitent plutôt à y déceler un clin d'œil à un moment, éphémère et fixé ici pour toujours, de l'écriture de l'histoire de l'art.

Juliette Bessette

Notes

1. George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962; trad. de l'anglais par Y. Kornel et C. Naggar : *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses*, Paris, Éditions Champ libre, 1973.
2. Robert Klein, « L'éclipse de l'œuvre d'art », *Vie des arts*, n° 47, été 1967, p. 14-64; repris dans *id.*, *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard/Tel, 1970, p. 407.
3. Il s'agit d'une pluie artificielle produite pour l'occasion. *Tempo libero. Struttura temporale in uno spazio urbano*, intervention conçue par Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo et Gabriele De Vecchi, photographie d'Ugo Mulas reproduite dans Luciano Caramel, Ugo Mulas, Bruno Munari, *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como 21 settembre 1969*, Côme, Cesare Nani, 1969, p. 118.
4. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
5. Sur la notion d'autoconscience, voir Carla Lonzi, « Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi » (1972), dans *id.*, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale, e altri scritti*, Milan, Rivolta Femminile, 1974, p. 141-147; trad. de l'italien par E. Selvatico, « De la signification de l'autoconscience dans les groupes féministes », *Vacarme*, 28 novembre 2016, <<https://vacarme.org/article2963.html>>.
6. Giovanna Zapperi (éd.), Carla Lonzi, *Autoportrait* (1969), trad. de l'italien par M.-A. Maire-Vigueur, Zurich/Paris, JRP|Ringier/La Maison rouge, 2012, p. 30.

Vassily Kandinsky

Du spirituel dans l'art, édition critique complète en deux volumes, établie, annotée, commentée, préfacée et suivie des essais de Nadia Podzemskaïa

Moscou, Buksmart/Буксмарт, 2020, vol. I : 746 p., vol. II : 704 p., 3 950 roubles

Grâce à cette édition critique russe, que l'on doit à Nadia Podzemskaïa, il devient enfin possible de consulter une présentation raisonnée complète des manuscrits en langue originale de l'un des ouvrages

artistiques les plus influents du xx^e siècle, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* de Vassily Kandinsky. L'histoire de la composition de cet écrit, paru d'abord en allemand en 1912, rédigé parallèlement en russe mais publié bien plus tard dans la langue maternelle de l'artiste, est dynamique : englobant plusieurs langues et aires géographiques, elle conjugue des influences culturelles dont la mise en évidence s'avère du plus grand intérêt. Il en ressort une histoire vivante du manuscrit, restituée avec rigueur, richement documentée et commentée par Podzemskaïa.

L'ouvrage se présente en deux volumes. Le premier est constitué de l'édition critique de *Du spirituel dans l'art*, suivie de versions, fragments et documents d'archives. Il contient quatre principaux états du manuscrit : trois versions en russe (1910, 1913-1914 et 1919-1921) et la troisième version en allemand, datée de 1912, matrice de la plupart des traductions ultérieures du texte. Il existe en tout quatre versions en allemand, les trois autres datant respectivement de 1909-1910, 1911 et 1914-1922. Écrites parallèlement dans les deux langues, les versions tantôt convergent tantôt divergent. Leur présentation côte à côte, avec indication systématique des variantes, permet au lecteur de porter un regard à la fois philologique et archéologique sur la longue élaboration du texte qui correspond à la maturation de la pensée de Kandinsky. Le second volume est quant à lui dédié à l'histoire de la composition du livre et rassemble divers écrits théoriques, documents et annexes. Il s'agit avant tout d'articles qui problématisent l'histoire du texte dans le contexte des expérimentations artistiques de Kandinsky, que ce soit par rapport à la technique picturale ou à son travail mené au sein de la section Art monumental à l'Inkhuk (Institut de culture artistique) de Moscou en 1920. Mais l'étude ne s'arrête pas là, puisque ce second volume inclut également l'histoire des publications et de la diffusion de l'essai de Kandinsky en Allemagne et en Russie, celle de ses traductions en Grande-Bretagne, au Japon et en Italie, réalisées du vivant du peintre. Le volume donne également un aperçu des éditions et traductions publiées après la mort de l'artiste (et sous l'autorité de sa deuxième épouse, Nina Kandinsky) en France, aux États-Unis

et en Allemagne dans les années 1940-1960. Enfin est proposée l'histoire de la conception graphique du traité : choix typographiques et sélections successives des illustrations (xylographies et reproductions d'œuvres). En annexe figurent également quelques textes de Kandinsky sur la science de l'art datant de la période de la dernière version en russe du manuscrit, avant les années passées au Bauhaus.

