

Sven Lütticken

Matière brisée, Formes transformées : Notes sur le nucléaire Esthétique, partie 2

3. La réalité après le réalisme

La découverte des rayons X par Wilhelm Röntgen en 1895 et celle de la radioactivité par Henri Becquerel l'année suivante ont suggéré aux artistes que la réalité telle qu'elle était apparue jusqu'alors avait été abrogée. Comme l'a noté Kandinsky : « L'effondrement de l'atome était, dans mon âme, comparable à l'effondrement du monde entier. Soudain, les murs les plus solides se sont effondrés. Tout est devenu incertain, précaire et inconsistant. Je n'aurais pas été surpris qu'une pierre se dissolve sous mes yeux et devienne invisible. » Les rayons X occuperont une place importante dans l'œuvre de László, collègue de Kandinsky au Bauhaus.

Le livre de Moholy-Nagy *Malerei Fotografie Film (1925/27)*.²
L'avant-garde des années 1920 et 1930 s'est certainement profondément investie dans les réalités sous-jacentes à la visibilité, ainsi que dans les opérations techniques qui les introduisaient dans le visuel en modifiant la nature de l'image. La « nouvelle vision » de Moholy-Nagy et l'« inconscient optique » de Walter Benjamin en sont des exemples. Akira Mizuta Lippit a soutenu que la psychanalyse, la technologie des rayons X et le cinéma, tous développés ou découverts à la même époque, étaient les techniques essentielles de l'« avisualité » du début du XXe siècle, promettant de rendre les choses et l'esprit transparents. Le cinéma et la photographie étaient crédités du pouvoir de rendre le monde visible de manières inédites, dépassant le réalisme du XIXe siècle et les capacités de l'œil humain. On pourrait dire que « [la vision] et la visualité sont devenues culturellement survalorisées », mais il faut aussi reconnaître la coexistence de différentes visualités et leur critique mutuelle.

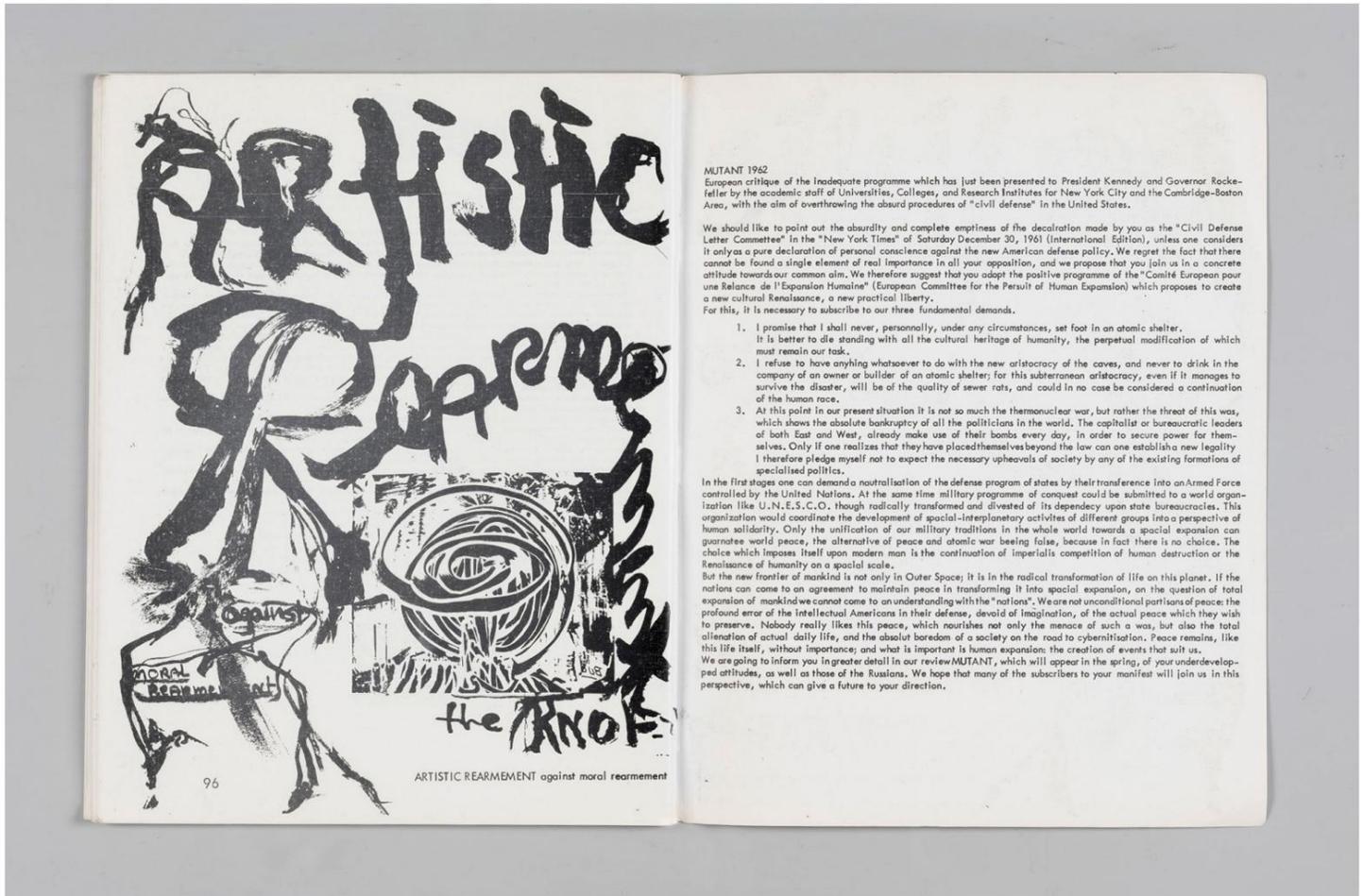
4

L'ouvrage de 1956 « Le Nouveau Paysage dans l'Art et la Science », écrit par György Kepes, ancien élève de Moholy-Nagy, inclut des photos prises dans des chambres à brouillard. Développé par CTR.

Conçues par Wilson au début du XXe siècle, les chambres à brouillard reflètent le rôle central joué par les technologies photographiques dans le développement de la physique particulaire. Les rayonnements ionisants agissent sur les atomes en éliminant un électron (ce qui rend les rayonnements nocifs pour les tissus vivants) ; dans la chambre à brouillard, les particules ionisées deviennent des points de condensation, et les traînées laissées par les rayons deviennent

visibles sur la plaque photographique sous forme de lignes de condensation. Dans les années 1930, des expérimentateurs comme Marietta Blau utilisaient également l'émulsion photographique directement pour enregistrer les traces de rayonnement, sans l'aide d'une chambre à brouillard - un retour à l'approche du « photogramme » de la découverte de Becquerel, mais avec la configuration désormais calibrée de manière à enregistrer les traces d'ionisation individuelles.

Si, pour Moholy comme pour Kepes, la photographie a révélé une nouvelle vision qui devait être retraduite en termes humains, certains courants de la théorie de la photo et du film (et certainement la compréhension commune et populaire de la photographie) ont



Guy Debord et Asger Jorn, « Mutant », dans Situationist Times n° 3 de Jacqueline de Jong, « International British Edition » (janvier 1963).

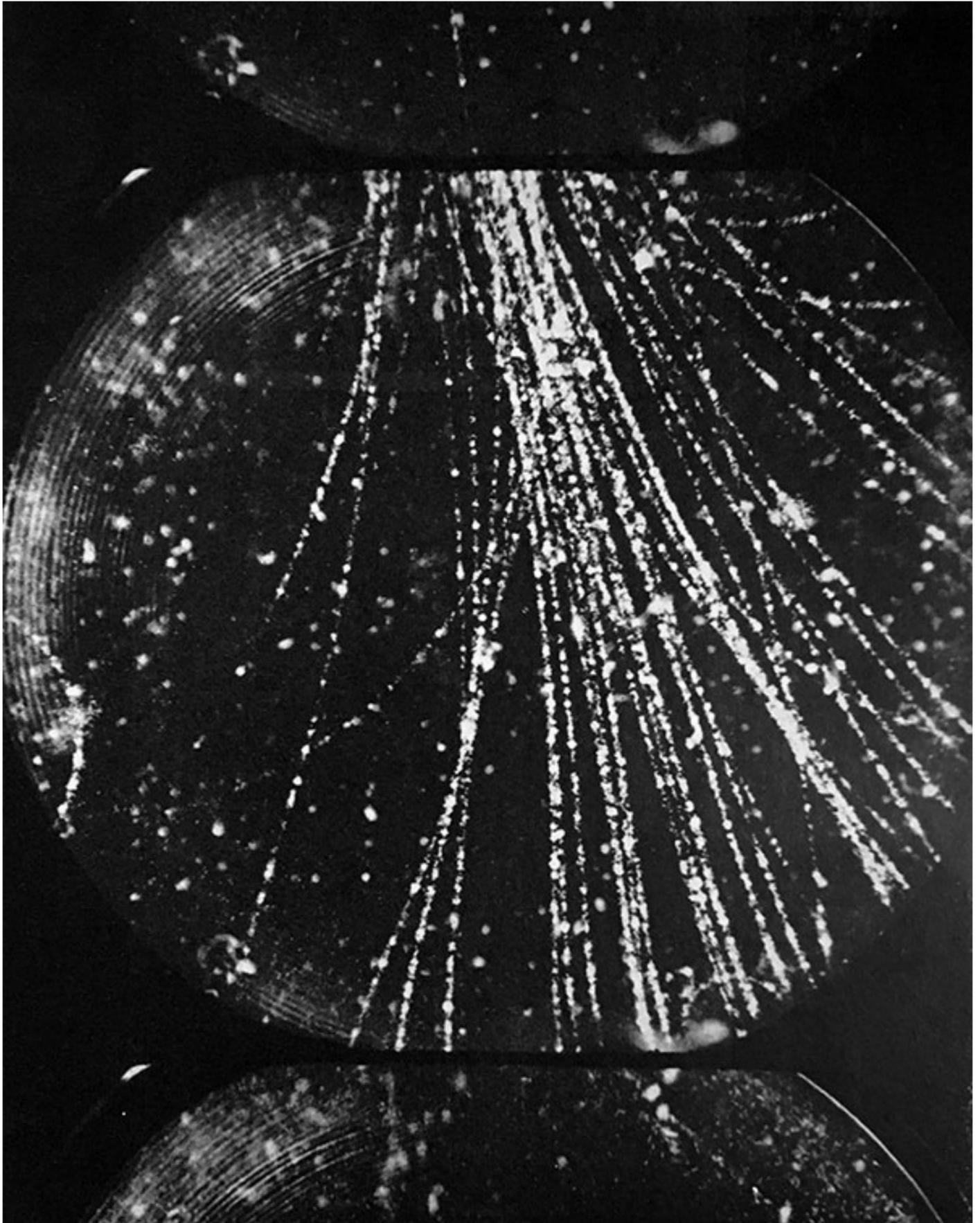
a naturalisé l'image photographique en l'assimilant à une réalité à laquelle le spectateur est habitué. Cette supériorité ontologique de la photo est indicielle : « D'un corps réel, qui était là, procédent des radiations qui, en fin de compte, me touchent, moi qui suis ici », selon les mots de Roland Barthes. Mais ces « radiations » prennent une forme visible et stable : cōmme l'a soutenu Tom Gunning, la photo est marquée par un entrelacement particulier d'indexicalité et d'iconicité, résultant en une aura unique de « précision visuelle et de reconnaissabilité ». Mais toutes les formes de photographie ne sont pas également « iconiques » au sens de Peirce. Dans *Malerei Fotografie Film*, Moholy-Nagy oppose les photographies pictorialistes qui imitent les conventions de la peinture du XIXe siècle aux images de la « nouvelle vision » qui ne sont pas aussi immédiatement lisibles. L'image de la chambre à brouillard de Kepes est aussi indicielle qu'une photo de votre grand-mère, mais elle nécessite davantage d'instructions pour devenir « lisible » en tant qu'image de radiation. Un index est un signe qui opère par contact physique ; Il peut s'agir de photons affectant l'émulsion en photographie analogique, ou convertis en pixels en photographie numérique. Il peut s'agir de rayons X ou gamma révélant une visualité « avisuelle ».

