



HAL
open science

**Formes, matières et matériaux de la sculpture à l'ère
atomique : les exemples de Tetsumi Kudō et Piotr
Kowalski**
Lucas Belloc

► **To cite this version:**

Lucas Belloc. Formes, matières et matériaux de la sculpture à l'ère atomique : les exemples de Tetsumi Kudō et Piotr Kowalski. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04498145

HAL Id: dumas-04498145

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04498145>

Submitted on 11 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Lucas BELLOC

Formes, matières et matériaux de la sculpture à l'ère atomique

Les exemples de Tetsumi Kudō et Piotr Kowalski

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Sophie DUPLAIX

Membre du jury : M^{me} Deborah Laks

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



*L'ancienne matière est tombée en ruine : époque de l'atome.
Elle a déposé les armes, elle est revenue en nous.
Elle ne tourmentera plus les hommes,
Mais les hommes ne doivent plus avoir honte d'elle.
Dépassons la liberté et l'inéluctable dans la création,
Répondons présent à la mort de l'histoire !*

Abe Kōbō, Sengen, 25 mars 1949

Sommaire

Sommaire	5
Remerciements	7
Introduction	8
I. L'art de l'ère atomique : situation et distinctions	16
1. Une généalogie de l'art nucléaire	16
2. Une bombe à retardement.....	22
3. L'art de l'ère atomique, un art écologique ?	29
II. L'ordre atomique, au-delà du naturel et de l'artificiel	37
1. La crise du vivant.....	38
a. Nature artificielle et artifice naturel : les jardins de Kudō et Kowalski	38
b. Le cube, la boîte, la bombe.....	44
c. Mutation, prolifération, réactions en chaîne	54
2. Le corps humain mis à mal.....	57
a. Le corps en lutte et le corps morcelé	59
b. Des peaux et des membranes.....	63
c. Stérilité et impuissance	70
3. La recherche d'un ordre nouveau	75
a. Science-fiction	75
b. Métamorphoses et « nouvelle écologie »	83
III. Apparition et disparition : la matière en crise	88
I. Les matières de l'homme	88
a. Le plastique dans les œuvres de Kudō et Kowalski : le chant du styrène	88

b. L'utilisation des matériaux de récupération chez Tetsumi Kudō.....	93
c. Les « matériaux innommables »	100
2. L'énergie comme matière	104
a. Plus clair que mille soleils	105
b. Les explosions comme acte créateur	110
Conclusion	117
Bibliographie	120

Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer toute ma gratitude à ma directrice de recherche, M^{me} Sophie Duplaix, conservatrice en chef des Collections contemporaines au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, pour sa bienveillance et les conseils précieux qu'elle m'a accordés mais également pour le regard renouvelé qu'elle m'a permis d'avoir sur la vie des œuvres d'art contemporain.

Je tiens aussi à remercier M^{me} Deborah Laks, chargée de cours et de conférences à l'École du Louvre, pour m'avoir guidé au début de ce travail.

Mes remerciements vont également à M^{me} Laurence Bertrand Dorléac, professeure des universités à l'Institut d'études politiques de Paris, pour ses conseils avisés et pour m'avoir poussé à prendre le parti des choses.

Je remercie M^{me} Odile Rousseau, documentaliste principale au Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, pour sa bienveillance et le temps précieux qu'elle m'a accordé.

Je souhaite également remercier l'équipe du musée des Arts décoratifs, et plus particulièrement Véronique Sevestre, responsable de la documentation et Mathilde Pillien, assistante au pôle archives, pour leurs conseils et la qualité de leur accueil.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement Maud, pour l'élégance de son soutien, Théo, pour sa patience, Julia pour son enthousiasme sans faille et mes parents pour leur relecture attentive et leurs encouragements.

Introduction

« Hiroshima, 6 août 1945 — L'âge atomique est ouvert. Une cité japonaise de 400.000 âmes est détruite en quelques secondes. Une page de l'histoire est tournée.¹ » Ainsi est résumé par Marcel Junod, l'un des premiers médecins à être arrivé dans la ville martyre, l'événement qui clôtura le conflit le plus meurtrier de l'histoire et proclama, par la même occasion, le début d'une nouvelle ère de terreur.

À l'été 1945, après que les dirigeants japonais ont rejeté les conditions de l'ultimatum de la conférence de Potsdam, les États-Unis s'employèrent à imposer au Japon sa reddition sans condition, l'adoption d'un régime démocratique et l'éviction de l'empereur Hirohito. Ce sera l'occasion, pour le gouvernement américain, d'expérimenter deux armes nouvelles (l'une à l'uranium, l'autre au plutonium) mises au point dans le plus grand secret par des scientifiques du monde entier, sous la houlette du physicien Robert Oppenheimer. Trois semaines après un premier essai, le Trinity Test, réalisé le 16 juillet à Alamogordo, le monde découvrit la puissance destructrice de l'arme atomique. Le 6 août, un bombardier américain B-29 nommé Enola Gay largua une bombe nucléaire baptisée Little Boy sur la ville japonaise d'Hiroshima, la rasant intégralement. Trois jours plus tard une autre bombe, Fat Man, fit subir le même sort à Nagasaki. Dans les médias du monde entier s'imposa dès lors l'expression d' « ère nucléaire » (« atomic age »), terme inventé par William L. Laurence, l'unique journaliste à avoir pu suivre le Projet Manhattan, à l'origine de la bombe atomique.

L'ère atomique désigne d'abord le nouvel ordre géopolitique instauré par la détention d'une arme aussi dévastatrice. En effet, la bombe nucléaire fut le levier d'un « équilibre de la terreur » qui domina la Guerre Froide et un monde désormais bipolaire, partagé entre les États-Unis et le bloc soviétique. C'est aussi, et peut-être surtout, une révolution ontologique, qui interrogea l'homme sur les modalités de sa propre existence.

En utilisant la bombe atomique sur des populations civiles, tuant près de 250 000 hommes, femmes et enfants, l'agresseur assassinait à la fois la justice, jamais tout à fait gelée par la

¹ Marcel Junod, « Le Désastre de Hiroshima : Hiroshima, 6 août 1945 » dans *Soixante ans après : le désastre de Hiroshima*, de Marcel Junod., Genève, Labor and Fides, 2006, p.37.

guerre, et sa propre humanité. De fait, en plus de sa détonation meurtrière, la bombe « a causé une explosion dans l'esprit des hommes aussi fracassante que l'éradication d'Hiroshima.² »

Le XX^e siècle a proclamé une possibilité, qui, quand bien même ne se réaliserait-elle jamais, demeure un irrémédiable et constitue l'horizon indépassable de notre temps : la potentialité de la destruction de l'humanité. Un tel constat n'est en rien pessimiste, puisqu'il ne s'agit pas de porter un jugement sur l'avenir en spéculant sur l'effectuation plus ou moins probable, plus ou moins proche, plus ou moins complète, de cette possibilité : il s'agit de prendre acte de cette possibilité, qui est irréversible, puisque, selon le philosophe allemand Günther Anders : « nous ne pouvons plus désapprendre les méthodes de l'autoanéantissement³ ». L'auteur affirme que l'homme est, à ce moment précis, passé du « genre des mortels » (être fondamentalement destiné à mourir) au « genre mortel »⁴ (être fondamentalement destiné à tuer).

On peut dès lors déclarer, comme le fit le philosophe, que « Hiroshima est partout. »⁵ Loin de terminer la deuxième Guerre mondiale, les événements d'août 1945 inauguraient la guerre nucléaire cachée derrière la Guerre froide et une autre, encore plus insidieuse : la guerre radioactive invisible, perpétuelle et sans auteur. L'homme de l'ère atomique est de fait celui qui, comme l'écrivit Jean-Paul Sartre, a conscience que « chaque matin nous serons à la veille de la fin des temps.⁶ »

Cette position nouvelle que l'homme doit adopter par rapport à sa propre finalité dans une nouvelle ère de l'ubiquité de la mort, celle que Michel Serres désigna comme une « thanatocratie »⁷, s'adosse à une redéfinition de la matière même du monde.

De l'aube de la création au tournant de ce siècle, l'atome était l'unité indivisible de la matière. Les habitants de cette planète reposaient sur un sol de particules solides, ignorant que ces pavés infinitésimaux étaient de la dynamite, en attente d'être détonée. La terre n'est dès lors

² Anne O'Hare McCormick, « Abroad: The Promethean Role of the United States », *The New York Times*, 8 août 1945, p.22. « It has caused an explosion in men's minds as shattering as the obliteration of Hiroshima. »

³ Günther Anders, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006, p.11.

⁴ Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, L'Encyclopédie des nuisances, 2002 (1956), p.278.

⁵ Il s'agit du titre d'un recueil de textes consacrés à la bombe atomique écrit par Anders entre 1958 et 1982 : Günther Anders, *Hiroshima est partout*, Paris, Le Seuil, 2008.

⁶ Jean-Paul Sartre, « La fin de la guerre », *Situations III*, Gallimard, 1949, p.67

⁷ Michel Serres, *Hermès III : La Traduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p.73.

plus solide. Des forces qui en maintenaient l'unité, le génie humain a tiré celles permettant de la pulvériser. Cette révolution de la pensée, allant de pair avec celle de la matière, relève du démiurgique. Lorsque la première bombe explosa, le général Thomas Farrell, en charge des opérations du Projet Manhattan vit d'ailleurs l'événement « pareil à un avertissement du Jugement dernier. À ce moment, nous comprîmes que nous avions eu, êtres infimes, l'audace sacrilège de toucher aux forces jusqu'ici réservées au Tout-Puissant.⁸ »

Longtemps l'homme et, *a fortiori*, les artistes, sont restés silencieux face à ces bouleversements. Peut-être est-ce, comme le pensait Anders, parce qu'il « est des événements d'une telle importance que l'art ne peut y atteindre.⁹ »

En effet, pour beaucoup de plasticiens, le spectre des armes nucléaires sembla appauvrir la figure et effacer le sens. Le pouvoir invisible du rayonnement a remis en cause le pouvoir de l'image. La conjuration cathartique de ces événements qui s'opéra à travers la force expressive de la peinture abstraite et la violente dépense énergétique de l'art corporel, fut remarquablement documentée par l'historienne et l'historien de l'art Laurence Bertrand Dorléac dans ses ouvrages *Après la guerre*¹⁰ et *L'Ordre sauvage*¹¹.

Cependant, face à cette attaque de l'homme envers sa propre matière et celle de l'univers qu'il habite, face à cette remise en cause de la solidité du monde, on a trop souvent négligé les réponses que pouvait offrir la sculpture, ce « médium temporel et matériel¹² », qui semble pourtant être en première ligne face à la décomposition du monde sensible.

« La bombe H, voilà l'ultime sculpture [...] le monde va être réduit à l'âge de pierre, et quel genre d'art fera-t-on après ça ?¹³ »

Comme pour répondre à cette assertion de Michael Heizer (1944 —), les sculpteurs ont exploré, dans les trois décennies qui suivirent la guerre, une variété extraordinaire de formes,

⁸ Robert Jungk, *Plus clair que mille soleils*, Paris, Arthaud, 1958, pp.179-180.

⁹ Günther Anders, « Brecht ne pouvait pas me sentir », *Austriaca*, n°35, université de Rouen, décembre 1992, p. 21.

¹⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010.

¹¹ Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.

¹² Rosalind Krauss, *Passages : une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 1997, p.294.

¹³ Michael Heizer, cité dans Germano Celant, *Michael Heizer*, Milan, Fondazione Prada, 1997, p.207.

de matières et de matériaux qui avaient été mis en crise, révélés ou générés par l'énergie nucléaire et la société technicienne qui lui donna naissance.

Ce champ de l'ère atomique et de sa sculpture, que le XX^e siècle entend au sens large, des plus petites propositions tridimensionnelles en passant par des installations immenses et des assemblages hybrides, ne peut raisonnablement pas être examiné *in extenso* dans le cadre de cette recherche. Notre étude se concentrera donc sur l'œuvre de deux artistes qu'il nous a semblé bon de rapprocher au vu de la nature de leurs productions et de leurs itinéraires personnels, intimement liés au développement et à l'utilisation de l'énergie nucléaire, mais aussi des dissemblances manifestes de leurs travaux, les plaçant en quelque sorte aux deux extrémités du spectre de l'ère matérielle post-atomique.

Le premier d'entre eux, Piotr Kowalski, naît le 2 mars 1927 à Varsovie, en Pologne¹⁴. Après une adolescence marquée par la guerre, il quitte l'Europe de l'Est pour s'exiler successivement en Suède, en France, au Brésil et enfin aux États-Unis où il intègre, en 1947, le prestigieux Massachusetts Institute of Technology, l'une des meilleures universités internationales spécialisées dans la recherche scientifique et technologique.

Alors que Kowalski se destine à une carrière d'ingénieur, le MIT traverse une crise interne suite à son implication directe dans l'élaboration des instruments de mort de la Seconde Guerre mondiale. L'artiste se souvient que « La science commençait à avoir mauvaise conscience et le MIT avait quand même très directement collaboré avec l'effort militaire : la plupart des mécanismes de la bombe atomique avaient été fabriqués là-bas. L'inventeur même de la bombe à hydrogène y travaillait.¹⁵ » En effet, dès 1940, l'institution fut grandement impliquée dans l'effort militaire et la totalité des recherches menées en son sein sont alors destinées au développement de l'armement des forces alliées. Dès lors, les acteurs de l'institution s'interrogent sur la place de leur travail dans la société. C'est dans ce climat

¹⁴ Si les documents officiels indiquent que l'artiste est né à Lwow (ville polonaise devenue ukrainienne en 1939), les recherches menées par Oriane Villatte dans le cadre de sa thèse (*Piotr (1927-2004) L'artiste chercheur et ses outils d'art*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Thierry Dufrêne, Université Paris Ouest – Nanterre La Défense, 2013), ont démontrées que Kowalski avait produit de faux papiers et était en réalité né à Varsovie. Tous les éléments biographiques relatifs à l'artiste utilisés dans le cadre de ce travail sont d'ailleurs, sauf mention contraire, tirés de la chronologie réalisée par Villatte dans sa thèse (pp. 322-362.).

¹⁵ Piotr Kowalski cité dans Monique Sicard, « Machines pseudo-didactiques », *Chercheurs ou Artistes, entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris, Autrement, n°158, octobre 1995, p.162.

que Kowalski, sensibilisé par la toute nouvelle Union of concerned scientists, mouvement étudiant refusant la collaboration entre les universités et l'industrie militaire, décide de quitter la recherche scientifique pour devenir architecte :

[...] j'ai eu une crise contre la science : je ne voulais pas être scientifique, pour des raisons éthiques. À l'intérieur de l'institution, sous la houlette du département d'architecture et d'urbanisme, il y avait un petit département d'art qui était lieu d'humanisme et d'opposition. J'y suis allé étudier l'architecture.

De ce moment fondateur découle le désir de Kowalski de s'approprier les moyens de la science qui avait armé l'industrie et la guerre, une science jusqu'alors réservée à une élite technocratique, pour la réhabiliter et la rendre accessible à tous.

Après avoir travaillé un temps en tant qu'architecte (il a notamment collaboré avec Ieoh Ming Pei, Jean Prouvé et Marcel Breuer), carrière qui le mena à s'installer en France dès 1953, Kowalski se tourne peu à peu vers la création de sculptures, qu'il présente en 1961 à la Maison des Beaux-Arts à l'occasion de sa première exposition monographique¹⁶. S'en suivit une carrière exceptionnelle qui le mena à exposer dans les plus importantes manifestations internationales et les plus grands musées : la Kunsthalle de Berne, la Biennale de Venise, Le Musée national d'art moderne, le Stedelijk Museum, la Documenta...

Malgré cette présence importante sur la scène culturelle internationale, Kowalski est un artiste résolument marginal et solitaire. Dès 1966 et jusqu'à sa mort, le plasticien travaille et vit à Montrouge, loin de l'effervescence de Paris. Son parcours est également marqué par son affranchissement des mouvements artistiques et son refus d'appartenir à quelque groupe que ce soit. Tout ce qui intéresse Kowalski, c'est de concevoir des œuvres destinées à « affront[er] le problème des nuages d'idéologie qui séparent l'alphabet scientifique de ses locuteurs possibles.¹⁷ » Leurs tailles varient de l'infiniment petit au démesuré grand et cette amplitude d'échelles trouve écho dans l'hétéroclisme des matériaux utilisés, des plus sophistiqués (gaz, hologrammes, microprocesseurs, verre photochrome) aux plus pauvres

¹⁶ L'exposition intitulée « Créations des formes nouvelles issues directement de toutes les déformations que peut subir une surface élastiques » se tint à la Maison des Beaux-Arts de Paris du 24 janvier au 7 février 1961.

¹⁷ Jean-Christophe Bailly, *Piotr Kowalski : Time Machine + Projects*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982, p. 20.

(paille, gazon...). À travers ses « outils d'art »¹⁸, Kowalski allia jusqu'à sa mort le 7 janvier 2004, les moyens du scientifique et celui de l'artiste pour rétablir un lien perdu dans les horreurs de la guerre entre l'homme et la technique.

L'itinéraire artistique de Tetsumi Kudō, bien que singulièrement différent, n'est pas sans lien avec celui de Kowalski.

Né en 1935 à Osaka, Kudō est issu d'une famille d'artistes. C'est donc naturellement qu'il rentre, dès 1954, à l'École Nationale des Beaux-Arts de Tōkyō, où il découvre la vie d'une ville se relevant difficilement du désastre de la guerre, tout en affrontant les premiers effets d'une occidentalisation progressive. En révolte contre l'enseignement académique de la vénérable institution, Kudō commence à exposer, dès 1957, au Salon des Indépendants Yomiuri, seul cadre où une contestation artistique peut prendre forme. Il commence dès lors à réaliser ses premiers happenings et à explorer les possibilités d'un art qui s'extrait du carcan académique de l'après-guerre, à travers des œuvres composites employant des matériaux aussi variés que le bois, le métal, les déchets et le plastique. En 1962, l'artiste remporte une bourse pour aller travailler à Paris, où il séjourna jusqu'en 1983. Durant près de vingt ans, c'est en France que Kudō développa son œuvre répugnante et colorée empreinte d'une imagerie grotesque et macabre qu'il présenta à travers le monde, du Stedelijk Museum d'Amsterdam au Musée National d'Osaka. Précocement, son travail est marqué du double sceau du désastre atomique (Kudō a dix ans lors des événements d'Hiroshima) et de la catastrophe écologique, dont l'artiste a très tôt conscience. Si son art « n'avait pas pour but une simple protestation contre la bombe atomique », il s'appliquait à « montr[er] l'impasse où en était arrivée l'humanité.¹⁹ »

Comme Kowalski, Kudō refusa obstinément une intégration à toute taxinomie artistique et resta, jusqu'à sa mort en 1995, une figure profondément inclassable et marginale.

¹⁸ Le terme est de Kowalski lui-même, voir Thierry Dufrêne, « Le temps des sculptures-machines » dans Paul-Louis Rinuy et Thierry Dufrêne (dir.), *De la Sculpture au XXe siècle*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p. 51-58.

¹⁹ Tetsumi Kudō, « Kūkan no Hyōgen Soshite aruiwa Hyōgen no Kūkan » (« Représentation de l'espace et/ou espaces de représentation »), *Gendai Shiso*, vol.10, n°9, Seidosha, juillet 1982, p. 101. « この作品は日本のアーティストによる原爆への単なる抗議のための作品ではなく、ヨーロツパにおいて行き詰まった人間性を示したものであるとね。 »

Les deux artistes ne se sont sans doute jamais rencontrés et leurs travaux semblent, de prime abord, absolument opposés, aussi bien dans leurs formes que dans les intentions qui les sous-tendent. Cependant, si Kudō et Kowalski contribuent à deux catégories différentes de l'art de l'ère atomique : le biologique, l'objet, l'usure, la destruction patente d'une part, et le fantasme technologique, les matériaux nouveaux et la facture industrielle d'autre part, les deux nous informent à leur manière sur ce que signifie la sculpture après l'enfer d'Hiroshima.

Avec une intention similaire à celle de Laurence Bertrand Dorléac qui tenait à restaurer « l'envers du décor historique planté maladroitement par les expositions ou les récits héroïques qui font triompher depuis un certain temps “les années pop” en évitant de poser la question de ce qu'elles recouvrent mal de leur nylon rose²⁰», nous tenterons de comprendre la spécificité des rapports qu'ont entretenus les sculpteurs avec le phénomène nucléaire, depuis l'entrée dans l'ère de l'atome à l'été 1945 jusqu'au premier incident nucléaire en 1979, date à partir de laquelle s'opéra un changement profond des mentalités vis à vis de l'énergie atomique.

Quelles sont les réflexions, les formes et les innovations qui naquirent dans ce contexte particulier ? Dans quelle mesure la catastrophe atomique et le traumatisme qui en résulta sont-ils à la source d'une approche renouvelée de la matière par les sculpteurs dans les décennies qui suivirent la guerre ? En quoi les œuvres de Piotr Kowalski et Tetsumi Kudō sont-elles toutes deux symptomatiques de ce climat spécifique malgré leurs apparentes oppositions formelles et conceptuelles ?

Afin de répondre à cette question, nous avons organisé notre travail selon trois axes. Dans une première partie, nous tenterons d'exposer le contexte particulier dans lequel est né l'art de l'ère atomique en dressant une brève généalogie et en établissant les distinctions nécessaires à l'appréhension de ses spécificités

Dans un second temps nous essaierons de montrer en quoi la bombe nucléaire a participé, dans l'art de la sculpture, à la création d'un ordre nouveau dépassant les antagonismes canoniques du naturel et de l'artificiel, de l'organique et du technique, donnant ainsi naissance à de nouvelles formes.

²⁰ Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage : Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p.7.

Enfin, nous nous pencherons sur l'importance décisive de la matière dans ces œuvres qui lui accordent une place considérable mais qui tendent à la mettre en crise.

I. L'art de l'ère atomique : situation et distinctions

Avant d'explorer les liens qui peuvent exister entre la sculpture de Tetsumi Kudō et Piotr Kowalski et le phénomène nucléaire, il convient de mieux cerner les contours de la relation qui unit l'art à l'atome dans l'immédiat après-guerre. Si peu nombreuses furent les incursions du nucléaire dans le domaine des arts plastiques avant les années 1960, il est toutefois nécessaire de brosser une histoire de ces quelques occurrences afin de saisir la spécificité des artistes qui nous intéressent.

1. Une généalogie de l'art nucléaire

En décembre 1951, lors d'une conférence de presse à Londres, Salvador Dalí déclare son intérêt pour les possibilités picturales de la physique nucléaire et de la chimie moléculaire. Il se décrit alors comme le « premier peintre de l'ère atomique²¹ » et rejette toutes les œuvres qu'il avait réalisées jusqu'alors. Entre 1940 et 1948, l'artiste catalan vécut sans interruption aux États-Unis et fut de fait un témoin privilégié des bouleversements causés par la bombe atomique. En 1973, il revient sur l'impact qu'a eu la catastrophe nucléaire sur son œuvre :

L'explosion atomique du 6 août 1945 m'avait sismiquement ébranlé. Désormais l'atome était mon sujet de réflexion préféré. Bien des paysages peints durant cette période expriment la grande peur que j'éprouvais à l'annonce de cette explosion, j'appliquais ma méthode paranoïa-critique à l'exploration de ce monde. Je veux voir et comprendre la force et les lois cachées des choses pour m'en rendre maître évidemment. Pour pénétrer au cœur de la réalité, j'ai l'intuition géniale que je dispose d'une arme extraordinaire : le mysticisme, c'est-à-dire l'intuition profonde de ce qui est la communication immédiate avec le tout, la vision absolue par la grâce de la vérité, par la grâce divine.²²

Très tôt, l'artiste catalan s'empare de l'iconographie de la bombe et du désastre. Commence alors la période « atomique » de Salvador Dalí, donnant naissance dès 1945 à des œuvres

²¹ Fred Doerflinger, "Painter Salvador Dalí Quits Surrealism To Take Fling At New Atomic Age Art", *Norwalk Reflector-Herald*, 1er février 1952, p. 1. Cette conférence de presse eut lieu à l'occasion de l'inauguration d'une exposition de l'artiste à la Lefevre Gallery à Londres, le 4 décembre 1951.

²² Salvador Dalí, *Comment on devient Dalí : Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, André Laffont, 1973, p. 243.

comme *Les Trois Sphinx de Bikini* (fig. 1) et *Idylle atomique et uranique mélancolique* (fig. 2).

Dans ce tableau, l'impressionnant pouvoir destructeur de la bombe atomique se traduit à travers une accumulation d'associations d'images, allant d'une explosion stylisée en forme de végétal enflammé à des joueurs de baseball américains, des avions de combat et des éléphants aux jambes rachitiques et immenses larguant au loin des bombes en forme d'œuf. Cette œuvre très sombre, l'une des premières à traiter explicitement des événements d'août 1945, reste fidèle au vocabulaire surréaliste du peintre. *Les Trois Sphinx de Bikini* est également fermement enraciné dans les préoccupations de l'artiste sur les images doubles et les images cachées dans le monde naturel. Tirant souvent parti des moindres coïncidences de forme et de couleur pour transformer ingénieusement une image en une autre, Dalí prend ici pour thème les essais nucléaires américains effectués sur l'atoll de Bikini²³, près des îles Marshall pour révéler, dans les nuages bulbeux en forme de champignons causés par les détonations, des arbres et des bustes féminins vus de dos qui semblent se répéter à l'infini.

Si Dalí est sans doute le premier artiste à figurer la violence de la bombe et le climat d'angoisse qu'elle induisit, sa fascination pour l'atome lui fait très vite abandonner cette vision anxiogène de la physique nucléaire au profit d'une approche célébrant sa puissance et sa dimension spirituelle et métaphysique.

L'artiste formule dès 1951 les retombées positives de la vie à l'ère nucléaire dans son *Manifeste mystique*. Il y déclare qu'il faut peindre « en constante explosion » et que « le bombardement nucléaire du point de vue scientifique permet d'approcher le vrai mystère de la vie²⁴. »

La religion et la science deviennent dès lors les deux thèmes de prédilection de l'artiste, qui qualifie cette combinaison hybride de physique atomique et de doctrine catholique de « mysticisme nucléaire²⁵ ». L'abandon du « Dalí de la psychanalyse » pour le « Dalí de la physique nucléaire ²⁶ » se construit donc parallèlement à l'évolution spirituelle du peintre.

²³ soixante-sept expériences nucléaires dont vingt-trois explosions de bombes atomiques ont été effectuées dans cet archipel du Pacifique entre 1946 et 1958. Trois îles seront rayées de la carte durant ces essais.

²⁴ Salvador Dalí, *Manifeste mystique*, R.J. Godet, 1951, p. XV.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Robert Descharnes, *Salvador Dalí*, Nouvelles Éditions Françaises, 1987, p. 40.

L'artiste explique par exemple le lien entre catholicisme et physique des particules en expliquant les Ascensions – de la Vierge et de Jésus – par la « force des anges²⁷ », dont les protons et les neutrons seraient des vecteurs, des éléments divins.

Ses réflexions sur l'atome deviennent dès lors un outil appliqué à la reprise de l'iconographie chrétienne traditionnelle, dans des peintures liant l'esthétique de la Renaissance à des considérations pseudo-scientifiques sur la physique des particules. « Peintre [...], mets-toi à peindre quotidiennement et honnêtement ce que tu auras vu, "d'après nature" et pour cela tu emploieras la façon de peindre de la Renaissance²⁸ » prêche-t-il dans son manifeste. *La Madone de Portlligat* (fig. 3) est exemplaire de cette articulation entre science et chrétienté : Dalí traite ici la Vierge à l'enfant à partir des principes de la physique atomique selon laquelle des particules élémentaires (ici les objets et les personnages) sont séparées par du vide et se maintiennent en équilibre, tout en formant à échelle macroscopique un ensemble cohérent, donnant ici naissance à ce que Dalí qualifia d'« Immaculée corpusculaire²⁹ ».

Loin de ses compositions surréalistes de 1945, l'artiste propose dès lors une vision profondément positive du nucléaire, qui permettrait une peinture « "supergaie", explosive, désintégrée, supersonique ondulatoire et corpusculaire³⁰ » palliant « la décadence de la peinture moderne.³¹ »

Cette volonté de rupture et de régénération de l'art à la faveur d'une pratique liée aux bouleversements provoqués par la bombe atomique se retrouve dans les deux autres groupes connus se revendiquant comme « nucléaires ».

En effet parallèlement aux expérimentations de Dalí, naît en Italie le mouvement Eaismo (pour Era Atomica - ismo), fondé le 3 septembre 1948 à Livourne par les peintres Sirio Pellegrini, Voltolino Fontani, Marcello Landi, Aldo Neri et le poète Guido Favati. Dans le

²⁷ Salvador Dalí, *Comment on devient Dalí : Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, *op.cit.* p. 231.

²⁸ Salvador Dalí, *Manifeste mystique*, *op.cit.* p. XIX

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.* p. XXVII

³¹ *Ibid.* p. XXI.

*Manifeste de l'Eaismo*³² (*Manifesto dell'Eaismo*), ces artistes déclarent que : « La découverte de l'énergie atomique est considérée [...] comme l'acquisition d'un principe capable de révolutionner notre conception de l'univers, et donc de modifier cet équilibre moral sentimental qui y a trouvé son support et sa justification et est, de fait, capable de nous confronter à des problèmes d'une importance incalculable³³ ». Dans ce texte fondateur, le groupe qui « ne veut avoir de contact avec aucun mouvement artistique contemporain³⁴ » condamne le cubisme, le fauvisme, le surréalisme, l'existentialisme, le dadaïsme et par-dessus tout l'abstraction, car le mouvement « veut exprimer la réalité du temps et combattre toutes les idées abstraites et les bizarreries artistiques, qui ne relèvent pas de l'art mais du cérébral.³⁵ » Concrètement, cet art de l'ère atomique se traduit par un nombre très restreint de peintures, « figuratives et lyriques³⁶ », réalisées entre 1948 et 1959, année de la dissolution du groupe. Les tableaux alors réalisés (fig. 4), sont teintés d'une certaine angoisse et témoignent d'un attachement particulier à la figure humaine. Malgré une volonté de rupture, le groupe peine à transcrire formellement les intentions du manifeste et sa notoriété ne dépasse guère les limites de la Toscane.

Cependant, en 1951, un autre groupe de jeunes artistes italiens, de Milan cette fois, fonde le Movimento d'Arte Nucleare (Mouvement d'Art Nucléaire), à l'initiative des peintres Enrico Baj et Sergio Dangelo. Le groupe développe, dans de nombreux manifestes successifs, les modalités d'une pratique qui, à l'instar de Dalí et de l'Eaismo, veut opérer une rupture définitive avec l'art du passé :

Les NUCLÉAIRES veulent abattre tous les « ismes » d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quelle que soit sa genèse. Ils veulent et ils peuvent réinventer la peinture.

³² Guido Favati, Voltolino Fontani, Marcello Landi, Aldo Neri, Sirio Pellegrini, *Manifesto dell'Eaismo*, Livourne, Società Editrice Italiana, 1948. n.p.

³³ *Ibid.* « La scoperta dell'energia atomica è riguardata [...] come l'acquisizione di un principio capace di rivoluzionare la nostra concezione dell'universo, e quindi di alterare quell'equilibrio sentimentale morale che in essa trovava il suo appoggio e la sua giustificazione e capace perciò di metterci di fronte a problemi di incalcolabile portata. »

³⁴ *Ibid.* « non avrà punti di contatto con i movimenti artistici di oggi »

³⁵ *Ibid.* « vuole esprimere la realtà del nostro tempo e ha voluto combattere tutte le idee astratte e le stranezze artistiche, che non sono arte, ma cerebrali. »

³⁶ *Ibid.*

Les formes se désintègrent : les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique. Les forces sont les charges électroniques. La beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupides ; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace [...].

La vérité ne vous appartient pas : elle est dans l'ATOME.

La peinture nucléaire documente la recherche de cette vérité³⁷.

« Dès l'époque de la première bombe atomique », raconte Baj, il a « vu l'humanité vivre dans un état constant de terreur et d'alerte à l'approche de la fin du monde.³⁸ » À l'occasion d'expositions collectives, organisées dans toute l'Europe et ce jusqu'en 1957, les Nucléaires, et Baj en particulier, présentent des œuvres qui développent une iconographie évoquant les conséquences dramatiques de la catastrophe nucléaire. Inspirés par la technique et les couleurs fluides des drippings de Jackson Pollock dans la collection Peggy Guggenheim à Venise, et par l'utilisation de procédés aléatoires et automatiques dans les œuvres surréalistes de Max Ernst, Oscar Dominguez, Wolfgang Paalan et Joan Miró³⁹, Dangelo et Baj créent des peintures à la limite de la figuration, dans lesquelles jets et taches de peintures à l'huile et d'émaux sont utilisés pour suggérer des champignons atomiques et des êtres calcinés (fig. 5 et 6). Si la condamnation morale de la tragédie atomique semble transparaître dans cette iconographie horrifique, la démarche du groupe n'est pas sans ambiguïté. En effet, en proclamant que « les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique » les artistes de l'Arte nucleare se saisissent de façon rhétorique de cette ambivalence du mot, associé à la destruction mais aussi à une forme de purification.