Vertigineux par son ampleur, le parcours retracé dans les deux volumes permet de considérer dans le menu détail la vie et l'évolution du manuscrit, ainsi que son influence – subie et exercée – au cours de la première moitié du XX^e siècle. L'édition se caractérise par une grande clarté, malgré l'abondance et l'hétérogénéité des sources. La navigation entre les deux langues, le russe et l'allemand, entre les versions et traductions réalisées tantôt par Kandinsky, tantôt par d'autres, n'est d'ailleurs rendue possible que grâce à une hiérarchisation stricte des sources et commentaires. Ainsi le texte principal est-il accompagné par des notes, ajouts ou commentaires de Kandinsky placés en bas de page, alors que les commentaires critiques et précisions de l'éditeur sont situés dans les marges extérieures. Grâce aux outils d'analyse développés par l'Institut des textes et manuscrits modernes (Item), à Paris, Podzemskaïa a pu associer de façon systématique les divers manuscrits inédits et brouillons au *prototexte*.

La possibilité de suivre la rédaction parallèle des versions russes et allemandes relève d'un travail éditorial et lexicographique complexe et exigeant. Qu'il en aille des choix que Kandinsky a lui-même faits lorsqu'il traduisait ses propres écrits de l'allemand vers le russe et vice-versa (sa maîtrise de l'allemand étant bien évidemment en deçà de celle du russe) ou des fragments de traductions réalisées par d'autres, l'examen rapproché des différentes versions permet à Podzemskaïa à la fois de situer précisément chacune des versions dans son contexte socioculturel propre et de mettre en lumière les bifurcations qui ont conduit au manuscrit « officiel », matrice des traductions officielles ultérieures. Ce faisant, l'autrice propose une nouvelle lecture de la posture historique et artistique de Kandinsky.

Une des conclusions philologiques à laquelle Nadia Podzemskaïa parvient, à l'issue de l'examen

de ces variantes, est que le manuscrit allemand de 1911 et sa version en russe de 1910 étaient considérés par l'artiste comme un seul et même texte, alors que dans les versions ultérieures en russe, Kandinsky prend des libertés de plus en plus importantes par rapport à ce manuscrit allemand.

De la réception allemande du premier manuscrit, dont les remarques pointent un style bien maladroit par endroits, aux propos secs et pédants propres aux institutions soviétiques, le lecteur est entraîné dans la vie du traité, que l'on commence à percevoir comme un montage d'influences lexicales et culturelles se déployant à travers un langage métaphorique plein de pathos propre à l'artiste. On découvre par ailleurs que les manuscrits en allemand et en russe contiennent très peu de corrections, attestant que Kandinsky avait peu de doutes et écrivait rapidement, dans un style à la fois spontané et précis (p. xxxvii). L'analyse attentive de la longue maturation du manuscrit de *Du spirituel dans l'art* (entre 1909 et 1921) permet de le considérer non pas comme un ouvrage totalement distinct de *Point, ligne, plan*, publié en 1926 au Bauhaus, mais, au contraire, d'y voir bel et bien une introduction. Les considérations sur l'affranchissement de l'art par rapport à la nature, sur la primauté de la spiritualité dans l'art et sur les nécessaires vibrations de l'âme présentes dans *Du spirituel dans l'art* annoncent déjà les enseignements de Kandinsky dans la célèbre école d'arts appliqués, résumés dans le petit livre de 1926 où l'artiste circonscrit la grammaire de la peinture et les règles à partir desquelles se déploie le jeu formel libre.