Il n'est pas étonnant que l'indice soit facilement interprété comme un « signe naturel », comme une pure causalité. C'est l'indice qui, chez Diederich, « crie à la réalité, mais ne dit rien au premier abord ».

Selon les mots de Diederichsen¹⁰. Ainsi conçu, l'index est au mieux un proto-signe.

Cependant, pour Kepes, les photos de la chambre à brouillard évoquaient une « préformation » subatomique de la réalité, suggérant des façons de structurer la réalité à l'échelle humaine : la conception atomique. À l'instar des rayons X de Moholy-Nagy, les images de la « nouvelle vision » étaient censées fournir des pistes pour la construction d'un monde nouveau – peut-être toujours capitaliste, mais transcendant les briques et le mortier du XIXe siècle. Les surréalistes s'accordaient à dire que la science atomique et nucléaire – à la fois matérialiste et surréaliste – bouleversait l'ancienne vision du monde et promettait de nouvelles façons de comprendre et de modifier la réalité.

Pas, bien sûr, dans le cadre des régimes de conception du Bauhaus ou du MIT. Au contraire, les révolutions scientifiques ont nécessité une rupture fondamentale avec la société que la technoscience et le design industriel cherchaient à optimiser. Wolfgang Paalen, qui a vécu et travaillé au Mexique pendant la Seconde Guerre mondiale après avoir rompu avec le groupe de Breton, affirmait dans une interview de 1944 : « Il me semble que nous devons parvenir à un concept potentiel de la réalité, fondé autant sur les nouvelles technologies que sur les nouvelles technologies. » directives de la physique comme sur celles de l'art. »¹¹ Libéré de la tutelle de Breton, Paalen se lança dans une croisade contre la dialectique, réservant un mépris particulier à la notion d'Engels

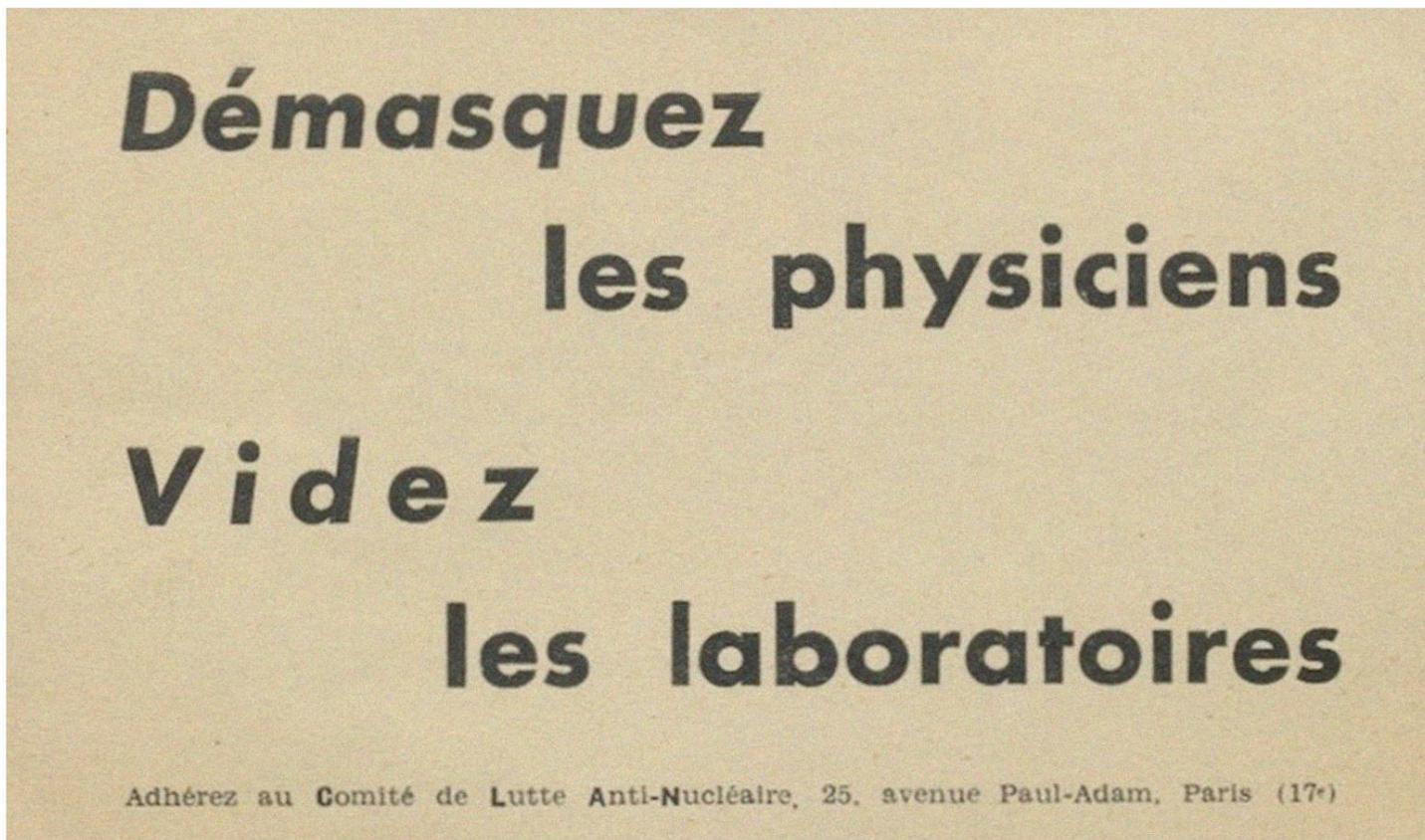


Photographie de la chambre à brouillard tirée du livre de György Kepes, *The New Landscape in Art and Science* (Paul Theobald and Co., 1956).

« Dialectique de la nature », qui commettait l'erreur d'appliquer des catégories logiques non seulement à l'histoire, mais même au monde naturel. Si Sohn-Rethel¹² tentait de dialectiser les sciences naturelles, pour Paalen, la science signait la faillite du matérialisme dialectique.

journal qu'il a publié depuis le Mexique, en partie pour rester présent dans le monde de l'art new-yorkais.

La caractérisation de Paalen par Roberto Matta comme « le premier peintre de l'ère atomique » a irrité ce dernier, qui s'en est plaint dans une lettre écrite quelques semaines après



Brochure d'André Breton et al., Démasquez les médecins, videz les laboratoires ! (1958).

Cependant, alors que Paalen attaquait la célèbre loi d'Engels sur la transformation de la quantité en qualité comme un non-sens, il présentait en réalité sa propre version de la dialectique surréaliste en affirmant que « [la] nouvelle physique quantique est obligée d'abandonner le déterminisme rigoureux qui jusqu'à présent était considéré comme le fondement même de la physique », ce qui à son tour sapait la « prétention de la physique à nous offrir une interprétation purement quantitative et pourtant satisfaisante ». ¹³

Cela devait à son tour avoir des conséquences pour l'art en tant que domaine de l'expérience qualitative, bien que souvent soumis à des règles et des « lois » picturales.

Comme Paalen l'a formulé à propos de la relation entre la science avancée et l'art avancé : « La physique quantitative, en percevant que le concept causal devient inapplicable dans le domaine microscopique – et la peinture, en abandonnant le développement causal des relations plastiques – est la même chose ¹⁴

La « nouvelle physique » ayant abandonné la causalité et la certitude pour la potentialité et la possibilité, Paalen adopta le terme grec dynaton (le possible) pour son art. Abrégé en Dyn, ce terme devint le nom de

Les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki. Paalen avait¹⁵ l'impression que Matta compromettait son travail par ce commentaire, le plaçant dans une relation illustrative avec Hiroshima et Nagasaki. Et Matta lui-même n'a-t-il pas littéralement fait office d'illustrateur du Nouvel Âge, avec ses dessins pour l'ouvrage de Denis de Rougemont, Lettres sur la bombe atomique, publié par Brentano's à New York peu après la Seconde Guerre mondiale ? De fait, Paalen a réagi directement au double événement nucléaire d'août 1946 avec une pièce de théâtre achevée l'année suivante¹⁶, The Beam of the Balance. Contrepoint post-Hiroshima à son éloge antérieur de la nouvelle physique, la pièce de Paalen est une allégorie de science-fiction sur les dangers de l'énergie nucléaire entre les mains de scientifiques trop humains et de politiciens à peine humains. Comme le note Paalen dans le « Brief Outline » de sa pièce, « La réalité est enfin devenue assez grande pour se débarrasser du réalisme... Les explosions incommensurables de 1945 ont non seulement détruit des villes, mais aussi brisé des consciences. Les mêmes hommes qui ont pu libérer des forces dépassant les rêves d'hier se sont révélés incapables de nous le dire. »

que faire de ces forces. »

17

Convaincu que seule une « libération de l'imagination » artistique pourrait déboucher sur l'« élargissement de la vision » nécessaire pour appréhender la nouvelle (non-)réalité, Paalen ouvre sa pièce en trois actes par une vision cosmique se déroulant parmi les étoiles : des « cosmogones », de grandes forces cosmiques, observent les étoiles et/ou les planètes (Paalen semble indifférent à la distinction) exploser les unes après les autres, tandis que des civilisations développent des technologies qu'elles ne peuvent contrôler. La Terre, nous dit-on, est toujours en jeu ; une « lutte décisive » est en cours, et les trois actes suivants nous en sont témoins, impliquant un scientifique (Prométhée/Faust), un dictateur simiesque et brutal dont le nom (Gori) est une référence au lieu de naissance de Staline, et un remplaçant de Paalen lui-même, nommé Frank. Les deux premiers actes se déroulent dans un bureau de poste en ruine sous le pouvoir déchaîné de l'« anagravité », déverrouillée par Prométhée/Faust et volée par Gori – et qui représente l'énergie nucléaire selon Paalen. Au troisième acte, Prométhée et Frank retournent sur une Terre post-apocalyptique, après s'être enfuis avec un vaisseau spatial lorsque les choses ont mal tourné ; ils découvrent un terrain vague, mais Gori est toujours vivant et inchangé. Déçu par le marxisme et le surréalisme, Paalen se replie sur une position d'humanisme bourgeois. La critique de la folie humaine qui en résulte est empêchée d'être véritablement cinglante par son caractère général et abstrait.