Comme le souligne Tristan Sauvage, en martelant que « le monde [était] en train de sauter en l'air ⁴⁰ », et qu'ils s'opposaient absolument à toute tradition, les artistes nucléaires empruntaient trop le ton, les termes et la vocation de nombreuses avant-gardes historiques et surtout du futurisme italien, pour ne pas en être doublement affecté : l'effet de nouveauté s'en trouva affaibli et, de plus, sa portée dénonciatrice, son engagement, semblèrent en partie

³⁷ Enrico Baj, Sergio Dangelo, *Manifeste de la peinture nucléaire* (Manifesto della pittura nucleare), Bruxelles, 1er février 1952, reproduit dans Tristan Sauvage (Arturo Schwarz), *Art Nucléaire*, Paris, Vilo, 1962, p. 203. Ce manifeste fut publié à l'occasion d'une exposition des travaux de Baj et Dangelo intitulée « Peintures Nucléaires », qui ouvra en mars 1952 à la Galerie Apollo, fondée par Robert Delevoy à Bruxelles.

³⁸ Jean Baudrillard, *Enrico Baj*, Paris, Filipacchi, 1980, p. 20.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Collectif, « Art interplanétaire », janvier 1959, cité dans Tristan Sauvage, op.cit. p. 211.

émaner d'un opportunisme artistique qui s'épuisait en invectives attendues contre le système académique. De plus, par leur traitement expressif de la matière et la spontanéité de leur geste, les artistes nucléaires semblaient s'inscrire parfaitement dans l'art de leur époque, l'abstraction lyrique et l'art informel en premier lieu.

Ces trois temps presque concomitants de la naissance de « l'art atomique », sont tous caractérisés par une volonté de *tabula rasa*. En effet, pour ces artistes, la bombe atomique et ses conséquences tragiques sont l'élément déclencheur d'une nouvelle ère qui induirait un art tout aussi nouveau, propre à exprimer les bouleversements du temps. On remarque cependant que ces œuvres « nucléaires » n'opèrent pas les révolutions formelles et conceptuelles annoncées. Principalement des peintures à l'huile réalisées dans un style rétrospectif ou selon les codes dominant des années 1950, la majorité de ces travaux n'innovent que par leur iconographie.

Si les trois pôles revendiquèrent tous la primogéniture de « l'art nucléaire », entamant même des procédures judiciaires les uns contre les autres pour s'assurer l'exclusivité de l'appellation⁴¹, le terme ne passa pas à la postérité. En effet, si Dalí était un peintre célèbre et célébré, il ne réalisa qu'une dizaine de tableaux empreints de cette imagerie atomique entre 1945 et 1954 ; quant aux *Eaisti* et aux *Artisti Nucleare*, ils ne rencontrèrent qu'un succès mitigé et les deux groupes se dissolvent à l'aube des années 1960.

Malgré la grandiloquence des manifestes le célébrant, l'art nucléaire ne correspond qu'à quelques mouvances isolées et souvent oubliées qui se sont emparées du phénomène atomique soit de manière strictement rhétorique soit en n'en tirant qu'une iconographie convenue peuplée de champignons géants. On remarque que l'impact de la catastrophe est traité superficiellement, comme un motif parmi d'autres, et s'incorpore dans des pratiques et des procédés préexistants.

Dès lors, s'il y a bien eu un « art nucléaire », ses représentants ne semblent pas avoir été ceux ayant réussi à saisir avec le plus d'acuité et de profondeur les bouleversements de « l'ère nucléaire ». Comme le soulignait Jackson Pollock : « le peintre moderne ne peut exprimer

⁴¹ Anonyme, « Un confrère de Salvator [sic] Dalí lui conteste le titre de "peinture nucléaire" » *Journal du Soir*, Lyon, 16 mai 1954, p. 16.

cette époque, l'avion, la bombe atomique ou la radio en recourant aux formes de la Renaissance ou à celle d'autres cultures du passé. Chaque époque trouve sa propre technique.⁴² »

2. Une bombe à retardement

S'il fut établi que l'ère atomique commença à l'été 1945, rares sont les discours, les textes et *a fortiori* les productions artistiques qui traitent spécifiquement et explicitement de la catastrophe nucléaire avant les années 1960. En effet, à l'exception des exemples que nous avons mentionnés et qui constituent des cas fondateurs mais marginaux, le discours sur la bombe atomique et ses effets semble briller par son absence durant les quinze années qui succèdent à la guerre.

Il paraît difficile de définir les possibles causes de ce hiatus tant les données à prendre en considération sont diverses et leurs réelles implications difficilement vérifiables. Il convient néanmoins d'essayer de dresser un panorama des potentiels agents – psychologiques, sociaux, politiques – en cause dans cette relative invisibilité de presque quinze ans.

Dans son essai « Psychological Fallout », Michael Carey déclare que « nous vivons avec un traumatisme de masse induit par les armes nucléaires. »⁴³. Pour Alva Reimer Myrdal, Prix Nobel de la paix pour son rôle dans les négociations pour le désarmement au sein des Nations unies, la catastrophe atomique et la crainte de sa répétition « ont eu des répercussions psychologiques profondes dans le monde, [...] incontestées [...] mais difficiles à cerner et à mesurer. » Des répercussions qui ont « rendu le monde aveugle et muet durant des années »⁴⁴. Cette thèse est développée par l'Autrichien Günther Anders (1902-1992) dans l'ouvrage que nous avons déjà évoqué. Il écrit en 1982 : « La stupeur dans laquelle m'avait plongé la fameuse nouvelle radiodiffusée du 6 août 1945, je n'ai pas pu, durant de nombreuses années,

⁴² Entretien radiophonique avec William Wright (1951) cité dans Kristine Stiles et Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 22.

⁴³ Michael J. Carey, « Psychological Fallout », *Bulletin of the Atomic Scientists* n° 38, janvier 1982, p. 22. « We live with a mass trauma induced by nuclear weapons. »

⁴⁴ Alva Myrdal, *The Disarmament Game*, New-York, Pantheon, 1976, p. 19-20.

la surmonter ou m'en défaire par la parole.⁴⁵ » Ce n'est qu'au début des années 1950 qu'il réussit à coucher sur le papier quelques phrases. Il précise cependant : « Mais ce que j'ai pu alors rassembler [...] était à peine plus que la confession de mon incapacité, non : de notre incapacité à seulement nous représenter ce que "nous" avions là mis en place ou produit⁴⁶ ». Anders crée alors l'expression d'« aveuglement à l'apocalypse⁴⁷ ». Ainsi la capacité des hommes de faire et de détruire excède infiniment leur capacité de représentation. Il défend la thèse selon laquelle il fallait précisément le caractère proprement inimaginable de la tuerie exterminatrice programmée pour que les hommes ne puissent y prêter attention. Une telle horreur dépasse l'entendement et passe ainsi les bornes de l'imagination. Par son immensité, une telle destructivité est « aveuglante ». On ne la voit pas. La possibilité d'un tel désastre reste abstraite et se situe au-delà du bien et du mal. Ce qui est impensable apparaît impossible et donc non représentable.

L'*absence* de mention de la bombe serait ainsi une *impossibilité* de dire et de représenter, due à un choc psychotraumatique, à une blessure invisible qu'il s'agirait de panser avant de la rejouer. Cette lecture psychologique du « mutisme » et de « l'aveuglement » face à la bombe qui tend à subsumer des symptômes individuels en un phénomène sociologique global est imparfaite mais elle offre une clef de lecture intéressante pour interpréter le déni manifeste d'une partie de la société de l'immédiat après-guerre. Lawrence Alloway, en 1969, évoque ce moment : « Dans mon souvenir, les années 1950 n'étaient pas particulièrement obsédées par la Bombe, en tout cas s'agissant des artistes. [...] L'angoisse des *Big Bombs* a commencé bien après la guerre lorsque les statistiques du type de celle d'Hermann Kahn⁴⁸ ont circulé et que le conflit nucléaire est apparu comme notre futur possible plus que comme une catastrophe passée. »⁴⁹

⁴⁵ Günther Anders, *Hiroshima est partout*, Paris, Seuil, 2008, p. 36.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.* p.41

⁴⁸ L'auteur renvoie aux analyses prospectives du mathématicien, économiste et futurologue américain Hermann Kahn (1922-1983). Kahn est à l'origine de la stratégie de « riposte graduée » propre à la politique de défense de McNamara (secrétaire américain à la défense de 1961 à 1981) et a imaginé les « quarante-quatre échelons » d'une éventuelle Troisième Guerre mondiale.

⁴⁹ Lawrence Alloway, « Science-fiction et artefacts : La science-fiction est la pensée générique de la culture pop » (1968-1969) dans Valérie Mavridorakis, *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011, pp. 74-75.

Il y aurait alors, durant la Guerre Froide, une réactivation du traumatisme premier par ses répétitions sur un mode mineur que sont les essais nucléaires. Entre 1945 et 1980, on dénombre 520 de ces tests répartis entre la Chine, la France, l'URSS, les États-Unis et le Royaume-Uni. Hiroshima et Nagasaki furent des événements éminemment tragiques et meurtriers mais dont la distance géographique minora l'impact pour les Occidentaux et qui furent de surcroît associés à la joie de l'armistice. Ce choc de la bombe se transforma en une peur eschatologique sans précédent avec l'avènement de l'équilibre de la terreur imposé par les blocs atlantiste et soviétique via la multiplication des essais nucléaires. Ces « essais » – qui sont des explosions nucléaires bien réelles et souvent beaucoup plus puissantes que celles d'août 1945⁵⁰ – se distinguent par leur proximité. L'arme n'est plus déployée dans un pays lointain mais explose chez soi (colonies comprises) et non chez l'ennemi. Ce qu'on a appelé la « dissuasion nucléaire » est en fait la persuasion de ne pas faire, via la détonation de bombes atomiques sur son propre territoire pour ne pas faire exploser ces mêmes bombes chez l'ennemi et afin de persuader l'ennemi de faire de même. Ce climat de tension extrême trouva son expression paroxystique en 1962 lors de la crise des missiles de Cuba, qui rendit plus que jamais palpable la possibilité « d'une éradication possible de l'humanité, par [sa] propre volonté⁵¹ ». Ce décalage entre la réception des événements japonais et l'expérience de sa possibilité dans le reste du monde tend à nuancer le phénomène de refoulement évoqué par Reimer Myrdal et Anders. La présence du nucléaire dans l'art concorderait avec une prise de connaissance, la réalisation de sa réalité concrète, désormais loin d'être un distant *unicum*, et la potentielle imminence de sa récurrence.

Ces interprétations, conjecturales, sont à adosser à des actions politiques concrètes qui participèrent de cette apparente absence, aussi bien au Japon qu'en Occident.

En septembre 1945, le général Mac Arthur⁵² instaure, un mois après la capitulation du Japon, un code de la presse interdisant toute diffusion d'informations ou commentaires

⁵⁰ Le 1er mars 1954 les États-Unis testent la bombe à hydrogène *Castle Bravo* dans l'atoll de Bikini lors de ce qui fut appelé « l'Opération Castle ». Sa puissance était de quinze mégatonnes, c'est-à-dire mille fois plus que chacune des deux bombes larguées sur le Japon.

⁵¹ Michel Serres, *Pantopie : de Hermès à Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2014, p. 173.

⁵² Le 29 août 1945, MacArthur reçut l'ordre d'exercer l'autorité sur le Japon par l'intermédiaire de l'administration japonaise et de l'empereur Hirohito. Il rendit le pouvoir au gouvernement japonais en 1949 mais resta au Japon jusqu'à être relevé de ses fonctions par le président Truman le 11 avril 1951.

relatifs aux bombardements atomiques⁵³. Les mesures du Civil Censorship Detachment (CCD) restèrent en vigueur jusqu'en 1952. Durant cette période, l'Occupation « a pu couper le Japon du reste du monde et mener, dans cet "espace linguistique scellé", une "guerre d'usure invisible" contre les pensées et la culture japonaises.⁵⁴ » L'objectif premier était la prohibition de tous les textes critiques et toutes les émissions encourageant le ressentiment des Japonais envers les forces alliées ainsi que les descriptions trop crues des conséquences de l'arme atomique. Furent touchés en premier lieu les journalistes, les écrivains et les médecins, dont les rapports sur les conséquences sanitaires des bombardements ne furent pas connus avant 1960⁵⁵.

Les sanctions ne furent jamais officielles mais elles étaient craintes par les intellectuels japonais, accoutumés à une culture de la censure.

Le processus d'invisibilisation fut tel que l'écrivain Kenzaburō Ōé précise que « pendant les dix années qui ont suivi la catastrophe, même dans le principal organe de presse d'Hiroshima, il n'existait pas de caractères d'imprimerie correspondant aux termes de "bombardement atomique" et "radioactivité"⁵⁶ ». Le pays fut donc privé par les Américains de sa capacité à *dire* son histoire mais également à la *voir*. La censure toucha logiquement les écrits mais également les témoignages photographiques de la catastrophe, qui ne furent visibles par les Japonais – et par le reste du monde – que sept ans jour pour jour après la destruction d'Hiroshima. En effet, quelques semaines seulement après que le Japon eut recouvré son entière indépendance, le 6 août 1952, parut un numéro devenu célèbre du *Asahi guraifu*. Le journal présentait pour la première fois, les images des corps irradiés, mutilés et calcinés par la bombe atomique. Ces dernières étaient accompagnées de photographies d'objets trouvés dans les décombres des deux villes martyres (notamment des horloges tragiquement arrêtées aux heures exactes des bombardements) ainsi que de textes décrivant

⁵³ D. Clayton James, *The Years of MacArthur*, vol. 2 : 1941-1945, Boston, Houghton Mifflin, 1975, p. 782.

⁵⁴ Jay Rubin, « From Wholesomeness to Decadence : The Censorship of Literature under the Allied Occupation », *The Journal of Japanese Studies* Vol. 11, No 1, hiver 1985, p. 71. « The Occupation was able to cut Japan off from the rest of the world and to wage, within this "sealed linguistic space," an "invisible war of attrition" against Japanese thoughts and culture. » Les citations renvoient à Etō Jun, « Senryōgun no ken'etsu to sego Nihon, Dai-ichi-bu », *Shokun*, Vol. 14, N° 2, février 1982, p. 108.

⁵⁵ Sur ce sujet, voir Sey Nishimura, « Medical Censorship in Occupied Japan, 1945-1948 », *Pacific Historical Review* Vol. 58, No 1, février 1989.

⁵⁶ Kenzaburō Ōé, *Notes d'Hiroshima* (1965), Gallimard, 1996. p. 83

pour la première fois de manière détaillée le déroulement des événements (données météorologiques, heures des drames, typologie des armes...). La publication de ce numéro spécial, qui se vendit à 700 000 exemplaires⁵⁷, fut un moment fondateur dans le processus de réappropriation de l'histoire de la catastrophe par les vaincus, mais ne mit cependant pas fin à la désinformation autour des événements.

Cette seconde guerre menée par les Américains, contre les mémoires cette fois-ci, ne signifia pas l'absence totale de mention de la catastrophe ou même de ses répercussions. Cependant, les œuvres mentionnant le drame japonais qui trouvèrent le soutien des censeurs étaient celles qui représentaient la tragédie atomique comme une expiation des crimes de guerre nippons et la bombe comme l'outil qui avait forcé le Japon à la paix. Le discours qui dominait alors, et qui prévaut encore largement aujourd'hui, considérait les événements d'Hiroshima et Nagasaki comme « préférables ». Le bombardement avait écourté la guerre et ainsi épargné des vies dans les deux camps. La bombe avait donc eu un rôle salvateur. Cette vision est perpétuée par de nombreux intellectuels, notamment François Mauriac pour qui « il fallait que l'enjeu en valût le risque pour que les États-Unis, puissance éminemment morale et prédicante, se fussent décidés à assumer, devant Dieu et devant l'Histoire, une responsabilité qui ne paraîtra légère qu'aux hommes dénués d'imagination »⁵⁸ ou encore Vladimir Jankélévitch qui déclara que « le propos de l'aviateur inconscient qui lâchait aveuglément sa bombe au-dessus d'Hiroshima n'était pas d'exterminer la race japonaise ni d'avilir tout un peuple, mais de hâter, fût-ce par la terreur, la fin du conflit. »⁵⁹

De telles considérations ont fait plus que minorer l'ampleur du drame, elles le transformèrent en bénédiction. Ce décalage minimisa la légitimité des témoignages et de l'expression artistique autour de la bombe jusque bien après la levée de la censure américaine. Il faut attendre la fin des années 1950 pour qu'un changement de vision s'opère autour de ces événements, porté par des artistes et des écrivains. C'est notamment le cas du photographe

⁵⁷ Hiro Saito, "Reiterated Commemoration : Hiroshima as National Trauma", *Sociological Theory*, No 4, 2006, p. 365.

⁵⁸ François Mauriac, *Mémoires politiques*, Grasset, 1967, p. 194

⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'Imprescriptible*, Seuil, 1986, p. 42.

japonais Shōmei Tōmatsu qui fut sollicité en 1960 par le Japan Council Against Atomic and Hydrogen Bombs (Gensuikyō) dans le cadre d'un projet d'ouvrage⁶⁰ traduit en anglais et en russe, dans l'espoir de faire comprendre au monde la réalité de la destruction atomique et ainsi éveiller les consciences quant à un potentiel nouvel usage de cette arme, en pleine Guerre Froide. Il continua la diffusion de ses clichés pris dans les ruines d'Hiroshima et Nagasaki dans de nombreux ouvrages durant les années 1960⁶¹. Paraissent dans les mêmes années des œuvres majeures traitant de la tragédie. C'est notamment le cas de *Hiroshima noto* (*Notes d'Hiroshima*) de Kenzaburō Ōé paru en 1965 ou encore *Kuroi Ame* (*Pluie Noire*) de Ibuse Masuji en 1966, succès mondial traduit en français dès 1972.

Ces travaux ont grandement participé à la sensibilisation du plus grand nombre à l'holocauste nucléaire et par extension aux dangers de la nature même de l'énergie atomique.

Comme nous l'avons vu, ces œuvres ne suffirent cependant pas à émousser la foi, même des intellectuels les plus engagés, en l'idée des bombardements comme d'un « mal nécessaire ». Cette difficulté à appréhender les événements d'août 1945 comme d'indéniables tragédies n'est cependant pas que le fruit du manque d'informations induit par la censure des Américains, mais également d'une politique volontariste visant à louer les bienfaits de l'énergie nucléaire auprès de la population.

Si, dans les années 1950, les conséquences de la bombe nucléaire étaient connues et plongèrent le monde entier dans la peur d'une destruction globale, il n'est pas exagéré d'arguer que ce monde était au moins aussi séduit qu'effrayé par l'ère atomique.

L'atome, dans l'immédiat après-guerre, est à la fois terrible et providentiel. En effet, à son utilisation à des fins militaires succède, presque immédiatement, son exploitation pour la société civile. D'arme, il devient vite source d'énergie pour les foyers du monde entier. En décembre 1951, les Américains produisent leurs premiers kilowattheures d'origine nucléaire, leur permettant d'éclairer la petite ville d'Arco dans l'Idaho. Aussitôt, le président Eisenhower lança son programme « Atoms for Peace » (« Des Atomes pour la Paix ») visant

⁶⁰ Shōmei Tomatsu, Ken Domon, Maruki Iri, et al., *Hiroshima-Nagasaki : document 1961*, The Japan Council Against A and H Bomb, Tokyo, 1961.

⁶¹ Voir notamment Shomei Tometsu, *11 ji 02 fun Nagasaki* (Nagasaki, "11:02" Nagasaki), Tokyo, Shashin Dōjinsha, 1966.

à promouvoir une utilisation de la technologie nucléaire à des fins pacifiques et ainsi « résoudre le terrible dilemme atomique.⁶² »

Rapidement, toutes les grandes puissances mondiales concentrèrent leurs efforts dans le développement du nucléaire civil, aussi bien en France qu'en Union Soviétique ou au Royaume-Uni et, de façon plus surprenante, au Japon⁶³.

L'exploitation de cette énergie nouvelle devint immédiatement synonyme de progrès et de modernité, si bien que « tout ce qui était nouveau et excitant en Amérique était étiqueté "atomique". »⁶⁴ En effet, sous la présidence d'Eisenhower, on promettait un « pouvoir illimité » qui serait, selon une formule devenue proverbiale, « too cheap to meter »⁶⁵ (à comprendre que le nucléaire est si bon marché qu'il ne serait pas la peine d'installer des compteurs). Le nucléaire devint dès lors un élément incontournable de la culture populaire. On vit naître de la nourriture irradiée, des projets de voitures propulsées grâce à la fission atomique⁶⁶ et même la création d'une « Miss Atomic Bomb » qui, dans son costume de champignon nucléaire, « irradiait de beauté et non de particules atomiques mortelles. »⁶⁷ Cette dernière était l'une des attractions de la toute nouvelle « Atomic City », label donné par la Chambre de Commerce des États-Unis à la ville de Las Vegas, qui fut au cours des années 1950 un site touristique extrêmement populaire du fait de son emplacement privilégié pour l'observation des tests atomiques opérés dans le désert du Nevada. Étaient alors distribués aux vacanciers des calendriers avec les dates et les horaires des explosions, qu'on pouvait

⁶² Dwight D. Eisenhower, *Discours devant The General Assembly of the United Nations on Peaceful Uses of the Atomic Energy*, New York, 8 décembre 1953. « Solve the fearful atomic dilemma ».

⁶³ Autorisé par les Américains à développer le nucléaire civil après la signature en 1952 du traité de San Francisco, le Japon, qui manque d'énergie fossile, investit dès 1954 230 millions de yens dans le développement du nucléaire civil. La « loi fondamentale de l'énergie atomique » est adoptée le 19 décembre 1955.

⁶⁴ Fred Pearce, *Fallout : A journey Through the Nuclear Age, From the Atom Bomb to Radioactive Waste*, Portobello, 2018, p. 97. « everything new and exciting in America was labeled "atomic". »

⁶⁵ Discours de Lewis L. Strauss, président de la United States Atomic Energy Commission, New-York, jeudi 16 septembre 1954, p. 9. Archives numérisées de la United States Nuclear Regulatory Commission (U.S.NRC). (<https://www.nrc.gov/docs/ML1613/ML16131A120>)

⁶⁶ En 1958, le constructeur automobile Ford développe un concept car propulsé par un petit réacteur nucléaire : la Ford Nucleon. Elle resta cependant à l'état de prototype.

⁶⁷ Slogan publicitaire cité dans Terre Ryan, *This Ecstatic Nation : The American Landscape and the Aesthetics of Patriotism*, University of Massachusetts Press, 2011, p.34. « Radiating loveliness instead of deadly atomic particles. »

admirer en buvant des « cocktails atomiques » ou en sortant d'un concert d'Elvis Presley, étiqueté « seul chanteur qui marche à l'énergie atomique »⁶⁸.

Il est à noter que cette fascination pour le pouvoir atomique n'est pas exclusive à l'Amérique et touche aussi le continent européen, comme en témoigne l'érection de bâtiments comme l'impressionnant *Atomium*, monument de plus de cent mètres de haut à la gloire de l'atome, conçu par l'ingénieur André Waterkeyn et construit à l'occasion de l'Exposition Universelle de Bruxelles de 1958.

S'il y a plusieurs explications à cette paradoxale expulsion du nucléaire de l'horizon intellectuel et artistique de son époque – et, par ricochet, à son cinglant retour dans les années 1960 – la première est sans doute le caractère radicalement inouï des questions qu'il nous pose. La construction, en parallèle, du discours américain et l'enthousiasme technologique mondial qui en découla s'adossa à l'ambiguïté du rapport de l'énergie atomique à l'homme et, par extension, à son environnement.

3. L'art de l'ère atomique, un art écologique ?

Face à une telle ambivalence, il est légitime de s'interroger sur les différents rapports qu'entretient la société d'après-guerre et, *a fortiori*, les artistes avec la nature et la relation d'interdépendance qui la lie à l'homme, rapports que nous aurions aujourd'hui tendance à regrouper sous le nom d'écologie.

Le terme est en réalité pluriel, il regroupe une constellation de champs de recherche et de courants de pensée qui eurent des impacts très divers sur la mentalité et les pratiques de la société.

Ainsi, il faut faire le distinguo entre ce qui relève par exemple de l'écologie scientifique et de l'écologie politique. La première est une branche de la biologie qui a pour objet les relations des êtres vivants entre eux et avec leur environnement. L'écologie scientifique est préparée au XIX^e siècle, d'abord par la pensée de Charles Darwin (1809-1882) et notamment de la notion

⁶⁸ Fred Pearce, op.cit.

« d'économie de la nature » qu'il développe dans son ouvrage *De l'origine de les espèces* (*On the Origin of Species*, 1859), puis par Ernst Haeckel (1834-1919) qui invente le terme même d'écologie dans son livre *Morphologie générale des organismes* (*Generelle Morphologie*, 1866) développant le postulat que les interactions entre espèces conditionnent leur existence et leur devenir. Les évolutions de cette science des relations des organismes avec le monde environnant au cours du XX^e siècle, à travers les travaux de Charles Sutherland Elton (1900-1991) par exemple, ne correspondent cependant pas à une prise de conscience générale vis-à-vis des questions environnementales. Malgré la mise en évidence par les spécialistes de la relation synallagmatique qui unit l'homme au reste des organismes de la planète, ce discours n'est que très peu relayé et son impact sur le grand public est moindre⁶⁹.

Si ce sont bien les préoccupations définies par la science qui sont à la base de l'invention de l'écologie politique, c'est cette dernière qui eut un impact véritable sur la réflexion globale d'une nouvelle relation entre l'homme et la nature.

Avant le début des années 1960, il est très difficile de trouver les traces d'une réflexion sur la nocivité potentielle de l'activité humaine sur la planète. C'est à ce moment que les limites du modèle linéaire du développement industriel et du mode de vie consumériste commencent à être identifiées et remises en question. Cette prise en compte nouvelle de l'impact humain sur son environnement intervient conséquemment à la publication de textes majeurs tout au long de la décennie. *Silent Spring* de Rachel Carson (1962, traduit en français par Jean-François Gravand en 1968 sous le titre de *Printemps silencieux*) est le premier et sans doute le plus important d'entre eux. L'ouvrage, qui s'est vendu à plus de deux millions d'exemplaires dans le monde⁷⁰, défend l'idée que, si l'homme empoisonnait la nature, la nature à son tour empoisonnerait l'homme : « Nos actes irresponsables et destructeurs s'inscrivent dans les vastes cycles de la terre et finissent par nous mettre en danger⁷¹ » écrit-elle alors. Le texte est un véritable acte d'accusation de la société des années 1950 qui, selon elle, au nom d'un soi-disant progrès, a dominé la nature et perturbé le système naturel de manière violente et irréversible.

⁶⁹ Arthur Nazaret, *Une histoire de l'écologie politique*, Paris, Tengo, 2019, p. 41.

⁷⁰ Catherine Perrin, « Printemps silencieux », *Terre sauvage*, n° 326, mars 2016.

⁷¹ Rachel Carson, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 2002, p. 312.

Une grande partie des données et des études de cas que Carson a exposées n'étaient pas nouvelles ; la communauté scientifique était à l'origine et donc au courant de ces découvertes depuis un certain temps, mais Carson a été la première à les rassembler pour le grand public et à tirer des conclusions nettes et d'une grande portée. Ce faisant, Carson a popularisé l'écologie la rendant, par la même occasion, politique.

Suivirent d'autres livres aujourd'hui considérés comme fondateur de la pensée écologique, notamment *Science and survival* de Barry Commoner (1963, traduit en français sous le titre « Quelle terre laisserons-nous à nos enfants ? » en 1969), *Avant que la Nature meure* de Jean Dorst (1965), ou encore *The Population Bomb* de Paul et Anne Ehrlich (1968, traduit en français sous le titre « La bombe P » en 1971).

On voit alors se créer en Europe et aux États-Unis, au tournant des années 1960 et 1970, des associations de protection de la nature et de l'environnement, telles que Friends of the Earth (1969), Greenpeace (1971) ou la Fédération française des sociétés de protection de la nature (FFSPN, 1968). Tous ces groupes se constituent en premier lieu en réaction au développement de l'énergie nucléaire. Greenpeace est une émanation du mouvement Don't Make a Wave Committee visant à s'opposer aux essais nucléaires aux États-Unis⁷², Friends of the Earth quant à elle organise la première manifestation mondiale contre les centrales nucléaires en 1971⁷³.

Ces structures tirent leurs fondements idéologiques des avancées de l'écologie scientifique mais promeuvent une approche plus globale des problèmes environnementaux, directement liée à la société et profondément influencée par les ravages des armes nucléaires.

Si l'on constate dans les années 1960 une évolution des sensibilités et une infusion graduelle des enjeux écologiques dans la sphère politique, ces événements apparaissent encore comme des actes radicaux, promus par des personnalités ou des groupuscules qui peinent à rassembler⁷⁴.

L'écologie ne devient un élément central de la politique mondiale que lorsqu'en 1972, les Nations Unies tiennent la première conférence internationale sur l'environnement à

⁷² Michael Brown, John May, *The Greenpeace Story*, Dorling Kinnersley Publishers, 1989.

⁷³ Russell J. Dalton, *The green rainbow : Environmental groups in Western Europe*, Yale University Press, 1994.

⁷⁴ Martin Klimke, Joachim Scharloth, *1968 in Europe : A History of Protest and Activism, 1956-1977*, New-York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 295-296.

Stockholm, préparée par René Dubos et d'autres experts. Cette conférence était à l'origine de la phrase « Think globally, act locally » (« Pensez mondialement, agissez localement »). Suivirent le développement du concept de biosphère et l'apparition des termes « diversité biologique » – ou plus communément biodiversité – dans les années 1980, décennie qui marque le réel début d'une conscience écologique globale et des premières actions véritables entreprises en ce sens par les pouvoirs publics.

Si les germes d'une pensée écologique voient le jour dans les années 1960, celle-ci s'implante véritablement au cours des années 1970 et surtout 1980, dans un contexte de redéfinition de la pratique politique et de celle de la gauche en particulier.

De cette lente mais certaine évolution des mentalités à la sortie de la guerre découle-t-il une même redéfinition des pratiques artistiques ?

Il est une tendance, dans l'historiographie, d'accorder une place de choix à l'écologie dans l'analyse des œuvres conçues dans les années 1960 et 1970. Le Land Art ou le Nouveau Réalisme sont ainsi régulièrement lus à la lumière d'une conscience écologique qui aurait traversé, sans varier, les décennies. Il nous semble, au vu du décalage que nous avons exposé entre la naissance de l'écologie et son installation pérenne dans la pensée collective, que cette importance doit être tempérée.

La vision du Land Art par exemple, comme expression homogène et exemplaire de ces préoccupations pour l'environnement, promue notamment par John Beardsley dans son ouvrage *Earthworks and Beyond : Contemporary Art in the Landscape* (1984), est empreinte d'amalgames qui tendent à subordonner les spécificités écologiques à tout intérêt pour le naturel et le paysager. Les artistes qui composent ce mouvement, dont on fait traditionnellement correspondre l'acte de naissance à l'exposition *Earthworks* de 1968 à la Dwan Gallery de New York⁷⁵, ont effectivement « élu la nature comme matériau et comme surface d'inscription⁷⁶ ». Il apparaît cependant que cette élection pour le milieu naturel et ses éléments constitutifs s'inscrit en grande partie dans une volonté d'abandon des valeurs rattachées aux Beaux-Arts, et notamment de la hiérarchie des médiums qu'elles imposent. Le Land Art, avant d'être une réflexion sur la nature elle-même, est une réflexion sur la nature

⁷⁵ L'exposition s'est tenue du 5 au 30 octobre 1968 et réunissait les œuvres de Carl André, Hubert Bayer, Walter de Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Sol Lewitt, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim et Robert Smithson.

⁷⁶ Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, La Découverte, 1996, p. 26

de l'objet d'art et de son marché. La négation de la peinture et de la sculpture est en grande partie liée à l'opinion que celui-ci n'est qu'une simple monnaie d'échange dans le marché de l'art.

Ainsi la nature, comme support et matériau, est partie prenante de l'œuvre de ces artistes mais elle n'est que rarement considérée, comme une pensée écologiste pourrait le promouvoir, comme un ensemble à protéger. Au contraire, les réalisations les plus emblématiques du Land Art sont, rétrospectivement, des désastres environnementaux : Robert Smithson déversant en 1969 dans la nature canadienne un fût de colle (*Glue Pour*) et un camion d'asphalt dans les environs de Rome (*Asphalt Rundown*) ou Michael Heizer scarifiant le désert du Nevada pour excaver son œuvre *Double Negative* (1969) en déblayant près de 245 000 tonnes de roches, sont exemplaires de cette capacité de destruction.

De la même manière, l'utilisation des matériaux de récupération par les artistes du Nouveau Réalisme a souvent été interprétée comme une pratique pionnière, une réflexion sur l'impact de notre consommation et de la production de déchets qu'elle induit sur l'environnement⁷⁷. Cette interprétation est intimement liée à la prégnance des analyses de Pierre Restany sur le mouvement qu'il baptisa. Selon lui, le travail des nouveaux réalistes correspond à un « recyclage poétique du réel urbain, industriel, publicitaire⁷⁸. » Cette notion de recyclage participe à la vision de ces artistes comme précurseurs d'une écologie en acte. Or la caducité de cette lecture fut mise en évidence par Déborah Laks dans son étude consacrée spécifiquement à l'utilisation des matériaux de rebut par cette constellation d'artistes⁷⁹. Elle y démontre que « c'est dans l'histoire de l'art, dans l'émergence d'un travail philosophique de la marginalité, dans l'histoire récente et le nouveau contexte urbain que s'enracine la considération de ces artistes pour les matériaux dérisoires », et non dans une démarche prophétique qui anticiperaient d'une dizaine d'années la cristallisation du discours politique autour des questions environnementales.