La collecte des matériaux et la maturation de ces volumes se sont étendues sur une vingtaine d'années, les fonds et collections consultés couvrant plusieurs pays et ayant nécessité le soutien de plusieurs partenaires. Le choix éditorial de présenter, d'une manière vive et engageante, les aléas de la recherche, faisant part aussi bien des rencontres heureuses que des difficultés, tout en prenant soin d'accorder aux différents protagonistes ayant accompagné l'avancement de la recherche une place de choix, est à saluer. Il permet de restituer les étapes vivantes de l'enquête et anime le travail lexicographique, aride au premier

abord, tout en mettant en avant l'aspect collaboratif d'une entreprise aussi vaste et ambitieuse.

L'aventure éditoriale débute de manière inattendue lorsque, à la fin des années 1990, Salvatore Settis, directeur du Getty Center for the History of Art and the Humanities (aujourd'hui Getty Research Institute) à Los Angeles, invite Nadia Podzemskaïa, qui mène à l'époque des recherches à la Scuola Normale Superiore de Pise, à consulter le fonds russe de Kandinsky conservé dans la bibliothèque du Getty. Il s'agit de manuscrits russes inédits de *Du spirituel dans l'art*, fonds largement méconnu à l'époque et où la chercheuse découvre des résonances jusque dans les derniers articles que le peintre rédige dans les années 1930. Ainsi commence à mûrir le projet de réunir les différentes versions manuscrites du texte et des matériaux d'archives conservés principalement à Los Angeles (Getty), Munich (fonds de la Fondation Gabriele Münter et Johannes Eichner, Städtische Galerie im Lenbachhaus) et Paris (fonds de la Bibliothèque Kandinsky), mais aussi à Moscou et à Saint-Petersbourg, en Italie et en Suisse (jusqu'au musée municipal d'art moderne d'Ascona), à la Bibliothèque nationale d'Israël à Jérusalem, au musée de l'Université Tamagawa à Tokyo, ainsi que dans plusieurs collections privées. Mais le cœur de l'enquête de Podzemskaïa naît des recherches laborieuses menées dans les archives de Moscou. Ainsi «l'intermède russe» (1915-1921) forme-t-il la clé de voûte de l'édition, qui permet d'appréhender la manière dont ce moment, à la fois formateur et éprouvant, a pu alimenter l'enseignement de Kandinsky au Bauhaus. C'est à partir de l'étude patiente de cet épisode mouvant et charnière que Podzemskaïa formule une partie de ses conclusions et infléchit ainsi certaines hypothèses tenaces en histoire de l'art quant à la place de Kandinsky au sein des avant-gardes et de l'abstraction.

Au cours de cette période russe, Efrej Schor initie un projet de traduction en russe des grands traités de peinture de la Renaissance italienne. Parachevé dans les années 1930 par Alexandre Gabrichevskij, historien et théoricien de l'art et de l'architecture avec qui Kandinsky a travaillé, notamment en 1920-1921, ce vaste et influent chantier de

traduction permet d'inscrire *Du spirituel dans l'art* dans l'héritage du *Traité de la peinture* de Léonard de Vinci. La mise en avant du rapport de Kandinsky à la *Kunstliteratur* de la Renaissance et aux traités rédigés par des artistes italiens est pointée comme étant à l'origine de l'engouement de Kandinsky pour la science de l'art. Cette filiation, riche et convaincante, aurait pu être poursuivie dans le contexte de la *Kunstwissenschaft* allemande du tournant du XIX^e siècle et en rapport avec ses protagonistes : August Schmarsow, Heinrich Wölfflin, Max Dessoir, Erwin Panofsky, Edgar Wind. Ces historiens de l'art, philosophes et théoriciens ont impulsé des transformations majeures dans la pratique pédagogique et l'enseignement artistique en Allemagne. L'ainsi nommée science ou théorie générale de l'art (*allgemeine Kunstwissenschaft*) visait à une réforme radicale de l'enseignement des arts pour le rapprocher des sciences humaines. Associant étroitement théorie et pratique, elle a inspiré le projet pédagogique développé au Bauhaus. On peut regretter à cet égard que seul le rapport à l'enseignement d'Aby Warburg ait été mis en avant. Cependant, l'effort d'infléchir la perspective historiographique et de sortir la figure de Kandinsky du strict cadre des avant-gardes et de l'abstraction pour l'inscrire dans le long cours de l'histoire de l'art pourrait justifier l'insistance tant sur la lecture par Kandinsky des traités des artistes renaissants italiens, que sur ses affinités avec Goethe et ses filiations artistiques avec de nombreux peintres du XIX^e siècle, comme Eugène Delacroix, Arnold Böcklin, Paul Cézanne, Paul Signac. À partir des manuscrits de Kandinsky se dessine ainsi la figure d'un artiste bien plus lié à la tradition artistique que ne veut l'admettre une critique qui cantonne son œuvre au début du XX^e siècle. Dans la lignée à la fois de la Renaissance et des Lumières, Podzemskaïa inscrit l'œuvre de Kandinsky dans la continuité d'une pensée visant l'unité entre savoirs artistiques et scientifiques, l'art ne faisant qu'un avec la science, la morale, la religion et la philosophie.