Une lecture de *La Poutre de la Balance* eut lieu chez Robert Motherwell ; l'année précédente, Motherwell avait publié un recueil des écrits de Paalen, *Forme et Sens*. Barnett Newman, collègue post-surréaliste de Motherwell, voyait dans Hiroshima la nécessité d'une nouvelle culture tragique. Dans son essai « *Le Nouveau Sens du Destin* » (1948), Newman louait la poésie tragique grecque au détriment de l'art visuel grec (la sculpture), dépourvu de véritable sens de la tragédie et axé sur la beauté physique. Newman notait qu'après la Seconde Guerre mondiale, l'artiste « éprouve plus de sensibilité et, par conséquent, plus de compréhension pour un fétiche des îles Marquises que pour la figure grecque ». La guerre marqua la macabre réalisation du surréalisme, donnant ainsi à une grande partie de l'art surréaliste un aspect très recherché et esthétique :

La guerre prédite par les surréalistes nous a dépouillés de notre terreur cachée, car la terreur ne peut exister que si les forces de la tragédie sont inconnues. Nous savons désormais à quelle terreur nous attendre. Hiroshima nous l'a montré. Nous ne sommes donc plus face à un mystère. Après tout, n'est-ce pas un jeune Américain qui l'a fait ? La terreur est bel et bien devenue aussi réelle que la vie. Nous sommes désormais confrontés à une tragédie plutôt qu'à une situation terrifiante.

Bien qu'il existe des exceptions notables, notamment dans la littérature et le cinéma, dans l'ensemble, l'art des « premiers intervenants » de la fin des années 1940 et 1950 tendait à mettre en scène l'ère nucléaire d'après-guerre comme une tragédie existentielle plutôt que comme une tragédie.

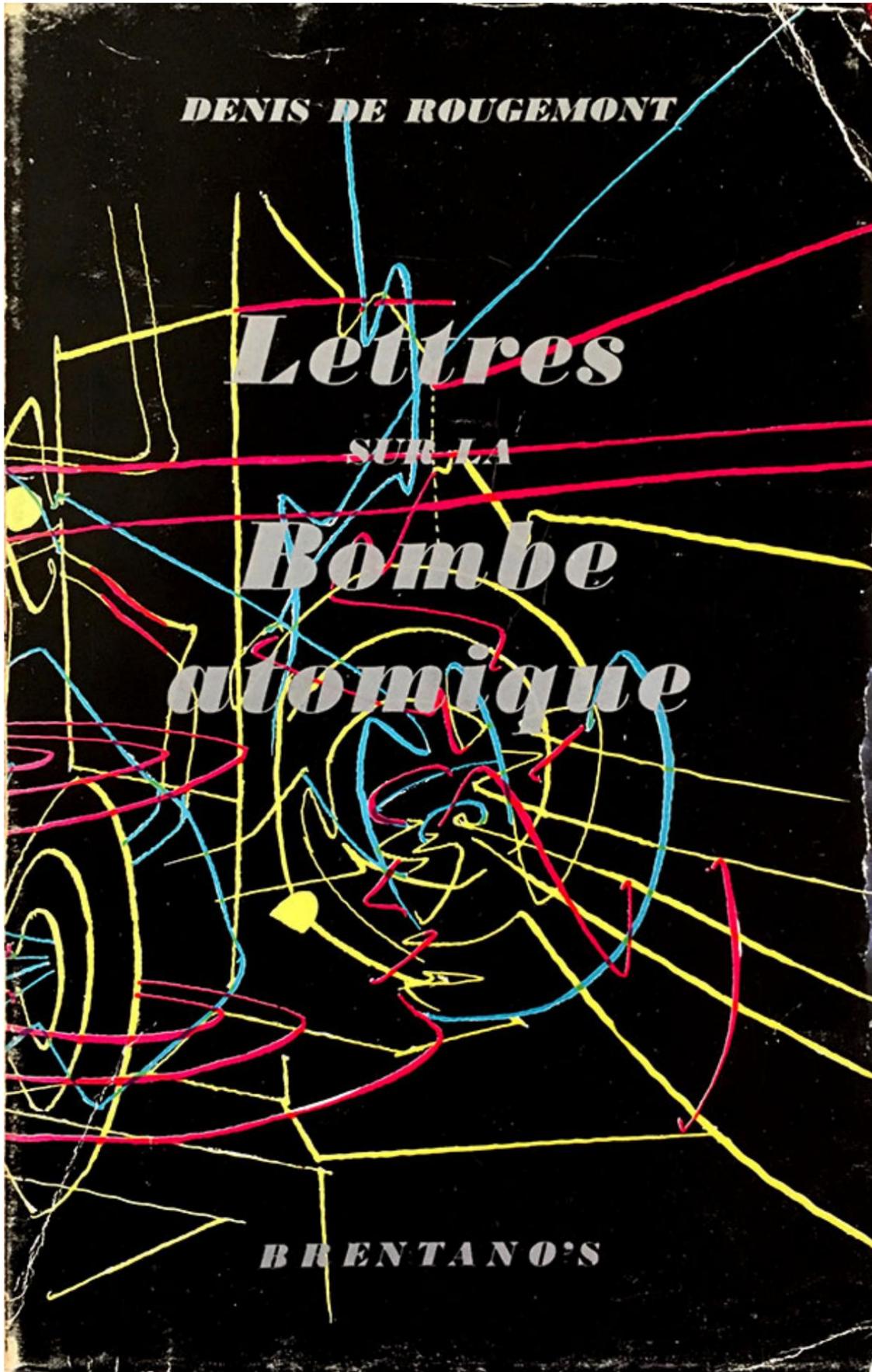
un enjeu politique. Dans sa conclusion, Newman s'interroge et affirme : « Allons-nous, artistes, commettre la même erreur que les sculpteurs grecs et jouer avec un art du raffinement excessif, un art de la qualité, de la sensibilité, de la beauté ? Déchirons plutôt la tragédie, comme les écrivains grecs. » Dans une grande partie de l'art des années 1950, la possibilité d'une destruction totale et sans fin de la culture et de la vie est évoquée, mais en même temps conquise symboliquement par la prolifération de formes en lambeaux, ravagées ou d'une simplification radicale, et par là même sublimes et existentielles. En 1958, lors d'une conférence antinucléaire à Tokyo, le philosophe et militant antinucléaire Günther Anders visita le mémorial du bombardement nucléaire d'Hiroshima. Son arche abstraite, qui n'apparaissait symbolique que « parce que le non-fonctionnel suggère toujours le symbolisme », lui rappelait l'expressionnisme abstrait américain et son soutien par les États-Unis, voire par le Département de la Guerre lui-même.

Ce n'est pas une coïncidence si cette préférence officielle tardive pour la destruction des formes figuratives dans l'art (la propagande pour le plaisir de cette destruction et la moquerie de ceux qui n'ont pas suivi ce progrès artistique) s'est produite simultanément avec la destruction réelle du monde ; ce n'est pas non plus une coïncidence si la répétition générale de cette destruction, qui a eu lieu à Hiroshima, a trouvé son mémorial dans un « objet non objectif ».

L'incapacité d'Anders à voir dans l'expressionnisme abstrait autre chose qu'une copie politiquement motivée du modernisme européen d'avant-guerre est évidemment problématique, mais ses soupçons quant à la nature ouverte et évasive du pseudo-symbolisme de cet art méritent réflexion. En Europe, Lucio Fontana et d'autres artistes du mouvement spazialiste ont certainement recherché des connotations « nucléaires » dans certaines de leurs formes (tourbillons comparables aux motifs des électrons, etc.). Plus explicite, et dépassant ce symbolisme abstrait, fut le mouvement post-surréaliste de l'arte nucleare, lancé en 1951-1952 par Enrico Baj et d'autres. En 1952, Baj peignit le *Manifesto Bum* (*Manifeste du boom*), représentant une tête noire en forme de champignon atomique sur fond citron acide, recouverte de slogans et de formules nucléaires.

Au centre, le texte dit : « Les têtes des gens sont chargées d'explosifs. Chaque atome est sur le point d'exploser. Les aveugles, c'est-à-dire les non-nucléaires, ignorent la situation. » Si cela semble être un avertissement, le texte de gauche en reprend la dimension utopique : « Les formes se désintègrent. Les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique. » À nouveau, rêves d'une nouvelle vision : l'arte nucleare était une entreprise profondément ambiguë.

En 1953, la critique Beniamino Dal Fabbro demandait :



Couverture du livre de Denis de Rougemont *Lettres sur la bombe atomique* (1946) avec une couverture de Roberto Matta.



Enrico Baj, Manifesto Nucleare BUM, 1951. Vernis et acrylique sur toile. 104 × 94 × 3,6 cm. Collection particulière.

La matière ne se désintègrait-elle pas, tout comme la peinture, sous les dangereux bombardements de la physique et de la chimie ? Laissons donc les nucléaristes dire.

qu'ils imitent, qu'ils représentent les danses des noyaux, la bataille des atomes, les tourbillons moléculaires, les rencontres des ions avec les électrons.

À l'origine, après tout, les Nucléaristes sont des romantiques en révolte, contre le classicisme académique des 26 Abstractionnistes.

Cette révolte, cependant, a progressivement porté le mouvement au-delà des évocations encore plus expressionnistes de « tourbillons moléculaires » ; l'art a pris un tournant figuratif, représentant des êtres amassifs et défigurés dans un style primitiviste. Plutôt que des noyaux dansants, certaines œuvres semblaient évoquer des explosions nucléaires et des terres désolées criblées de retombées radioactives. Pourtant, l'attrait des analogies micro/macro restait fort, comme le montre un texte d'Asger Jorn :

J'ai constaté un désir immense de sonder les taches, les tourbillons et toutes sortes de coulures, de modeler formes, images et symboles, comme à partir d'un chaos primitif ; de réduire peu à peu tout hasard possible ; de condenser un caillot d'email phosphorescent autour des symboles qui, du « nucléaire », deviennent « naturels ». Ces symboles contiennent le noyau du langage artistique nécessaire à l'expression de ce monde nouveau qui, jour après jour, se crée autour de nous .