⁷⁷ Cette lecture est notamment défendue par Tita Reut dans son ouvrage *Arman, la traversée des objets*, Hazan, 2000.

⁷⁸ Pierre Restany, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990, p. 76.

⁷⁹ Déborah Laks, *Le dérisoire, un ordre nouveau : l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes*, thèse de doctorat sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac, Institut d'étude politique, 2014.

Ainsi on peut avancer que la tentation des commentateurs d'établir un lien génétique entre les pratiques artistiques des années 1960 et du début des années 1970 et les partis pris écologistes tend souvent à l'anachronisme.

On ne peut toutefois pas ignorer que certains artistes, souvent de manière isolée, semblent intégrer au cœur de leur travail des problématiques véritablement écologistes et ce, de manière tout à fait parallèle aux prémices de la discipline dans le domaine politique et social.

Gina Pane est une de ces personnalités pionnières qui témoigne très tôt d'une conscience aiguë de la fragilité de notre environnement naturel et de la transformation irrémédiable du monde par le développement industriel, la militarisation et l'agriculture intensive.

Dès 1968, elle conçoit des sculptures-installations qui témoignent de manière très explicite de ces préoccupations. Dans *Acqua alta/Pali/Venezia* (fig. 7), sa première réalisation d'envergure, l'artiste d'origine italienne dresse un portrait alarmant de la cité des Doges. Dans un bassin d'eau boueuse sont dressées douze poutres de Duralinox⁸⁰ de plus de deux mètres évoquant les *pali*, pilotis sur lesquels fut bâtie la ville de Venise. Ces éléments, penchant de tous les côtés, sont accompagnés de trois séries d'inscriptions au sol, sur les quatre murs de la salle et au plafond : « *Acqua alta* » (expression vénitienne qui annonce l'inondation annuelle de la ville), « *Pali* » et « *Venezia* ». Les pilotis qui semblent crouler sous le poids de la ville et menacés par la marée haute incarnent la fragilité de la cité condamnée à une inéluctable submersion. À propos de cette œuvre, l'artiste déclare : « J'ai choisi d'exprimer cette ville car, par la complexité de ses problèmes, elle symbolise les aspirations, les refus de notre civilisation [...]. C'est à la fois le symbole de l'anecdote comme celui du drame. Les écologistes, urbanistes etc. ont réussi [...] à faire prendre conscience de la précarité de notre environnement actuel.⁸¹ » On comprend bien par cette sculpture et cette déclaration que l'artiste est très sensible aux discours environnementalistes, alors tout juste naissants.

À la fin de cette même année, Pane affirme cette tendance à travers *Terre Protégée I* (fig. 8), installation réalisée en Italie, sur un terrain de la banlieue de Turin, où elle grandit. L'artiste

⁸⁰ Le Duralinox est un alliage d'aluminium additionné de manganèse, de magnésium ou de magnésium-silicium, mis au point en 1967. Il se caractérise par une bonne résistance à la corrosion.

⁸¹ Extrait d'un texte dactylographié de l'artiste trouvé dans ses archives, reproduit dans le dépliant de l'exposition « Gina Pane : Terre protégée » à la galerie Kamel Mennour (12 décembre 2018 - 23 février 2019).

installe, à même la terre, cent vingt éléments de bois reliés par des lanières de chanvre, le tout disposé régulièrement de façon à former un rectangle dont les extrémités sont orientées vers les quatre points cardinaux. L'artiste place, sous chaque pièce de bois, un sachet de graines de céréales ou de fleurs, comme pour préserver et régénérer les ressources de la terre qui l'a nourrie enfant.

Dès la fin des années 1960, Gina Pane s'illustre par le caractère précurseur de son art en relation directe avec les préoccupations écologistes. Ses installations semblent dictées par une urgence, une volonté de manifester une colère face au devenir de la planète.

L'exemple de Pane – mais nous aurions aussi pu parler du travail de Joseph Beuys et de son engagement précoce dans la cause écologiste et antinucléaire – montre qu'il existe très tôt des liens entre art et écologie, et que ceux-ci sont à la source de travaux novateurs dans leur sens, leurs formes et les matériaux qu'ils emploient. Tetsumi Kudō, nous le verrons, s'inscrit dans cette même lignée d'artistes qui constitue plus l'exception que la norme.

Cette mise en évidence des rapports – et plus souvent de l'absence de rapports – entre la naissance de la pensée écologique et son expression dans l'art de la période nous semble essentielle pour comprendre la véritable nature des liens qui unissent l'art et l'énergie atomique.

Si la pensée écologique s'est construite en réaction à l'utilisation du nucléaire à des fins militaires et civiles, et que les œuvres que nous avons choisi d'étudier entretiennent toutes des liens, variant en nature et en intensité, avec la bombe, il tiendrait du syllogisme de faire coïncider absolument l'art de l'ère atomique et l'art écologique.

Traiter du nucléaire, de la bombe et de la technique qui l'a permise ; rejouer son explosion et ses drames, ne signifie pas en dénoncer l'utilisation ou même l'existence. Cela ne signifie pas non plus adhérer *de facto* aux causes portées par les mouvements environnementalistes.

Piotr Kowalski, dont les relations avec l'ère de l'atome sont au cœur de notre étude, fait même part de sa méfiance quant à l'écologie politique et sa méthodologie :

Ces écologistes sont prêts à détruire le monde par inconscience. Ils sont par exemple contre le nucléaire ; eh oui, c'est vrai que le nucléaire comporte des dangers, mais ils prônent eux les combustibles fossiles, charbons et fuel, qui produisent les pluies acides

qui détruisent les forêts, combustibles qui augmentent dangereusement l'effet de serre de l'atmosphère etc. Ils ne comprennent pas, ils n'analysent pas le cycle entier des flux. Ils ont donc des actions souvent irréfléchies.⁸²

Ainsi, s'il existe bel et bien un lien unissant art, écologie et nucléaire, celui-ci ne constitue en rien une norme et encore moins une clef de lecture suffisante à l'étude de la complexité des rapports de la société et des artistes à l'environnement et à l'atome.

La mise en place de formes et l'utilisation de matériaux propres à l'expression des violents bouleversements observés à la fois dans la nature et dans la société industrielle ne correspondent donc pas à une dénonciation systématique des agents en cause mais bien à une expression plastique singulière, profondément ancrée dans cette époque si particulière.

⁸² Piotr Kowalski cité dans Félix Guattari (entretien de 1989). Reprod. dans cat. expo. *Piotr Kowalski, Art Tower Mito*, 1993, p. XVII.

II. L'ordre atomique, au-delà du naturel et de l'artificiel

Nous avons vu que concomitamment à la prise de conscience de la réalité de la bombe atomique et de ses effets, s'opère une modification de la sensibilité de l'homme à son environnement. L'énergie et la capacité de destruction incommensurables qui furent déployées dressèrent le genre humain et sa technique sur un pied d'égalité avec les phénomènes naturels – géologiques ou atmosphériques – et la dévastation dont ils avaient jusqu'alors l'exclusivité. Ce changement d'échelle va de pair avec l'accélération sans précédent, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, de l'activité humaine et de la transformation rapide de ses technologies de production et de communication. Cet impact inédit de l'homme sur la Terre est aujourd'hui désigné sous le nom d'anthropocène⁸³. Cet « âge de l'homme », que le consortium scientifique fait coïncider avec l'ère atomique⁸⁴ correspond à une révolution qui marque un véritable changement de paradigme, inversant la traditionnelle dépendance de l'homme à son environnement. Dans leur ouvrage *L'Événement anthropocène*, Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz complètent cette proposition avec le postulat que l'anthropocène serait en fait, par définition un « thanatocène »⁸⁵, une « ère de la mort » généralisée qui placerait l'espèce humaine comme ultime décideur de l'existence ou non de la vie sur terre.

Ces dénominations rétrospectives ne reflètent pas les préoccupations de la société de l'après-guerre mais elles permettent, après coup, de mieux appréhender les angoisses d'une époque qui voit concorder la déchéance de la nature à celle de l'homme et poindre une indistinction – ou plutôt un dépassement des distinctions – entre l'homme et son environnement, entre la biologie et la technique, entre le naturel et l'artificiel.

⁸³ Le terme fut créé par le Prix Nobel de chimie Paul Crutzen, vice-président du Programme international géosphère-biosphère (PIGB), lors de son discours au congrès du PIGB en 2000.

⁸⁴ Jan Zalasiewicz *et al.*, « When did the Anthropocène begin ? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal », *Quaternary International*, vol. 338, octobre 2015. Dans cet article, plus des deux tiers des membres de l'Anthropocene Working Group, groupe de travail créé par la Commission internationale de stratigraphie de l'Union internationale des sciences géologiques (UISG), s'accordent pour dater le début de l'anthropocène au 16 juillet 1945, jour du premier test atomique (Trinity test).

⁸⁵ Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Le Seuil, 2013. p. 143. Il s'agit d'un néologisme inventé par les auteurs.

1. La crise du vivant

a. Nature artificielle et artifice naturel : les jardins de Kudō et Kowalski

Cette modification des rapports entre l'homme et la nature se traduit, dans la sculpture de Tetsumi Kudō et de Piotr Kowalski, par la réactivation d'une des expressions les plus anciennes de leur interrelation : le jardin.

Dans son article « L'artificiel et la connaissance de l'artificiel »⁸⁶, le philosophe Jean-Pierre S ris (1941-1994) expose l'impossible dichotomie entre le domaine du naturel et celui de l'artificiel dans la seconde moitié du XX^e siècle, en partant d'un double constat : la notion même de naturel est obsolète : « l'artificiel n'a-t-il pas définitivement supplanté le naturel, comme motif, comme objet et comme projet théorique et pratique ? », et ce que nous appelons « artificiel » est en réalité « naturel de plein droit ».⁸⁷

Si on considère comme naturel ce « qui est dans, appartient à la nature, qui n'est pas le produit d'une pratique humaine⁸⁸ » et artificiel ce « qui est dû à l'art, qui est fabriqué, fait de toutes pièces, qui imite la nature, qui se substitue à elle, qui n'est pas naturel⁸⁹ », alors le jardin, à la fois mise en ordre et régularisation de la nature et aménagement artificiel, se trouve à la frontière de ces deux systèmes. S'intéresser à son expression en sculpture permet en cela d'évaluer la validité de la thèse de S ris et de mettre en lumière des principes fondamentaux qui sous-tendent la création de cette époque.

En 1967, Piotr Kowalski réalise *Dressage d'un cône* (fig. 9). L'œuvre se compose de cinq plateaux rotatifs en métal recouverts de coton humide sur lesquels ont été semées progressivement des graines de *Lolium multiflorum*⁹⁰. Les moteurs des plateaux sont activés

⁸⁶ Jean-Pierre S ris, « L'artificiel et la connaissance de l'artificiel », in Olivier Bloch, *Philosophies de la nature*, Presses de la Sorbonne, Paris, 2000, p. 513-514.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Article « Naturel » (2012) du *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). Consulté le 20 juin 2019. <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/naturel>

⁸⁹ Article « Artificiel » (2012) du *Centre national de ressources textuelles et lexicales* (CNRTL). Consulté le 20 juin 2019. <https://www.cnrtl.fr/definition/artificiel>

⁹⁰ Aussi appelée Ray-grass d'Italie ou ivraie multiflore. Il s'agit d'une herbacée couramment cultivée comme plante fourragère.

lorsque les graines germent, ainsi jusqu'à maturité. La combinaison de la force « naturelle » de gravité et de la force centrifuge imposée par la rotation des plateaux contraint l'herbe à pousser selon une forme conique. Le premier plateau semé forme un cône parfait après environ dix jours.

La présentation simultanée des cinq jardinets permet ainsi de rendre tangible les étapes de la croissance des végétaux et révèle le « dressage d'un cône ». L'installation est de plus complétée par quatre panneaux en Plexiglas accroché à l'arrière des objets, sur lesquels sont figurés des cônes.

La permanence de la giration corrige la croissance naturelle et verticale du végétal. La forme finale, qui paraît anti-naturelle, n'est donc en réalité pas l'œuvre de l'homme (comme pourrait l'être la taille d'une plante) mais bien d'une loi physique. Kowalski offre ainsi une démonstration de l'immanence de la géométrie dans la nature. Son œuvre emprunte au système géométrique qu'il considère appartenir fondamentalement à la nature elle-même, allant contre une distinction supposée entre ces deux ordres. Il met en évidence l'existence d'une structure systématique au cœur du fonctionnement interne de la matière. *Dressage d'un cône* est la preuve en acte qu'il « n'y a pas d'ordonnement qui ne soit déjà dans la nature. »⁹¹ comme le déclarait Michael Heizer.

En effet, la diversité des formes de la nature organique est loin d'être infinie. Elle résulte de multiples lois que met ici en évidence Kowalski et dont les combinaisons donnent les formes apparemment aléatoires que nous associons à la nature. C'est en ce sens que l'artiste caractérise ce travail comme une « une géométrie arbitraire ou non arbitraire⁹². »

En présentant la possibilité de la naissance d'un ordre endogène à une nature que l'on tend à associer à un foisonnement sauvage et désordonné, Kowalski floute la frontière entre la *phusis* et la *tekhnè*. Par l'art, il nous familiarise avec des lois physiques complexes et dote l'herbe d'un caractère étrange et inconnu, révélant par là même la possibilité d'une porosité, voire l'inanité d'une disjonction entre science et nature.

⁹¹ Michael Heizer dans Julia Brown, *Sculpture in Reverse*, Les Presses du Réels, 2014, p. 15. « There is no sense of order that doesn't exist in nature. »

⁹² Entretien avec Emmanuel Mavrommatis, « Piotr Kowalski », *Aléa*, n° 3, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1982, p. 45-47.

À rebours de cette mise en évidence par Kowalski de la perméabilité entre le biologique et l'artificiel via des matériaux naturels, certains artistes n'hésitent pas à employer les matières les plus synthétiques pour dire ce nouveau rapport à leur environnement.

C'est notamment le cas du sculpteur italien Piero Gilardi (1942). Contributeur décisif de l'Arte Povera, Gilardi se fait connaître dès 1965 avec ses *tappeti natura* (« tapis nature »), agencements d'éléments naturels sculptés dans de la mousse de polyuréthane puis posés au sol, accrochés au mur ou parfois présentés sous la forme de rouleaux. Ces faux morceaux de paysages, de format rond ou carré sont d'un mimétisme revendiqué et arborent des couleurs vraisemblables par leur nature et caricaturales par leur intensité.

L'artiste italien reproduit avec fidélité des environnements naturels, comme dans *Anguri* (fig. 10), réplique d'une parcelle de jardin potager dans laquelle poussent des pastèques de plastique.

Dans ces bouts de nature en fac-similé, Gilardi fait dialoguer motifs organiques et matériel industriel, embaumant la nature dans un processus culturel. Les *tappeti natura* sont en effet des images figées de la nature fertile, comme préservées et encapsulées dans une vision arrêtée et idéale. La vigueur des végétaux et la fraîcheur de leurs couleurs, plus que de donner une vision utopique de cette flore, soulignent en réalité sa facticité et semblent ainsi évoquer la naissance d'une nouvelle ère où la nature partage la scène avec la technologie.

Cette vraisemblance met au défi les sens du spectateur et paraît alerter en creux sur la propension de l'homme moderne à ne plus distinguer la nature de l'artifice, le réel de son imitation.

Ce sens de la *mimesis*, permis par le travail de la mousse de polyuréthane⁹³ est, selon Gilardi ouvertement inspiré par les travaux de Claes Oldenburg⁹⁴. On retrouve en effet une appétence équivalente pour l'imitation et la couleur dans les œuvres de l'Américain et de l'Italien. Cependant, là où le travail d'Oldenburg se caractérise par le gigantisme et le ramollissement, celui de Gilardi est marqué par un strict respect des échelles et par une flaccidité qu'on ne

⁹³ Gilardi publia d'ailleurs en 2012 *Piccolo manuale dell'espressione con la gommapiuma* (Petit manuel d'expression avec la mousse polyuréthane) édité par Les Presses du réel et Semiose, dans lequel il explique, de manière didactique, comment et avec quelles techniques il emploie ce matériau dans ses sculptures depuis les années 1960.

⁹⁴ Gilardi mentionne à plusieurs reprises son influence, notamment dans Andrea Bellini, Piero Gilardi, *Entretien avec Andrea Bellini*, Zürich, Paris, JRP Ringier et Semiose, 2001, p. 192.

peut soupçonner sans l'expérimenter. La force des sculptures de l'artiste pop se situe précisément dans ce décalage qui met au jour et affirme sans détour la pensée qui les anime, alors que le fonctionnement des *tappeti natura* implique la dissimulation de leur nature véritable. Malgré cette différence de taille, il est à noter que les deux plasticiens usent avec la même constance des matières de leur époque.

À propos de l'utilisation de matériaux alors à la pointe de la technologie, Gilardi précise : « Notre approche consistait à découvrir une énergie primaire, je dirais même ontologique, dans l'espace intérieur du sujet, qui s'exprimait par des actions et non par des objets qui exprimaient plutôt des codifications. Nous étions maintenant dans l'artificiel ; c'était la réalisation de laquelle nous sommes partis.⁹⁵ »

En ce sens, on comprend que les matériaux synthétiques exacerbent la vitalité des matériaux naturels et sont eux-mêmes imprégnés de la force suggérée par leur image. En employant les techniques modernes au service de la figuration d'une nature idéalisée, les jardins de Gilardi dissimulent pour mieux faire comprendre la réalité nouvelle d'une nature profondément modifiée par l'homme. L'artificialité est dès lors une nouvelle condition du naturel avec laquelle il faut compter, comme l'expose un autre représentant de l'Arte Povera, Giuseppe Penone :

La nature, le paysage européen qui nous entoure est un artifice, il a été créé par l'homme, c'est un paysage culturel. L'action de l'homme a modifié la nature préexistante, créant un nouveau produit de son action, de son art.⁹⁶

L'expression de ce « nouveau produit », se caractérise, chez Kowalski et Gilardi par la miniaturisation. Afin d'en rendre possible l'étude et l'appréhension, les plasticiens concentrent la nature en des jardins microcosmiques qui traduisent, par métonymie, un nouvel ordre global induisant une refonte de la pensée de la relation homme/nature.

⁹⁵ Piero Gilardi dans « Conversazione tra Piero Gilardi e Claudio Spadoni » in cat.exp. *Piero Gilardi* [Loggetta Lombardesca, Ravenna, 20 juin – 28 août 1999], Mazzotta, p. 32-34. « Il nostro modo di affrontarlo era di ritrovare un'energia primari, direi proprio ontologica, nello spazio interiore del soggetto che si esprimeva attraverso azioni e non oggetti, che invece esprimevano codificazioni. Noi eravamo ormai nell'artificiale ; questa era la consapevolezza da cui muovevamo. »

⁹⁶ Giuseppe Penone dans Ida Gianelli (dir.), *Arte povera in collezione*, Milan, Charta, 2000, p. 236. « La natura, il paesaggio europeo che ci circonda è artificio, è fatto dall'uomo, è un paesaggio culturale. L'azione dell'uomo ha modificato la natura preesistente creandone una nuova prodotto della sua azione, della sua arte. »

Tetsumi Kudō n'emploie pas ces subtils détours pour traduire la fin de cet « antagonisme primitif⁹⁷ » entre l'humanité et le monde dans lequel il évolue.

Entre 1970 et 1971, Kudō s'attelle à la construction d'une de ses œuvres majeures : *Grafted Garden / Pollution-cultivation-nouvelle écologie* (fig. 11). Contrairement aux réductions vues précédemment, le jardin de Kudō se déploie dans l'espace ; il est ainsi conçu pour être traversé plutôt qu'observé, ressenti plutôt qu'étudié.

Dans un sol artificiel figuré par deux éléments de contreplaqué imitant la terre, disposés de manière à évoquer les « plates-bandes étriquées des jardins de la société de consommation⁹⁸ », Kudō fait pousser de fausses fleurs fondues, des membres humains (organes génitaux, mains, pieds) ainsi que des tubes électroniques et des transistors. Autour de ce champ se dresse une forêt de six tuyaux en acier auxquels sont greffés des plantes synthétiques, des jambes et des bras en plastique ainsi qu'un moulage de la tête d'Eugène Ionesco⁹⁹, pendu par ses intestins, et dont l'œil droit est traversé d'un tube à vide.

Tous les matériaux constitutifs de ce « diaporama apocalyptique¹⁰⁰ » sont artificiels : plastique, résine, métal et composants électroniques. Pourtant, l'œuvre donne la vision d'un jardin hybride accueillant organismes vivants et non vivants, fusionnant et se côtoyant sans hiérarchie. Le titre de l'œuvre (que Kudō a pris soin d'inscrire sur une pancarte plantée au sein du jardin) annonce l'intention de cet espace mi-artificiel, mi-naturel. En greffant des répliques réalistes de membres humains sur des plantes en plastique, en faisant pousser pénis, cheveux et animalcules dans la stérilité du faux terreau, en empalant l'auteur de *Jeux de massacre* sur une tige de métal, Kudō expose sans ambages la nouvelle réalité de l'ère atomique. Cette « nouvelle écologie », animée par « le sentiment que quelque chose s'est

⁹⁷ Tetsumi Kudō, note écrite à la main pour le catalogue de l'exposition *Tetsumi Kudō* [Stedelijk Museum, Amsterdam, 25 février – 9 avril 1972], Stedelijk Museum, 1972, p. 7

⁹⁸ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain* (1994), Larousse, Paris, 2011, p. 422.

⁹⁹ Le portrait d'Eugène Ionesco (1909-1994) est un motif récurrent dans l'œuvre de Kudō, qui apparaît pour la première fois dans la sculpture *Portrait of Ionesco and/or the End of Some Generation* (1970, Amsterdam, Stedelijk Museum). Le plasticien japonais et le dramaturge français d'origine roumaine se rencontrent en 1970 à l'occasion d'une exposition de Kudō à Düsseldorf. L'artiste est alors sollicité pour construire les décors de l'adaptation filmique de la pièce « La Vase » réalisée par Heinz von Kramer.

¹⁰⁰ Hélène Meisel (dir.), Emma Lavigne (dir.), cat. exp. *Jardin infini : de Giverny à l'Amazonie* [Centre Pompidou Metz, 18 mars – 28 août 2017], Metz, Centre Pompidou-Metz, 2017, p. 182.

perdu dans la catastrophe de l'histoire¹⁰¹ », régénère l'humanité en l'amalgamant aux ordres - végétal, animal, technologique - qui lui furent autrefois subordonnés.

Cet environnement, qui fut qualifié de « collage macabre des souvenirs d'une humanité bombardée »¹⁰² apparaît en effet de prime abord comme anxigène et morbide. Mais cette vision, pour Kudō, n'est ni pessimiste, ni prophétique ; elle est une constatation lucide et apaisée de l'état contemporain de la nature et de sa relation à l'espèce humaine. Ce jardin n'est pas l'expression de sa mort mais de son inéluctable mutation.

L'artiste revient dix ans plus tard sur cette œuvre, en insistant sur le caractère bénéfique d'une telle métamorphose :

Je continue simplement l'image de la bombe atomique [...]. Au final, on peut dire que c'est la technologie qui incarne les nouvelles pousses nées au milieu de l'humanité qui s'est dispersée dans la tourbière boueuse de la nature. Les trois entités, humanité, nature et technologie sont dès lors dans une relation symbiotique. C'est seulement au milieu de telles circonstances que vous pouvez trouver une chance de survie. Ce travail en est un modèle.¹⁰³

Si les jardins de Kudō utilisent le trompe-l'œil en reproduisant fidèlement des éléments naturels à l'aide de matériaux artificiels, ils n'en deviennent jamais des trompe-l'esprit. Cette œuvre apparaît comme un manifeste qui montre avec une transparence glaçante les préoccupations de l'artiste, préoccupations qui dépassent d'ailleurs le cadre de l'objet. En effet, Anne Tronche rapporte que *Grafted Garden / Pollution-cultivation-nouvelle écologie* fut longtemps présenté dans l'appartement de l'artiste et que c'est autour de cette sculpture que « la vie de sa famille dut s'organiser. »¹⁰⁴ Cette frontière franchie entre l'art et la vie fait

¹⁰¹ Anne Tronche, *Tetsumi Kudō : La montagne que nous cherchons est dans la serre*, Paris, Fage, 2007, p. 70.

¹⁰² Judith Applegate, « Paris », *Art International*, vol. 9, 20 novembre 1970, p. 80. « A grisly collage from the memories of a bombed-out humanity. »

¹⁰³ Tetsumi Kudō dans « Kūkan no Hyōgen Soshite aruiwa Hyōgen no Kūkan » (« Représentation de l'espace et/ou espaces de représentation »), *Gendai Shiso*, vol. 10, n° 9, Seidosha, juillet 1982, pp. 101-105. « 原爆のイメージはまだ一応続いております[...]。結局バラバラなつた人間とドロドロになつた自然の泥沼の中から生えてくる新しい芽のようなもの、それはテクノロジーだということなんです。この人間と自然とテクノロジーの三者が共生関係にある。そういう状況の中でのみ、あなた方は生存の可能性を見つけることできる。その模型なんです。 »

¹⁰⁴ Anne Tronche, *op.cit.*, p. 69.

du jardin un terrain de lutte, témoignant de la rectitude d'une pensée qui, nous le verrons, dessine les contours d'un nouvel humanisme.

Nous avons constaté que la porosité, l'hybridité voire la substitution entre synthétique et naturel est au cœur du travail des artistes qui nous intéressent. À travers l'espace clos du jardin, c'est l'ensemble des liens unissant l'homme à son environnement qui est mis en évidence. Si le spectre de la bombe atomique et du bouleversement qu'elle a induit sur notre rapport aux forces de la nature, plane sur les productions étudiées, Kowalski et Kudō ne dénoncent pas ce nouvel ordre mais le constatent et le révèlent. Ainsi, les travaux des deux plasticiens corroborent et confirment la thèse proposée par Sérís ; dans leurs jardins, l'artifice n'affronte pas la nature, ne cherche pas à contrefaire une nature déjà connue, il est l'explorateur d'une nature nouvelle, d'une nature inconnue, d'une nature possible, « de toutes les natures possibles.¹⁰⁵ »

b. Le cube, la boîte, la bombe

Le jardin, nous l'avons vu, participe de la mise en place de systèmes tendant à matérialiser en trois dimensions les préoccupations d'une époque. Cette intention transparaît, chez les artistes qui nous intéressent, par la création d'objets qui semblent destinés à endiguer ces craintes et ces questionnements pour mieux en révéler la nature complexe. En ce sens, à la structure ouverte des jardins s'adjoint celle, rigoureusement close, du cube.

En effet, s'il y a un thème, un matériau, une forme qui semble traverser de manière équivalente l'œuvre de Kudō et celle de Kowalski, c'est la boîte.

Omniprésente chez les deux sculpteurs, la forme cubique – et par extension la boîte – canalise un grand nombre de considérations formelles et conceptuelles chères aux deux artistes.

¹⁰⁵ Jean-Pierre Sérís, « L'artificiel et la connaissance de l'artificiel », *op.cit.*, p. 514.

Les premières boîtes d'art apparaissent dans les années 1910-1920, sous l'impulsion notable de Marcel Duchamp (*Boîte de 1914*, 1913-1914, Musée national d'art moderne), alors que s'amorce une nouvelle ère technique dont les manifestations les plus exemplaires n'étaient ni plus ni moins que des boîtes à la sophistication variable (appareil photographique, cinéma, radio, automobile...).

Au cours des années 1960, au cœur de notre étude, l'automatisation du travail de certains matériaux tel le carton, le métal et finalement le plastique, rendit possible l'emballage individuel. Les produits, de plus en plus nombreux, furent conditionnés de manière systématique dans une logique de rentabilité de la production et du stockage à laquelle la forme parallélépipédique de la boîte semblait répondre parfaitement ; si bien que Baudrillard qualifia la société capitaliste des années soixante comme « le lieu géométrique de l'abondance »¹⁰⁶. Parallèlement, dans le climat d'urgence architecturale instauré par la reconstruction et la croissance démographique sans précédent que connaît la France d'après-guerre, l'habitat doit faire face à des impératifs fonctionnalistes. La réponse trouvée qui prend source dans la pensée égalitariste du mouvement moderne des années vingt et trente – et plus particulièrement dans l'idéal corbuséen – associée au double modèle fordiste et tayloriste, donne naissance à des logements constitués d'éléments modulaires répétés, à des « cellules logement » emboîtables les unes sur les autres : des « boîtes à vivre » en somme.

Ainsi, c'est à l'échelle microscopique et macroscopique que la vie de l'homme des années soixante semble organisée par la forme cubique. Synchroniquement, la boîte d'art connaît une expansion remarquable et le cube apparaît comme une solution plastique privilégiée par les plasticiens de la période. La tension entre la rigueur géométrique de son espace absolument défini et l'infini des potentialités qu'elle semble pouvoir contenir permet à la boîte de cristalliser un grand nombre de problématiques en jeu à cette période. Concomitamment structure formelle pure (art minimal, art cinétique), espace mental (on pense aux boîtes de Lucas Samaras) ou réflexion sur le statut même de l'œuvre d'art (les *Brillo box* d'Andy Warhol ou la *Merda d'artista* de Piero Manzoni par exemple), la boîte semble régir avec la même force la création artistique et la vie quotidienne d'une époque.

L'exposition « Boîtes » du Musée d'art moderne de la ville de Paris de 1976 témoigne de cette tendance de manière presque exhaustive en réunissant plus de 600 boîtes d'art créées

¹⁰⁶ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, p. 19

entre 1890 et 1976. Il est à noter qu'il s'agit d'une des deux seules expositions¹⁰⁷, à notre connaissance, réunissant en un seul lieu les travaux de Kudō et de Kowalski¹⁰⁸.

Si c'est dans ce climat que les deux sculpteurs initient de manière quasi simultanée, entre 1962 et 1963, leur travail sur la boîte, leur approche détonne de celle des autres plasticiens de la période.

La première boîte attestée de Piotr Kowalski est le *Cube « sur six faces » (tête)* de 1963 (fig. 12). Bien qu'il s'agisse d'une des premières œuvres de l'artiste, elle est particulièrement exemplaire de ses recherches sur le cube et porte en elle les germes de travaux postérieurs.

La sculpture se présente sous la forme d'un cube régulier dont toutes les arêtes sont des tiges de cuivre. Au point d'intersection des diagonales partant de chaque paire de sommets opposés (le barycentre), émerge une tête humaine faite du même cuivre, difforme, polylobée, qui semble en pleine mutation. Cette cellule qui, bien que fermée sur elle-même intègre en son sein le vide, évoque par sa structure même l'agencement d'un atome et plus particulièrement d'un atome de cuivre (fig. 13) dont le noyau serait la tête. Cette masse instable qui se développe et semble se disloquer au centre de l'œuvre vient contrarier la perfection géométrique et l'ordre apparemment absolu de la structure qui l'abrite. Cette dichotomie formelle n'est pas sans rappeler certains phénomènes physiques. Lorsque le noyau d'un atome est trop lourd, car composé de trop de particules, et contient de fait trop d'énergie, sa cohésion est impossible et l'élément devient instable. Le noyau libère donc une partie de cette énergie en expulsant des particules et en émettant du rayonnement. C'est ce phénomène de désintégration qu'on appelle la radioactivité. Dans le *Cube n° 5* (fig. 14), ce lien est d'autant plus marqué que le « noyau » de la sculpture est composé d'un agrégat de boules de ciment blanc débordant littéralement d'une double structure en acier laqué dont la parfaite orthogonalité ne semble pas être suffisante pour contenir la force de ce cœur, comme autant de protons et de neutrons s'échappant de la maille électronique.

¹⁰⁷ L'autre étant l'exposition « Science-fiction » organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1967.

¹⁰⁸ Kudō y expose *Votre portrait* (1965, coll. galerie Mathias Fels), *Votre portrait - La liberté d'étalon* (1973, coll. Patrice Trigano), *Pollution - cultivation - nouvelle écologie et votre portrait* (coll. galerie Beaubourg), *Portrait of artist in the crisis - Buddha in Paris* (1976, collection de l'artiste), *Portrait d'artiste dans la crise* (1976, collection de l'artiste) et Kowalski son *Sisyphé géomètre* (1966, Fonds National d'Art Contemporain) et *Pour qui* (1967, coll. Andrea Kowalski).

Lorsque Kowalski introduit la lumière dans son œuvre, en 1967, l'énergie libérée au sein d'un espace défini manifestée sous la forme d'un rayonnement semble s'incarner avec d'autant plus de force. Avec *Hoy* (fig. 15), l'artiste utilise un cube de plexiglas cette fois parfaitement clos, au sein duquel brille la lumière rouge d'un néon. Cette innovation, aussi bien dans la forme choisie que dans les matériaux utilisés, est due à son étroite collaboration avec les ateliers d'enseignes lumineuses et plastiques de la Valco, à Cuba, où il fut invité à l'occasion du Vingt-troisième salon de Mai. En utilisant le rayonnement rouge caractéristique du néon¹⁰⁹ auquel il donne une forme aléatoire, Kowalski introduit pour la première fois l'énergie comme un matériau à part entière de son œuvre. Cette « énergie vécue comme matière »¹¹⁰, l'artiste l'associe à la transparence du polyméthacrylate de méthyle comme une gangue géométrique parfaite, semblant par là même recréer et donner à voir le phénomène radioactif, voire rejouer sur un mode mineur la fusion de l'atome et la chaleur irradiante qui en émane, potentiel énergétique infini contenu dans un espace défini : comme un simulacre de bombe nucléaire.