En introduction, le manuscrit de *Du spirituel dans l'art* est appelé tour à tour «manifeste», «traité», «livre», «texte d'artiste» ou encore «livre d'artiste», ce qui pourrait porter à confusion si cela ne relevait

d'une volonté de restituer les différents discours et contextes de réception. Bien qu'il ne vise, selon les mises en garde de l'artiste lui-même, ni à montrer comment créer de l'art ni à comprendre tout de l'art (p. XXXIII), le texte conserve du traité l'esprit prescriptif et la dimension de référence historique; les critiques Michel Séphor et Charles Estienne l'ont qualifié de «manifeste de l'art abstrait»; par ailleurs il se présente comme un «livre d'artiste» de par l'importance pour le propos du choix des gravures qui l'illustrent. De ce point de vue, l'accent mis par Podzemskaïa sur les liens profonds que Kandinsky entretenait avec le monde du livre, aussi bien à Moscou dès la fin du XIX^e siècle, qu'à Munich, s'avère du plus grand intérêt. Le soin apporté à cette édition critique, tant sur le plan de la conception graphique, due à Cyril Ilyushenko, que sur celui de la restitution de l'histoire des illustrations, témoigne d'une attention historique pour les premières éditions du texte. D'un grand intérêt s'avèrent également les aléas de la réception du texte, paru d'abord en allemand, traduit rapidement en anglais en 1914 et vite devenu, en partie en raison de la guerre, une rareté bibliographique, cela jusque dans les années 1940 en Allemagne, et jusqu'aux années de la perestroïka en Russie.

L'édition permet également de retracer les différentes façons dont le texte a été reçu dans trois des pays où vécut Kandinsky : la France, l'Allemagne et la Russie. En France, le livre prend place au sein des débats entre abstraction et surréalisme qui font rage dès les années 1930, une période durant laquelle Kandinsky se retrouve écartelé entre une posture formaliste et une fascination pour le registre intuitif et spirituel admiré par les surréalistes, André Breton en tête – avec lequel Kandinsky partage l'influence forte du romantisme allemand. Loin des grandes dichotomies entre abstraction et réalisme, entre spirituel et matériel, entre intuitif et rationnel, l'examen attentif des manuscrits permet à Podzemskaïa de montrer la position bien plus nuancée de l'artiste qui se garde de trancher entre les polarités.

En Russie, la réception du texte est pour le moins controversée. Acclamé en 1911 lors de sa présentation au Deuxième Congrès panrusse des artistes, à Saint-Petersbourg, chaleureusement accueilli par les membres de l'association Mir Iskousstva (Le Monde de l'art), tels Alexandre Benois et Igor Grabar, il est sévèrement jugé deux ans plus tard lors de la parution de l'autobiographie de Kandinsky (*Regards sur le passé*) par l'influent historien de l'art Nikolaï Pounine, qui l'accuse de conservatisme et lui reproche de s'éloigner des pratiques artistiques contemporaines. En 1919, Kandinsky devient l'un des instigateurs de la création de l'Inkhuk et son premier directeur. Cependant, l'ouverture de deux antennes à Petrograd et à Vitebsk, dirigées respectivement par Vladimir Tatline et Kasimir Malevitch, génère des tensions relatives à la structuration des études et pousse Kandinsky à s'éloigner. Podzemskaïa tend à identifier cet accueil controversé comme l'une des raisons ayant poussé Kandinsky à se tourner, à la fin de sa période soviétique, vers la pensée de philosophes, scientifiques et théoriciens tels que Efsej Schor, Nikolaï Uspensky ou Alexandre Gabrichevskij.