4. Mutants protestataires

Jorn participa au mouvement arte nucleare plus tard dans la décennie, et Baj fut impliqué dans le Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste de Jorn ; en 1960, André Breton et Marcel Duchamp inclurent des œuvres de Baj dans la dernière grande exposition surréaliste, « Intrusion surréaliste dans le domaine des enchanteurs » aux galeries D'Arcy à New York, et deux ans plus tard, Breton écrivit un essai sur l'artiste qui serait inclus dans l'édition définitive de *Surréalisme et Peinture*, dans lequel il note que Baj a illustré le *De rerum natura* de Lucrèce comme « une première célébration d'une vision atomique de l'univers ».

L'art nucléaire appartient donc à l'après-guerre du surréalisme et à la préhistoire de l'Internationale situationniste ; c'est l'avant-garde historique qui se transforme en néo-avant-garde.

L'introduction des *Lettres sur la bombe atomique* de Rougemont, illustrée par Matta, précise que ce dernier « a toujours été attiré par les travaux des physiciens modernes sur la propagation des ondes et le rayonnement, et par les énormes transformations que les scientifiques ont imposées à la matière ».

Cependant, ses illustrations pour l'ouvrage de Rougemont reflètent une orientation anthropomorphique de son œuvre, caractérisée par des figures émaciées que Matta désigne souvent par le terme de vitreurs. Ces vitreurs semblent habiter l'univers des Grands Transparents — le « nouveau mythe » d'André Breton.

qui avait été lancé dans « Prolégomènes à un troisième manifeste surréaliste ou non », publié dans *VVV* à New York en 1942. La même année, la fiction spéculative de Breton était également incluse dans la section « Nouveaux mythes » du catalogue de l'exposition *30 Premiers papiers du surréalisme*. Les « Grands Invisibles » ou « Grands Transparents » étaient supposément des créatures géantes invisibles. Et si nous étions entourés d'êtres supérieurs que nos sens ne peuvent percevoir ? Et si nous n'étions que les animaux de compagnie ou les parasites de ces êtres invisibles ? Dans *VVV*, le texte de Breton était illustré par Matta, qui a toujours affirmé avoir fourni à Breton l'idée des Grands Transparents. Alors que Breton les interprétait plus littéralement comme d'énormes êtres invisibles, pour Matta, il s'agissait de formes d'ondes.

31

Le mythe des Grands Transparents de Breton sera repris par Louis Pauwels et Jacques Bergier dans la dernière section « Rêverie sur les mutants » de leur best-seller de 1960, *Le Matin des magiciens*.

Ils ont fusionné le mythe de Breton avec le trope de science-fiction des mutants super-/post-humains présents parmi nous, invisibles, faisant référence au roman de science-fiction classique d'AE Vogt, *Slan*. Ils écrivent : « Comme le disait André Breton, lorsqu'on imagine la présence parmi nous de "Grands Êtres Transparents", il est possible qu'ils échappent à notre observation grâce à une forme de camouflage du type adopté par les animaux mimétiques. » Si Breton avait noté que ces êtres putatifs nous sont supérieurs « à l'échelle animale », suggérant qu'ils ont évolué au-delà de l'humain, rien n'indique qu'il s'agisse de nouveaux mutants. D'une manière qui a dû profondément offenser Breton, Pauwels et Bergier poursuivent : « L'Homme Nouveau vit parmi nous ! Il est là ! Que voulez-vous de plus ? Je vais vous confier un secret : j'ai vu l'Homme Nouveau. Il est intrépide et cruel ! J'ai eu peur en sa présence ! » Ainsi parlait Hitler, tout tremblant. De toute évidence, il n'existe aucune source pour cette affirmation grotesque, qui s'inscrit parmi tant d'autres dans une œuvre de pseudo-histoire ésotérique imprégnée d'une fascination odieuse pour le « savoir secret » prétendument détenu par les nazis.

En 1961, Pauwels et Bergier fondèrent la revue *Planète*, dans laquelle ils continuèrent à présenter un mélange d'exercices suggestifs de fiction historique ou de mythification de l'histoire sous le nom de « réalisme fantastique », oscillant entre préhistoire, civilisations antiques et mutations futures imminentes, avec une fascination particulière pour les prétendues connaissances et pratiques occultes nazies. Le premier numéro contient à lui seul une introduction de Pauwels sur « un monde transformé où les humains commencent à soupçonner une possible mutation » ; des notes sur un livre sur le Troisième Reich qui s'attarde sur la « fascination » exercée par le nazisme sur le « peuple des années 1960 », avec une légende qualifiant Himmler d'« incroyable Himmler » ; des textes sur Lovecraft et le philosophe et prêtre jésuite français Pierre Teilhard de Chardin ; et d'autres spéculations de Pauwels sur une « nouvelle Renaissance » marquée par une quête des savoirs anciens et aborigènes perdus ou en voie de disparition.



Susanne Kriemann, Pechblende (Prologue), 2016. Plaques de plexiglas, impressions jet d'encre sur Hahnemühle PhotoRag, bretelles. Exposition au Prefix ICA. Toronto.

Français cultures et par la recherche de vie dans l'espace, avec 35 « l'intelligence en mutation ». Toujours dans le numéro inaugural, Pierre Guérin spéculé sur la vie les conceptions , extraterrestre tout en remettant en question traditionnelles de l'Homme comme point final de l'évolution ; les éditeurs ont pris soin d'inclure des sous-titres plus ou moins tirés directement du *Matin des magiciens* : « Une espèce au-delà de l'homme », « Le problème des mutations » et « Si les mutants étaient parmi nous... » Pierre Restany, quant à lui, présente le nouveau réalisme comme un premier pas potentiel vers la Nouvelle Renaissance ; comme le note Gavin Parkinson, après la mort d'Yves Klein en 1962, Restany écrira sans vergogne sur 37 Klein comme une mutation prophétique de l'espèce humaine.³⁶

Le complexe art-théorie spéculo-accélérationniste d'aujourd'hui ressemble parfois au triomphe posthume de Planète. Si Nick Land avait été là en 1961, il aurait

Il a été l'un des auteurs vedettes de ce magazine. De manière révélatrice, la description d'un livre de Graham Harman affirme que son style « évoque celui d'un William James mêlé à l'esprit de H.P. Lovecraft ». La théorie spéculative³⁸ cherche à purifier la philosophie de l'élément praxis tout en lui conférant une part de l'aura de la fiction spéculative. Il s'avère que le Ding an Sich est Cthulhu. Il est révélateur qu'il ne soit pas fait ici référence à un personnage comme Alexandre Bogdanov, par exemple, mais à un créateur de mythes profasciste qui a déjà joué un rôle extrêmement problématique dans *Le Matin des magiciens* et *Planète*.

Comme le montre l'admirable reconstruction de Gavin Parkinson, Pauwels et Bergier étaient connus parmi l'avant-garde comme des réactionnaires qui soutenaient le colonialisme français en Algérie ; en 1960, Pauwels a mené une interview télévisée flatteuse avec un ancien criminel de guerre de Vichy et un policier parisien

Le préfet Maurice Papon, qui deviendrait l'année suivante responsable du tristement célèbre massacre des Algériens par la police parisienne (17 octobre 1961). Le groupe surréaliste tardif d'André Breton et les situationnistes rejetaient autant la position de Pauwels et Bergier sur le colonialisme que leur rhétorique mutationnelle, qui peut être considérée comme une réponse déroutante aux inquiétudes généralisées concernant les conséquences des essais nucléaires et une éventuelle guerre nucléaire. Les mutants abondent dans la culture des années 1950 et 1960, des films et bandes dessinées de série B comme L'Incroyable Hulk³⁹ et X-Men au célèbre essai de Leslie Fiedler de 1965, « Les Nouveaux Mutants », qui analyse en termes mutationnels l'évolution des habitus des jeunes Américains à l'ère de la contre-culture et de la révolution sexuelle. À la fin de la décennie, le manifeste de Henry Flynt de 1969, « Renversons la race humaine ! présente la mutation nucléaire comme un outil pseudo-nietzschéen visant à vaincre « l'homme », proposant de déclencher une guerre thermonucléaire pour provoquer des mutations et ainsi dépasser l'espèce humaine. Ce trope joue bien sûr également un rôle important dans la culture populaire japonaise (Godzilla) et dans les sculptures et installations de Tetsumi Kudo, qui a travaillé à Paris à partir de 1962.

41

La mutation, à proprement parler, est une forme de recombinaison génétique qui affecte les individus ; grâce à une reproduction réussie, ces mutants peuvent donner naissance à de nouvelles espèces ou sous-espèces. Sa prolifération dans l'art et la culture du XXe siècle suggère que le régime esthétique a toujours nourri des spéculations, mais, à l'époque comme aujourd'hui, ces propositions ont des connotations ambiguës et parfois troublantes. Avec ses spéculations (souvent sous forme de sous-titres suggestifs) sur « Les mutants parmi nous » et « Une société invisible de mutants ? », Le Matin des magiciens, comme Planète, suggérait un tel bond mutationnel en avant. Cette révolution était liée, de manière obscure, au nazisme et à ses expériences scientifiques : Pauwels et Bergier aimaient à ruminer les camps de concentration comme laboratoires expérimentaux, et ils semblent souvent insinuer que les mutants parmi nous sont une secte secrète de « cosmonazis ». Ce motif était lié, de manière tout aussi obscure et contradictoire, à l'avènement des armes nucléaires à la fin de la guerre. Dans le premier numéro de Planète, Oppenheimer était invoqué à plusieurs reprises dans l'éditorial, tout comme l'interprétation eschatologique de Teilhard de la « libération de l'énergie de l'atome ». Dans le même numéro, un article de Robert Jungk soulignait, de manière plus sombre,⁴² l'« empoisonnement de l'atmosphère par des isotopes radioactifs » comme une manifestation particulièrement dramatique des changements imposés par l'homme à son environnement, les radiations induisant vraisemblablement des mutations⁴³ et inaugurant ainsi une nouvelle étape de l'évolution.