C'est donc un double enjeu que soulève Kowalski par son utilisation du cube. Le premier est en parfaite cohérence avec la volonté que nous avons évoquée de révéler les phénomènes physiques qui régissent l'univers par les moyens du plasticien. Donner à voir et à ressentir ce qui est habituellement invisible et ignoré et pourtant au cœur de notre vie. Le cube agit ici comme un espace de monstration et donne une structure délimitée et intelligible à des phénomènes complexes.

Mais l'espace du cube est également celui de l'expérimentation. La boîte, c'est aussi le laboratoire, le théâtre d'expériences à l'issue incertaine.

C'est cette notion qui est à l'œuvre dans *Le Grand Manipulateur* (fig. 16). La sculpture, qui est constituée d'une structure cubique en acier de deux mètres de côté, maintenant en son centre une sphère en plexiglas incolore, n'est pas sans rappeler dans son organisation les œuvres évoquées précédemment. À l'intérieur de cette sphère ont été déposées cinq boules en

¹⁰⁹ Inventées en 1910 par l'industriel français Georges Claude, les lampes néon émettent une lumière colorée grâce aux gaz qu'elles contiennent. Elles tirent leur nom du gaz initialement employé, le néon, qui au contact de l'électricité émet une lumière rouge. On utilise par abus de langage le terme « néon » pour désigner toutes les lampes de ce type alors que chaque couleur produite nécessite un gaz différent (jaune pour l'hélium, bleu pour l'argon etc.).

¹¹⁰ Entretien réalisé à Paris le 18 décembre 1970 avec Emmanuel Mavrommatis reproduit in *Towima*, Athènes, 10 janvier 1971.

verre borosilicate remplies de gaz (néon et hélium) qui s'illuminent par ionisation grâce à la présence d'un générateur électronique. Des gants en plastique similaires à ceux utilisés en laboratoires sont directement intégrés dans la sphère afin que le spectateur-utilisateur manipule les différents éléments.

Afin de saisir pleinement l'étendue des problématiques en jeu dans cette œuvre, il faut d'abord se pencher sur les premiers travaux de Kowalski sur l'ionisation des gaz et l'implication du spectateur.

C'est en 1966 que l'artiste conçoit, en collaboration avec le poète Ghérasim Luca¹¹¹, un livre-objet intitulé *Sisyphé Géomètre* (fig. 17). Cinq figures géométriques sont réalisées en verre, chacune d'entre elles accompagnée d'un poème. Les volumes - un cylindre, un cube, un cône, une pyramide et une sphère - sont présentés devant cinq plaques de plexiglas transparentes sur lesquelles sont inscrits les poèmes correspondant à chaque forme géométrique. Ils ont pour titre les translittérations des termes en ancien grec de leurs formes respectives : *Kulindros*, *Kubos*, *Konos*, *Puramis Idos* et *Sphaira*. Le champ électrique généré par l'appareillage présent sous la base de l'œuvre modifie la structure atomique des gaz en présence (hélium, néon, argon) en leur arrachant des électrons, les rendant ainsi chargés positivement. Le résultat de cette altération, appelée ionisation, est la coloration de ces gaz selon des teintes propres à leur nature : rouge pour le néon, blanc pour l'hélium, bleu pour l'argon. En manipulant ces objets, le spectateur est invité à constater la variation d'intensité de la lumière colorée émise, dépendant directement de la proximité des sphères avec leur socle.

Sisyphé géomètre peut dès lors être vu comme une œuvre d'art totale traversée par de nombreuses sources d'énergie : celle des mots du poète, celle – très concrète – du spectateur et celle alors tout aussi palpable des atomes en constant déplacement. C'est d'ailleurs ainsi qu'a pu être interprété le titre de l'œuvre ; pour Oriane Villatte : « Sisyphé incarne [...] l'allégorie d'une énergie déployée *ad vitam aeternam*, géomètre qui agit sur l'espace en déplaçant une sphère sur un cône »¹¹².

¹¹¹ Poète d'origine roumaine, Ghérasim Luca (1913-1994) est souvent assimilé au milieu surréaliste qu'il a beaucoup côtoyé, sans jamais s'en réclamer. Son travail aux confins du théâtre et de la poésie d'esprit dadaïste, est une réflexion sur les limites de la langue et les langages inventés. Il collabore à plusieurs reprises avec Piotr Kowalski, notamment sur *Sisyphé géomètre* et *Le chant de la carpe* (1973).

¹¹² Oriane Villatte, *Piotr Kowalski (1927-2004) : l'artiste chercheur et ses outils d'art*, op.cit, p. 71.

C'est en partie oublier que Sisyphe fut condamné pour s'être joué de *Thanatos* (la mort). Le mythe est avant tout une condamnation morale de *l'hybris* humaine. En faisant de son Sisyphe un scientifique (géomètre), et de son œuvre un « livre-laboratoire »¹¹³, Kowalski semble dénoncer la démesure et l'orgueil dont ont pu faire preuve les hommes dans leur usage de la science, faisant jouer les spectateurs avec les atomes comme Robert Oppenheimer avant eux, avec les conséquences tragiques que l'on connaît.

C'est ce même principe qui est repris un an plus tard dans le *Grand Manipulateur*. Cette fois-ci, l'expérience est contrôlée, les sphères de verre borosilicate contenant les gaz rares sont elles-mêmes contenues dans une sphère plus grande dont la manipulation se fait à travers des gants. La présence de ce matériel directement intégré dans la bulle de plexiglas agit à la fois comme un avertissement sur la dangerosité potentielle des éléments et une invitation à l'expérimentation. Kowalski va donc plus loin dans la mise en scène du spectateur dans le rôle du chercheur en lui donnant ses outils mais aussi son espace de travail : un cube transparent, hermétique, stérile.

Cette translucidité évoque d'ailleurs par bien des aspects une vitrine, rattachant la boîte à un dispositif d'exhibition, de présentation et de représentation. L'expérimentateur ne peut rien dissimuler, il doit agir avec la même transparence que l'environnement dans lequel il évolue. En enfermant tout en laissant visible, la boîte matérialise la frontière ambivalente entre la fascination du voyeur et sa peur. Il semble protéger le spectateur extérieur du danger tout en le laissant être le témoin de l'issue potentiellement tragique de l'expérience. À la fois marqueur d'espace et isolant, le cube agit réciproquement, pour l'utilisateur du *Manipulateur*, comme un possible cercueil de verre.

Chez Kowalski, le cube, par synecdoque, devient le lieu même des potentialités. Il est à la fois la microstructure atomique et la macrostructure de son étude, le laboratoire de la bombe et la bombe elle-même.

¹¹³ Geneviève Bonnefoi, « Livres-jouets pour adultes », *Le Nouvel Observateur*, n° 117, 8-14 février, p. 42-43.

C'est cette énergie potentielle et qui est également au cœur du travail sur la boîte de Tetsumi Kudō. En 1962, Kudō réalise sa première boîte intitulée « Votre Portrait 1962 » (fig. 18).

Si c'est cette même année que l'artiste arrive à Paris, les sources d'une telle pratique ne devraient pas être recherchées dans les expérimentations de plasticiens occidentaux comme Duchamp ou Cornell, mais bien dans la tradition des avant-gardes japonaises.

En 1923 a lieu la première exposition du groupe Mavo. Constellation d'artistes japonais n'ayant d'autre point commun que de vouloir se rebeller contre l'ordre politique et artistique de leur époque, Mavo est à la croisée du futurisme, du dadaïsme et du constructivisme, sans toutefois se réclamer d'aucun de ces mouvements européens. Du 28 juillet au 3 août 1923 l'exposition prend place dans un pavillon (le Denpō-in) du temple du Sensō-ji à Asakusa (Tōkyō). À cette occasion, Murayama Tomoyoshi (1901 - 1977), leader autoproclamé du groupe, présente *Œuvre avec fleur et chaussure* (Hana to kutsu no tsukatte sakuhin) (fig. 19). Dans une caisse en bois du type de celles contenant les bouteilles de saké, posée de biais sur un tabouret, Murayama a disposé avec soin un bouquet de fleurs artificielles mis sous cloche et ceint d'un ruban, une chaussure à talon moderne et diverses inscriptions relatives à une automobile ainsi qu'à un jeu de dés. *Œuvre avec fleur et chaussure* est symptomatique des apports de Mavo dans les avant-gardes japonaises. Cette œuvre tridimensionnelle et composite, qui échappe aux catégories canoniques de l'histoire de l'art, était alors sans équivalent dans le paysage artistique du pays. La liberté du choix du matériau va ici de pair avec la liberté de la pensée et de son articulation en termes plastiques.

Cette radicalité résonne avec force dans l'œuvre de Kudō. Cependant, s'il reprend à son compte l'espace cubique et l'utilisation de matériaux de récupération – n'opérant donc pas une révolution formelle – il donne à ses œuvres une tout autre portée, en lien directe avec le contexte spécifique dans lequel il les crée.

Là où Murayama utilisait une caisse sans couvercle, objet de conservation et de présentation ouvert en permanence, Kudō privilégie la boîte et donc une possibilité de clôture. Ce choix est riche de sens et participe chez l'artiste d'une vision plus vaste des liens qu'entretiennent l'art et la vie, comme il le précise dans le catalogue de l'exposition évoquée précédemment :

On naît dans une boîte (matrice), vit dans une boîte (appartement) et finit après la mort dans une boîte (cercueil). Au fond, on fabrique soi-même depuis sa naissance jusqu'à sa mort des petites boîtes c'est-à-dire qu'on fabrique des boîtes dans une

boîte. Ces petites boîtes sont celles qui enferment nos prières (souhaits) et malédictions.¹¹⁴

Dans cette déclaration – ou plutôt cette sentence – l’artiste établit un parallèle qui vient expliquer en partie sa production des années 1960-1970. À la lumière de ces considérations, on peut comprendre la multiplication de l’objet-boîte chez Kudō comme la critique acerbe du mode de vie et de consommation occidental et du rationalisme à outrance, dont l’absurdité s’incarne dans ces petits autels grotesques et macabres. Il nous semble cependant que d’autres problématiques sont en jeu dans ces objets d’une rare complexité formelle et sémantique.

En effet ces boîtes, notamment celles créées entre 1962 et 1966, sont souvent conçues selon un même modèle. L’extérieur de l’objet est caractérisé par une grande sobriété. Souvent monochromes, les cubes sont marqués sur chaque face d’un certain nombre de points, de un à six, à la manière d’un dé. Leur intérieur crée à l’inverse un contraste saisissant par leur caractère grouillant, et par l’accumulation d’objets et de figures organiques et morbides, aux couleurs d’une vivacité surnaturelle, qu’ils contiennent.

De ce contraste entre la rigueur géométrique et l’austérité de l’enveloppe qu’il ne tient qu’au spectateur d’ouvrir, et la vision d’horreur grotesque à laquelle il est alors confronté, naît une expérience qu’il nous paraît important d’analyser.

Contrairement à d’autres boîtes d’art comme celles de Cornell (*L’Hôtel Eden*, 1945, Ottawa, National Gallery of Canada) ou Beuys (*Untitled I*, 1962-1981, New York, Museum of Modern Art) dans lesquelles tout est montré, agissant à la fois comme des vitrines et de petits musées, celles de Tetsumi Kudō fonctionnent selon un principe de dévoilement. Lorsque le spectateur se trouve face à un de ces objets fermés, il n’a aucun moyen d’en connaître le contenu. La boîte opaque devient alors un lieu de mystère et de potentialités. Débordante d’objets ou complètement vide, les possibilités qu’elle renferme sont infinies. Cette énergie potentielle est libérée par le spectateur lorsque l’œuvre est ouverte. Il est à ce moment frappé par la répugnance de son contenu dont l’enveloppe ne laissait rien présager : êtres hybrides,

¹¹⁴ *Boîtes* : [exposition présentée au MAMVP 16 décembre 1976- 30 janvier 1977 puis à la Maison de la Culture de Rennes 3 février 2 mars 1977] [Document imprimé] / ARC2, Maison de la Culture de Rennes ; [préface de Suzanne Pagé, Françoise Chatel ; textes de Hélène Cixous, M. Bernard et al.], Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1976. np.

chairs dégoulinantes, organes autonomes... Même s'il reste la possibilité de fermer ou de s'éloigner de la boîte, ces images persistent et marquent par leur caractère horrifique, s'imprimant dans la durée dans l'esprit du spectateur. « La boîte est ouverte pour voir et doit être fermée pour comprendre », écrivait Alain Jouffroy¹¹⁵. Ce choc peut par bien des aspects être rapproché d'une explosion.

Un objet sobre, mécanomorphe, libérant après ouverture une déflagration (ici plastique) laissant derrière elle les corps mutilés, fondus, décomposés – ceux de la sculpture – et les esprits stupéfaits, perturbés, choqués du spectateur.

Ce parallèle semble d'autant plus concret dans une œuvre telle que *Votre portrait-chrysalide dans le cocon* (fig. 20) pour laquelle la forme oblongue du cocon se substitue au cube et qui utilise un système d'éclairage interne, associant la violence des formes à celle du flash lumineux.

Cette apparition de la mort, cette *thanatophanie*¹¹⁶, est bien souvent contenue, nous l'avons évoqué, dans des cubes à l'apparence de dés. Le dé, symbole du jeu, du destin et de la contingence, devient ici le cadre dans lequel se joue la vie humaine. Ce motif peut d'ailleurs porter en lui-même une préfiguration funeste. Dans sa lecture anglaise (et Kudō employait à dessein cette langue pour intituler nombre de ses œuvres), le dé se dit « *die* », homophone du verbe « *to die* » (mourir) dans sa forme impérative, marquant ces œuvres du double sceau de la mort et du hasard.

Le dé participe également de l'idée que ce sont des forces aléatoires indépendantes de notre volonté, plus fortes et plus grandes que nous, qui dictent la vie et la mort, plutôt que le libre arbitre, comme l'enseigne la philosophie occidentale, et notamment la pensée existentialiste encore très présente dans le Paris du début des années 1960 dans lequel Kudō arrive.

¹¹⁵ Alain Jouffroy, « Les objecteurs », *Quadrum*, n° 19, 1965, p. 21.

¹¹⁶ Le terme est emprunté au titre d'une série de trente dessins intitulée *Thanatophanies*, réalisée par On Kawara (1933-2014) entre 1955 et 1956 qui devait faire l'objet d'un livre, « Portraits de Japonais », qui ne fut jamais publié. Ces dessins représentant tous des visages monstrueux, mutilés ou déformés, sont une expression directe du traumatisme issu de la Seconde Guerre mondiale et des explosions nucléaires en particulier. Par leur frontalité et leur caractère à la fois grotesque et horrifique, ces figures réalisées par un artiste japonais qui lui est presque exactement contemporain, nous semblent à rapprocher de celles développées par Kudō.

Cette association entre la boîte, la mort et la bombe est consacrée dans une série plus tardive intitulée « Fossil of Hiroshima ». *Fossil in Hiroshima 8.15 - 8. Aug.1945 Phosphorescence Kudō* (fig. 21), datant de 1973, se présente sous la forme d'une boîte en bois bleue d'une cinquantaine de centimètres de long. L'artiste y a disposé trois objets sur un lit de ouate. Le premier est le cadran d'une montre prise dans une masse de résine à la fois dégoulinante et figée dont les aiguilles sont arrêtées sur huit heures et quart, heure exacte du bombardement d'Hiroshima. L'objet du milieu est une masse de cheveux artificiels sur laquelle sont posés deux yeux et une paire de lunettes. Le troisième est un moulage pulvérulent d'une moitié de pied gauche.

Une autre œuvre de la série, *Fossil in Hiroshima / Souvenir de la Mue* (fig. 22) est, elle, constituée d'une boîte noire dotée d'un couvercle transparent dans laquelle est disposé, toujours sur un lit de coton, un sexe masculin de couleur blanche monté en porte-clefs.

Ces « fossiles » hors du temps, vestiges d'une humanité qui semble perdue depuis des millénaires, sont ici conservés précieusement, disposés dans des réceptacles permettant à la fois leur préservation et leur admiration. Dix ans après ses premières boîtes-bombes, Kudō s'affranchit des codes qu'il avait lui-même imposés afin de créer de véritables reliquaires dont le lien avec le désastre atomique est devenu pleinement explicite. En exhibant ces faux objets de mémoire, en opérant cette parodie archéologique et presque sacrée, l'artiste redonne une matérialité à une catastrophe de laquelle rien n'est resté. Il détourne par là même la tradition tout occidentale des reliquaires, s'appropriant les codes esthétiques de la civilisation dont est venue l'horreur pour mieux la lui imposer en retour.

Il nous semble alors que les boîtes de Tetsumi Kudō sont, à bien des égards, des expressions plastiques du traumatisme atomique. À travers ses œuvres, Kudō opère la synthèse entre l'objet de la catastrophe, son action, et son résultat ; donnant à voir et à ressentir la puissance contenue de la bombe, son explosion ainsi que le traumatisme qui s'en suit. Si nous avons déjà observé un processus similaire de synthèse dans les cubes de Kowalski, leur caractère pédagogique tendant à réconcilier l'art, les sciences et les spectateurs est très loin des considérations du sculpteur japonais.

Dans ces cabinets secrets où se rejouent les désastres atomiques, ne restent plus que des traces d'une humanité décomposée dont l'avenir ne lui appartient plus. Comme des boîtes de Pandore dont même l'espoir se serait échappé, les œuvres de Kudō dressent un constat implacable de l'homme de l'ère atomique, des dérives auxquelles il est parvenu et des conséquences qu'il doit dès lors subir.

Tout à la fois rigoureusement définie et potentiellement infinie, close et démesurée, austère et hyperbolique, la boîte porte en elle de nombreux paradoxes, une diversité non maîtrisée et sans doute non maîtrisable, dont les artistes s'emparent à dessein. Sa nature lui permettant de donner une structure à ce qui semble ne pas en avoir, on comprend que la boîte ait été sollicitée par les plasticiens pour donner corps à l'entreprise démesurée que fut celle de la bombe atomique et à la violence insondable qu'elle a engrangée. En faisant concomitamment de la boîte un atome et un laboratoire d'étude, une bombe et un reliquaire, un musée et un champ de ruines, Kowalski et Kudō s'approprient de manière à la fois très distincte et très proche ce qui semble être la forme d'une époque pour en révéler un des plus grands traumatismes.

c. Mutation, prolifération, réactions en chaîne

Comme en contrepartie de ces relais de contrôle de la nature et de la bombe matérialisés par les structures contraignantes du jardin et de la boîte, naissent des figures éclatées, pullulantes, en perpétuelle mutation, comme autant d'organismes explosant de l'intérieur ou victimes d'une catastrophe génétique.

En 1962, à propos d'une salle consacrée à l'œuvre de Tetsumi Kudō à la galerie Bungeishunjū de Tōkyō, le critique Yoshiaki Tōno écrivait : « Contrairement à l'espace perspectif autonome, c'est un espace qui prolifère, se heurte, s'accumule et se divise à l'infini.¹¹⁷ »

¹¹⁷ Yoshiaki Tōno, « Senpyō akushon no imi suru mono » (« Critique : Le sens de l'action »), *Bijutsu Techo*, janvier 1962, p. 161. « 自己完結的な透視的な空間とは反対に [...] ような、無限に増殖し、衝突し、集積し、分裂する空間である »

Dans l'exposition était présentée une série de sculptures que Kudō commença à la fin des années 1950. Avec des titres comme *Confluent Réaction 585B*, *Proliferating Chain Reaction* ou *Accelerated and Pressurized Proliferating Chain Reaction in Circulation Substance* (fig. 23), les œuvres font directement référence à la biologie moléculaire et à la physique nucléaire. En effet, entre 1955 et 1956, alors qu'il est encore étudiant à l'Université des Arts de Tōkyō, l'artiste japonais se passionne pour les théories scientifiques les plus contemporaines et lit avidement de nombreux ouvrages portant sur la physique des particules, la théorie des ensembles ou la topologie¹¹⁸.

Kudō puise dans ces sciences de l'infiniment petit, de l'infiniment grand et de la transformation perpétuelle, les formes et les intitulés de la plupart de ses travaux réalisés entre 1957 et 1961. Par des entremêlements de cordes enroulées et teintées et de tubes de vinyle colorés, le sculpteur crée des objets dont les formes évoquent l'imagerie des microscopes électroniques : des structures moléculaires ou des virus se propageant.

Dans *Proliferous Chain Reaction in X-style Basic Substance* (fig. 24), l'artiste recouvre une structure métallique en forme de X, de brosses à récuser et de cordes dont les centaines de nœuds sont comme autant d'apostumes proliférant anarchiquement sur un corps malade.

Kudō formule lui-même cette équivalence entre son œuvre et un organisme vivant lorsqu'il écrit en 1960 : « Il est plus aisé de voir mon œuvre comme un électrocardiogramme en trois dimensions¹¹⁹. » Cet électrocardiogramme, c'est celui d'un corps malade, pustuleux, gangrené.

À la même époque, Robert Malaval (1937-1980) commence sa série de l'*Aliment blanc*. Entre 1961 et 1965, l'artiste français réalise cette suite de cent vingt reliefs et sculptures composés d'objets ou de figures humaines colonisés et dévorés par une substance blanchâtre composée de papier mâché ou de stéarine. « L'aliment blanc est maladie, tumeur, pustule, excroissance, cancer. Et le cancer, prolifération incontrôlée des cellules, maladie du trop, est peut-être le mal propre au XX^e siècle [...] L'aliment blanc prend des formes ironiquement

¹¹⁸ Yasuyuki Nakai, « The Cosmology of Tetsumi Kudō » dans *Your Portrait : A Tetsumi Kudō Retrospective*, op.cit. p. 416.

¹¹⁹ Tetsumi Kudō dans « "Geijutsudearu koto" o hitsuyō to shinai sakuhin : Kudō Tetsumi to no jū go-funkan » (« Les œuvres qui n'ont pas besoin "d'être de l'art" : quinze minutes avec Tetsumi Kudō »), *Bijitsu Journal*, juin 1960, pp.34-35. « 僕の仕事は絵だとか彫刻だとかいうより立体的心電図といった方が説明しやすいが »

fastueuses. Il est du côté de la pléthore, de la quantité excessive, des développements exceptionnels.¹²⁰ »

Dans *L'Aliment blanc (le siège écartelé)* (fig. 25), Malaval recouvre un fauteuil de sa sécrétion parasitaire et monstrueuse, créant un être-objet symbiotique et décadent, à la biologie avilie.

L'œuvre fut d'ailleurs présentée aux côtés de *Votre portrait - Chrysalide* (1966, collection privée) de Tetsumi Kudō à l'occasion de l'exposition « Science-Fiction » organisée par Harald Szeemann au musée des Arts Décoratifs de Paris en 1967 et sur laquelle nous reviendrons.

Il n'est pas un hasard que les deux sculptures se rencontrent dans la salle consacrée aux angoisses dues à la Guerre Froide et à l'arme atomique. En effet, si *L'Aliment blanc* fut souvent regardé comme une réflexion sur la société des années 1960, marquée par une excessive prolifération de la chose périssable et surconsommée, il nous semble que ses formes organiques, atrophiées et gibbeuses sont à mettre en lien, comme Szeemann l'avait senti, avec les inquiétudes profondes causées par le spectre de la bombe nucléaire.

Dans ces formes qui prolifèrent, se défaisant pour mieux se recomposer dans un processus qui paraît inarrêtable, semble se jouer l'apocalypse génétique engendrée par les radiations mais aussi la réaction en chaîne de l'explosion atomique, l'image d'un monde décomposable à l'infini par la fission nucléaire.

À la liste de ces œuvres mutant et proliférant sous le spectre de la bombe, il conviendrait d'ajouter les travaux de Yayoi Kusama (1929-). Concurrément aux *Proliférations* de Kudō et à *L'Aliment blanc* de Malaval, Kusama entame ses *Accumulations* dans lesquelles elle recouvre la surface d'objets de la vie quotidienne, de vêtements, de meubles, de bateaux ou même de pièces entières avec des gants ou des protrusions phalliques cousues à la main.

My Flower Bed (fig. 26), réalisé en 1962, fait partie de cette série. Dans cette sculpture monumentale, une masse composée de centaines de gants rembourrés de coton et peints en rouge s'élève d'une base composée de ressorts de lit cousus dans une fine toile. La forme créée, si elle évoque une « fleur » charnelle au pied de laquelle l'artiste aimait se lover pour dormir¹²¹, n'est pas sans rappeler le champignon incandescent du feu atomique.

¹²⁰ Robert Malaval dans Gilbert Lascaut, *Robert Malaval*, Paris, Art Press Flammarion, 1984, p. 42.

¹²¹ Alexandra Munroe, *Japanese art after 1945 : scream against the sky*, New York, H.N. Abrams, 1994, p. 191.

De la même génération que Kudō, celle que le critique Yoshiaki Tōno appela la « génération post-Hiroshima¹²² », Yayoi Kusama se décrit elle-même comme une « artiste obsessionnelle ». Ce terme qu'elle invente pour évoquer la place dans sa pratique de la maladie mentale et des visions hallucinatoires qui l'assaillent, correspond en réalité de bien des façons à l'œuvre de Kudō. Les œuvres des deux Japonais semblent dictées par une obsession de la fragmentation de la répétition et de l'infini. À l'image du désastre nucléaire, leurs sculptures – souvent de grandes dimensions – semblent animées d'une puissance incroyable et témoignent en même temps d'une perte absolue de contrôle.

Par la prolifération et la répétition compulsive, ces artistes paraissent traduire sur un mode cathartique les agitations de la matière du monde autant que leurs tourments intérieurs.

Kudō, comme Kusama et Malaval a ainsi méthodiquement dessiné les contours d'une contre-civilisation, intérieure, mutante, à la fois infiniment petite et démesurée, dont les motifs (la panique, l'éclatement, la rupture, la fusion, la prolifération) expriment, chacun à leur manière, un refus des frontières, qu'elles soient imposées par la biologie ou la raison.

Ces œuvres, qui témoignent autant des bouleversements du vivant que de la psyché, atteints en leur sein par le traumatisme de la bombe, sont dès lors irrésistiblement liées à l'humain. Sans jamais la former, ces sculptures sont comme autant de suscitations de la figure : en apparence absente de ces travaux, elle n'en est pas moins intensément suggérée par un grouillement organique où se réalise un processus d'apparition et de disparition.

2. Le corps humain mis à mal

Peu de représentations témoignent avec plus de force et de clarté de l'horreur que celle du corps humain. *Topos* absolu de la sculpture, la représentation du corps entame un tournant significatif dans l'immédiat après-guerre. L'humanité de la Seconde Guerre mondiale s'est dévorée elle-même : des millions de corps ont été physiquement détruits par les drames combinés des combats, des camps de la mort et du bombardement nucléaire. Très vite, cette

¹²² Yoshiaki Tōno, « Japan », *Artforum*, janvier 1967, p. 55.

atteinte à l'intégrité humaine trouve son expression sculpturale dans des figures désincarnées, dont il ne reste plus que les indices d'une humanité passée. Cet homme nouveau est à la fois meurtrier et victime, humain et spectre, sans corps tangible ni réelle personnalité ; il semble porter en lui et sur lui les stigmates du conflit. C'est cette nouvelle vision de l'homme hanté par la guerre dont l'exposition historique « New Images of man » du MoMA en 1959¹²³, tenta de capturer l'essence en réunissant des artistes – peintres et sculpteurs – refusant obstinément de laisser disparaître la figure humaine en plein âge d'or de l'abstraction.

Cette tendance tend à s'amplifier durant les deux décennies qui suivent la guerre, parallèlement à un regain d'intérêt des plasticiens pour la figuration et l'assimilation progressive de ce traumatisme global. Mais si nombreuses sont les réflexions qui interprètent le travail sur la figure de sculpteurs comme Alberto Giacometti à la lumière des atrocités de la Shoah¹²⁴, aucun lien ne fut réellement fait entre les spécificités du traitement du corps dans la deuxième moitié du siècle et sa mise à mal par la catastrophe nucléaire.

Pourtant, une des spécificités de l'horreur de la bombe atomique tient aux outrages physiques qu'elle a fait subir à des milliers de personnes, et ce sur un temps particulièrement long. En effet, chaque étape d'une explosion nucléaire implique un degré de destruction différent de la matière même du corps.

La catastrophe est en réalité plurielle et peut être schématiquement décomposée en trois étapes. La première est une immense boule de feu, ravageant tout sur son passage. La température sur Terre, sous l'épicentre de l'explosion, atteignant environ 7 000 °C, des dizaines de milliers de personnes qui ne furent pas directement désintégrées par le souffle furent brûlées au troisième degré dans un rayon d'environ trois kilomètres¹²⁵.

Suit immédiatement une onde de choc d'une violence inouïe due au changement brutal de pression ; son impact a pour conséquence des ruptures d'organes, des fractures ouvertes et des blessures pénétrantes chez les victimes se trouvant dans une zone bien plus étendue.

¹²³ L'exposition fut organisée par Peter Selz, alors conservateur au Museum of Modern Art de New-York, du 30 septembre au 29 novembre 1959 et présentait les travaux de vingt-trois artistes, peintres et sculpteurs.

¹²⁴ Voir par exemple Jean Genet, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, L'Arbalète, 1963 et Christine Bouche, *Alberto Giacometti : la femme, le sphinx et l'effroi*, L'Harmattan, 2004.

¹²⁵ The Committee for the Compilation of Materials on Damage Caused by the Atomic Bombs in Hiroshima and Nagasaki, *Hiroshima and Nagasaki : the Physical, Medical, and Social Effects of the Atomic Bombings*, Basic Books Inc, New York, 1981.

Enfin, l'explosion s'accompagne de l'émission de radiations qui se propagent grâce au vent sur un périmètre immense, condamnant à plus ou moins court terme les survivants directs de la bombe. Empêchant la cicatrisation et provoquant des problèmes de santé grave, l'irradiation peut entraîner la mort dans les semaines, les mois ou les années qui suivent, multipliant les chances de développer leucémies et autres cancers¹²⁶.

Si nous détaillons le tragique déroulé de l'événement, c'est qu'il nous semble que cette suite de phénomènes : désintégration - calcination - éclatement - mutation, trouve une résonance plastique dans la statuaire de la seconde partie du siècle, et en particulier chez les artistes qui nous concernent en premier lieu.

a. Le corps en lutte et le corps morcelé

Entre 1947 et 1949, la sculptrice française Germaine Richier (1902-1959) conçoit deux personnages qui nous semblent être parmi les premières émanations de cette tentative de redéfinition de la représentation humaine post-Hiroshima : *L'Orage* (fig. 27) et *L'Ouragane* (fig. 28). Ces figures de bronze nues, une masculine et une féminine, comme les deux premiers représentants de cette nouvelle ère, sont toutes deux debout, tenant leurs bras loin de leur buste, semblant regarder au loin sans vraiment voir. La surface de leur corps, accidentée, presque crépitante, est comme capturée en pleine combustion. Leur peau calcinée, la position qu'ils accusent et leur apparent aveuglement rappellent par de nombreux aspects les grands brûlés et *a fortiori* les *hibakusha* (littéralement « personnes affectées par la bombe ») : terme désignant les rescapés des deux explosions d'août 1945. Certains témoignages graphiques (fig. 29 et 30) et écrits de ces victimes semblent d'ailleurs tragiquement concorder avec la description de ces deux sculptures aux noms de catastrophes :

Ma chemise et mon pantalon étaient brûlés, je n'avais plus de cheveux, ils étaient brûlés aussi. Ma peau était en lambeaux ; elle pendait comme des morceaux de tissu depuis mes bras et mes mains, depuis mon visage et mon corps en général. J'avais les bras

¹²⁶ British Medical Association, *The Medical Effects of a Nuclear War*, John Wiley & Sons, Chichester, 1983.

tendus, comme un somnambule [...], il y avait une odeur de mort et de brûlé. Je ne savais pas où j'allais.¹²⁷

Ces images apocalyptiques qui font concorder la destruction du corps avec celle d'une certaine idée de l'humanité sont, pour Tetsumi Kudō, un enjeu essentiel. Mais si Richier figeait ces anatomies meurtries dans le bronze canonique, Kudō exploite divers matériaux pour donner corps à « la dignité humaine décomposée et polluée¹²⁸ » dont il fait l'objet principal de ses sculptures.

Kudō abandonne l'abstraction à la fin de l'année 1961¹²⁹ et ce jusqu'en 1980. Durant presque vingt ans, son travail explore de manière obsessionnelle chaque détail du corps humain, sans jamais le recomposer. En effet, l'homme chez Kudō – ou plutôt ce qu'il en reste – est une créature éclatée, sans cohésion, dont les différents organes existent de manière indépendante. Pas une seule fois le sculpteur japonais n'a représenté un corps dans sa totalité, comme si l'homme ne pouvait retrouver son intégrité perdue durant la guerre. C'est cette image d'un corps déformé et fragmenté qu'on retrouve dans *Your Portrait* (fig. 31).