En Allemagne, enfin, où a été rédigée la plus grande part de *Du spirituel dans l'art*, à la croisée des traditions classique et romantique, la réception du texte est favorisée par les fréquentations artistiques et les expérimentations au sein du Blaue Reiter et du Bauhaus, les amitiés artistiques fécondes et la pratique pédagogique.

La masse d'informations collectées dans cette édition critique, ainsi que les annotations rigoureuses de Podzemskaïa, permettent de comprendre le traité de Kandinsky non seulement comme un compendium des représentations de la peinture au tournant du XX^e siècle, mais aussi comme un corpus ouvert, inachevé et fragmentaire, faisant écho à la fois à la manière des traités de la Renaissance, au pathos romantique et au montage comme opération-clé de la pratique artistique des avant-gardes.

Tania Vladova

Les Cahiers du Musée national d'art moderne

Essais inédits d'auteurs confirmés, travaux de jeunes chercheurs, textes d'importance historique jusque-là inaccessibles : tous les trois mois *Les Cahiers du Musée national d'art moderne* donnent à lire en français le meilleur de ce qui s'élabore dans le domaine de l'histoire et de la théorie de l'art moderne et contemporain.

Retrouvez une large sélection d'anciens numéros de la revue sur notre boutique en ligne à cette adresse : boutique.centrepompidou.fr A large choice of issues is available on our online shop: boutique.centrepompidou.fr



Bulletin d'abonnement / Subscription form

Abonnement annuel. Votre abonnement prendra effet à réception de votre paiement et débutera à partir du numéro choisi : /The annual subscription will apply since reception of your payment and will start from the issue chosen:

1^{er} numéro / 1st number: 161 (prochain numéro à paraître / upcoming issue to be published) 159 158 157

Tarifs / Rates

Normal / Regular: 90 € (TTC) Étranger / Foreigner: 100 €

Si vous êtes : Adhérents Centre Pompidou / Members Centre Pompidou — Étudiants / Students — Collectivités / Collectivities
Bénéficiez de nos tarifs préférentiels / Benefit from preferential rates:

Réduit / Reduced: 85 € (TTC) Étranger réduit / Foreigner reduced: 90 €

Option abonnement hors-série 2021 / Optional subscription special issue 2021: France : 22 € (TTC)

Étranger / Foreigner: 25 €

Règlement par / Payment by:

Chèque bancaire / bank check Virement par mandat / order to transfer (RIB) 1007175000 0000100517575

Bulletin d'abonnement à retourner à Les Cahiers du Musée, chez SARL DSI, 2 rue Yves Brombach, 31300 Toulouse, accompagné des références de votre règlement (numéro de chèque ou libellé du virement). Votre chèque doit être adressé à l'ordre de M. l'Agent comptable du CNAC Georges Pompidou et envoyé à : Centre Pompidou, Service Comptabilité, 75191 Paris Cedex 04. Please address your order to Les Cahiers du Musée, at SARL DSI, 2 rue Yves Brombach, 31300 Toulouse, France, with your reference of payment. Please address your payment to M. l'Agent comptable du Centre Pompidou, and send it to: Centre Pompidou, Service Comptabilité, 75191 Paris Cedex 04 – France.

Renseignements / information: Tél.: +33 (0) 1 56 32 63 63 Courriel / e-mail: lescahiersdumusee@dsi-ap.com

Conformément à la loi « Informatique et Libertés » et au règlement européen n° 2016/679, vous disposez d'un droit d'accès, de modification, de rectification, de suppression et d'opposition ainsi qu'un droit à la portabilité des informations vous concernant que vous pouvez exercer en envoyant un e-mail à dpo@centrepompidou.fr ou un courrier à Direction des Editions, Centre Pompidou, 4 rue Brantôme, 75191 Paris Cedex 04.

Nom / Name

Adresse / Address

Courriel / e-mail

Ville / Town

Pays / Country

Date

Signature