Jungk introduit un certain sérieux et une certaine inquiétude dans le contexte de Planète ; avec Plus brillant que mille soleils (édition allemande de 1956, traduction anglaise de 1958), il avait publié le récit classique du Projet Manhattan. Ce livre devint important dans le contexte de la Campagne pour le désarmement nucléaire (CND) au Royaume-Uni, fondée en 1957. Jungk lui-même devint actif au sein de la CND. Plus marginalement, en 1958, André Breton écrivit

Un manifeste antinucléaire paru à Paris, « Démasquez les médecins, videz les laboratoires », cosigné principalement par de jeunes surréalistes, attaquait la « théologie de la bombe » et le statut de la science comme nouvel « opium du peuple ». Si le texte exhorte le lecteur à soutenir un Comité de Lutte Antinucléaire, possiblement calqué sur le CND, celui-ci ne semble pas avoir eu de succès. Néanmoins, ce pamphlet est un signe avant-coureur : la néo-avant-garde allait désublimiser l'esthétique nucléaire de l'après-guerre.

Les surréalistes répondent au Matin des magiciens et à Planète par plusieurs textes, rassemblés dans le livre Les fausses cartes transparentes de Planète, dont les principaux auteurs, José Pierre et Robert Benayoun,⁴⁶ sont également cosignataires du traité antinucléaire de Breton.

Quant aux situationnistes, en 1962, Guy Debord et Asger Jorn projetaient une revue intitulée Mutant, qui n'a jamais vu le jour. Dans l'annonce/manifeste, ils fustigent les abris antiatomiques et « la nouvelle aristocratie des cavernes ». Le titre proposé pour la revue est sans conteste une pique à la rhétorique mutationnelle de Pauwels et Bergier, une tentative de désublimer leurs allusions numineuses à une « Renaissance » par la mutation et un saut évolutif.⁴⁷

Pour Debord et Jorn, les pouvoirs en place spéculaient sur une vie réduite à la survie, incarnée par l'abri antiatomique. Ces abris, soulignent les situationnistes, n'offrirent évidemment pas de réelle protection en cas de guerre nucléaire, mais cette protection n'était qu'un prétexte pour intégrer toujours plus étroitement les individus dans un ordre socio-économique fondé sur le renoncement aux désirs réels et leur canalisation vers des besoins artificiels.

La survie, opposée à la vie, bien que rarement proclamée aussi clairement que par les acheteurs de logements sociaux en 1961, se retrouve à tous les niveaux de la lutte contre l'aliénation. On la retrouve dans l'ancienne conception de l'art, qui mettait l'accent sur la survie par les œuvres, avec un renoncement à la vie – l'art comme excuse et consolation (principalement depuis l'ère bourgeoise de l'esthétique, substitut profane de l'au-delà religieux).

48

L'art était donc de facto un abri antiatomique de l'âme bourgeoise bien avant Hiroshima.

Avec l'essor du mouvement écologique vers la fin des années 1960, les inquiétudes concernant les mutations concernaient de plus en plus d'autres espèces, et pas seulement les (post-)humaines. Aux Pays-Bas, par exemple, le mouvement Kabouter, né des cendres de Provo à la fin des années 1960, dressait un sombre tableau de mutations monstrueuses imminentes. Son protagoniste, Roel van Duijn, soutenait que la simple collectivisation des moyens de production était insuffisante ; il fallait les transformer, en commençant par l'énergie : pas d'énergie nucléaire, mais des éoliennes de haute technologie.

En 1971, van Duijn & co. a tiré la sonnette d'alarme sur

La production de gaz neurotoxique par Philips-Duphar dans la paisible ville néerlandaise de Weesp, craignait-on, perturbait le patrimoine génétique des insectes de la région. Dans une publication de Kabouter, Hans Korteweg et Roel van Duijn citent un employé anonyme de Philips-Duphar qui esquissait un scénario possible pour un avenir proche :

Cela signifie que la plupart des insectes de la région sont stérilisés – et selon un membre du service des relations publiques, Philips-Duphar utilisera cet argument publicitaire – mais ce que le public ignore, c'est la crainte que de nombreux insectes subissent des mutations. Imaginez ! Des guêpes de 40 cm de diamètre qui attaqueront les petits enfants dans les rues ! 50 papillons qui se nourriront exclusivement de protoplasme sanguin !

Ici, les écologistes contre-culturels utilisent des images d'horreur pulp provocatrices, cherchant à alimenter la peur de voir les humains devenir la proie d'insectes mutants. En fin de compte, ce scénario de mutation animale est donc hautement anthropocentrique. Et si nous étions les animaux ? Dans son ouvrage *La Nucléarisation du monde*, Jaime Semprun évoque des mutations à venir qui donneront aux humains l'impression d'être « un poisson dans l'eau de Minimata » [sic ; référence au mercure bioaccumulé dans les poissons de la baie de Minamata, provoquant une intoxication au mercure].

51

Les phénomènes infra-sensibles peuvent entraîner des conséquences physiques très visibles – des symptômes corporels qui indiquent un problème esthétique-politique insoluble.

5. Conceptualisme indexical

Dès les années 1960 et tout au long de sa carrière, Sigmar Polke s'est intéressé aux radiations. Sa bibliothèque contient des ouvrages datant de l'essor du mouvement écologiste allemand et du Parti Vert, comme l'ouvrage « Rayonnements dans l'environnement, la médecine et la technologie » (1983), mais aussi des ouvrages plus anciens, plus techniques ou historiques, allant d'une introduction aux rayons X datant de 1930 à « Les réacteurs nucléaires » (1958) de Hellmut Droscha, en passant par « L'uranium et son histoire » (1963) de Franz Kirchheimer.

L'uranium en particulier fascinait Polke. Sa collection comprend des exemples de « verre d'uranium », des objets en verre contenant de l'uranium, fluorescents sous lumière UV. De 1982 à 2000, il a produit plusieurs séries d'Uranografien, ou autoradiographies d'échantillons d'uranium. Ceci nous ramène aux débuts de l'engouement pour les radiations.

53

Lorsqu'on le voit en conjonction avec des peintures de Polke telles que *Höhere Wesen befehlen: Rechte obere Ecke schwarz malen!* (Êtres supérieurs commandés : Peignez le coin supérieur droit en noir ! ; 1969), avec son implication que l'abstrait

Bien que la composition fût déterminée par des « êtres supérieurs » utilisant l'artiste comme médium, l'approche de Polke en matière d'autoradiographie semble également raviver les connotations spiritualistes et occultistes que la découverte de la radioactivité avait pour Kandinsky, théosophe convaincu des auras et des « formes-pensées ». Parallèlement, les Uranografien de Polke s'inscrivent dans la mythologie de Polke en tant qu'« alchimiste » manipulant et s'exposant (et peut-être aussi les spectateurs) à des matières dangereuses et toxiques. L'indice de radiation devient ici un signe de la grandeur de l'artiste-mage. Une autoradiographie réalisée dans un cadre scientifique en 1910, ou sur l'atoll de Bikini après l'opération Crossroads, peut avoir une signification totalement différente de celles, techniquement similaires, de Polke (même si Polke a appliqué des filtres de couleur pour obtenir des effets plus variés).

Bien qu'il existe une tendance à interpréter l'indexicalité en termes grossièrement causaux, nous devons reconnaître que l'indice ne commence à signifier que lorsqu'il est interprété comme un signe.

Lorsque, dans une discussion sur les implications de la mécanique quantique, Karen Barad (dans un langage « photographique » révélateur) écrit que « [les images] ou les représentations ne sont pas des instantanés ou des descriptions... mais plutôt des condensations de multiples pratiques d'engagement », cela évoque à la fois des expériences physiques (comme dans les chambres à brouillard) et des « expériences conceptuelles » sous la forme de Gedankenexperimente des physiciens quantiques. Dans le contexte de la physique quantique, Barad soutient que la valeur mesurée n'est attribuable ni à un objet/une réalité indépendante ni à l'acte de mesure en tant que tel, et que le référent ne doit pas être pensé comme un objet indépendant mais comme un phénomène, les phénomènes incluant « toutes les caractéristiques pertinentes du dispositif expérimental » ; cela peut servir de point de départ à une reconsidération générale de l'indexicalité.

On peut considérer que Barad poursuit la critique de Latour selon laquelle l'objectivité scientifique est « censée être 55 acheiropoïète, c'est-à-dire non fabriquée par une main humaine ».

L'indice a souvent été présenté comme un signe acheiropoétique, mais encore une fois : dans la mesure où il signifie, dans la mesure où il importe, il est le produit de l'interprétation ainsi que de la causalité physique, et de la rétroaction entre les deux. Une montre qui s'est arrêtée lors de l'explosion d'Hiroshima peut être lue comme un indice de ce moment ; une photographie d'une telle montre est un indice de second degré susceptible d'intégrer les circuits de la pratique curatoriale et critique. Des séquences vidéo enregistrées par des caméras automatisées à la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi peuvent être intégrées à une vidéo de Philippe Rouy, où les perturbations de l'image causées par les radiations deviennent non seulement une preuve de contamination, mais aussi une réflexion sur la visibilité et l'(a)visibilité. Plus dramatiquement, les corps exposés aux radiations deviennent des indices par le biais de symptômes qui apparaissent tôt ou tard. Cela fait partie d'un « dispositif expérimental » dans lequel le risque d'accident n'est pas évité, mais géré avec plus ou moins de succès ; dans lequel le diagnostic et le traitement peuvent être soumis à toutes sortes de contraintes économiques et politiques.



Robert Barry, Radiation : installation Central Park, 1969. Performance.

Plusieurs pratiques artistiques des années 1960 utilisaient l'espace d'exposition comme dispositif expérimental, le cube blanc comme appareil photographique tapissé de papier photographique ou comme chambre à brouillard où, par des expériences esthétiques, le rayonnement pouvait devenir sensible. C'est précisément parce que ces pratiques poussaient la critique moderniste de la représentation à ses limites que la zone d'abstraction qu'est le cube blanc pouvait devenir un dispositif radiosensible. L'œuvre d'Yves Klein, mutante de Restany, contient des références explicites à l'avènement de l'ère nucléaire, comme une « anthropométrie » intitulée Hiroshima, dont les empreintes bleues évoquent les « ombres atomiques » créées par l'explosion de la bombe. Cependant, les espaces vides blancs de Klein, ces cubes blancs absolument purifiés, pourraient constituer l'étape suivante, comme le suggère une citation de Klein qui se lit comme une version de la guerre froide de la déclaration bien antérieure de Kandinsky : « Il faut — et ce n'est pas une exagération — garder à l'esprit que nous vivons à l'ère atomique, où tout ce qui est physique et matériel pourrait disparaître du jour au lendemain, pour n'être remplacé que par l'abstraction ultime imaginable. »

Avec une photo bien connue de Klein dans la vidéo de Krefeld suggérant que la lumière uniforme élimine les ombres, les vidéos peuvent être interprétées comme des zones dans lesquelles tout ce qui est solide s'évapore en énergie ; les particules se révèlent être des vagues. 58

Cette lecture est renforcée par deux pièces qui entrent en résonance avec les vidéos de Klein. Pour sa contribution à la série d'installations de René Block intitulée Blockade '69, Sigmar Polke a transformé un espace de galerie blanc et vide en un podium où il pouvait « imaginer qu'une particule (ein Teilchen) circule dans cet espace ». Le cube blanc devient alors une sorte de zone de méditation où l'on imagine une particule (vraisemblablement) subatomique extérieure à l'espace. La référence à Klein est fort probable compte tenu de l'importance de ce dernier en Rhénanie dans les années 1960 (notamment une vidéo de Klein à la Haus Lange de Krefeld).