Sur une véritable chaise longue de plage sont disposés la partie haute d'un crâne surdimensionné recouvert de diagrammes électriques duquel semblent couler un nez et des yeux, des moulages de pieds et de mains tenant un magazine, et un maillot de bain, le tout ponctué d'écoulements de matière plastique. Disloqué, gonflé, fondu, ce portrait est celui d'une violence inouïe qui a réduit en morceaux « quelqu'un » pour en faire « quelque chose ». En mêlant la résine et le polyester à des matériaux de récupération, en jouant sur des échelles tantôt humaines, tantôt monstrueuses, en présentant des organes disjoints mais néanmoins disposés selon une certaine cohérence anatomique, Kudō crée une image qui frappe aussi bien par son caractère familier que par son extrême atypie.

Tout semble indiquer que nous avons affaire à une forme d'instantané du moment succédant immédiatement une catastrophe nucléaire.

¹²⁷ Témoignage de Sunao Tsuboi dans Marc Epstein, « Les témoins de l'apocalypse », *L'express*, 27 juillet 1995.

¹²⁸ Entretien avec Tetsumi Kudō dans le catalogue « Kudō », galeries Beaubourg et Vallois, Paris, 1974, p. 7

¹²⁹ *Philosophy of impotence, or Distribution Map of Impotence and the Appearance of Protective Domes at the Points of Saturation* (1961-1962, Minneapolis, Collection Walker Art Center) est la première œuvre connue de Kudō dans laquelle apparaît distinctement la représentation d'un élément du réel. Il s'agit d'une installation occupant tout l'espace d'une pièce, constituée de dizaines de phallus noirs accrochés à un filet tendu aux murs et au plafond.

La présence de la chaise longue, du magazine et du bikini rose (dont le nom vient d'ailleurs de l'atoll des Îles Marshall qui fut le théâtre d'essais d'armes atomiques menés par les États-Unis entre 1946 et 1958) contrastant avec les coulures brunes luisantes de plastique et les moulages d'extrémités nécrosées, témoigne d'une activité plaisante et estivale brutalement interrompue par un drame, à l'image des événements d'Hiroshima et Nagasaki. Encore une fois, l'œuvre du sculpteur japonais résonne de manière toute particulière à la lecture de certains témoignages de l'époque. Chioko Shimotake, *hibakusha*, se souvient de sa belle-mère le 6 août : « Lors de l'explosion, elle travaillait dans les champs et a été brûlée sur tout le corps, sa mâchoire et son buste avaient quasiment fondu. Son cadavre gisait là de manière terrifiante. »¹³⁰

Kudō n'a jamais eu l'intention d'illustrer littéralement les événements dramatiques de l'été 1945, mais cette version de *Your Portrait* est une des rares œuvres pour laquelle l'artiste atteste d'un lien explicite avec Hiroshima. Il déclare, à propos de l'exposition qui lui est consacrée au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1972 où la sculpture était présentée :

Dans la première salle, j'avais placé des œuvres déjà anciennes et dans une mise en scène familiale ; j'ai tenu à représenter l'explosion atomique et la décomposition de l'homme. Il y avait notamment un énorme crâne ouvert laissant voir un circuit électronique ; sur un divan un être humain fondu ; dans une voiture d'enfant des cervelles éparées¹³¹.

Cette salle introductive intitulée « Les membres de votre famille »¹³² mettait en scène un ensemble de six sculptures¹³³ réalisées entre 1963 et 1968. Quatre d'entre elles reprennent la même typologie (une chaise longue sur laquelle sont disposés restes humains et vêtements) et avaient déjà été présentées ensemble en 1967 sous le nom de « Jardin de "la mue" »¹³⁴. Les

¹³⁰ Centre culturel de la Paix d'Hiroshima, *Travaux de documentation complémentaires - « Recueil de témoignages de survivants de la Bombe atomique de Hiroshima »*, Ministère japonais de la Santé, de l'Emploi et de la Protection Sociale, Deuxième édition, mars 2013, p. 24.

¹³¹ Tetsumi Kudō dans *Kudō*, catalogue tiré à part de *arTitudes* n° 15, février 1977, p. 1.

¹³² Un dessin préparatoire à l'exposition, conservé au Musée National d'Osaka, indique que le titre « (Old) Family's Room » avait d'abord été envisagé.

¹³³ *Your Portrait* (1964, Musée d'Aomori), *Your Portrait'67* (Musée d'Aomori), *Your Portrait May* (1966, S.M.A.K. Municipal Museum of Contemporary Art, Ghent), *Your Portrait* (1963-1965, Musée d'Aomori) et *Homage to the Young Generation - The Cocoon Opens* (1968, Musée d'art contemporain de Tōkyō).

¹³⁴ Kudō présenta cet ensemble à l'occasion de l'exposition « Le monde en question : ou vingt-six peintres de contestation », Musée d'art moderne de la ville de Paris, juin 1967.

deux autres sont composées de poussettes contenant des cerveaux hypertrophiés et des cocons déchirés. Cette adjonction de figures « d'enfants » transforme donc le jardin en une scène qu'on pourrait lire comme présentant deux familles nucléaires : quatre parents et deux nourrissons, tous décomposés par le souffle atomique. Cette dimension familiale, presque intime, accentue le caractère tragique de la représentation et illustre parfaitement la propension qu'à Kudō à créer des situations décalées alliant humour et cruauté.

De la même manière, et comme pour mettre en exergue la fragilité et la décrépitude des corps en présence, l'artiste les confronte parfois – non sans ironie – à des images de physiques puissants, sculpturaux, optimisés. Ainsi apparaît, dès le début de l'œuvre en trois dimensions de Kudō et de manière récurrente, la figure du culturiste (*The Roulette of Complex*, 1962 ; *Your Portrait, Your Game*, 1962-1963 : *Your Portrait*, 1965...). Dans *Your Portrait*, c'est une revue de *bodybuilding* que tient la main décharnée de ce qui fut sans doute une femme. Bandant fièrement ses muscles, l'homme sur papier glacé semble avoir été mis là « à des fins nostalgiques »¹³⁵, comme un souvenir du corps humain et de ses possibilités. Mais le culturiste est aussi le symbole d'une humanité qui repousse ses limites au-delà de la raison et dont la vanité le pousse à déjouer l'ordre naturel. Il apparaît en cela comme le symptôme d'une société aveugle et déliquescence capable des pires destructions mais aussi de créer des corps parfaits, qui n'en sont cependant pas plus humains.

L'univers de Kudō est peuplé de ces hommes désintégrés, de ces explosions anatomiques ; images contradictoires d'une humanité disparue à la présence physique pourtant si forte.

En effet, par son usage des moulages, des matières plastiques et des matériaux de récupération, Kudō insuffle à ses figures un « effet de réel ». Formes mimétiques, impression d'humidité et de souplesse, objets tirés de la vie quotidienne, sont autant de moyens pour l'artiste d'abolir les frontières entre la chose et l'être.

Tetsumi Kudō met ainsi en évidence les capacités de la sculpture à montrer la mise en crise du corps au sortir de la guerre mais également à rendre palpable la persistance d'une humanité même à travers ses plus infimes traces.

¹³⁵ « À des fins nostalgiques » et « For Nostalgic Purpose » sont des titres récurrents dans l'œuvre de Kudō

b. Des peaux et des membranes

Cette idée est corroborée par la présence récurrente des membranes et des peaux dans la sculpture de l'époque. Comme l'ultime reste de victimes vidées de toute substance, la peau agit comme la dernière frontière entre la présence physique de l'homme et sa totale disparition.

Elle est à la fois substance et signifiant ; à la fois un organe et une enveloppe, un contenant protecteur qui abrite le sujet et qui en constitue la surface la plus visible. La peau est le plus grand organe du corps, celui qui lui donne forme et cohésion. Zone la plus sensible de notre anatomie, c'est également la surface par laquelle le corps entre en contact avec le monde et lui sert d'intermédiaire, transmettant les stimuli et les impulsions de l'intérieur et de l'extérieur. Tout en séparant ce qui constitue le corps et ce qui ne l'est pas, la peau est le territoire même où nous rencontrons et communiquons avec les autres et avec notre environnement. C'est la surface « performative » par laquelle nous arrivons à nous connaître et à nous reconnaître, et à travers laquelle nous sommes identifiés par d'autres.

Malgré son extrême minceur, son volume indéfini et son absence de relief, la peau correspond à l'homme en tout et partie. C'est cet homme dépouillé, réduit, aux confins de l'abstraction et pourtant hypersensible que les sculpteurs donnent à voir.

Si nous développerons plus loin dans ce travail l'importance du plastique dans les productions de la période, il est à noter que la présence accrue de surfaces assimilables à des épidermes concorde avec l'usage de plus en plus fréquent des polymères et les recherches sur leurs possibles applications dans le domaine de la sculpture.

Cette symétrie entre recherche scientifique et recherche artistique trouve naturellement une de ses expressions les plus exemplaires dans le travail de Piotr Kowalski.

Si l'homme est au centre de la pratique de Kowalski, son œuvre n'en reste pas moins essentiellement abstraite. Il est cependant intéressant de constater que la présence relativement brève de la figure humaine dans sa sculpture (entre 1963 et 1967) coïncide avec

ses recherches – entamées en architecture quelques années plus tôt¹³⁶ – sur les surfaces minimales en tension.

Initiée au MIT, cette réflexion est un moyen pour l'artiste-scientifique de révéler des « phénomènes d'une complexité maximale en utilisant le plus petit nombre de paramètres possibles. »¹³⁷. Il s'agit concrètement de mettre au point des matériaux durcissables, souvent appliqués en pellicule par projection, qui optimisent le rapport entre la quantité de matière employée, l'espace utilisé et l'énergie déployée. Si le béton fut d'abord usité¹³⁸, c'est le plastique qui a été le plus sollicité par l'artiste pour matérialiser ses théories physiques et mathématiques.

L'objectif de Kowalski est en effet d'abord de donner à voir des lois scientifiques de manière concrète et d'en montrer les applications possibles dans le domaine de l'art et de l'industrie.

« Ce qui m'intéresse est le processus, pas le produit fini »¹³⁹ a-t-il souvent dit. Néanmoins - et le fait est assez rare pour être noté - ces surfaces en tension sont bien souvent associées à des mannequins anthropomorphes ou le cas échéant, sont d'une couleur rappelant la peau humaine. Pour la première et la dernière fois de sa carrière, Kowalski fait concorder sa vision de l'art comme outil de connaissance avec la figuration.

Ce dialogue singulier donne naissance à des sculptures telles que *Suzanne n° 2 ou Suzanne au bain* (1964-1965, collection Andréa Kowalski) et *C'est pour tout de suite !* (fig. 32). Dans cette œuvre, un ensemble de six mannequins du type de ceux ornant les vitrines des magasins, est recouvert d'une membrane de Cocoon¹⁴⁰ blanc pulvérisée directement sur les figures.

¹³⁶ En 1962, Kowalski réalise, grâce à des moules souples extensibles, un mur et une rampe d'accès en béton pour le nouveau centre civique et commercial de la Cilof, la Cité de fonctionnaires à Viry-Châtillon (91) (*in situ*, aujourd'hui partiellement détruits).

¹³⁷ Monique Sicard, « Machines pseudo-didactiques », *Chercheurs ou Artistes, entre art et science, ils rêvent le monde*, Paris, Autrement, n° 158, p. 166.

¹³⁸ En 1963, Kowalski applique cette fois à la sculpture ses recherches sur les moules extensibles pour réaliser ses *Colonnes* (collection Andrea Kowalski).

¹³⁹ Kowalski dans Spring Bernard, « The explosive forms of Piotr Kowalski », *The New Architectural Forum*, décembre 1965, p. 31. « What is interesting to me is the process, not the end product ».

¹⁴⁰ Par antonomase, « cocoon » désigne à la fois une marque et le type particulier de plastique qu'elle produit. Si sa composition exacte n'est pas connue, il s'agit sans aucun doute d'un polymère thermoplastique vinylique de type PVC.

« L'emploi [...] de matières comme le cocoon qui, projetée au pistolet, tissent une toile d'araignée en l'air, donne à l'architecture et à la sculpture un outil puissant permettant de réaliser les espaces et les formes les plus complexes. »¹⁴¹ écrivait Kowalski un an avant de réaliser *C'est pour tout de suite*. En effet, la forme produite est d'une grande originalité. Le plastique, d'abord liquide, crée une membrane qui, en durcissant se rétracte et marque les protrusions créées par les éléments les plus saillants. Le résultat intrigue autant qu'il inquiète. D'une masse monochrome se détachent des figures distinctement humaines aux bras tendus et aux poses tourmentées, comme figées dans leur douleur par le film de vinyle.

Cette impression est accentuée par la présence de l'appareil impressionnant lui faisant directement face. Un dispositif lumineux d'une taille et d'une forme équivalente au groupe « sculpté » est composé de six hublots contenant des ampoules éclairant de manière dramatique la sculpture d'une « lumière trop vive pour être regardée directement »¹⁴². Ces figures récupérées, liées entre elles, étouffées par une enveloppe élastique, comme des épidermes fondus qui n'en formeraient plus qu'un, se protégeant d'une lumière irradiante et artificielle, semblent révéler plus que les phénomènes qui sous-tendent le comportement des surfaces en tension.

Inhabituellement dramatique, le groupe s'éloigne de l'objectivité scientifique recherchée d'ordinaire par Kowalski. Si la membrane plastique agit certes comme une leçon de physique appliquée, son utilisation évoque ici inmanquablement l'homme, son corps et les drames qui l'ont transformé. Cette lecture est soutenue par l'histoire même du Cocoon, matériau inventé en 1948 à l'origine à des fins militaires et qui fut notamment utilisé massivement par l'armée américaine dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale pour protéger et stocker les bombardiers qui n'avaient alors plus d'utilité¹⁴³.

Kowalski exploite un matériau jusqu'alors étranger au monde de l'art pour ses propriétés physico-chimiques à même de matérialiser les règles régissant l'univers, mais également pour son incomparable mimétisme avec le derme humain. Cette tension entre le fragment organique aux limites de l'abstraction et le pouvoir évocateur, primale, de ce à quoi il

¹⁴¹ Piotr Kowalski, « Habitat, 1963 », *Techniques et Architectures* 3, « Recherches sur les surfaces tendues » (« Matières plastiques »), 24e série, mai 1964, pp. 115-17.

¹⁴² Spring Bernard, op.cit, p. 35. « lights too bright to look at directly ».

¹⁴³ Nick Veronico, *Military aircraft boneyards*, MBI, Osceola, 2000, p. 92.

ramène, s'inscrit dans une mouvance qui traverse le travail de nombreux artistes de cette génération.

C'est le cas notamment du peintre et sculpteur Alberto Burri (1915-1995). Après la guerre, Burri entame un travail sur le plastique avec des séries telles que les « Plastiche » et les « Combustioni Plastiche ». L'ancien chirurgien militaire commença sa carrière artistique au camp de Hereford (Texas) où il fut emprisonné de 1943 jusqu'à la Libération. Il garde de cette période un rapport intime au corps et à ses souffrances. Comme Kowalski, l'œuvre de Burri est obstinément abstraite et ce dernier utilise, dès les années 1950, des matériaux issus de l'industrie (polychlorure de vinyle, Vinavil...). À l'image de Kowalski, Burri insuffle un caractère organique à des produits artificiels, il les habille d'une nouvelle aura. Dans *Rosso Plastica* (fig X), une feuille de plastique rouge est brûlée à certains endroits, trouant, meurtrissant la membrane qui par son aspect et sa couleur évoque la chair mutilée, la blessure, qu'elle soit physique ou morale. James Johnson Sweeney, qui réalisa la première monographie consacrée à Burri en 1955, analysa ainsi ses premières séries :

L'art de Burri ramène un sentiment de chair vivante. Dans une vision des plus élémentaires, il propose une expérience voluptueuse – peut-être plus exactement sensuelle – à une époque où l'art est menacé d'anémie par l'intellectualisme en vogue. Ses compositions ne sont ni des réductions ni des abstractions, son intérêt pour les textures ne se limite pas aux surfaces, elles suggèrent un corps et une profondeur avec une vie plus ample en dessous.¹⁴⁴

Cette « vie plus ample en dessous » que suggère la matière nous semble être une clef de lecture essentielle pour nombre de créations de la période. Des « Felt Pieces » de Robert Morris au *Giant Ice Bag* de Claes Oldenburg (1969-1970, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou), la matière se fait peau, est gonflée, lacérée, répandue. Dans des structures parfaitement abstraites ou des objets du quotidien, apparaissent la substance de l'homme et ses blessures. Rosalind Krauss écrit d'ailleurs à propos des objets d'Oldenburg qu'ils « développent le sentiment d'une interaction à laquelle le spectateur prend part (leur

¹⁴⁴ James Johnson Sweeney, *Burri*, L'Obelisco, 1955, p. 6. « Burri's art brings back a sense of living flesh. In the most elementary view, he is providing a sensuous – perhaps more truly, sensual experience in a period when art is being threatened with anemia of modish intellectualism. His compositions are not reductions or abstraction, his texture interests are not limited to the surface, they suggest a body and depth with fuller life beneath ».

masse, souple et molle comme de la chair, est analysable en données qui le renvoient à son propre corps). Le spectateur est [...] obligé de confesser : [...] "Je leur ressemble." »¹⁴⁵.

Ce détour opéré par les artistes, qui tient autant de la métaphore que de l'incarnation, n'est pas le choix fait par Tetsumi Kudō, ce qui ne l'empêche pas de faire de la peau un de ses sujets de prédilection. Elle n'est simplement plus une suggestion, une sensation, un simulacre, mais bel et bien là, avec ses poils et ses couleurs. *You are Metamorphosing-D* (fig. 33) montre cet attachement à la *mimesis* comme arme de provocation et d'identification. À l'image des titres donnés par Kudō à ses œuvres, souvent sous forme d'apostrophes (« Your Portrait », « You are Metamorphosing », « For Your Living-Room »...), l'illusion de la chair interpelle le spectateur qui n'a pas d'autre choix que d'admettre sa proximité avec les figures en présence. À l'intérieur d'une boîte-dé noire tapissée de panneaux perforés rose, *You are Metamorphosing-D* présente une tête d'homme trépanée, fumant une cigarette, dont sortent des cocons contenant ses organes sensoriels : un œil, une oreille, un nez. Pour reproduire le derme de la figure décapitée, les matières plastiques sont de nouveau privilégiées. Kudō allie ici le polyester et la résine, qu'il colore du même incarnat que l'intérieur de la boîte, pour évoquer de manière très réaliste la peau rugueuse et abîmée de l'homme dont l'oreille gauche et les paupières semblent avoir fondu. Là encore, l'artiste crée un décalage caustique en associant un rose vif, joyeux, signe d'un corps sain, à une figure qui fume encore sa cigarette malgré son corps visiblement ravagé. Cette vraisemblance troublante est due en grande partie à la facilité de travail du polyester ainsi qu'au choix de la résine synthétique, facilement colorable, qui permettent d'obtenir des textures et des tons très proches de la réalité du corps ; illusion qui aurait été impossible avec des matériaux plus conventionnels.

En effet, la plasticité intrinsèque des polymères utilisés par l'artiste et leurs différentes propriétés lui permettent de jouer sur de nombreux paramètres afin de transcrire au mieux les états variés du corps, sa douleur, sa sénescence.

En 1965, Kudō réalise une série intitulée « Souvenir "La Mue" Homo Sapiens 1965 Paris » (Fig.34) dans laquelle il consacre cette interrelation entre la peau, le plastique et la déchéance humaine. Les cinq œuvres composant cet ensemble se présentent sous la forme de *kakemono* de vinyle emprisonnant, sous vide, des matériaux de récupération (gants, carton...)

¹⁴⁵ Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Macula, Paris, 2015, p. 235.

dont le relief crée une forme humaine. La membrane de plastique transparent agit comme une peau contenant et montrant l'intérieur des hommes, en l'occurrence : des déchets. Le sculpteur présente ici un « souvenir » de notre espèce et de ce qu'elle a été, à travers cette membrane, cette « mue », comme un sac de déchets. Les mues de Kudō sont des reliques, que l'artiste veut toujours dénuées de nostalgie, de ce que fut l'homme avant la « Nouvelle Écologie », des victimes vidées de leur substance par la guerre comme « les peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances » évoquées par Marguerite Duras dans *Hiroshima mon amour*¹⁴⁶.

Wim Beeren, dans une lettre adressée à Kudō en 1965¹⁴⁷, écrit d'ailleurs à propos de son œuvre : « Je ne peux m'empêcher de penser aux nazis qui ont fabriqué des abat-jour en peau humaine ».

Par texte interposé, Kudō lui répond :

Vous dites que cela rappelle les nazis qui ont fabriqué des abat-jour en peau humaine. Je ne les défends certainement pas. Mais il est nécessaire d'expliquer clairement la différence entre eux et moi. Leurs "peaux" étaient liées à l'amour, à la haine et à la peur des êtres humains. Mes peaux n'ont rien à voir avec l'amour ou la haine des êtres humains. Je suis indifférent à l'humanité. Je regarde les peaux comme je regarde des fossiles.¹⁴⁸

Si Kudō se dit « insensible à l'humanité », c'est que selon lui cette dernière n'existe justement plus en tant que telle. Les peaux qu'il crée sont des évocations d'une catastrophe qui en a annihilé les dernières traces, et certains détails semblent montrer qu'il s'agit plus spécifiquement de l'évocation du drame japonais.

Le choix du format est particulièrement révélateur. Forme traditionnelle de montage de la peinture et de la calligraphie japonaise, le rouleau vertical (ou *kakemono*) est historiquement destiné à être exposé dans un espace de contemplation au sein de la maison

¹⁴⁶ Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, Argos film, 1959, 4 : 45 min.

¹⁴⁷ Wim Beeren, « Dear Kudō » reproduit dans le catalogue de l'exposition *Kudō*, Galerie 20, Amsterdam, 15 avril 1966. n.p.

¹⁴⁸ Tetsumi Kudō, « Dear Mr. Beeren (Dear Europeans) », *ibid.* « You say that it reminds of the Nazis who fashioned lampshades from human skins. I don't defend them, certainly. But it is necessary to explain clearly the difference between them and me. Their "skins" were connected with love, hate, and fear of human beings. My skins have nothing to do with love or hate of human beings. I am indifferent to humanity. I look upon skins as I look upon fossils. »

traditionnelle : le *tokonoma*. C'est une tradition ancienne que réactive ici Kudō, évoquant à la fois le souvenir du foyer et d'une certaine histoire de l'art. Outre la forme, la technique employée est elle aussi riche de sens. Les emballages plastiques sous vide furent conçus dans les années 1940 pour optimiser la conservation de la nourriture pendant la Seconde Guerre mondiale. Utilisés par les Alliés, ces emballages fonctionnent par extraction d'oxygène. Il n'est pas anodin que Kudō ait utilisé cette technique pour figurer l'homme : tuées pour mieux être conservées, conditionnées comme des objets de consommation, ces figures de vinyle sont à l'image du traitement réservé aux Japonais par les Américains et du « mal nécessaire » qui a pu être invoqué pour le justifier. Cette impression est renforcée par la polysémie du terme « souvenir » utilisé par Kudō dans ses titres. Il s'agit à la fois bien sûr d'un regard rétrospectif sur notre espèce, mais aussi – et on retrouve là le goût de l'artiste pour le tragicomique – d'un objet de moindre valeur que l'on ramènerait de voyage. Il s'agirait en quelque sorte d'un trophée de pacotille pour les instigateurs du drame, une membrane décorative, remplie de matériaux de rebut, à accrocher chez soi.

La peau est omniprésente chez ces artistes qui ont tous, d'une manière ou d'une autre, été marqués par la guerre. Le développement de matériaux nouveaux et de techniques permettant de les former a donné les outils nécessaires aux sculpteurs pour figurer la matière si spécifique de l'épiderme. Cette membrane qui sépare les hommes entre eux et *a fortiori* les hommes de leur environnement, est traitée comme le tissu hautement névralgique qu'elle est. À travers ces peaux, dont le naturalisme met en exergue la proximité, ce sont les zones les plus sensibles de l'homme qui sont récoltées, fondues et lacérées. Ces objets qui unissent artificialité des matériaux et figuration organique, innovation technologique et violence patente sont tout à fait à l'image des traumatismes qui hantent l'ère atomique et la nouvelle vision de l'homme qui en est née. Sous cette surface souple sont entendus instinctivement les processus internes et les sentiments qui constituent notre humanité. En les mutilant et en les évacuant, c'est cette même humanité qu'on atteint et qu'on évacue.

c. Stérilité et impuissance

Après ces outrages et ces déformations imputés au corps humain par les artistes, rejoignant par là même ceux de la bombe, c'est précisément cette disparition totale de l'homme, de sa création et de ses possibilités de procréation qui semblent en découler. En effet, à partir des années 1960, les plasticiens tendent à reconsidérer la place de l'homme, de son pouvoir et de la pertinence de son expression dans leurs créations.

Apparu au milieu des années soixante aux États-Unis, l'art minimal fut interprété comme une réaction au débordement subjectif de l'Expressionnisme Abstrait et à la figuration du Pop art. Cette mouvance, caractérisée, entre autres, par un souci d'économie de moyens, est exemplaire de ce retrait opéré par les artistes après la surprésence expressive qui fut celle de l'École de New York.

En 1965, le critique Max Kozloff dans « The Further Adventures of American Sculpture » (*Arts Magazine*, février 1965) analyse cette nouvelle tendance comme l'expression d'une « esthétique de la stérilité » s'incarnant dans une « construction inerte, concrète, une échelle extrêmement large, monochrome, basée géométriquement sur la construction »¹⁴⁹.

Cette vision est en partie corroborée par les artistes eux-mêmes, comme en témoigne ce commentaire de Dan Flavin (1933-1996) sur sa propre série des « Icons », réalisée entre 1961 et 1964 : « Mes icônes ne louent pas le saint sauveur dans des cathédrales élaborées. Elles sont des concentrations construites célébrant les chambres stériles. Elles éclairent d'une faible lumière. »¹⁵⁰

¹⁴⁹ Cité dans Claudine Humblet, *L'art minimal, ou une aventure structurelle aux multiples visages*, Skira, 2008, p. 2

¹⁵⁰ Cité dans le catalogue de l'exposition *Dan Flavin : Three Installations in Fluorescent Light / Drei Installationen in Fluoreszierendem Licht*, Cologne, Kunsthalle, 1973, p. 83. « My icons do not raise up the blessed savior in elaborate cathedrals. They are constructed concentrations celebrating barren rooms. They bring a limited light. »

Cette rationalité, cette « célébration des chambres stériles », évoque à bien des égards les œuvres-laboratoire de Kowalski déjà évoquées, travail tendant à évacuer toute forme de *pathos* au profit d'une démonstration scientifique objective.

Cependant, plus qu'une réponse aux tendances artistiques en faveur au début des années 1960, cette « esthétique de la stérilité » peut à certains égards être lue comme une réaction directe à la nature même de la guerre et à l'ordre qui en a découlé. Par bien des aspects, la Seconde Guerre mondiale et la Guerre Froide qui la suivit directement, furent le théâtre de virilités confrontées, un bras de fer organisé entre hommes, un jeu constant d'intimidations, de recherche de légitimité et de démonstration de pouvoir dont le largage de la bombe atomique serait l'ultime expression. Certains historiens diront que Truman « pratiquait une diplomatie masculine » et que « la bombe atomique était un symbole de virilité »¹⁵¹.

Cette relation entre la bombe et les dérives d'une politique faisant concorder masculinité et toute-puissance, est mise en images dans l'œuvre du peintre-cartonnier Jean Lurçat (1892-1966) intitulée *La Grande Menace*¹⁵² (fig. 35). Sur cette tapisserie est figuré un aigle aux ailes déployées tenant entre ses serres une bombe dont les flammes qui en sortent écrivent, en filigrane, « Hiroshima ». Dans la partie droite de l'œuvre, l'explosion atomique est répandue sur l'humanité par un taureau éjaculant des flammes rouges. Lurçat, dans un de ses carnets, éclaire ainsi son œuvre :

L'homme est à la barre. Il gouverne, l'homme, puisque désormais le voilà devenu le maître de la Création. Oui, le maître de la création puisqu'il est en pouvoir de l'infecter, de la détruire. [...] au-dessus de son arche, il y a l'aurochs, la brute, le fauve qui crache et éjacule sur la création et ces jets de sperme sont des retombées atomiques. C'est pourquoi toutes les bêtes et toutes les plantes sont touchées, entamées, lépreuses déjà.¹⁵³

¹⁵¹ Ronald Takaki, cité dans Barthélemy Courmont. « Soixante-dix ans de révisionnismes sur Hiroshima », *Monde chinois*, vol. 42, no. 2, 2015, pp. 60-73.

¹⁵² Cette pièce est la première d'un ensemble de dix tapisseries monumentales intitulé *Le Chant du Monde* réalisé par les ateliers d'Aubusson sur les dessins de Jean Lurçat entre 1957 et 1964, aujourd'hui conservé au Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers.

¹⁵³ Jean Lurçat manuscrit du commentaire du *Chant du Monde*, Angers, Musée, reproduit dans Gérard Denizeau, *Jean Lurçat : Le Chant du Monde*, Somogy, Paris, 2015, p. 26.

L'aigle et le taureau, symboles millénaires de pouvoir militaire et de puissance virile, sont ici les protagonistes de la destruction de l'humanité. Paradoxalement, cette éjaculation que fut la bombe atomique a eu pour conséquence la stérilité de nombreuses femmes et hommes irradiés à vie. Cette débauche de pouvoir a donc propagé la mort mais aussi l'impuissance et donc l'impossibilité de la renaissance.

Ainsi, c'est avec une grande distance critique que l'art des années 1960 s'empare des symboles du pouvoir viril et en particulier du plus patent d'entre eux : le sexe masculin.

C'est par son usage récurrent que Yayoi Kusama se fait une place dans l'avant-garde New Yorkaise au tout début des années 1960. En 1962 et 1963, l'artiste japonaise expose ses « Accumulations » et ses « Compulsion Furniture » (fig. 36), meubles de récupération couverts de protubérances phalliques, à la Green Gallery aux côtés de Claes Oldenburg et d'Andy Warhol. Toujours déformés, flexueux, boursoufflés et accumulés, les pénis de Kusama sont de surcroît faits de tissu rempli de mousse et sont, de fait, mous. Ces caractéristiques sont autant de façons pour l'artiste de vider ce symbole de son idéal de puissance, de tumescence, pour en montrer l'aspect grotesque et ainsi peut-être exposer les dysfonctionnements d'une société phallocratique qu'elle n'a cessé de remettre en question à travers ses sculptures, ses installations et ses performances.

La précédant de peu, Tetsumi Kudō propose lui aussi une réflexion sur les notions de virilité, de fécondité et de pouvoir à travers une œuvre qui inaugure la présence du sexe masculin dans son travail : *Philosophy of impotence, or Distribution Map of Impotence and the Appearance of Protective Domes at the Points of Saturation (Impo tetsugaku - impo bunpuzu to sono howa bubun ni okeru hogo domuno hassei)*. Dans cette installation dont le nom évoque un traité scientifique, dernière œuvre réalisée avant son départ pour Paris, des pénis en papier journal et ruban adhésif isolant, chacun orné d'une petite ampoule usée, sont accrochés à un filet tendu aux murs et au plafond occupant tout l'espace d'une pièce. Dans sa première présentation au quatorzième Salon des Indépendants Yomiuri en mars 1962, les phallus étaient additionnés de *udon* (épaisses nouilles de blé japonaises) qui figuraient leurs éjaculats. Tous ces matériaux, dérisoires, dysfonctionnels, périssables et mous font concorder la détumescence de ces appendices avec la « débandade de la sculpture »¹⁵⁴ observée par

¹⁵⁴ Préface d'Yves Michaud dans Maurice Fréchuret, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Nîmes, Chambon, 2004, p. 11.

Yves Michaud à la même époque. Ces matériaux spécifiques donnent corps à cette « philosophie de l'impuissance », philosophie qui sonne comme le contrecoup de la recherche absolue de pouvoir dont le monde fut le théâtre, mettant par là même en scène l'impuissance de la philosophie. En effet, comme l'a écrit Anne Tronche, l'œuvre concerne « aussi bien les mécanismes de la pensée humaine et la survie de l'espèce que les principes fonctionnels de la société et de l'Histoire »¹⁵⁵.