Cependant, un projet de Stanley Brouwn réalisé l'année suivante, qui semble à son tour répondre à Polke, ramène le postulat à un point plus proche de celui de Klein, sans pour autant privilégier l'artiste comme visionnaire, comme le partage Polke (quoique souvent ironique) avec Klein. Dans l'œuvre de Brouwn, chacun peut être visionnaire.

L'exposition de Brouwn en 1970 au musée Abteiberg de Mönchengladbach était composée d'espaces vides avec la consigne « *Gehen sie sehr bewusst durch die kosmischen strahlen in den museumsräumen* » (« Plongez très délibérément dans les rayons cosmiques dans les salles d'exposition »). Plutôt que d'utiliser la technologie pour révéler le rayonnement cosmique de fond, Brouwn tente de créer une sorte de conscience imaginaire de l'affect indicel par la prise de conscience. (Malgré tout, la notion même de rayonnement cosmique

(Les rayons cosmiques dépendent bien sûr d'une masse de recherches psychiques, en particulier des recherches des années 1930 et 1940 avec des plaques photographiques qui montraient les traces de particules qui explosaient à cause des rayons cosmiques.)

Certaines œuvres conceptuelles de Robert Barry de cette période incluent la présentation de documents photographiques en complément de textes, mais les photos révèlent leur portée limitée en tant que paysages conventionnels que Moholy aurait rejetés comme réactionnaires. L'installation « 0,5 Microcurie Radiation » de Barry (janvier 1969) le mettait en scène en train d'enterrer une capsule contenant du baryum 133, un isotope stable susceptible d'émettre pendant dix ans un faible rayonnement non nocif et non ionisant, dans Central Park, derrière le Metropolitan Museum of Art. Comme le montrent les expositions, l'œuvre comprend un texte ainsi que des photos en noir et blanc de l'endroit (supposé) où la capsule a été enterrée, mais bien sûr, rien n'est « visible ». Barry laisse de côté les implications politiques d'une telle opacité. Comme dans son travail avec les émetteurs radio, l'accent est mis ici sur les forces et les informations invisibles, rendues par des photos, mais finalement surtout par le langage. Contrairement aux autoradiographies de Polke à l'uranium, l'œuvre de Barry semble viser à exploiter la photographie conventionnelle pour sa pauvreté (même si les tirages noir et blanc sont riches en tons), ses angles morts.

60

Pour revenir au présent : dans son récent projet Pechblende et ses œuvres connexes, Susanne Kriemann s'est intéressée aux archives nucléaires photographiques, en exposant des autoradiographies historiques produites en exposant des créatures marines après l'opération Crossroads dans l'atoll de Bikini, ainsi que des photographies de chambres à brouillard et d'autres images d'archives, en conjonction avec ses propres autoradiographies d'uranite/pechblende, exposant le matériau pour différentes

des durées (trois jours, sept jours, dix jours...).

Kriemann a également photographié et récolté des plantes sur le terrain d'une ancienne mine d'uranium est-allemande. Certaines de ses photographies montrent les plantes in situ, imprimées avec un colorant extrait de ces mêmes plantes – un colorant qui contient des traces de métaux lourds toxiques, et potentiellement de radiations, voire de 62, et qui s'estompe avec le temps. On pourrait y voir une socialisation et une historicisation de l'alchimie polkéenne.

Kriemann s'intéresse aux archives nucléaires et y intervient, prenant des instantanés du processus de nucléarisation planétaire en cours. Contrairement à la photographie conventionnelle, dont Barthes disait que « la durée de la transmission est insignifiante », évoquant Susan Sontag lorsqu'elle affirmait que « la photographie de l'être disparu... me touchera comme les rayons retardés d'une étoile », la durée est ici primordiale. Le rayonnement est un indice qui ne cesse de crier.

63

Comparées aux dix années de radiations non ionisantes de Barry, certaines œuvres récentes soulignent la demi-vie vertigineuse des déchets radioactifs générés par l'industrie nucléaire – et ses catastrophes. Le Carré noir de Taryn Simon, exposé au Musée du Garage à Moscou, est, pour l'instant, une dépression carrée et vide dans un mur de béton ; Simon a collaboré avec

avec la Société nationale russe de l'énergie atomique pour produire un morceau vitrifié de déchet nucléaire de Tchernobyl.

La vitrification transforme les déchets radioactifs d'un liquide volatil en une masse solide stable, semblable à du verre noir poli. (Outre la référence explicite au Carré noir de Malevitch, l'œuvre pourrait également être interprétée comme une référence aux vitreux de Matta.) La pièce de verre serait censée être installée dans une alcôve du musée en 3015. Artiste « s'efforçant sans relâche de créer des images monumentales, à la base critique » pour les patriarches/validateurs du monde de l'art, Simon semble donc miser sur la pérennité d'un musée moscovite dirigé par l'ex-partenaire d'un oligarque. Il s'agit d'un renversement de la « sémiotique nucléaire » à la Thomas Sebeok, dont l'idée d'un sacerdoce atomique présupposait l'effondrement de la plupart des structures sociales ; dans les nouveaux Âges sombres, ce sacerdoce avertirait la population du danger associé à certains sites nucléaires. Chez Simon, les nouveaux Âges sombres prennent la forme de la perpétuation des structures d'un État autocratique et de sa kleptocratie résidente. Le zéro formel de Malevitch, son incarnation frémissante de l'Infini, devient le réceptacle d'un objet qui semble surtout perpétuer et célébrer l'opacité du complexe art-industriel russe.

64

Parallèlement, dans le cadre du projet « Ne suivez pas le vent », Trevor Paglen a installé son Trinity Cube dans la zone d'exclusion de Fukushima. Ce petit cube minimaliste combine une couche extérieure composée de débris de verre irradiés de la zone avec un cœur en trinitite, le verre verdâtre formé sur le site de Trinity, au Nevada, lors de la première explosion atomique du 16 juillet 1945. La description du projet précise que « l'œuvre sera visible par le public à la réouverture de la zone d'exclusion, dans 3 à 30 000 ans. » D'un côté, plus encore que Simon, Paglen exploite le « sublime mathématique » des longues périodes de temps. En effet, malgré toutes ses prétentions critiques, Paglen a tendance à fétichiser la technologie sublime. Avant récemment lancé un satellite en tant qu'œuvre d'art visible depuis la Terre, l'artiste est en passe de devenir l'Otto Piene ou le Heinz Mack d'aujourd'hui (qui étaient eux-mêmes presque comiquement inconscients des résonances de leurs projets avec les spectacles techno-sublimes des années 1930).

Dans le domaine de la spéculation théorico-financière, la présence sensuelle de l'art peut elle-même être mise entre parenthèses. Comme l'a noté Stefan Heidenreich, « la conception métaphysique de l'objet de [Graham] Harman présente une ressemblance frappante avec les exigences de stockage des objets dans un port franc », cette zone exemptée d'impôts où les œuvres d'art et autres objets de valeur sont entreposés par 0,1 %.

Qu'elle soit intentionnelle ou non, la description des objets par [Harman] s'inscrit parfaitement dans les pratiques artistiques du franc-portage : « La seule façon de rendre justice aux objets est de considérer que leur réalité est libre de toute relation, plus profonde que toute réciprocité. L'objet est un cristal sombre voilé dans un vide privé : irréductible à ses propres fragments, et



Ei Arakawa et la « Green Tea Gallery » (avec Stefan Tcherepnin et Hanna Törnudd), Yum Yum Vibe, 2013. Performance au « Japan Syndrome—Amsterdam Version », Studium Generale de la Rietveld Academie, Amsterdam. Photo : Malthé Stigaard.

également irréductible à ses relations extérieures avec d'autres choses. » À d'autres occasions, il parle d'objets « scellés sous vide ». Avec des œuvres d'art bien emballées se rapprochant si près de l'idée de l'objet de Harman, le port franc représente l'environnement idéal pour 67 œuvres d'art orientées objet.

Alors que le conceptualisme rendait l'objet contingent, l'art franc le transforme en dépôt.

Des œuvres comme Black Square et Trinity Cube sont une version sublime de l'art des ports francs : le retrait de l'objet s'accompagne d'un frisson numineux. Elles fonctionnent exactement comme prévu : elles représentent une esthétique négative du techno-sublime. Cependant, l'oscillation plutôt grotesque du texte du Trinity Cube entre 3 000 et 30 000 ans témoigne des aléas de la décontamination. La zone pourrait-elle être déclarée sûre (plus ou moins) plus tôt que prévu pour des raisons politiques et économiques ? La violence lente (pour reprendre l'expression de Rob Nixon) affecte les individus différemment selon leur classe sociale, leur origine ethnique et leur contexte.

d'autres facteurs ; une avant-garde de « sacrificables » pourrait - elle être envoyée ou autorisée à s'installer dans la zone ?

De telles questions soulignent que l'indexicalité nucléaire n'est pas une question purement « naturelle » réductible à la demi-vie de tel ou tel isotope. L'économie politique du nucléaire doit être prise en compte. Dans La Nucléarisation du monde, le personnage de Semprun se demande si l'invisibilité dont dépend le régime nucléaire n'est pas la manifestation ultime, « autonome », de « ce pouvoir social illimité qu'est l'existence de relations marchandisées ». Si le fétichisme de la marchandise repose sur la dissimulation du travail, ne repose-t-il pas aussi, à l'ère nucléaire, sur la dissimulation du travail mort et inorganique de l'énergie nucléaire ? Si le fétichisme de la marchandise repose, selon les termes de Stewart Martin, sur « l'illusion de la sensualité de la marchandise », percer à jour cette illusion « ne la dissout pas, puisqu'elle est générée par les relations sociales du travail privé ». De fait, se contenter de « rendre visible » est clairement une stratégie insuffisante tant qu'un investissement complice dans ce qui est « révélé » demeure. C'est la limite de toutes les révélations journalistiques sur Facebook, Trump, le changement climatique ou le complexe nucléo-industriel.

cette dernière étant désormais repositionnée par certains comme « énergie propre » dans la lutte hésitante contre le changement climatique.

Dans leur livre *Catastrophisme*, Jaime Semprun et René Riesel soutient que

La théorie du « monde-laboratoire » de Günther Anders, selon laquelle le « laboratoire » est devenu coextensif à la planète au moment des premiers essais nucléaires, a été positivement récupérée, sans aucune intention rebelle ou critique : comme une confirmation fade de notre confinement dans le

protocole expérimental de la société industrielle.

71

Dans quelle mesure ces expériences sont-elles sensorielles ? Comme l'a soutenu Peter Galison, la physique moderne a été marquée par une tension entre une « tradition de l'image » et une « tradition logique » : la première est associée aux chambres à brouillard et aux chambres à bulles produisant des événements visuels et une documentation uniques, tandis que la seconde peut être associée au compteur Geiger et à son enregistrement non visuel de multiples événements ; le compteur Geiger ne se base pas sur des clics individuels, mais sur une accumulation. Il reste un dispositif indiciaire qui enregistre les particules, l'ionisation produisant une charge électrique plutôt qu'un enregistrement visuel.

Cependant, la tradition logique a franchi une étape au-delà de l'indexicalité lorsque, selon Galison, son intérêt pour les statistiques et les probabilités l'a conduite à la simulation : depuis la fin des années 1940, le développement des armes nucléaires est étroitement lié au calcul numérique. Les scientifiques de Los Alamos ont utilisé des ordinateurs tels que l'ENIAC, le MANIAC et le SSEC d'IBM. Des simulations de type « Monte-Carlo » et d'autres types ont été utilisées pour prédire le comportement des particules et les réactions en chaîne dans les dispositifs (thermo)nucléaires – une « nouvelle méthode d'extraction d'informations à partir de mesures et d'équations physiques ».

La mesure du monde devient sa codification, son information. Il n'existe pas de progression linéaire, sous-baudrillardienne, du « réel » à une « simulation » marquant la perte de ce réel ; au contraire, ces simulations – des calculs de Monte-Carlo de la fin des années 1940 à la première simulation en réalité virtuelle tridimensionnelle d'une explosion thermonucléaire à Los Alamos en 2001 – sont toujours conçues pour alimenter la réalité. Il s'agit d'une modélisation opérationnelle de la réalité ; l'explosion simulée a une influence sur le monde réel, soit lorsqu'elle est mise en œuvre avec succès dans le monde réel, produisant des indices physiques, soit, par la logique de la dissuasion, en tant que possibilité spectrale, affectant les esprits. Un big bang, alors, comme horizon des événements, s'infiltrant dans les subjectivités aussi subrepticement que les radiations s'infiltrèrent dans la vie et le corps des gens – produisant des effets indexicaux lorsqu'il est trop tard.

L'art constitue un musée de tactiques plus ou moins glorieusement ratées. Dans ce musée, certains projets vont au-delà du dévoilement critique habituel des torts cachés.

Leur performance de mise en sens. En 2013, Ei Arakawa et la « Green Tea Gallery » (avec Stefan Tcherepnin et Hanna Törnudd) ont apporté une contribution au Studium Generale de la Rietveld Academie d'Amsterdam, incluant un exercice de cuisine atomique : pour Yum Yum Vibe, Arakawa et ses collègues ont fait circuler un colis contenant des radis que sa mère lui avait envoyés de la région de Fukushima, où elle vit. Par la suite, Arakawa et ses associés ont préparé une soupe à partir de ces légumes. En 2014, Arakawa a répété l'exercice avec son frère dans le cadre de la Frieze Art Fair, désormais intitulée « This Soup Taste Ambivalent? ». L'imposition imposée aux participants, qui devaient décider eux-mêmes s'ils voulaient manger cette soupe ambivalente, a clairement montré qu'il n'y a pas d'extérieur. Après une fusion spectaculaire, des effets subtils et cumulatifs sont omniprésents. Nous sommes des mutants au sein du monde-laboratoire. Ce que nous attendons nous est obscur.

X

Ce texte s'appuie sur l'article précédent « Apocalypse (Pas) "Maintenant" dans le Nordic Journal of Aesthetics (2016), et sur le séminaire "Nuclear Aesthetics" que j'ai enseigné à la Vrije Universiteit en 2018, qui sera la base d'un numéro de la revue *Kunstlicht*.

Sven Lütticken enseigne l'histoire de l'art à la Vrije Universiteit d'Amsterdam, où il coordonne le master de recherche « Études critiques en art et culture ». Son dernier ouvrage est « *Cultural Revolution: Aesthetic Practice after Autonomy* » (Sternberg Press, 2017). <http://svenlutticken.org>

- 1
Vassily Kandinsky, « Rückblicke » (1913), dans *Théories de l'art 3 : De des impressionnistes à Kandinsky*, éd. Moshe Barasch (Routledge, 2000), 296.
- 2
Lászlo Moholy-Nagy, *Moholy Peinture de film* (Albert Langen, 1927), 66–68, 70.
- 3
Akira Mizuta Lippit, *Lumière atomique (Optique de l'ombre)* (Université de Minnesota Press, 2005), 30-60.
- 4
Peter Galison, *Image & Logique : A Culture matérielle de la microphysique* (University of Chicago Press, 1997), 464.
- 5
György Kepes, *Le Nouveau Paysage dans l'art et la science* (Paul Theobald et Cie., 1956), 200–203.
- 6
Galison, *Image & Logique*, 65–141.
- 7
Galison, *Image & Logique*, 143–60.
- 8
Roland Barthes, *La Chambre claire : Réflexions sur la photographie* (1980), trad. Richard Howard (Hill et Wang, 1981), 80.
- 9
Tom Gunning, « À quoi sert un index ? ou, Falsification de photographies », dans *Still Moving : Entre cinéma et photographie*, éd. Karen Beckman et Jean Ma (Duke University Press, 2008), 26.
- 10
« C'est la Dialektik des Index: Euh brüllt aus der Wirklichkeit, sagt aber erstmal nichts. Diederich Diederichsen, *Körpertreffer: Zur Ästhetik der nachpopulären Künste* (Suhrkamp, 2017), 19.
- 11
Carter Stone et Wolfgang Paalen, « Pendant l'éclipse » dans *Wolfgang Paalen, Forme et Sens (Problèmes de Art contemporain, n° 1)* (Wittenborn, 1945), 21.
- 12
Voir Wolfgang Paalen, « L'Évangile dialectique », dans *Dyn*, n° 2 (Juillet-août 1942), 54–59. Ceci Ce numéro contient également la célèbre « Enquête sur le matérialisme dialectique » de Paalen, 49-54.
- 13
Wolfgang Paalen, « L'art et Science » (1942), dans *Forme et Sens*, 64.
- 14
Wolfgang Paalen, « Sur le sens du cubisme aujourd'hui » (1944), dans *Forme et sens*, 30.
- 15
Lettre de Paalen à Gordon Onslow Ford, 26 août 1945, citée dans Annette Leddy, « The Painting Aesthetic of Dyn », dans *Farewell to Surrealism. The Dyn Cercle au Mexique*, éd. Annette Leddy et Donna Conwell (Getty Research Institute, 2012), 33.
- 16
Comme le dit Andreas Neufert dans sa biographie de Paalen : « Paalen wiederum schlug sich mit Einwänden und Skrupeln gegen Matta herum, der von Hiroshima und Nagasaki einfach gestrickte Rückschlüsse auf seine Malerei ziehen wollte. » Neufert, *Auf Liebe et Tod : Das Leben des Surrealisten Wolfgang Paalen* (Parthas, 2015), 527.
- 17
Wolfgang Paalen, « Bref aperçu », extrait du *tapuscrit inédit de La Poutre de la Balance* (1946).
Je remercie Andreas Neufert de m'avoir mis ce scénario à disposition.
- 18
Barnett Newman, « Le Nouveau Sens du Destin » (1948), dans *Selected Écrits et entretiens*, éd. John O'Neill (Presses de l'Université de Californie, 1990), 165.
- 19
Newman, « Le nouveau sens du destin », 169.
- 20
Je vis dans la peur de Kurosawa (1955) est un exemple de film qui aborde les retombées sociales et psychologiques de la menace (et, pour le Japon, de la mémoire) d'une guerre nucléaire.
- 21
Newman, « Le nouveau sens du destin », 169.
- 22
Voir aussi Stephen Petersen, « Explosive Propositions: Artists React to the Atomic Age », dans *Science in Context* 17, n° 4 (2004) : 579–609.
- 23
Günther Anders, « Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki » (1958), dans *Hiroshima ist überall* (Munich, 1982), 64.
- 24
« Cette verspätete offizielle Vorliebe für Zerstörung von Gegenstandsformen in der Kunst (bzw. die Propaganda für den Genuss an dieser Zerstörung und die Verhöhnung derer, diesen Kunstfortschritt nicht mitmachten) mit der effizienten Zerstörung der Welt synchronisiert aufgetreten ist, war kein Zufall et ebensowenig.
- Il s'agit d'une chute, de la recherche du monde, pour hier à Hiroshima, la sonde générale a déclaré que son monument était un objet non objectif. Anders, « Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki », 65. Texte de l'auteur
- traduction.
- 25
Sur les deux mouvements, voir Petersen, « Explosive Propositions ».
- 26
Beniamino Dal Fabbro, « Définition des Nucléaristes » (1953), dans *Arte éd. Nucléaire*, Tristan Sauvage (Arturo Schwarz) (Éditions Villa, 1962), 207.
- 27
Asger Jorn, article inédit cité dans Sauvage, *Arte Nucléaire*, 36.
- 28
Intrusion surréaliste dans le *Domaine des enchanteurs*, éd. André Breton et Marcel Duchamp (Galerie D'Arcy, 1960), 40-41 ; André Breton, « Enrico Baj » (1963), dans *Le Surréalisme et la peinture* (Gallimard, 1965), 395-400. Le commentaire sur les illustrations de Lucrèce de Baj (un portfolio de trente-six estampes publiées en 1958) est sur 398.
- 29
« Matta a toujours été attiré par les travaux des physiciens modernes sur la propagation des ondes et les radiations, et par les transformations gigantesques que les savants viennent de faire subir à la matière. Robert Tenger, « Note de l'éditeur », dans Denis de Rougemont, *Lettres sur la bombe atomique* (Brentano's, 1946), 11. Traductions du français par Michael Andrews pour mon article « Histoire du monde et art de la Terre », e-flux journal 49 (novembre septembre 2013), sur lequel se base cette discussion sur de Rougemont <https://www.e-flux.com/journal/49/59999/histoire-du-monde-et-art-de-la-terre/>.
- 30
Voir la dernière page de « Sur la survie »
- de certains mythes et sur quelques autres mythes en croissance ou en formation », dans *Premiers articles de Surréalisme* éd. André Breton et Marcel Duchamp (Conseil de coordination des Sociétés de secours françaises, 1942), non paginé.
- 31
André Breton, « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou sinon (sic) » dans *VVV n° 1* (1942) : 18–26. Matta a sélectionné des images préexistantes, mais a également utilisé un de ses propres dessins des Grands Transparents. Sur Breton, Matta et le contexte culturel dans lequel Les Grands Transparents ont émergé, en particulier dans le domaine du fantastique et de la science-fiction, voir également Gavin Parkinson, *Futures Surréalisme : mythe, science-fiction et art fantastique en France 1966-1969* (Université Yale Presses, 2015), 19–36.
- 32
Christian de Maussion, « Mythomattaque : Entretien avec Matta », *L'Autre journal* 9 (1986) : 39.
- 33
Louis Pauwels et Jacques Bergier, *Matin du Magiciens : Sociétés secrètes, complots et civilisations disparues* (1960), trad. Rollo Myers (Destiny Books, 2009), 393.
- 34
Pauwels et Bergier, *Matin de les Magiciens*, 393.
- 35
Planète no. 1, non daté (1961) : citations de 8, 131, 75.
- 36
Pierre Guérin, « Hypothèses sur les mondes habités », *Planète* no. 1: 30, 32.
- 37
Parkinson, *Les futurs du surréalisme*, 167.
- 38
Un texte d'Olivier Sureau au dos de la couverture de *The Quadrule* Objet de la philosophie.
- 39
Internationale Situationniste no. Le numéro 7 (avril 1962), qui s'ouvre sur une attaque contre les bunkers nucléaires et la « géopolitique d'Hibernation », contient également une sorte de publicité d'attaque contre Planète (46), avec le header « Si vous lisez 'Planète' à haute voix, vous serez mauvais de la bouche ! » (« Si tu lis Planète à voix haute, ta bouche
- 16