Kudō explique la présence du phallus dans son œuvre, qui devint dès lors récurrente, dans un entretien qu'il mène avec lui-même en 1974 :

J'ai beaucoup de respect pour le sexe féminin et je m'en sers dans mes œuvres, mais je considère qu'il n'existe pas autre chose que le symbole du sexe masculin détaché du corps, pour symboliser la décomposition de la dignité humaine. Le sexe féminin est si naturel. Par contre le phallus semble artificiel et très comique, par son aspect comme par sa fonction. Par exemple un phallus élevé avec des poissons rouges dans un aquarium symbolise votre portrait ainsi que la dignité du cœlacanthe élevé par la technologie. [...] Dans cette situation, le phallus, symbole de la dignité humaine, abandonne son privilège, autrement dit son existence n'est assurée que par l'abandon de son droit.¹⁵⁶

En effet, plastifié (*Der Gebügelte Penis*, 1970, collection particulière), orné d'un nœud (*Instant Sperm*, 1962, Musée d'art de Fukuoka), monté en porte-clefs (*Fossil in Hiroshima*, 1960-1970, Musée d'art moderne de Toyama) ou élevé en cage (*For Nostalgic Purpose, For Your Living-Room*, 1965, Musée d'art d'Aomori), le sexe est toujours faible, docile, accessoire. En faisant ainsi proliférer ces sexes impotents, Kudō formule un pronostic de la société à venir, placée sous le sceau de l'impuissance universelle. À l'encontre des sculpteurs et sculptrices de sa génération qui utilisèrent le sexe comme vecteur d'émancipation et de d'insoumission à l'ordre établi (on pense à Louise Bourgeois, Niki de Saint Phalle...), Kudō en fait l'incarnation de cet ordre. Il le domestique pour mieux le castrer, il « l'élèv(e) avec des poissons rouges »¹⁵⁷ pour en révéler l'inanité et, avec elle, celle de la dignité humaine. Le sexe chez Kudō n'est pas une arme ou un moyen, il est un pur objet, reste suranné de notre manière d'être, de vivre et de nous reproduire. Il est à la fois relique et « souvenir », ancien

¹⁵⁵ Anne Tronche, *Tetsumi Kudō : La montagne que nous cherchons est dans la serre.*, Lyon, Fage, 2007, p. 33.

¹⁵⁶ « Entretien avec Kudō, 1974 » dans le catalogue de l'exposition *Kudō*. op.cit. Les questions et les réponses sont de l'artiste.

¹⁵⁷ Tetsumi Kudō, « Dear Mr. Beeren (Dear Europeans) » dans cat.exp. *Kudō*, op.cit.

moyen de production rendu obsolète et donc inexorablement remplacé par la « Nouvelle Écologie » prônée par Kudō. Il substitue la « cultivation » à la reproduction, l'artificiel à l'organique, dressant le phallus en symbole fané du déclin de l'humanité et clou de fondation d'une nouvelle ère technique, comme le révèle la conclusion de sa lettre adressée à Beeren et aux Européens : « Vote pénis ? Cherchez-le dans le labyrinthe des circuits électriques ! »¹⁵⁸

Le corps fut, durant la guerre, la cible de toutes les atrocités, notamment permises par l'essor d'une technologie dont l'homme fut le génial inventeur et la première victime. L'image la plus saisissante de ce retour de flamme est sans doute celles des corps incinérés, irradiés, stérilisés et même démolécularisés par les bombes atomiques. Les artistes, par leur représentation de la figure humaine, tentent d'exprimer plastiquement une souffrance indicible mais également leur profonde inquiétude vis-à-vis de la capacité de l'homme à se transformer et à s'améliorer. Ils se présentent comme des anti-Prométhée, dans les mains desquels l'homme perdrait son intégrité et sa dignité. Loin de l'argile primitive, cette présentation paradoxale de « la survivance d'une vie et [de] l'expression de sa perte »¹⁵⁹ passe souvent par l'utilisation de matériaux nouveaux (majoritairement les matières plastiques) ou inattendus dans la sculpture (matériaux issus de l'industrie militaire, produits alimentaires, déchets...). Les artistes jouent de fait au jeu des guerriers en accordant innovation technologique et destruction.

Pour certains ces êtres en crise, morcelés, sont un avertissement, un signal envoyé quant aux dérives génocidaires de la science et au bien-fondé de sa compréhension et de son usage raisonné.

Pour d'autres, ils constituent à la fois un sombre rappel de l'autodestruction de la modernité et une proposition philosophique anti-humaniste qui apparaît comme une voie de sortie paradoxale à la fin de l'humanisme de l'après-guerre. Tous manifestent un refus de l'effacement, un refus de l'oubli de l'intégrité de l'homme, de sa forme et de sa matière face à leur mise en crise par l'Histoire.

¹⁵⁸ *Ibid.* « Your penis ? Search for it in the maze of electric circuits ! »

¹⁵⁹ Anne Tronche, *Tetsumi Kudō : La montagne que nous cherchons est dans la serre*. op.cit., p.57.

Cette mise en crise de l'homme, de son corps et de son environnement par le cauchemar de la guerre, mena les artistes, et notamment Kudō et Kowalski, à imaginer des régimes alternatifs, étonnants, dont l'incongruité serait en réalité la plus à même d'appréhender un monde de plus en plus abscons.

3. La recherche d'un ordre nouveau

a. Science-fiction

À la sortie de la guerre, la croyance de l'homme en le pouvoir de la technique est ébranlée par le souvenir du cauchemar qu'elle a engendré. Comme l'annonce Pontus Hulten dans la préface du catalogue de son exposition « *The machine, as seen at the end of the mechanical age* » en 1968 : « Les bombes larguées sur Hiroshima et Nagasaki ont été le choc le plus terrible que le monde ait jamais subi. La peur de l'horreur a sapé la foi en la technologie et la confiance en un comportement rationnel qui aurait pu être attendu après une longue période de destruction.¹⁶⁰ »

Cette foi perdue en la technologie, et plus largement en l'homme, est une atteinte profonde aux fondements même de la science comme vectrice de progrès. La révolte envers le positivisme et envers le sens profond de la démarche scientifique qui a connu ses heures les plus sombres, mène certains commentateurs à parler de « *directionless science* »¹⁶¹ (science sans but), c'est-à-dire qui n'a plus pour objectif l'amélioration de la vie humaine mais la réponse à une demande, un instrument dépourvu de portée morale.

Une des expressions les plus symptomatiques de cette angoisse face à la machine et de cette rationalité mise à mal est la popularité et le grand développement, dès les années 1950, de la science-fiction. D'origine littéraire, le genre irrigue, dans l'immédiat après-guerre, tous les

¹⁶⁰ Pontus Hulten, préface du catalogue de l'exposition *The machine, as seen at the end of the mechanical age*, The Museum of Modern Art, New-York, 1968, p.13. « The bombs dropped on Hiroshima and Nagasaki were the most terrible shock that the world has ever received. Fear of horror sapped the faith in technology and the confidence in rational behavior that might have been expected to follow a long period of destruction. »

¹⁶¹ L'expression est inventée par Howard Brick dans son ouvrage *Age of Contradiction : American Thought and Culture in the 1960s*, Cornell University Press, 2000, p.36.

domaines de la création ; en témoigne la série d'expositions *Science-Fiction*, dont Harald Szeemann, alors conservateur à la Kunsthalle de Berne, a été le commissaire en 1967 et 1968¹⁶² et présentant plus de quatre mille objets.

Szeeman ne donne pas à cette occasion de définition de la science-fiction. Cependant la même année, le critique d'art Lawrence Alloway, la caractérise ainsi :

[La science-fiction] est l'un des modes d'apprentissage de la culture industrialisée. Bien que de temps à autre on en célèbre les succès prophétiques, elle n'a pas de valeur prédictive car ses futurs ne sont que des réactions au contemporain. Les futurs projetés par la science-fiction consistent en des images mêlées du présent et du passé. La science-fiction puise ses informations dans les sciences, la technologie, l'armée, la recherche extrasensorielle ; tantôt son apport est miné par les stéréotypes populaires, tantôt il les surpasse brillamment. La science-fiction est le folklore de l'actualité et la cérémonielle de la machine. En tant que sujet artistique, elle peut être vue comme une forme humaniste de l'actualité.¹⁶³

Si ni Tetsumi Kudō, ni Piotr Kowalski n'entrent complètement, et nous verrons pourquoi, dans les codes établis du genre, nombreuses sont les zones de contact entre leurs pratiques et la science-fiction ainsi définie. Cette porosité justifie d'ailleurs la présence des deux artistes dans l'exposition de Szeemann. La manifestation est – le fait mérite d'être noté – la première rencontre, en un même lieu, des œuvres de Kudō et de Kowalski¹⁶⁴. L'œuvre de ce dernier, qui représente cette même année la France à la Biennale de Venise, est d'ailleurs doublement présente. En plus d'exposer son *Grand Manipulateur* dont on comprend aisément le choix – la mise en scène de l'expérience scientifique et l'illumination des gaz allient l'ambition technologique et l'étrangeté chères à la science-fiction – Kowalski est invité par le commissaire suisse à investir l'entrée de l'exposition.

¹⁶² Ce cycle d'expositions circule de la Kunsthalle de Berne au Musée des arts décoratifs de Paris puis à la Kunsthalle de Düsseldorf entre l'automne 1967 et le printemps 1968.

¹⁶³ Laurence Alloway, « Science-fiction et artefacts : La science-fiction est la pensée générique de la culture pop » (1968-1969) dans Valérie Mavridorakis, *Art et science-fiction : La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011, pp. 73-74.

¹⁶⁴ La seconde et dernière fut l'exposition « Boîtes » de 1976 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

L'idée de Kowalski est alors de « changer les proportions de la salle avec l'aide de la matière plastique (cocon au pistolet) »¹⁶⁵ et d'y intégrer « cinq appareils téléviseurs à circuit fermé qui refléteraient les images des cinq salles »¹⁶⁶. S'il ne reste aucun témoignage visuel de ce projet, il est ainsi évoqué dans la presse : « Le spectateur est immédiatement "mis en condition" lorsqu'il arrive : il est accueilli dans une grotte dont les parois sont pourpres [...] ; un éclairage donne à l'épiderme une couleur cadavérique »¹⁶⁷. Encore une fois, Kowalski donne au plastique des allures de peaux meurtries, mais c'est ici le dispositif vidéo qui nous semble le plus représentatif des liens qu'entretient Kowalski avec le genre de la science-fiction. Ces moniteurs centralisant les captations des spectateurs de l'exposition peuvent d'abord évoquer les *telescreens* (« télécrans » en français), outils de propagande et d'espionnage de l'univers dystopique développé par Georges Orwell dans *1984* (1948). Mais c'est en ce qu'il préfigure les recherches menées sur les *Time Machines* (fig. 37 et 38), œuvres emblématiques de l'artiste, que ce dispositif est intéressant. Des notes écrites de Kowalski datant de 1969 dressent d'ailleurs les grands principes de la première *Time Machine* et montrent la proximité temporelle des deux projets¹⁶⁸.

Avec ce travail, dont la première version, *Time Machine I*, vit le jour en 1979, Kowalski investit un domaine indissociable du genre de la science-fiction : le voyage dans le temps. Avant même qu'Einstein n'élabore sa théorie de la relativité, plusieurs auteurs de fiction ont abordé le voyage temporel. Herbert George Wells, pionnier de la science-fiction, a ainsi écrit en 1895 *La Machine à explorer le temps*, où le narrateur raconte à ses amis comment il a exploré le futur et en est revenu. Kowalski possédait d'ailleurs un exemplaire de cet ouvrage dans sa bibliothèque¹⁶⁹.

Cette satire a ouvert le champ à un pan entier de la science-fiction traitant du voyage dans le temps, thématique qui apparaît comme particulièrement populaire dans les années 1960 et 1970 aussi bien dans le domaine de la littérature (*La Planète des singes* de Pierre Boulle

¹⁶⁵ Lettre d'Harald Szeemann, datée du 7 novembre 1967, adressée à la Maison Philips, archives UCAD D1/416 : science-fiction (1967/1968).

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Claude Bouyeure, « Science-fiction en panoramique de poche », *Lettres Françaises*, 20 décembre 1967.

¹⁶⁸ Ces notes ont été recueillies dans les archives de l'artiste et sont mentionnées par Oriane Villatte dans *Piotr Kowalski : L'artiste chercheur et ses outils d'art*, op.cit, p. 147.

¹⁶⁹ Oriane Villatte, op.cit. p. 146.

(1963) ou *L'Homme éclaté* de David Gerrold (1973) par exemple), que du cinéma (*La Jetée* de Chris Marker (1962), *Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais...). Ces œuvres sont principalement des récits d'anticipation, qui prophétisent l'exploration d'un futur plus ou moins proche. Pour appartenir à la science-fiction, il faut que cette anticipation soit fondée sur des données scientifiques actuelles dont on suppose que, développées, étendues, et mises en pratique, elles aboutiront à certains résultats d'ores et déjà prévisibles. Ainsi elles se distinguent du fantastique, qui fait intervenir des explications irrationnelles ou magiques des phénomènes, et se rapprochent au contraire de la prospective, qui s'efforce de définir, à long terme, des évolutions probables de notre société.

Kowalski se distingue partiellement de ces auteurs en ce qu'il ne fait pas de pronostics mais manipule bel et bien la matière temps.

La première *Time Machine* repose sur la manipulation du temps par le son. La seconde ajoute au son le traitement de l'image. Dans les deux cas, le principe de base est le même. Il s'agit, grâce à des ordinateurs, de renverser le temps en découpant du son enregistré et/ou de l'image filmée en vidéo en petits segments qui sont rejoués à l'envers en temps réel. La *Time Machine* « le fait si vite (plus vite que le cerveau ne peut le mettre en mémoire) que le monde temporel à l'endroit et le monde temporel retourné se mettent à exister concurremment pour les sens, nous rendant évidents et notre perception du temps et son traitement conceptuel, en toute complexité et réalité. »¹⁷⁰

Techniquement, les signaux électroniques sont stockés, inversés puis restitués à nouveau en signaux sonores ou visuels inversés par rapport aux premiers

Les témoignages filmés¹⁷¹ du fonctionnement de la *Time Machine I* attestent d'une forme de cacophonie basée sur un système d'écho. Dans le domaine de l'image, avec la *Time Machine II*, l'impression est non moins déroutante : le monde à l'envers coexiste avec le monde à l'endroit grâce à la diffusion simultanée d'une vidéo filmée en temps réel sur deux moniteurs.

Ces expérimentations de Kowalski, si elles puisent par leur nature dans l'imaginaire de la science-fiction, sont profondément ancrées dans la réalité. Les premiers travaux sur les machines temporelles sont effectués en France en 1970. Ils donneront naissance à la *Proto-Time Machine* (1970, collection Andréa Kowalski), qui traite le son de manière analogique

¹⁷⁰ Cité dans Piotr Kowalski, *Time machine et projets*, cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 45.

¹⁷¹ Gisèle et Luc Meichler, *Deux temps, trois mouvements*, 16 mm, 26 minutes.

via un magnétophone à têtes tournantes, dispositif que Kowalski qualifia de « malaisé et peu fiable »¹⁷². Ce n'est qu'en 1978, lorsque l'artiste se rend au Center for Advanced Visual Studies de Cambridge (Massachusetts) qu'il constate que les ordinateurs étaient devenus moins coûteux et plus performants. C'est donc aux États-Unis et avec l'aide de l'Architectural Machine Group du M.I.T, qu'il commença à tester les possibilités du projet *Time Machine* en se basant sur la technologie du microprocesseur. C'est suite à un long et laborieux travail de plus d'une dizaine d'années que l'artiste réussit à matérialiser – et breveter – un concept qui tenait jusqu'alors du domaine du rêve.

« À part modifier le temps, je ne vois pas en quoi la *Time Machine* peut servir »¹⁷³ déclarait Kowalski en 1979, minorant l'ampleur de l'entreprise. En effet, contrairement au *Superman* de Richard Donner (1978) qui pouvait inverser la rotation de la Terre pour remonter le temps et ainsi sauver le monde, les retournements opérés par les *Time Machines* de Kowalski n'ont pas de réelle application pratique. Cependant, plus que de « modifier le temps », elles permettent de l'utiliser comme un véritable matériau, au même titre que l'argile ou la pierre. La *Time Machine* « est un "outil d'art" qui transmet la matérialité immédiate du temps et qui la renverse en la manipulant. Elle traite le temps non comme une trace ou une mémoire, mais comme un monde directement accessible aux sens en temps réel. »¹⁷⁴ Ces inventions sont, de fait, de véritables machines à sculpter le temps, qui par la découpe, le séquençage, la manipulation de données, élargissent le champ d'action du médium sculptural et y intègre une nouvelle dimension.

Ainsi, la science de Kowalski n'est jamais fiction et, à la différence d'un héros comme Superman, les machines du plasticien, si elles inversent effectivement le cours du temps, ne permettent pas d'influer sur ce dernier. Elles laissent au spectateur le loisir de se contempler ou de s'écouter faire et dire les mêmes choses de manière retournée, altérée et ce potentiellement à l'infini. Les *Time Machines* agissent comme des révélateurs de notre propension à répéter nos actions mais aussi et surtout de notre incapacité à modifier notre

¹⁷² Piotr Kowalski, *Time Machine et projets*, op.cit, p. 48.

¹⁷³ Piotr Kowalski cité dans un entretien avec Carol Naggar, « Piotr Kowalski, de la science à l'art », *Art Press*, n° 31, juillet-août 1979, p. 39.

¹⁷⁴ Cité dans Piotr Kowalski, *Time machine et projets*, op.cit, p. 45.

passé tout en devant sans cesse vivre avec, faisant directement écho aux « images mêlées du présent et du passé » évoquées par Alloway.

Cet entremêlement du passé, du présent et du futur et ainsi de l'histoire, de l'actualité et de l'anticipation, est au cœur de la science-fiction. Un des exemples les plus marquants du genre est constitué par les films du studio de cinéma japonais Tōhō et plus particulièrement le *Gojira* (« Godzilla » en version française) d'Ishirō Honda (1911-1993) réalisé en 1954, neuf ans après les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki.

De nombreux facteurs concordèrent pour donner naissance au spectacle qu'est *Gojira*. Le producteur Tomoyuki Tanaka, ayant besoin d'un film pour le studio Tōhō après l'effondrement d'une coproduction avec l'Indonésie, décida de capitaliser sur le succès du film américain de 1953, *The Beast from 20,000 Fathoms* (« Le Monstre des temps perdus » en français). Dans ce film, c'est Ray Harryhausen, qui avait étudié avec Willis O'Brien – le maître du stop motion qui a donné vie à King Kong dans le classique de 1933 – qui a été engagé pour créer un dinosaure réveillé sous le cercle arctique par un test atomique appelé « Operation Bravo » (et ce, un an avant la réelle Operation Castle Bravo, test nucléaire ayant eu lieu dans les îles Bikini). Honda reprit à son compte nombre de ces éléments pour son propre film, en collaboration avec Eiji Tsuburaya (1901-1970), considéré comme le père du *tokusatsu* (l'art de la conception d'effets spéciaux) au Japon et qui fut responsable de l'identité visuelle de tous les films de la Tōhō jusqu'à sa mort.

Gojira fut le début d'un nouveau genre qui gagna en popularité au cours des années 1950 et surtout 1960 : celui des *kaijū eiga* (littéralement « films de monstres étranges »). Ces productions mettent en scène une constellation de monstres qui ont pour la plupart été produits par l'effet d'une bombe nucléaire ou sont devenus gigantesques du fait des radiations. Ces créatures existent pour la plupart, à l'image de la bombe, à une échelle incompréhensible. Par leur gigantisme, ils représentent la potentialité d'une annihilation atomique, la proximité avec la fin de notre civilisation. *Gojira* incarne notre fin mais il est notre propre création. Honda dira plus tard qu'il voulait rendre « les radiations visibles »¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Ishirō Honda cité dans Peter H. Brothers, *Mushroom Clouds and Mushroom Men : The Fantastic Cinema of Ishiro Honda*, Bloomington, Author House, 2009, pp. 44-45.

Dans un texte de 1974, l'artiste Mike Kelley rapproche sa découverte de l'œuvre de Tetsumi Kudō de ces productions cinématographiques japonaises : « J'ai tout de suite été rappelé à l'esthétique des films étranges d'Ishirō Honda [...]. Ils sont plus proches de l'esprit des spectacles de marionnettes que du film narratif traditionnel et sont d'une mise en scène ouvertement artificielle et excentrique. Les acteurs, vêtus de monstrueux costumes de caoutchouc s'y affrontent dans des décors d'architectures miniatures. »¹⁷⁶

Outre l'exploration des mêmes thématiques (désastre nucléaire, mutation, hybridation, écologie, futur apocalyptique...), la pratique de Kudō et la science-fiction de Honda (qui était d'ailleurs diplômé des Beaux-Arts, peintre de formation et passionné de photographie) partagent une esthétique comparable par bien des aspects.

En effet, à l'image des films de la Tōhō, l'art de Kudō donne une illusion de réalité, tout en étant empreint d'une facticité convenue qui invalide toute prétention de réalisme. Son utilisation du plastique, de la couleur et son détournement des matériaux de récupérations sont des outils dont l'artificialité patente dit tout autant que ce qu'ils représentent.

Contrairement au cinéma et à un pan de l'art occidental de la période, pour lesquels le réalisme diégétique des effets visuels est la condition de l'adhésion du spectateur, l'art japonais se caractérise par la mise en évidence des procédés mis en œuvre, révélant par là même le propos sous-jacent.

Certes Godzilla n'est pas humain, mais il est clairement un homme dans un costume, et le chaos qu'il propage est le nôtre. Il en va de même pour le travail de Kudō qui sous des apparences monstrueuses est en réalité « notre portrait ».

Cette esthétique si particulière, qui peut perturber, provoquer l'amusement, voire dégoûter le spectateur non averti – Kelley parle de « ridicule inégalé dans l'histoire »¹⁷⁷ –, est en réalité l'émanation du concept japonais de *mitate*. Infusant l'ensemble de la création artistique de l'archipel, le *mitate* est un moyen d'expression qui joue sur la ressemblance avec le réel pour en faire voir un aspect nouveau, surprenant. L'intention est de se passer de la réalité en faveur d'une simulation dont le sens transparaît alors de manière à la fois plus

¹⁷⁶ Mike Kelley, « Cultivation by radioactivity » dans cat.exp. *Tetsumi Kudō : Garden of Metamorphosis*, Walker Art Center, 2008, p. 52. « I was immediately reminded of the aesthetics of the outlandish films of Ishiro Honda [...] They are closer in spirit to puppet shows than to traditional narrative film and are unapologetically outlandish and unnaturalistic in their mise-en-scène. Actors outfitted in monstrous rubber costumes engage in battle in sets of architectural miniatures. »

¹⁷⁷ *Ibid.* « A level of ridiculousness unsurpassed in history ».

profonde et plus claire. Cette forme de rhétorique qui transforme l'invisible en visible transparaît dans des arts aussi traditionnels que l'*ikebana* (l'art de l'arrangement floral) ou le *bonsai*, qui simulent la beauté de la nature dans des compositions artificielles. En cela, le *mitate* est comparable au *simulacre* de Baudrillard en ce qu'il donne naissance à des pseudo-objets qui inféodent la réalité à sa représentation.

Ces procédés sont intrinsèquement liés au choix des matériaux utilisés, et les simulacres nucléaires de Kudō et de Honda partagent un sens de la matière qui leur permet de créer ces « copies à l'identique d'un original n'ayant jamais existé. »¹⁷⁸

L'utilisation des matières plastiques joue, nous l'avons vu, une place centrale dans le mimétisme affecté des corps de Kudō et l'illusion de leur décrépitude. De la même manière, Tsuburaya use du plastique pour créer les costumes de la plupart des productions de Honda. Dans *Matango* (1963) des naufragés mutent en des créatures hybrides et gluantes, mi-hommes mi-champignons, du fait de l'ingestion de substances radioactives. Ces *kaiju* prennent vie, dans toute leur étrangeté, grâce aux costumes de latex vivement colorés (fig. 39) imaginés par Tsuburaya. Certaines scènes du film, aussi connu sous le titre *Attack of the mushroom people*, présentent ainsi de remarquables similitudes formelles avec l'œuvre du plasticien japonais.

Une autre caractéristique des films de la Tōhō de cette période est l'efficacité et le caractère novateur de leurs effets visuels en dépit d'un apparent manque de moyens. Cet aspect « bricolé » est propre au genre de la science-fiction, qui ne bénéficie que rarement de budgets importants. Ce qui apparaît d'abord comme une contrainte devient en réalité vecteur d'innovations formelles passant notamment par l'emploi de matériaux inhabituels.

Haruo Nakajima (premier acteur à avoir porté le costume de Gojira) se souvient des conditions de productions en 1954 : « Nous étions dans le Japon d'après-guerre. C'était compliqué de rassembler le matériel car tout n'était pas disponible à la vente. Nous récoltions tout ce que nous pouvions. Nous avons même dû recycler des *geta* [chaussures en bois traditionnelles japonaises, ndlr]. »¹⁷⁹

¹⁷⁸ Jean Baudrillard, *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

¹⁷⁹ Entretien avec Haruo Nakajima dans Fabien Mauro, *Ishiro Honda : Humanisme Monstre*, Rouge Profond, Aix-en-Provence, 2018, p. 218.

Au même moment, lorsque Kudō, encore étudiant, conçoit sa série des *Proliferating Chain Reaction*, il commence également à utiliser des matériaux pauvres et traditionnellement inusités : « Un jour, je suis allé dans le quartier de vente en gros d'Asakusabashi et j'ai trouvé une brosse à récurer qui ressemblait à un groupe d'oursins et des gants de travail en forme d'amibe. (...) J'ai acheté de quoi remplir un Caddie de gants et de brosses à récurer et je les ai ramenés chez moi. »¹⁸⁰

S'« il n'y a pas un art science-fiction comme il y a [...] un art cinétique »¹⁸¹, de nombreux points de contact existent entre l'univers science-fictionnel et celui des arts plastiques. Leur interrelation naît d'inquiétudes communes : la fin de notre civilisation, les dérives de la science, l'impossibilité d'oublier le passé et d'éviter un avenir tragique. Ce faisant, artistes, cinéastes et écrivains construisent des univers parallèles au nôtre qui sous le vernis de l'imagination dissimule le miroir cruel qui nous ramène à notre condition.

b. Métamorphoses et « nouvelle écologie »

Avec ses formes malades, ses jardins monstrueux, ses peaux humaines suspendues enfermant des débris organiques, il serait facile de voir dans l'œuvre de Tetsumi Kudō une dystopie post-apocalyptique, une vision d'un monde hypothétique, fantastique et horrifique duquel tout espoir aurait disparu. En réalité, l'artiste ne prédit pas, il observe, « de la même manière qu'un docteur observe un cobaye¹⁸² ». Les images qu'il crée, celles d'un monde hybride et grotesque, aussi atroces qu'elles puissent sembler, sont celles d'une évolution qui n'est pas à craindre, puisqu'elle est en cours. Cette inexorable transformation Kudō l'a

¹⁸⁰ Tetsumi Kudō, « Questionnaire : The 1960's and Me », *Gendai no Me*, n° 325, décembre 1981, p. 6. « ある日、おれは浅草橋の間屋街でウニの境の様なタワシと、アメーバみたいな形をした軍手を見つけたおどりがあがる胸を押さえてリヤカーいっぱい軍手とタワシを買い込んで下宿に帰ったとき。 »

¹⁸¹ Préambule non signé du catalogue de l'exposition *Science-Fiction*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967, p. 2.

¹⁸² Tetsumi Kudō, « Dear Mr. Beeren (Dear Europeans) » dans cat. exp. *Kudō*, Galerie 20, Paris, 1966.

construite sur les symboles de la métamorphose que sont, dans l'ordre animal, le cocon et la mue.

C'est en 1963 qu'apparaissent les premiers cocons dans l'œuvre de Kudō. Ces petites chrysalides de ouate plastifiée, du type de celles confectionnées par les vers à soie, prolifèrent dans les boîtes de l'artiste, infectant, s'associant ou se substituant à la figure humaine. En 1967, comme arrivé à maturité, le motif devient indépendant et change d'échelle jusqu'à atteindre la taille humaine, avec l'œuvre *Votre portrait-chrysalide dans le cocon* (fig. 20). Ce gigantesque cocon, entièrement blanc et dont la texture rappelle celle de la peau, se dresse et s'entrouvre devant le spectateur, comme une invitation à en explorer le contenu. Au cœur de la chrysalide ne se cache cependant pas un papillon, mais un cerveau hypertrophié auquel sont suspendus des morceaux de tête humaine, des pieds et des artères de plastique, le tout éclairé par une lumière noire. Un peu à la manière d'*Étant donnés 1° La chute d'eau 2° Le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp (1944-1966, Philadelphia Museum of Art), le spectateur est poussé à regarder sa propre mort par la mince ouverture ménagée dans l'œuvre. Le spectateur-voyeur est ainsi confronté à l'image d'une vie qui paraît mort-née, déjà condamnée. Il s'agit en réalité d'une renaissance. Le cocon est le creuset dans lequel se prépare notre métamorphose.

Les fragments de corps putréfiés que renferme la sculpture sont le signe de l'impossibilité, pour l'homme, d'exister de la même manière qu'avant la guerre et la catastrophe atomique.

Dans le cocon se joue l'étape bénéfique d'une révolution au cœur de la biologie et de la conscience humaine, une révolution qui nie la conception universellement reconnue de la primauté de l'homme sur la nature, les animaux et la machine. À toute idée d'une histoire humaine linéaire et glorieuse, Kudō oppose la certitude d'une décomposition de la hiérarchie traditionnelle des valeurs au profit d'un nouvel équilibre, d'une harmonie universelle qui doit passer par la mutation de l'individu et dont la chrysalide est le premier symptôme.

Le second symbole de la régénération génétique et de la transformation de l'humain se présente sous la forme mythique du phallus. Ce dernier est comme le contrepoint de cette obsession d'un changement radical et profond de l'espèce ; il en est l'élément énergétique. Si nous avons vu que le sexe masculin était, chez Kudō, le signe paradoxal de l'impotence de

l'homme, il est aussi employé ici sous une forme hybride, mi-cocon, mi-phallus, pour ranimer l'humanité.

Comme aboutissement de cette longue interrogation, et en manière d'apothéose, Kudō n'a rien imaginé de moins que de sculpter, sur l'un des soixante-douze sommets en dent de scie du mont Nokogiri, un pénis-chrysalide de vingt mètres de haut : *Monument of Metamorphosis* (fig. 40).

En juin 1969 Kudō retourna au Japon pour récupérer les œuvres qu'il y avait laissé, afin de les présenter dans la première rétrospective qui allait lui être consacrée à la Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen de Düsseldorf l'année suivante. À cette occasion, l'artiste fit la rencontre de Yoshihiro Takahashi, président de la grande entreprise de peinture et de produits chimique Dainichiseika, qui avait acheté une parcelle d'une ancienne carrière de pierre au pied du mont Nokogiri, à Boso dans la baie de Tōkyō. Le riche industriel et amateur d'art avait déjà fait appel au sculpteur Shin Higuchi (1929-) pour réaliser un relief monumental sur ce terrain, et demanda à Kudō de l'investir à son tour. Durant trois mois, le sculpteur excava du flanc de la montagne un pénis monumental, un hymne à la métamorphose, qui fut inauguré le 3 février 1970.

Ce tour de force, donnant naissance à une forme composite, mi-chrysalide, mi-phallus résume toutes les intentions que Kudō a mises dans ses travaux précédents. Ce pénis gigantesque, monstrueux, prêt à exploser sous la pression d'une révolution qui croît en lui, semble symboliser, neuf ans après sa carte de distribution de l'impuissance, une sorte d'opération magique de castration universelle. En châtrant symboliquement l'humanité, Kudō dresse un pronostic à la fois humiliant et profondément optimiste, celui d'une substitution des anciens antagonismes entre dominants et dominés et d'une humanité génitrice de sa propre perte, à la faveur de ce que Kudō nomma la « nouvelle écologie ».

C'est l'année suivante, en 1971, que l'artiste rédigea à l'encre rose son manifeste « Pollution → Cultivation → Nouvelle écologie¹⁸³ » pour le catalogue de la grande rétrospective qui lui fut consacrée au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1972. Sur six pages, l'artiste japonais y

¹⁸³ Tetsumi Kudō, « Pollution, Cultivation, Nouvelle écologie », texte écrit à la main pour le catalogue de l'exposition *Kudō* au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1972. Le manuscrit est reproduit en annexes.

expose les conditions de notre sortie du « marécage de la "nature polluée" et de "l'humanité en décomposition" ¹⁸⁴ ». Kudō résume ainsi ce nouveau système :

L'humanité est contrôlée par la nature,
La nature est cultivée par l'humanité,
L'électronique contrôle et cultive l'humanité,
L'humanité contrôle et fait proliférer l'électronique.
Et la nature contient l'électronique.¹⁸⁵

L'artiste reprend l'humanité, la nature et l'électronique comme les trois composantes de cette révolution ontologique. Ces éléments forment une sorte de nouvelle Sainte Trinité, qui viendrait mettre à mal la pensée humaniste occidentale héritée de la tradition chrétienne : « La noblesse humaine ? [...] Je ne veux pas démentir votre tradition chrétienne et la noblesse humaine mais [...] je pense qu'il est grand temps que Dieu soit vendu dans les distributeurs automatiques, soigneusement emballé dans un petit sac en plastique.¹⁸⁶ » écrivait l'artiste à Wim Beeren en 1966.

Dans son texte, Kudō montre le passage d'un système à l'autre par un schéma illustrant la « décomposition de la hiérarchie » entre les règnes humain, naturel et technologique en opposant une structure pyramidale dont l'homme occuperait la position dominante, à une structure circulaire dans laquelle il serait une composante parmi d'autres.

À travers sa nouvelle écologie, Kudō prouve la mort d'un système ancien basé sur la domination que le contexte social, économique, politique et environnemental rend impossible. En utilisant de manière aussi précoce le terme « écologie » et en en théorisant même une « nouvelle », Kudō montre sa conscience aiguë des problématiques de son temps et de l'urgence qu'il y a à y trouver des solutions.