blesser !); plus bas, il y a une référence au motif de la mutation dans le style d'un sous-titre de Pauwels/Bergier : « Et s'il le faut, mutons ensemble ! »

ensemble s'il le faut ! »)

40
Leslie A. Fiedler. « Les Nouveaux Mutants », dans *Partisan Review*, n° 43, n° 4 (automne 1965) : 505–25.

41
Les Réalistes (Henry Flynt), « Renverser la race humaine ! », dans *Happening & Fluxus*, éd. H. Sohm (Kölnischer Kunstverein 1970), non paginé ; voir aussi Branden W. Joseph, au-delà du rêve Syndicat : Tony Conrad et les arts après Cage (Zone Books, 2008), 210, 419 (note 135). Joseph note que Flynt a fondé son « parti », les Réalistes, en 1968, et date le manifeste « Overthrow » de « vers 1969 ».

42
Dans le troisième numéro de Planète, sur 124, nous rencontrons des spéculations sur les nazis fondant un ordre secret, le « cosmonazisme » (illustré judicieusement par une photo d'une fusée), après la guerre, un ordre qui leur permettrait de soumettre non seulement la Terre mais d'autres planètes, en employant des méthodes plus subtiles que les moyens grossiers utilisés la première fois.

43
Robert Jungk, « L'Intelligence prend le pouvoir », dans *Planète* no. 1 : 15-17.

44
Curieusement, dans un geste qui aurait sans doute plu à Pauwels et Bergier, dans l'un des Notes de bas de page du livre Jungk donne du crédit au mythe de « l'OVNI nazi » toujours apprécié par les théoriciens du complot ésotérique (et néofascistes). Robert Jungk, Plus brillant qu'un Mille soleils : une histoire personnelle des scientifiques atomistes (1958), trad. James Cleugh (Harcourt, 1986), 87.

45
Comme le montre le titre, Breton présente la science comme une cause perdue, plutôt que de la défendre contre son instrumentalisation, contre sa réduction à la Zweckvernunft. C'est une

symptôme du repli progressif de Breton vers l'ésotérisme. Voir André Breton, « Démasquez les médecins, videz les laboratoires ! (1958) <http://www.andrebretton.fr/work/56600100719690> .

46
José Pierre (et al.), *Les Fausses*

cartes transparentes de Planète, publiées sous le titre *Le Petit Écrasons 3* (1965). Voir aussi Parkinson, *Futures of Surrealism* 171.

47
Guy Debord et Asger Jorn, « Mutant » (« Critique européenne du programme inadéquat qui vient d'être présenté au président Kennedy et au gouverneur Rockefeller par le personnel académique ») des universités, collèges et instituts de recherche de la ville de New York et de la région de Cambridge-Boston, dans le but de renverser les procédures absurdes de la « défense civile » aux États-Unis » (janvier 1962), dans *Consonants of the*

Futur : Textes du mouvement situationniste en Scandinavie et ailleurs Mikkel Bolt Rasmussen et éd. Jakob Jakobsen (Nebula/Autonomedia, 2015), 65.

48
« Géopolitique de l'hibernation », dans *Internationale Situationniste*, non. 7 (avril 1962), 6 ; cité de la traduction anglaise de Ken Knabb, « Geopolitics of Hibernation », à <http://www.bopsecrets.org/SI/7.hibernation.htm> . Ce motif critique

joue également un rôle important dans « Banalités de base » de Raoul Vaneigem, publié dans le même numéro d'*Internationale Situationniste* , qui peut être considéré comme faisant partie de l'offensive anti-Planète de l'IS (voir note 39 [au-dessus de](#)).

49
Roel van Duijn, livre d'énergie : sur la crise énergétique et l'effondrement d'une technologie alternative (Bert Bakker, 1972).

50
« Weesp testgebied voor Philips-Duphars Zenuwgasen », dans *De Paniekzaai* no. 1 (novembre 1971) : 6. Traduction de l'auteur.

51
Jaime Semprun, *Louisiane Nucléarisation du monde* (Éditions Gérard Lebovici, 1986), 14, 38. Traduction de l'auteur.

52
Ces volumes sont représentés dans la bibliothèque de l'artiste conservée aux Archives Sigmar Polke, Cologne.

53
Kathrin Rottmann, « Urangestein im Atelier », dans *Alibis* : Sigmar Polke 1963–2010 , éd. Kathy Halbreich (MoMA/Musée Ludwig/Prestel, 2015), 60-61.

54
Karen Barad, *À la rencontre du L'univers à mi-chemin : la physique quantique et l'intrication de la matière et du sens* (Duke Presses universitaires, 2007), 53.

55
Bruno Latour, « Qu'est-ce qu'Iconoclasm ? Ou existe-t-il un monde au-delà des guerres d'images ? », dans *Iconoclasm : Au-delà des guerres d'images*, sous la direction de Bruno Latour et Peter Weibel (ZKM/MIT Press, 2002), p. 16.

56
Dans sa trilogie de Fukushima (2012–14), Rouy utilise des images de caméras en direct et de robots de la centrale de Fukushima.

57
Yves Klein, cité dans Petersen, « Explosive Propositions », 599.

58
Comme le dit Petersen, « Le vide, dans son vide et son recours à l'annihilation stratégique, font également référence métaphoriquement au vide de l'anéantissement nucléaire » (599).

59
Une différence essentielle est que la pièce de Polke portait sur un exercice mental de l'artiste (« Polke stellt sich vor, dass ein Teilchen diesen Raum umkreist »), alors que l'exposition de Brouwn est une invitation au spectateur à expérience de marche à travers les rayons cosmiques.

60
Sur Barry, voir également la discussion d'Eric CH de Bruyn sur son utilisation de différents types d'« ondes invisibles » avec sa pièce télépathique de la même année : de Bruyn, « Vanishing Acts: Notes on a Genealogy of Dematerialisation », dans *DeMATERIALISATIONS in Art et le discours d'histoire de l'art au XXe siècle* (Actes d'une conférence tenue à Tomaszowice, en Pologne, du 14 au 16 mai 2017), sous la direction de Wojciech Balus et Magdalena Kunińska (2018).

61
Voir Susanne Kriemann, *P(ech) B(prêter) : Bibliothèque pour l'au-delà radiologique* (Spector Books, 2016). Ce livre contient une version de l'essai de Susan Schuppli « Radical Contact Prints », qui traite des autoradiographies de l'atoll de Bikini poisson (133).

62
Voir *Supplément—2 : Exclusion*

Zones (Fillip, 2017), un livret avec texte d'Eva Wilson et images de Kriemann.

63
Barthes, *La Chambre claire*, 80–81.

64
Pour une évaluation critique générale de l'œuvre de Simon, voir Robert Kulisek et David Lieske, « Husbands have Got to Die! », dans *Texte zur Kunst* n° 100 (décembre 2015), 172–97.

65
Voir Thomas A. Sebeok, « Communication Measures to Bridge Ten Millennia », rapport technique pour le Bureau de l'isolement des déchets nucléaires (avril 1984) [https://static1.squarespace.com/static/5668df83cbced6c419064be11/568b587dc21b86066ae9b1211/451972733768/Mesures de communication pour combler le fossé des dix millénaires ia.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5668df83cbced6c419064be11/568b587dc21b86066ae9b1211/451972733768/Mesures+de+communication+pour+combler+le+fossé+des+dix+millénaires+ia.pdf) .

66
Trevor Paglen, cité de <http://www.paglen.com/index.php?i=work&s=fukushima&i=4> .

67
Stefan Heidenreich, « Le franc-port comme style et idéologie : Post-Internet et réalisme spéculatif, partie II, dans la revue e-flux n° 73 (mai 2016) <https://www.e-flux.com/journal/73/60471/freep-ortisme-comme-style-et-idéologie-post-internet-et-réalisme-spéculatif-partie-ii/> .

68
Rob Nixon, *Slow Violence et la L'environnementalisme des pauvres* (Harvard University Press, 2011).

69
Semprun, *La Nucléarisation du monde* , 39.

70
Stewart Martin, « L'œuvre d'art absolue rencontre la marchandise absolue », dans *Radical Philosophie* n° 146 (novembre–Décembre 2007) : 22.

71
René Riesel et Jaime Semprun, *Catastrophisme, gestion des catastrophes et soumission durable* (Roofdruck, 2014), 12.

72
Galison, *Image & Logique*, 433–88.

73
Galison, *Image & Logic*, 692. Voir également Thomas Haigh, Mark Priestley et Crispin Rope, « Los Alamos mise sur ENIAC : simulations nucléaires de Monte-Carlo,

17

1947–1948 », dans IEEE Annals of the
Histoire de l'informatique,
Juillet-septembre 2014, 42-63, qui
comblent les lacunes du récit de
Galison ; et James Bridle, *New
L'Âge sombre : la technologie et la fin
du futur* (Verso, 2018),
25–32.

74

Voir Joseph Masco, *Le nucléaire
Borderlands : Le projet Manhattan
dans le Nouveau-Mexique de l'après-
guerre froide* (Université de Princeton
Presses, 2006), 90–96.