Ce manifeste n'expose pas une théorie, il met en lumière un phénomène inévitable que l'artiste n'a cessé de donner à voir à travers ses œuvres, terribles et grotesques, dont l'exemple le plus édifiant serait sans doute *Grafted Garden / Pollution-cultivation-nouvelle*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Tetsumi Kudō, « Deer Mr. Beeren (Deer Europeans) », op.cit. « Human noblesse ? [...] I don't want to deny you your Christian tradition, your human noblesse but [...] I think it's high time God was sold in the automats, neatly wrapped in small plastic bags. »

écologie. Leur caractère outré, tragicomique, n'est pas seulement le fruit d'un regard cynique et cruel sur le monde qui nous entoure. Cette grotesquerie, Kudō la pratique pour provoquer notre regard. Par le dopage de l'indésirable, il veut nous forcer à réagir. Alors, loin d'être condamnée, l'humanité pourrait renaître à travers l'exagération de ses échecs.

Les artistes de l'ère atomique se sont attachés à transcrire dans les formes qu'ils ont conçues, dans l'imagerie qu'ils ont déployée, les traumatismes que la bombe imposa à l'homme, à la nature et à la dichotomie qui les scindait. En décomposant méthodiquement la figure, en atomisant le sujet pour le rétablir selon un ordre nouveau, Kudō et Kowalski sont parvenus à révéler les spécificités d'un monde où ont été abolies, à coup de bombes nucléaires, les disjonctions canoniques entre le naturel et l'artificiel.

Comme le disait Kowalski : « [...] il n'y a pas de grande différence entre un objet naturel et un objet artificiel. Le vivant n'est pas d'une matière très différente de celle des étoiles. Il y a une unité dans la nature. Et la plupart du temps il n'y a entre les choses qu'un changement d'échelle et de complexité¹⁸⁷. »

Cette matière qu'évoque Kowalski, nous en avons évoqué l'importance et la variété au fil de notre travail. Plus qu'un support à l'élaboration des œuvres que nous avons étudiées, les matériaux constituent un élément cardinal de la pratique des artistes qui nous occupent. Face au pouvoir de l'atome, les sculpteurs doivent répondre avec les mêmes armes. Ainsi il serait dommageable de négliger la matière au profit de son ordonnancement alors même que loin de s'y subordonner elle en est souvent à la source. La variété de leurs natures, les possibilités techniques qu'ils incarnent, le sens profond qu'ils portent, sont autant de paramètres qui font de l'étude des matériaux de l'art de l'ère atomique une nécessité pour en appréhender la spécificité.

¹⁸⁷ Entretien de Piotr Kowalski avec Henri-Alexis Baatsch, *Aréa*, n° 2, 2002, p.93.

III. Apparition et disparition : la matière en crise

I. Les matières de l'homme

a. Le plastique dans les œuvres de Kudō et Kowalski : le chant du styrène

En 1973, Pierre Restany, dans son ouvrage qu'il lui consacre, dit du plastique qu'il est « le matériau du XX^e siècle.¹⁸⁸ »

C'est toutefois au XIX^e siècle qu'il voit le jour, dans des conditions bien particulières. En 1866, alors que le jeu de billard atteignait des sommets de popularité, le stock d'ivoire d'éléphant nécessaire à la fabrication des boules devenait insuffisant. Un groupe d'industriels américains offrit alors dix mille dollars à qui trouverait un matériau de remplacement. Un imprimeur de la ville d'Albany, John Wesley Hyatt, aidé de son frère, mis alors au point, par mélange empirique de produits chimiques, la première matière plastique : le celluloïd. Au début du XX^e siècle, de nouveaux plastiques comme la bakélite (du nom du chimiste belge Baekeland qui la conçut en 1910) apparurent et furent rapidement adoptés par le monde industriel. La période de grande effervescence technologique qui en résultat marqua très tôt les artistes des avant-gardes historiques. En 1916, Naum Gabo (1890-1977) réalisa la première œuvre connue en celluloïd (*Head of a Woman*, Museum of Modern Art, New York) suivi peu de temps après par son frère Antoine Pevsner (1884-1962) et sa série des *Masques* commencée en 1920, utilisant des feuilles de plastique.

C'est cependant la Seconde Guerre mondiale et la course à l'innovation technologique qu'elle mit en place dans les laboratoires du monde entier, qui marqua un véritable tournant dans l'histoire du plastique. Des besoins et exigences des militaires naquirent le Nylon (matériau inventé pour remplacer la soie dans la fabrication des parachutes) ou le Néoprène (qui se substitua au caoutchouc naturel dont l'approvisionnement ne pouvait plus être assuré). Conséquemment, les années 1950 virent apparaître massivement les matières plastiques dont

¹⁸⁸ Pierre Restany, *Le Plastique dans l'art*, André Sauret, 1973, n.p.

la production se faisait désormais à grande échelle. C'est à partir de ce moment que le plastique bouleversa véritablement le monde des matériaux, celui de l'art et la société dans son ensemble, si bien qu'en 1956 Roland Barthes l'inscrivit au rang des « Mythologies » de notre monde moderne.

« Plastique », du grec πλαστικός (*plastikós*, « relatif au modelage ») est un terme générique qui regroupe un nombre incalculable de matières partageant en réalité un nombre très limité d'éléments constitutifs : carbone et hydrogène essentiellement. Ces matières plastiques sont toujours constituées d'un ensemble de macromolécules (longues chaînes moléculaires) ; de l'infinité de leurs combinaisons résulte la variété que l'on connaît aujourd'hui des matériaux que les chimistes et les artistes préfèrent d'ailleurs désigner sous le nom de « polymères ». Car le plastique est avant tout un adjectif fait nom, un substantif incertain qui porte en lui des possibilités sans limite de transformation et de métamorphose. Cette versatilité, c'est ce qui en a fait le matériau privilégié de la société qui l'a vu s'épanouir. Économiques, légers, isolants, souples ou durs, transparents ou opaques, colorés à volonté, les plastiques présentent des qualités indéniables qui leur permettent de couvrir tout le champ des états de la matière. Malgré ses limites dimensionnelles et structurelles, le plastique est le matériau d'élection de la société moderne. Son adoption par les artistes n'était cependant pas évidente. En effet, contrairement aux matériaux « naturels » (bois, argile, pierre...) qui s'appréhendent de manière empirique, par le geste technique, le travail des polymères dépend exclusivement de l'industrie ; une distance se crée alors entre la matière, le matériau et le geste.

Ce qui rendit dans les années 1960 le plastique, cette « substance alchimique¹⁸⁹ », comme la décrit Barthes, si attirante pour les artistes, c'est bien un émerveillement devant « le singulier de l'origine et le pluriel des effets.¹⁹⁰ » qu'il incarne.

Il suffit de regarder le travail de Kowalski et Kudō, dont nous avons étudié à travers de nombreuses œuvres l'usage privilégié du plastique, pour comprendre l'étendue du spectre des possibilités formelles de ce matériau. L'étude croisée de ces deux plasticiens amène à

¹⁸⁹ Roland Barthes, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, 2014, p. 161.

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 160

appréhender la multitude des intentions et la variété des résultats induits par l'utilisation des polymères.

Piotr Kowalski commence à travailler avec les matières plastiques en 1957, lors de la construction du Pavillon du Sahara (fig. 41) pour l'enveloppe duquel il emploie un vinyle renforcé de tissu de verre. Par la suite, il sollicite une grande variété de polymères dont le cocoon, le polyester, les acryliques, le Plexiglas (polyméthacrylate de méthyle), l'ABS (acrylonitrile butadiène styrène), le caoutchouc artificiel ou encore l'époxy. Sous ces « noms de berger grec¹⁹¹ », se cachent des substances aux propriétés très diverses que Kowalski manipule à dessein dans ses œuvres.

Aucun matériau d'usage courant ne doit autant à la recherche scientifique que les plastiques et, en cela, ils réclament une culture technologique qui doit s'acquérir par une double approche, à la fois empirique et pratique. Cette culture, Kowalski la maîtrise à la perfection, et peut ainsi user avec une grande liberté de la multiplicité des polymères et de leurs propriétés physiques. La nature de ces substances ayant été mise au point par l'homme, leurs propriétés ne peuvent varier ; la matière plastique se comporte de manière systématique et invariable aux transformations qui lui sont appliquées.

C'est précisément cette subordination absolue de la matière, vidée de toute personnalité, qui intéresse Kowalski. Nous l'avons vu, un aspect essentiel de l'œuvre de l'artiste est sa quête obsessionnelle de la mise à jour des phénomènes physiques qui régissent notre univers. Il cherche par là à sensibiliser la société et à lui « redonner le contrôle sur la pensée scientifique.¹⁹²» Grâce aux plastiques, Kowalski peut effacer tout indice de travail humain, toute trace de sensibilité, ne donnant plus à voir que l'essentialité de la matière et des lois qui l'ont formée. « Le coup de la main [sic], la "facture", ne comptent pas, puisque la fabrication est celle des objets industriels. Une fois les objets conçus et dessinés, on peut les refaire quand on veut¹⁹³ », affirme Kowalski.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Piotr Kowalski dans Carole Naggar, « Piotr Kowalski, de la science à l'art », *Art Press*, n° 31, juillet-août 1979, p. 39.

¹⁹³ Piotr Kowalski dans Hervé Fischer, « Entretien avec Kowalski », *Pétrole Progrès*, n° 91, printemps 1972, p. 14.

Alors, son utilisation du « matériau du siècle » s'inscrit dans une démarche rationnelle qui exploite les possibilités d'un objet technologique avec des méthodes de même nature. Son approche refuse l'effet et considère le plastique comme un pur moyen de révéler les phénomènes qui sous-tendent notre monde physique. Kowalski semble avoir trouvé dans l'usage des polymères une adéquation parfaite entre la structure du matériau et les impératifs de son langage plastique.

Si Kowalski embrasse les plastiques pour leur capacité à se plier à toutes les exigences techniques, Tetsumi Kudō semble les élire pour leur capacité à autoriser pour la première fois une approche anthropomorphique de la sculpture qui dépasse la forme tout en la libérant.

Avec le plastique, le monde de l'industrie et de la consommation donne à l'art les moyens d'abolir les frontières entre l'authentique et le factice, le naturel et l'artificiel. Nous l'avons vu, la révocation de ces dichotomies est essentielle pour le sculpteur japonais, et le plastique semble être la condition *sine qua non* du succès de cette démarche.

Ersatz universel, le plastique peut imiter tous les matériaux, inertes ou vivants et prendre l'apparence de la pierre, du métal et du bois autant que de la peau ou des feuilles. Plus intéressant encore, le plastique permet, à Kudō notamment, d'outrer cette pantomime en créant des répliques quasi exactes, mais dont l'échelle, l'intensité des couleurs ou l'anormalité de la texture dévoile subtilement l'artifice.

Cette capacité de substitution est l'identité même du plastique depuis la première boule de billard qu'il a remplacée.

À travers ses jardins de plastique, ses prothèses artificielles et la brutalité de ses résines teintées d'agents fluorescents, Kudō prône le règne du simili et affirme par là même l'éclipse du goût. Il inverse les normes du « faux » et du « vrai », du « légitime » et de l'« illégitime » : « Nous devrions les garder (les réels LÈVRES, YEUX, OREILLES etc.) dans un musée et prenons des LÈVRES en plastique, oui, un CŒUR en plastique, un

PENIS en plastique, un UTÉRUS en plastique et une TÊTE en plastique à la place des choses réelles.¹⁹⁴ » écrit le sculpteur à Alain Jouffroy en 1963.

Le plasticien japonais utilise ces substances polymorphiques pour créer des images saisissantes, « plus vraies que nature », dont les formes, les textures et les couleurs sont empreintes d'une stridence qui ne peut indifférer le spectateur.

Nous avons vu que les caractéristiques spécifiques des résines synthétiques et du polyester permettent à Kudō de donner à la matière un caractère hybride et pourtant profondément humain, qu'il fige dans un état de semi-liquidité exprimant la destruction comme la mutation des corps. Sans les matières plastiques, impossible d'aboutir à ces objets qui « nous arrachent les paupières pour que nous n'en finissions pas trop vite sur les retombées d'Hiroshima.¹⁹⁵ »

Ce dépassement des notions de naturel et d'artificiel que le plastique permet à Kudō est en réalité inhérent à la matière même. Si l'on a tendance à considérer instinctivement comme « naturel » le bois ou la pierre et « artificiel » le plastique, cette distinction s'élabore selon une différence de degré et non de nature. L'œuvre en pierre comme celle en plastique sont issus de ressources naturelles qui ont reçu le travail de l'homme. Seulement le plastique ne subit pas de transformation artisanale, il est directement manufacturé et semble ainsi se dérober à notre compréhension. En réalité, seul le degré et la durée de la transformation varient entre les deux matériaux. Dès lors qu'elle est transformée en matériau, la matière devient un artefact.

Il est cependant intéressant de noter qu'à la facilité d'emploi et de transformation de ce matériau de l'ère industrielle, s'adosse la dangerosité de son utilisation. En effet, les possibilités infinies de cette substance démiurgique furent utilisées au prix de la santé de nombreux artistes.

¹⁹⁴ Lettre manuscrite de Tetsumi Kudō adressée à Alain Jouffroy, Paris, 18 septembre 1963, p.3 [AJOUF. XT005/94-98]. « We shall keep them (raw LIPS, EYES, EARS, etc.) in a museum and let's take plastic LIPS, yes, plastic HEART, plastic PENIS, plastic UTERUS and plastic HEAD instead of raw things. »

¹⁹⁵ Daniel Marchesseau, « Kudō, ce sublimé du désespoir », *Les Nouvelles Littéraires*, 24 décembre 1973.

Piotr Kowalski, qui usa du plastique sous toutes ses formes, fut l'un d'entre eux : « J'ai abandonné le travail avec polyester parce que j'ai eu de sérieux problèmes de santé [...]. Je ne suis pas le seul sculpteur à être menacé, d'autres ne peuvent même plus pénétrer dans un atelier où on travaille certains plastiques.¹⁹⁶ » C'était le cas de Niki de Saint Phalle (1930-2002). La sculptrice développe au fil de sa pratique une allergie à certains plastiques et décède d'une maladie respiratoire liée aux émanations toxiques des résines synthétiques qu'elle utilisait. Elle disait haïr le plastique : « [...] j'y ai laissé la moitié de mes bronches, une partie de mes poumons – c'est une chose qu'on ne dit pas assez aux gens : le plastique peut être dangereux [...] Je hais le plastique !¹⁹⁷ »

Si l'utilisation des dérivés du pétrole bouleverse le paysage domestique des années 1960, il transforme également en profondeur l'art de l'époque. Ainsi, deux esprits extrêmes prévalent quant à l'utilisation des matières plastiques : celui du moyen et celui de la fin. Les polymères sont à la source d'un art résolument technologique qui exalte les bénéfices de la matière en elle-même, produit de la science de notre époque et qui en capte l'essence. D'autres – ils sont sans doute plus nombreux – usent des plastiques pour leur propension à se substituer à tout autre chose. Matière du simulacre, le plastique imite la réalité et en crée une nouvelle, étendant par là même le périmètre artistique des possibles.

b. L'utilisation des matériaux de récupération chez Tetsumi Kudō

Comme ce serait rafraîchissant si nous pouvions remplacer la lourde armure de l'art par un costume de strip-teaseuse [...] tout comme Picasso déforme le corps humain dans ses peintures et comme un jeune artiste attache des tiroirs et des gants à sa toile.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Piotr Kowalski dans Simone Manceau, « Rencontre... Piotr Kowalski » dans cat.exp. *Les années plastiques*, éditions Alternatives, Paris, 1986, p. 26.

¹⁹⁷ Niki de Saint Phalle dans *Le plastique dans l'art*, André Sauret, 1973, n.p.

¹⁹⁸ Tetsumi Kudō, « Ningen fushin → sonzai kakunin no tame ni » (« La misanthropie → pour prouver notre existence »), *Ochanomizu Joshidaigaku Shimbun*, 20 novembre 1960, p. 2. « 芸術等という重苦しい鎧を、ストリップパーのバタフライと取りかえたら、何とさっぱりする事か。ピカソが人体をデフォルメして描くのも、若い画家がキャンバスにズロースや手袋をくつつけるのも。 »

Ce jeune artiste qui, en 1960, réveillerait l'art de son temps par l'utilisation de matériaux de récupération, c'est Kudō lui-même. En effet, en 1958, dans son œuvre *Confluent Reaction in Plane Circulation Substance* (fig. 42), le sculpteur associe des gants de coton usés à la peinture, au métal et aux cordes qu'il employait alors régulièrement dans son travail.

Sa démarche s'opère dans un contexte social, économique et culturel particulier qu'il convient de préciser.

L'apparition de l'objet dans l'œuvre de Kudō coïncide d'abord avec l'industrialisation massive du Japon dans l'après-guerre. On parle en effet, dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, de « miracle économique japonais » pour évoquer une période de croissance sans précédent. Sous l'occupation américaine, le pays se convertit à la production de masse et devient, dans la décennie qui suit, la deuxième puissance économique mondiale. Une telle croissance correspond à une affluence nouvelle de biens et d'objets manufacturés issus de l'industrie, dans un Japon qui était encore largement dominé par l'artisanat.

Paradoxalement, cette société de l'objet se construit sur un pays encore visiblement ravagé par le conflit. Durant la guerre, environ 40 % de la superficie des soixante-six villes victimes de bombardements furent détruits.¹⁹⁹

La formation artistique de Kudō se fait dans cette société bicéphale : celle du vide laissé par les bombes mais aussi celle de l'envahissement croissant par les objets et matériaux industriels de la société de consommation naissante.

On ne peut toutefois pas envisager cette utilisation des matériaux « dérisoires » par Kudō comme une approche fondamentalement nouvelle. En effet, nous avons déjà évoqué les productions antérieures des artistes du groupe Mavo dans les années 1920 et notamment celles de Murayama Tomoyoshi. Cette première occurrence des matériaux de rebut correspondait à une protestation contre le conservatisme dans le monde de l'art japonais au sortir de la Première Guerre mondiale²⁰⁰, parallèlement à une démarche comparable en Europe avec le mouvement Dada et notamment les travaux d'artistes tels que Kurt Schwitters (1889-1948) et son célèbre *Merzbau*.

La situation, à la fin des années 1950, est à la fois proche et profondément autre.

¹⁹⁹ Wesley Craven et James Cate, *The Pacific : Matterhorn to Nagasaki*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953, p. 751-752.

²⁰⁰ Sur ce sujet, voir Jennifer Weisenfeld, *Mavo : Japanese Artists and the Avant-garde 1905-1931*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2002.

Durant la Seconde Guerre mondiale, les artistes japonais furent incités par le gouvernement à assurer la solidarité du peuple à l'effort de guerre à travers la défense et l'exaltation d'une identité japonaise. On dénote alors deux courants principaux, l'un en appelle à l'imaginaire collectif en puisant dans les techniques et iconographies nippones traditionnelles (les monumentales peintures à l'encre sur papier de riz de Yasuda Yukihiro (fig. 43) en sont un parfait exemple) ; d'autres mettent en exergue le caractère dramatique du conflit par des compositions spectaculaires afin de galvaniser le spectateur et ainsi renforcer la cohésion nationale (cette tendance s'illustre dans les peintures que réalise Tsuguharu Fujita durant la guerre, notamment *La Mort lumineuse aux îles d'Attu* (fig. 44)).

Après la guerre, le Japon, profondément marqué par l'humiliation de la défaite, développe un fort sentiment anti-occidental. En résulta une perpétuation des formes classiques en vigueur pendant le conflit et une réticence envers les tendances nouvelles de l'art qui voyaient le jour en Europe et aux États-Unis.

En réaction à cette uniformité et au manque de dynamisme de la production artistique japonaise, furent créées les premières expositions indépendantes se constituant en dehors du cadre institutionnel prévu par les musées, les écoles d'art et les galeries. La plus importante de ces manifestations était le Salon des Indépendants Yomiuri, destiné à promouvoir la jeune création. C'est dans le cadre très libre de cet événement annuel que Kudō présenta pour la première fois ses œuvres réalisées avec des matériaux de récupération.

Face à ces travaux singuliers, si éloignés des tendances évoquées précédemment, le critique d'art Tōno Yoshiaki inventa le mot « anti-art » (*han-geijutsu*)²⁰¹. Il décrivit en effet le travail de Kudō comme un « junk anti-art » (*garakuta no han-geijutsu*) dans sa critique de l'exposition publiée dans le *Yomiuri Shinbun*. On peut y lire : « Utiliser des matériaux qui vont au-delà des conventions de la peinture et de la sculpture ne peut résulter que d'un acte de rébellion hystérique ou d'un désir de sauter d'un train en marche.²⁰² »

Cet « acte de rébellion » fut très vite suivi par de nombreux plasticiens de la génération de Kudō, notamment Nakanishi Natsuyuki (1935 – 2016) et Jirō Takamatsu (1936 – 1998). La

²⁰¹ Le mot est repris d'expressions similaires qui existaient pour parler du théâtre (« anti-théâtre ») et de la littérature (« antiroman ») de l'époque.

²⁰² Tōno Yoshiaki, « Garakuta no han-geijutsu », *Yomiuri shinbun*, 2 mars 1960, édition du soir, p. 21. « 絵画とか彫刻の概念からすれば異質な素材をもってくるのが、一種のヒステリックな反抗だったり、新しいものへの便乗だったりする意識が非常にあったわけだが »

pratique de ces artistes de l'anti-art fut par la suite définie comme un « recyclage des déchets et art du recyclage, art du papier d'emballage, art du papier hygiénique, musique désagréable, art de la nausée en décomposition, art du porno, art du danger, art tourisme, art de la rue »²⁰³. La multiplication de ces éléments exogènes aux catégories matérielles traditionnelles du monde de l'art dépassait cependant la compréhension des autorités publiques qui décidèrent en 1962 d'interdire :

Les œuvres munies d'un mécanisme produisant un bruit désagréable ou trop intense ; les œuvres dégagant de mauvaises odeurs, ou susceptibles de se décomposer ; les œuvres utilisant des matériaux tranchants ou susceptibles de provoquer des accidents ; les œuvres donnant des sensations désagréables aux spectateurs ou susceptibles d'enfreindre la réglementation sur l'hygiène publique ; les œuvres utilisant du sable ou du gravier posé à même le sol, ainsi que celles utilisant des matériaux risquant de salir ou d'endommager le sol ; les œuvres directement suspendues au plafond.²⁰⁴

Cette attaque directe envers les œuvres d'anti-art suscita de vives protestations parmi les artistes, si bien que le *Yomiuri Shimbun*, journal qui finançait l'opération, décida l'année suivante la cessation du salon.

Il est à noter que cette condamnation de l'art du rebut concorda avec le départ de Tetsumi Kudō pour la France. L'artiste, qui avait gagné le premier prix de la Deuxième Exposition des Jeunes Peintres Internationaux (Pan-Pacifique)²⁰⁵, reçut une subvention pour un séjour d'un semestre à Paris²⁰⁶. Il y arriva le 5 mai 1962 accompagné de sa femme Hiroko.

²⁰³ Kikuhata Mokuma, *Sengo bijutsu to han-geijutsu*, Tokyo, Kaichosha, 1993, p. 109. « 廃棄物のリサイクルとリサイクルアート、クラフトペーパーアート、トイレットペーパーアート、不快な音楽、悪心を分解するアート、ポルノアート、危険アート、アートツーリズム、ストリートアート。 »

²⁰⁴ Cité dans Segi Shinichi (dir), *Sengo kūhakuki no bijutsu*, Tōkyō, Shichosha, 1996, p. 279. « 不快なノイズまたは大きすぎる音を生成するメカニズムを備えた作品。悪臭や分解の可能性があります。鋭利な材料を使用でき、事故が発生する可能性があります。国民を当惑させたり、公衆衛生規則に違反したりする可能性のある仕事。地面に置かれた砂と砂利、および土壌を汚染または損傷する可能性のある材料を使用した作品。天井から直接吊り下げられた作品。 »

²⁰⁵ L'exposition organisée par le Forum Culturel du Japon se tint au Matsuzakaya (centre commercial) de Tōkyō du 13 au 18 février 1962. Kudō y présenta *Proliferating Chain Reaction in Limited Pool* (1958, Musée de la ville d'Iwaki).

²⁰⁶ Il y resta finalement vingt et un ans, jusqu'en 1983.

Si Kudō était convaincu « qu'il n'y avait rien à apprendre de l'Europe²⁰⁷ », il trouva dans la capitale française, la confirmation de ses instincts concernant l'objet manufacturé et l'objet récupéré.

En effet, la même année, Ileana Sonnabend ouvrait sa galerie éponyme à Paris dans laquelle elle présenta les *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg²⁰⁸, objets hybrides associant peinture, matériaux de rebut et objets manufacturés. Mais la France de 1962 est avant tout celle du Nouveau Réalisme, mouvement qui marqua la décennie notamment par son utilisation des matériaux de récupération.

le Nouveau Réalisme est fondé par Pierre Restany le 27 octobre 1960 à travers une déclaration constitutive, *Nouveau Réalisme nouvelles approches perceptives du réel*, signée conjointement par Daniel Spoerri, Jacques Villeglé, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Arman, Jean Tinguely, Yves Klein et Pierre Restany lui-même. Un second manifeste, en mai 1961, intitulé *A 40° Au-Dessus de Dada*, y adjoint Mimmo Rotella et César.

Là où Rauschenberg pratique l'objet en réaction à l'expressionnisme abstrait qui tend à se scléroser et, surtout, en l'intégrant dans un espace pictural traditionnel, les Nouveaux Réalistes adoptent pour beaucoup une démarche plus radicale dans laquelle l'objet est utilisé en tant que tel. C'est le cas notamment des œuvres d'Arman comme sa série des *Poubelles* (fig. 45) ou des « tableaux-pièges » de Daniel Spoerri (fig. 46). Face à l'« évidence fantastique de la consommation et de l'abondance »²⁰⁹ dont parle Baudrillard, les Nouveaux Réalistes revendiquent une présentation directe de l'objet, en lien avec la société qui l'a fabriqué : « Dans une époque de consommation, de boom économique et d'aventure technologique, le Nouveau Réalisme voulait dire aussi qu'il existait des artistes capables d'assumer la métaphore du pouvoir et de la société de consommation.²¹⁰ » écrivait Pierre Restany.

²⁰⁷ Tetsumi Kudō, « Henkaku no kin o maku otoko » (L'homme qui répandit les germes du changement), *Fujin Kōron*, mars 1970, p. 179. « ヨーロッパから学ぶものは全然ないと信じていたし »

²⁰⁸ Clémence Bigel, *Le Pop'Art à Paris : une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978*, Mémoire de Master 2 présenté sous la direction de Mme Julie Verlaine, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2013, p. 52

²⁰⁹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation : ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, p. 17.

²¹⁰ Pierre Restany, « La prise en compte réaliste d'une situation nouvelle », *1960 : Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1986.

Dès son arrivée à Paris, Tetsumi Kudō, qui partage cet attachement à l'objet, expose à leurs côtés. À l'invitation du critique d'art Alain Jouffroy, l'artiste japonais présente des pièces dans l'exposition « Collages et Objets » organisée à la galerie du Cercle²¹¹. Le travail de Kudō côtoie ainsi celui de Raysse, Spoerri, Rotella ou encore Arman.

Il est vrai que les œuvres du japonais créées à cette période partagent de nombreuses similitudes avec celles des Nouveaux Réalistes, on y voit par exemple apparaître des pistolets (*Bonjour et Bonne nuit*, 1963, collection particulière), des boules à thé (*Self-Sufficiency in a Dice*, 1962, Musée des Beaux-Arts d'Aomori), des poupées, des seringues, des thermomètres (*The Relations of Marmots*, 1962, Musée des Beaux-Arts d'Aomori) ou encore des magazines de sport (*Your Portrait*, 1965, Musée de Chiba).

Le sculpteur, qui n'a jamais voulu appartenir à aucun groupe constitué, refuse cependant d'être assimilé au groupe fondé par Restany sur la seule base de leur utilisation commune de matériaux alternatifs²¹².

Cette première expérience mène Kudō à participer à un autre événement qui marqua les années soixante : l'exposition « Les Objecteurs », de nouveau organisée par Jouffroy, en 1965. La manifestation réunissait notamment, en plus de Kudō, Jean-Pierre Raynaud et Daniel Pommereulle. Il s'agissait en réalité d'un cycle d'expositions se déroulant simultanément, entre décembre 1965 et janvier 1966, à la galerie J, à la galerie Larcade et à la galerie Jacqueline Ranson. L'objectif d'Alain Jouffroy était alors de mettre en évidence l'impossibilité de classer ces artistes et de les inclure dans des catégories préexistantes. Avec « Les Objecteurs », le critique ne tenait pas à créer un nouveau groupe à partir de plasticiens qui n'avaient comme dénominateur commun que l'importance de la pensée dans le processus artistique et sa délégation à l'objet. Il insistait au contraire sur le fait que « chaque objecteur est seul, entièrement seul, dans son aventure.²¹³ » et précisa qu'« entre Arman et Spoerri, il y

²¹¹ L'exposition, organisée conjointement par Alain Jouffroy et Robert Lebel, se tient du 24 octobre au 17 novembre 1962.

²¹² Tomohiro Masuda, « When the Box Is Presented to You : Tracing the Development of Tetsumi Kudō in Paris, 1962 » dans cat.exp. *Your Portrait : A Tetsumi Kudō Retrospective*, Osaka, The National Museum of Art, 2013, p. 440.

²¹³ Alain Jouffroy *Objecteurs Artmakers*, Nantes, Joca Seria, 2000, p. 35.

a un abîme ; entre Jean-Pierre Raynaud et Daniel Pommereulle, un autre abîme. Entre Tetsumi Kudō et les quatre autres, un troisième abîme [...] ²¹⁴ ».

En effet, si tous ces artistes ont en commun l'emploi de matériaux manufacturés, usés, récupérés, les logiques qui sous-tendent cette utilisation sont extrêmement variées. « Ce ne serait pas parce que deux artistes délégueraient leur pensée à un même objet, une chaise par exemple, que cette chaise ferait apparaître la même pensée ²¹⁵ » notait Jouffroy en 1967.

Pour le Nouveau Réalisme, l'objet est présenté sous son aspect sociologique, témoin et acteur de la société de consommation. Or, Kudō n'a pas pour ambition la thésaurisation des symboles de la société industrielle, sa pratique artistique de l'objet ne cherche pas à critiquer, promouvoir, encenser ou détronner la société de consommation. Cet « abîme » qui distingue Kudō des artistes de sa génération est à chercher autre part, dans les ruines d'un Japon détruit par la guerre.

Le traumatisme du conflit n'est pas absent des travaux des Nouveaux Réalistes. Les études récentes sur ces artistes ont rétabli le lien, trop longtemps occulté par le poids du discours restanien, entre l'importance de l'objet chez ces plasticiens et les destructions de la Seconde Guerre mondiale. Les travaux de Laurence Bertrand-Dorléac, Didier Semin, Déborah Laks et Jill Carrick ont particulièrement œuvré en ce sens.

Mais « l'anamnèse d'un passé proche ²¹⁶ » opérée « sous couvert d'archéologie ²¹⁷ » que ces auteurs mettent en lumière, implique une matérialité du désastre, un territoire ruiné et enseveli que des fouilles pourraient, strate par strate, objet par objet, découvrir et révéler. Or la spécificité du drame japonais réside précisément dans l'absence de toute trace : Hiroshima fut atomisée et avec elle la mémoire matérielle de la catastrophe. Pas de tombe possible dans la ville martyre, simplement les murs couverts des ombres d'anonymes que la pluie effaça. L'objet chez Kudō n'est doté d'aucune mémoire, n'est porteur d'aucun passé. Il apparaît dès lors comme un refus obstiné de la disparition, la recherche de traces, imaginaires, d'une

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Alain Jouffroy, *L'abolition de l'art* (1967), Paris, Impeccable, 2011, p. 36.

²¹⁶ Didier Semin, « Pompéi mental », dans cat. exp. *Le Nouveau Réalisme*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2007, (note 21), p. 160.

²¹⁷ *Ibid.*

humanité volatilisée. Revers négatif du processus de production, le déchet, aussi fictif soit-il, surgit précisément comme un révélateur de la vie, de l'humain et de son existence passée.

Kudō, dont l'œuvre se teinte toujours d'une ironie cruelle, aime à arranger ces matériaux de récupération selon des systèmes ordonnés et complexes, reliés par des fils et méthodiquement disposés dans des boîtes, comme dans *Your Idol* (fig. 47). Ces dispositifs évoquent bien sûr le mécanisme de bombes. Le sculpteur place ainsi les témoignages de l'humanité au cœur de ce qui en a permis l'annihilation. Il rappelle par là même, involontairement sans doute, le caractère artisanal des premières armes atomiques. En effet, Little Boy et Fat Man étaient des entreprises empiriques composées de matériaux aussi dérisoires que du papier buvard, du liège, de l'aluminium et du plastique, le tout pris dans un enchevêtrement de fils et de détonateurs. Seul l'ajout d'un anneau d'uranium distinguait ultimement la sculpture de la machine de mort.

Si elle est omniprésente dans les années 1960, l'utilisation de l'objet manufacturé et de l'objet de rebut, *a fortiori* chez Kudō, ne peut être lue de manière univoque. À la fois matière de la contestation et de la société industrielle moderne, le dérisoire est par-dessus tout la matière de la mémoire, ou plutôt de l'absence de mémoire. En rangeant dans des boîtes les souvenirs mensongers d'un monde précédent au drame, Kudō thésaurise des souvenirs rendus impossibles. Il donne ainsi une forme, grotesque et misérable, à l'absence, conjurant se faisant la tragédie du néant imposée par la bombe.

c. Les « matériaux innommables »

Chez Kudō, l'emploi du produit industriel et du déchet renvoie fatalement à l'homme, à son existence, à sa consommation et à sa production. Par changement d'échelle, cet attachement le cycle de vie humain se traduit par son transfert au schéma absorption – croissance – élimination auquel tout organisme est soumis. Pour Kudō, cette exploration de la réalité biologique de notre espèce se fait par une utilisation de matériaux qui en partage la nature éphémère, parfois sale et repoussante, mais obstinément humaine.

Ces matériaux, que Florence de Mèredieu définit comme « innommables²¹⁸ » sont exactement ceux qui furent proscrits par les détracteurs de l'anti-art et de Kudō en particulier. En effet, « les œuvres donnant des sensations désagréables aux spectateurs ou susceptibles d'enfreindre la réglementation sur l'hygiène publique » ou celles « susceptibles de se décomposer » sont au cœur de son travail.

La première occurrence de ce type de substance dans l'œuvre de Kudō date de novembre 1961, lorsque l'artiste expose une installation (fig. 48) à la galerie Bungeishunjū de Tōkyō, aujourd'hui détruite, composée de dizaines de petits pains qui semblaient ramper telles des larves sur une énorme enceinte en bois diffusant un enregistrement du cours de la Bourse²¹⁹. À la fin de cette même année, l'artiste présente, au quatorzième Salon des Indépendants Yomiuri, une de ses œuvres majeures : *Philosophy of impotence, or Distribution Map of Impotence and the Appearance of Protective Domes at the Points of Saturation*. Dans cette œuvre monumentale, Kudō faisait tomber des grappes de phallus en papier et ruban adhésif du plafond qui se répandaient au sol et se finissaient par une « éjaculation » de nouilles fraîches et de magazines (fig. 49). Lorsque les pâtes commencèrent à moisir, les organisateurs les remplacèrent par des cordes blanches, et ce de manière définitive²²⁰.

Kudō ne suivit manifestement pas les conseils du critique d'art Michel Tapié qui, lors de son séjour au Japon en 1958, lui aurait conseillé de « faire des pièces qui resteront, d'utiliser des matériaux solides²²¹ ». En figurant des animaux ou des organes et des fluides humains par des aliments en décomposition, Kudō cherche au contraire à montrer notre inexorable déclin, dans la grande tradition des vanités. Dans l'œuvre du sculpteur japonais, les denrées alimentaires les plus banales exposent leur matérialité, leur odeur, leur impermanence, comme autant de métaphores de la vie humaine, interpellant le spectateur, quitte à le répugner. Cette correspondance entre l'objet comestible et l'organisme vivant, forme de transsubstantiation grotesque, semble perdurer jusqu'en 1977, date à laquelle il réalise sa dernière œuvre « alimentaire » : *Japanese People Eat These Every Day - How Do*

²¹⁸ Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne & contemporain* (troisième édition), Paris, Larousse, 2008, p. 346.

²¹⁹ Atsuhiko Shima, « A guide to Tetsumi Kudō » dans *Your Portrait : A Tetsumi Kudō Retrospective*, op.cit. p. 77.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Hiroko Kudō, Entretien avec Atsuhiko Shima, 4 février 2011, cité dans *Your Portrait : A Tetsumi Kudō Retrospective*, op.cit. p.72. « 後に残る作品を作るべきで、丈夫な材料を使え。 »

You Think ? (fig. 50). L'objet est d'une étonnante simplicité formelle pour l'artiste : quatre rectangles de *nori* (algue de couleur brune très consommée au Japon) sont disposés sur un carton blanc, de manière à former une grille. Derrière une apparente légèreté, cette œuvre, par bien des aspects, nous renvoie à une autre image, gravée dans la mémoire collective comme une des plus éloquents du drame de Hiroshima.

En effet, l'orthogonalité, le fort contraste coloré, la texture et la couleur du *nori* rappelant celles d'une peau brûlée, le format inhabituel de l'œuvre, sont autant de données qui évoquent la célèbre photographie de Gonichi Kimura, prise le 15 août 1945, montrant une femme dont les brûlures reprennent les motifs hachurés de son kimono (fig. 51). L'image, d'une éloquence tragique, est sans doute celle qui fut le plus reproduite dans les publications relatives à la catastrophe. L'incrustation du motif sur la chair résulte des rayons gamma émis par le souffle atomique : les zones sombres du tissu ont absorbé le rayonnement thermique et ont pénétré la chair tandis que les parties claires ont reflété la chaleur, épargnant la peau.

À la lumière de cette analogie, le titre très littéral de l'œuvre, qui pourrait se traduire par « Les Japonais mangent ça tous les jours, qu'est-ce que vous en pensez ? », gagne une dimension caustique. Plus que les algues, ce que le peuple japonais mange tous les jours, ce sont les conséquences de la guerre et du feu nucléaire. Kudō interpelle par le titre mais aussi et surtout par l'incongruité de ses matériaux, créant ainsi un objet qui provoque le spectateur pour mieux le forcer à réagir.

Si les produits alimentaires occupent une grande place dans la pratique de l'artiste, ils ne sont pas les uniques matériaux qu'il utilise dont la nature organique interpelle ou dégoûte. Explorant l'intégralité du cycle biologique de l'être humain, le Japonais n'hésite pas à employer des matériaux qu'il a lui-même produits, comme dans *Moisissure of Kudō* (fig. 52), œuvre composée d'un sachet rempli de ses propres poils. Mis sous plastique puis collé à un carton, le produit de la tonte est méticuleusement daté et l'outil de sa collecte est précisément décrit : « Philishave type HP1109 – 220V, 12w – 3000 Turning ». L'objet évoque peut-être « les chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient toutes entières tombées le matin, au réveil²²² » qu'évoque Marguerite Duras, mais cette méthode scientifique, qui rappelle celle des entomologistes, témoigne surtout d'une volonté de documenter avec le plus

²²² Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, Argos Film, 1959, 5 : 10 mn.

de précision possible la vie humaine, celle de l'artiste en l'occurrence. En effet, pour Kudō, le rapport au fonctionnement de l'organisme et donc à toutes les ingestions et les excréctions du corps semble être le socle premier de notre relation au monde matériel. En faisant de l'ignoble et du périssable son médium, il nous rappelle que notre propre « noblesse humaine est en train de fondre²²³ », mais il cherche aussi à exposer des traces concrètes, organiques, de notre vie, celles précisément qui furent anéanties en août 1945.

Plus largement, l'usage de ces matériaux est aussi une façon ne pas vouloir parer de vérité les réponses proposées à la question de même de l'art. En usant de pains, de poils et de nouilles, Kudō refuse d'apporter des réponses définitives ; il montre qu'il n'existe de solution susceptible d'avoir une valeur dans la durée, ni du côté de la production, ni du côté de la réception.

Cette utilisation de matériaux alternatifs, périssables, répugnants voire abjects n'est pas l'apanage de Kudō. Nombreux sont les artistes qui, dès les années 1960, ont repoussé bien plus loin les limites du goût et de l'agréable, du solide et du supportable, à travers l'utilisation du sang (Michel Journiac), ou même des excréments (Piero Manzoni). Ces substances turpides, parfois dangereuses, sont généralement l'outil du scandale, d'actes transgressifs où la matière se donne à voir, à manger ou se dissimule pour mieux provoquer.

Piotr Kowalski n'est pas de ces artistes irrévérencieux. Les matériaux et techniques qu'il emploie, souvent étonnants, ne révèlent leur incongruité que par l'observation attentive des œuvres ou leur expérience. Même lorsque le plasticien utilise la plus inattendue des matières, il est facile de passer à côté. C'est notamment le cas d'une série de vases (fig. 53) que Kowalski réalise en collaboration avec le Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques (CIRVA), à Marseille. Avec le concours des maîtres verriers du centre et notamment du souffleur Lino Tagliapietra, Kowalski investit le plus singulier des verres : l'ouraline. D'une couleur verte caractéristique, devenant phosphorescent lorsqu'elle est exposée à la lumière ultraviolette, l'ouraline tire ses propriétés de sa concentration en oxydes d'uranium (urane ou diuranate). Bien que faiblement radioactif, le choix de ce matériau, inusité depuis le XIX^e siècle, est loin d'être anodin. En détournant la matière même du désastre pour réaliser de simples vases, Kowalski brise sobrement l'un des derniers tabous de

²²³ Tetsumi Kudō, « Dear Mr. Beeren (Dear Europeans) », dans Kudō, op. cit.

l'art de l'ère atomique. Encore une fois, le plasticien démontre que la science et ses outils ne doivent pas être craints en tant que tels mais nécessitent d'être compris et utilisés avec raison. Un matériau qui servit à raser des villes peut dès lors contenir des fleurs.

On peut toutefois voir dans ces vases un commentaire subtil des dangers de telles substances. Ces objets sont tous formés sur le même modèle : une sphère de verre est soumise à une dépression, le centre de la forme est ainsi enfoncé pour créer un espace creux qui accueille l'eau et les fleurs. La taille et la profondeur de la cavité n'admettant pas d'y déposer un bouquet, seules quelques fleurs dont les tiges ont été coupées très court peuvent y trouver leur place. Ainsi, ces vases d'uranium ne permettent pas réellement de conserver les végétaux, les contraintes qu'ils imposent accélérant au contraire leur processus de flétrissement.

Qu'ils soient résolument modernes ou archaïques, issus de l'industrie ou ramassés dans la rue, une part des matériaux utilisés par Kudō et Kowalski sont choisis pour leur ostensible présence qui ramène inexorablement à l'homme, à sa vie et à sa propre matière.

« Ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair²²⁴ » écrivait Merleau-Ponty en 1964.

2. L'énergie comme matière

Les développements de la technologie et la présence exponentielle des machines dans le champ de l'art poussent les artistes à réenvisager complètement la notion même de matière et de matériau. Les plasticiens ont étendu le champ matériel des possibles en lien avec la société et ses bouleversements aussi rapides que violents. Alors, le seul caractère qui semble

²²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, 2001, pp.150-151.

déterminer l'utilisation d'un matériau est son pouvoir de transformation, de mutation, sa capacité à dire l'inconstance de notre société.

En ce sens, les artistes ont usé de matériaux « dérisoires » et « innommables », qui repoussent les limites de la sculpture mais en préservent la matérialité, à défaut de la solidité.

Leur épaisseur, leur couleur, leur opacité, résiste au regard du spectateur et le provoque.

L'un des enjeux de la sculpture de l'ère atomique est de s'emparer de cette inconstance et de l'énergie exorbitante qui irrigue le monde moderne pour la donner à voir, quitte à délaisser son intégrité.

On n'a pas encore absorbé complètement notre coupure, celle que la découverte de l'énergie atomique a produite dans nos têtes. C'est une révolution copernicienne, une autre, aussi importante pour l'inconscient que de ne pas être au centre de l'univers. D'un coup, on n'est même pas nourri par le soleil, puisque l'énergie est partout. Depuis Copernic, on était quand même dans un monde clos, on était autour d'un soleil, il y avait quand même un centre. Mais depuis [...] l'apparition de la bombe atomique, on n'a plus de centre. Le soleil est partout.²²⁵

Par ces mots, Piotr Kowalski déclare l'ère nouvelle dans laquelle l'homme et son art sont entrés : celle d'une énergie omniprésente et sans limite, qui bouleverse notre rapport au monde. Baptisée par la bombe atomique, cette révolution ne se fait pas sans les plasticiens, qui tentent, avec les moyens de l'art, d'en révéler la nature au-delà des limites de la matière.

a. Plus clair que mille soleils

À partir des années 1950, l'utilisation de la lumière comme matériau à part entière – tradition initiée par László Moholy-Nagy et son *Modulateur - Espace - Lumière (Licht -Raum Modulator, 1922-1930)* – est au centre des préoccupations de nombreux artistes.

Matière immatérielle, la lumière est, depuis l'architecture gothique et la « théologie de la lumière » théorisée par l'abbé Suger, un moyen pour les artistes de manifester de manière physique l'indicible.

²²⁵ Entretien avec Emmanuel Mavrommatis, op.cit. p. 9.

Cette présentation de l'invisible à travers la lumière, les artistes des années 1960 la perpétuent via l'utilisation de phénomènes physiques tels que l'ionisation, le rayonnement, l'incandescence ou la phosphorescence, leur permettant par exemple d'interroger et de reconfigurer l'espace (Dan Flavin) ou de retranscrire l'effervescence de la société de consommation (Martial Raysse). Mais après la guerre, la lumière, c'est aussi celle des explosions, qui fleurissent de par le monde à travers les essais nucléaires.

Lorsque la bombe atomique explosa sur Hiroshima, ce fut d'abord un éclair, muet et éblouissant. La lumière se déplaçant plus vite que le son, le flash, « plus clair que mille soleils²²⁶ », ne fut suivi que trente secondes plus tard de l'assourdissante détonation. Pour évoquer cet effet monstrueux, les enfants témoins de l'événement dirent *pikadon* (ピカドン), terme formé sur une double onomatopée, à la fois le « flash » d'une lueur aveuglante (*pika*) et le « bang » d'un fracas épouvantable (*don*).²²⁷

À la suite du largage de la première bombe nucléaire, le président Harry Truman déclara que : « l'énergie de laquelle le soleil tire ses pouvoirs a été libérée contre ceux qui ont emmené la guerre en Extrême-Orient. »²²⁸ On peut voir dans *C'est pour tout de suite !* (Fig.32) de Piotr Kowalski, l'évocation de la violence sans précédent de ce flash meurtrier. La lumière aveuglante des spots lumineux dirigés contre les corps torturés, les ombres dramatiques ainsi créées sur le groupe d'un blanc spectral, le titre évoquant l'impossibilité de se protéger, nous ramènent aux événements d'août 1945.

Cette énergie inégalée libérée par les bombes d'Hiroshima et Nagasaki entra au cœur de la matière et en modifia les fondements mêmes. L'intensité inouïe de la lumière traversa les corps et les volatilisa, créant au passage des images à la fois nouvelles et terribles. « Quand le

²²⁶ « Brighter than a thousand suns » est le titre d'un ouvrage de l'écrivain et journaliste allemand Robert Jungk publié en 1954. Il s'agit de la première publication racontant l'histoire du Projet Manhattan. Il fut traduit en français sous le titre *Plus clair que mille soleils, le destin des atomistes* aux éditions Arthaud en 1958. L'expression, tirée du *Mahabharata* (et plus précisément du *Bhagavad-Gita*) aurait été citée par Robert Oppenheimer au moment de l'explosion de la première bombe atomique.

²²⁷ Journal du Dr Michihiko Hachiya, en partie retranscrit dans *Science & Vie* n° 1055, août 2005, p. 24.

²²⁸ Transcription de la déclaration radiodiffusée du président Harry S. Truman le 6 août 1945 annonçant l'utilisation de la bombe atomique à Hiroshima, *New York Herald Tribune, European Edition*, 9 août 1945. « The force from which the sun draws its powers has been loosed against those who brought war to the Far East. »

flash vous frappe, vous pouvez voir la radiographie de vos mains les yeux fermés²²⁹ » précise un témoin de la bombe. Cette disparition de la matière même du corps au profit de son imagerie interne, révèle à l'homme ce qu'il n'aurait jamais pu et jamais dû voir. Mais l'énergie déployée fut telle que la matière ne fut pas simplement pénétrée, elle fut pulvérisée. En effet, les premiers scientifiques japonais et américains qui arrivèrent à Hiroshima et Nagasaki dans les semaines succédant les explosions constatèrent qu'à certains endroits, les bombes avaient laissé des marques correspondant aux ombres des objets que leur éclair avait illuminés. Dans une série de photographies prises à ce moment (fig. 54 et 55), on peut constater les stigmates du drame : les ombres portées d'hommes, de valves ou d'échelles furent inscrites dans les murs de la ville. En un instant la matière même disparut, tandis que son négatif, son ombre, se matérialisa.

Ainsi, l'énergie phénoménale de la bombe atomique marqua un tournant majeur dans notre conception du monde physique en inversant les données établies de ce qui est visible et de ce qui est invisible, de ce qui est matière et de ce qui ne l'est pas, de ce qui est et de ce qui n'est pas. Ce constat fit dire à Jean Baudrillard que « l'ombre atomique [est] la seule qui nous reste : ni l'ombre solaire, ni même les ombres de la caverne platonicienne, mais l'ombre du corps absent, irradié, le graphe de l'anéantissement du sujet.²³⁰ »

Mais la lumière de la bombe, ce n'est pas que l'aveuglant éclair d'août 1945, c'est aussi celle, plus insidieuse et diffuse, de la radioactivité.

En effet, les dégâts causés par la bombe atomique ne se sont pas arrêtés avec l'explosion. Chez les survivants du feu nucléaire, les radiations ont provoqué des lésions internes profondes apparues au cours des mois et années suivants sous différents symptômes. L'ampleur des dommages, invisible à l'œil nu, dépend de la dose de rayonnement, mais l'immense majorité des survivants décédèrent dans les mois qui suivirent. D'autres devinrent stériles ou donnèrent naissance à des enfants atteints de graves problèmes de santé. Ces effets

²²⁹ Témoignage de Douglas Hern, ancien membre de la Royal Navy, qui assista à un essai atomique le 15 mai 1957 à proximité de Malden (Kiribati), dans Wester Van Gaal, *What does a nuclear explosion feel like ?*, Motherboard | Vice – TRANSCEND Media Service, mis en ligne le 29 août 2018, consulté le 5 mai 2019 (https://www.youtube.com/watch?v=Y__dxTaGEP0&t=303s). « When the flash hits you, you could see the X-rays of your hands through your closed eyes. »

²³⁰ Jean Baudrillard, *L'Illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Galilée, 1992, p. 148.

sont dus à l'exposition aux rayonnements ionisants produits lors de l'explosion atomique. Ces rayonnements et la radioactivité qui en émanent sont des phénomènes habituellement invisibles à l'œil nu, qui ne sont observables que sous certaines conditions.

Dans des œuvres que nous avons évoquées, *Sisyphé géomètre* (fig. 17) et *Le Grand Manipulateur* (fig. 16), Piotr Kowalski rend tangible ces phénomènes physico-chimiques. À l'aide d'un champ électro-magnétique et de gaz rares, l'artiste nous permet de manipuler les atomes pour créer de l'énergie, reproduisant sur un mode mineur le phénomène radioactif. L'énergie, chez Kowalski, est exprimée sous forme de photons, illuminant les gaz d'une lumière étonnamment douce et colorée.

Si Kowalski s'empare des lois scientifiques complexes pour les mettre à la portée des spectateurs et ainsi déconstruire les *a priori*, Tetsumi Kudō opère à l'inverse.

Dans son œuvre *Cultivation by Radioactivity in the Electronic Circuit* (fig. 56), l'artiste japonais crée une serre dans laquelle évoluent, autour d'un tube halogène, mouches et cerveaux en plastique. Le tout est recouvert d'une peinture verte appliquée à l'aérosol.

Dans cette œuvre, Kudō reprend l'image archétypale de la radioactivité se manifestant par une étrange lumière d'un vert surnaturel. Cette conception provient de l'utilisation de la radioactivité dans la société civile durant les années 1950 : la radioluminescence. Il s'agit d'une forme de luminescence produite par la désintégration radioactive d'un corps. Il était alors courant d'utiliser la désintégration du radium (matériau hautement radioactif) sur du sulfure de zinc pour créer par exemple des cadrans de montre lumineux qui brillaient dans le noir d'une lumière verte caractéristique.

C'est ce même principe que Kudō utilise à la fin des années 1960 en associant peinture fluorescente et exposition à la lumière noire. Du fait que la fluorescence se traduit généralement par l'émission de lumière visible à partir d'une source d'énergie invisible (ultraviolets), les objets fluorescents paraissent plus lumineux que les objets ordinaires.

L'exemple le plus impressionnant de cet usage est sans doute l'ensemble *Your Portrait May* (fig. 57). L'œuvre est composée de deux chaises longues sur lesquelles sont répandus des lambeaux plastiques, évoquant des restes humains. Les transats sont adjoints d'une cage à oiseau et l'un d'entre eux, d'un parasol. Contrairement aux œuvres du même type que nous avons étudié, celles-ci sont recouvertes d'une peinture fluorescente et destinées à être

présentées dans l'obscurité. Une fois exposées à la lumière noire, elles s'illuminent d'un vert et d'un orange à l'éclat surréel.

À travers ce processus lumineux et chromatique, Kudō semble chercher à dématérialiser l'espace environnant et à donner à ses œuvres le pouvoir d'apparitions incongrues qui inversent optiquement le souvenir des ombres sur les murs d'Hiroshima.

« ...Hiroshima, les ombres d'Hiroshima ; dans le désert de la catastrophe atomique, elles ont été un témoignage sans doute terrible mais cependant un témoignage tout de même d'espoir de la survie et de la permanence, même immatérielle, de la chair²³¹ », écrivait Yves Klein en 1960.

Ce n'est cependant pas l'espoir qui semble ici animer les œuvres de Kudō. Les restes à moitié fondus de corps sur deux transats aux couleurs vives soulignent le détachement dont l'artiste est capable, lui permettant de transformer l'horreur en humour noir, la cruauté en énergie de l'absurde. La présence du parasol apparaît alors comme un ultime symbole tragicomique : protection dérisoire contre la violence inouïe du *pikadon* et celle, si insidieuse, des radiations.

Si elle s'est « laïcisée²³² » la lumière n'en perd pas sa transcendance. Elle est un moyen pour les artistes d'exprimer l'invisible et de dire l'indicible. Apparemment insaisissable, elle « est une matière en soi²³³ » selon Kowalski. À travers leurs œuvres et par le gaz, l'électricité et la chimie des couleurs, Kowalski et Kudō rendent tangibles les lueurs de la technique et l'éclair de la bombe. En « sculptant » la lumière, ces artistes interrogent la notion de matériau et mettent en crise le médium, qui tend à se diluer dans son propre rayonnement. Cette disparition de la sculpture par ses propres moyens trouve une expression paroxysmique dans les expérimentations des plasticiens sur les explosions.

²³¹ Yves Klein, « Yves le monochrome 1960. Le vrai devient réalité », *Zéro* (Düsseldorf), n° 3, juillet 1961, reproduit dans Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003, p. 284.

²³² Florence de Méredieu, op.cit. p. 88.

²³³ Entretien avec Emmanuel Mavrommatis, op.cit. p. 9.

b. Les explosions comme acte créateur

La société se détériore. Tout comme la sculpture. S'il doit y avoir des explosions, pourquoi les artistes devraient-ils faire des sculptures qui survivraient à la destruction de la civilisation. [...] L'artiste ne veut pas donner son œuvre à une société aussi infecte que celle-ci. L'artiste refuse d'incarner ses meilleures valeurs dans des œuvres permanentes – d'être acheté, apprécié et approprié par une classe qu'il déteste et qui est largement responsable de la catastrophe dans laquelle nous existons.²³⁴

Par cette déclaration fracassante, l'artiste allemand Gustav Metzger (1926 – 2017) explique les principes de son « Art auto-destructif » (*Auto-destructive Art*) tout en dressant un constant glaçant de la société des années 1960. Né en 1926 à Nuremberg, Metzger quitte l'Allemagne pour l'Angleterre en 1939. Ses deux parents périssent eux dans les camps de concentration nazis.

Hanté très tôt par la destruction de masse et l'organisation industrielle de la mort dont la Seconde Guerre mondiale fut le théâtre, il entame un double parcours artistique et militant placé sous le signe de l'urgence et de l'impérieuse nécessité de trouver un langage qui réponde aux enjeux de son époque.

Metzger est notamment un militant antinucléaire particulièrement actif. Il fonde dans les années 1950 en Angleterre le « King's Lynn Committee for Nuclear Disarmament », soutient activement le « Direct Action Committee Against Nuclear War », puis devient l'un des membres fondateurs du « Committee of 100 », prônant la désobéissance civile, ce qui lui vaut d'être incarcéré en 1961.²³⁵

Parallèlement, l'artiste allemand tente de redéfinir l'art de son époque en explorant de nouvelles modalités de créations, d'une radicalité sans précédent. Ainsi en 1959, Gustav Metzger écrit son premier manifeste, « Auto-destructive Art », qui pose les jalons de sa

²³⁴ Gustav Metzger, *Auto-destructive Art : Metzger at AA*, Londres, 1965, Destruction / Creation, p. 20.

« Society is deteriorating. So is the sculpture. If there are to be explosions why should artists make sculptures that survive the destruction of civilisation. [...] The artist does not want to give his work to a society as foul as this one. So auto-destructive art become a kind of boycott. The artist refuses to embody his finest values in permanent works – to be bought, enjoyed and appropriated by the class whom he detests – and who is largely responsible for the catastrophe in which we exist. » Traduction de Camille Paulhan.

²³⁵ Hélène Guenin, « Gustav Metzger. Damaged Nature » dans cat.exp. *Gustav Metzger - remember nature* [MAMAC - Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, exposition du 11 février au 14 mai 2017], Silvana Editoriale, 2017, p.12.

pensée, réflexion qu'il développe les années suivantes jusqu'à un cinquième manifeste en 1964. Il y prône un art « qui contient en lui-même un agent conduisant automatiquement à sa destruction »²³⁶ et « qui rejoue l'obsession de la destruction, qui frappe les individus comme les peuples. »²³⁷

En 1961, l'artiste allemand organise une action, *Acid Action Painting* (fig. 58), qui vient concrétiser ce programme. À cette occasion, Metzger tend trois écrans de nylon (un blanc, un rouge et un noir) sur un cadre métallique, qu'il vient par la suite asperger de peinture enrichie d'acide chlorhydrique jusqu'à leur entière disparition.

Cette action mise à part, rares sont les applications par l'artiste de l'appareil théorique construit pendant près de six ans. Metzger peut cependant être considéré comme le premier théoricien d'une pratique de la destruction qui irrigua toutes les années 1960. En effet, il mit à jour, par ses écrits et ses conférences, la possibilité d'un art domptant la destruction, à la fois exorcisme et image spéculaire de la réalité autophage de l'ère atomique ; si bien qu'il fut considéré comme « un prophète de l'apocalypse imminente ou le dernier artiste sur Terre après une destruction mondiale thermonucléaire²³⁸ ».

Il convient par ailleurs de noter qu'une fois encore, l'innovation radicale – qui tient ici en une déconstruction littérale de l'art – passe par une réflexion sur les matériaux employés. Ainsi, dans son second manifeste, Metzger dresse alphabétiquement la liste des matières propres à la création de la destruction :

Les matériaux et techniques utilisés pour créer l'art auto-destructif peuvent être les suivants : l'acide, l'adhésif, l'argile, la balistique, le béton, le bois, la combustion, la chaleur, la charge, la chute, le cinéma, la compression, la corrosion, la cybernétique, l'eau, l'élasticité, l'électricité, l'électrolyse, l'électronique, l'énergie humaine, l'énergie nucléaire, l'énergie solaire, les explosifs, le feed-back, le fil, la force naturelle, la glace, le jet, la lumière, le métal, le mouvement, le moulage, la peinture, le papier, la photographie, le plâtre, le plastique, la pression, la production de masse, le rayonnement,

²³⁶ Gustav Metzger, *Manifest Auto-Destructive Art* (second manifeste incluant également le premier manifeste), 10 mars 1960, reproduit et traduit dans cat.exp. *Gustav Metzger - remember nature*, op.cit. p. 70.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Ross Birell, « The Aesthetics of Disappearance : Performance and Auto-Destructive Art », dans *Gustav Metzger : Retrospective*, vol. 3, Oxford, 1999, Museum of Modern Art Papers, p. 4. « A prophet of impending apocalypse or the last artist on Earth after global-thermonuclear annihilation. »

le sable, le son, le soudage, le stress, la terre cuite, la toile tendue, la vapeur, le verre, la vibration.²³⁹

De cette liste, longue et éclectique, les artistes qui s'engagèrent dans la voie de la destruction utilisèrent chacun des éléments.

Si Metzger eut bel et bien une pratique « destructive », la qualité autonome de l'entreprise ne fut jamais réellement mise en œuvre. C'est Jean Tinguely, en 1960, qui inaugura le premier « suicide ironique »²⁴⁰ de la sculpture moderne avec son *Hommage à New York* (fig. 59). L'événement, organisé dans le jardin du Museum of Modern Art de New York le 17 mars 1960, consistait en l'autodestruction d'une sculpture-machine composée d'un assemblage de 80 roues de bicyclette, de vieux moteurs, d'un piano, de tambours métalliques, d'un adressographe, d'un déambulateur pour enfant, et d'une baignoire émaillée, le tout devant une audience médusée par cet autodafé de métal²⁴¹.

Le sculpteur suisse réitéra à deux reprises ce « simulacre de catastrophe²⁴² » avec *Étude pour une fin du monde* (1961) et surtout *Étude pour une fin du monde n° 2* (fig. 60), œuvre manifeste d'un art qui tend à ne plus évoquer la bombe mais à être la bombe.

Cette sculpture-performance fut commanditée, financée et filmée par la chaîne de télévision américaine NBC le 21 mars 1962. On laissa à Tinguely – qui avait été invité aux États-Unis par la galeriste Virginia Dwan – le choix du lieu de l'action, et c'est sciemment qu'il décida d'opérer dans le désert du Nevada. Durant une heure et demie, explosèrent la centaine de bâtons de dynamite, les vingt mille pétards et les dizaines d'objets récupérés de cette œuvre cathartique et autodestructrice. Cette « exaltation théâtralisée d'une énergie dévastatrice²⁴³ » faisait symboliquement référence aux essais nucléaires menés dans la zone depuis onze

²³⁹ Gustav Metzger, *Manifest Auto-Destructive Art*, op.cit.

²⁴⁰ Expression de Marcel Duchamp citée par Jean Tinguely dans son entretien avec Catherine Francklin : « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Art Press*, n° 131, décembre 1988, p. 20.

²⁴¹ Michel Conil-Lacoste, *Tinguely : l'énergétique de l'insolence*, vol. 1, La Différence, 1989, p. 104.

²⁴² Jean Tinguely, *Art Press*, op.cit.

²⁴³ Thomas Schlessler, *L'Univers sans l'Homme*, op.cit. p. 186.

ans²⁴⁴. En rejouant devant les caméras son bruit terrible, son flash lumineux, son tonnerre sonore et sa colonne de fumée, Tinguely moqua la bombe et le spectacle qu'elle était devenue non loin des « Atomic Cities » qui accueillaient ses admirateurs. Le spectacle est à la fois terrifiant (les explosions sont bien réelles) et grotesque (Tinguely intervint à plusieurs reprises pour activer manuellement des détonateurs défaillants), « je veux faire peur, je veux que l'on tremble mais aussi que l'on rit »²⁴⁵ disait l'artiste à propos de son œuvre.

Cette pantomime monumentale et chaotique retransmise à la télévision nationale fut une manière de désamorcer la bombe en en présentant, publiquement et en conditions réelles, le ridicule. L'autodestruction de l'œuvre, dont le caractère absolument littéral ne permet aucun doute sur son interprétation, nous ramène à notre propre fin, programmée par nos soins à l'aide de l'armement atomique.

Si nous avons vu que les boîtes de Tetsumi Kudō peuvent être considérées comme des bombes symboliques, les travaux de Metzger comme de Tinguely sont des plus concrets. La sculpture est attaquée dans son intégrité jusqu'à disparaître, à l'image de l'homme, par les effets de sa propre catastrophe. Pour ces artistes, rejouer la destruction et l'explosion est la finalité même de leurs œuvres. Or, si « créer plastiquement la fin de la civilisation » est « un moyen de dire "merde" »²⁴⁶, pour reprendre les mots de Tinguely, c'est aussi une forme de résignation, l'ultime signe d'une perte de foi en la capacité de l'homme à raisonner et à se raisonner.

Un tel postulat n'est pas possible pour le scientifique qu'est Piotr Kowalski. Comme tout homme de science, Kowalski est un croyant. Il croit en le progrès, en l'aptitude de l'homme à utiliser son imagination pour améliorer sa condition, à la possibilité de transformer la société par la connaissance. Son œuvre entier est un moyen de réconcilier la science et la société. Ainsi, lorsque le plasticien d'origine polonaise commence à utiliser les explosifs, en 1961, il ne s'agit pas d'un acte destructeur et nihiliste mais d'un outil de création, d'un moyen supplémentaire d'arriver à des formes nouvelles, d'étendre le champ des possibles.

²⁴⁴ Quatre mois plus tard, les autorités fédérales américaines renoncent définitivement aux essais nucléaires atmosphériques.

²⁴⁵ Jean Tinguely, *Art Press*, op.cit.

²⁴⁶ *Ibid.*

Kowalski, nous l'avons vu, avait entamé à la fin des années 1950 un travail sur les surfaces élastiques en tension à travers des matériaux comme le béton et les plastiques. Il en vient par la suite à s'interroger si une telle méthodologie est applicable à des matériaux inertes comme le métal²⁴⁷. Kowalski veut contraindre la matière pour obtenir une forme par la seule application d'une force et sans recourir à un moule.

Le film de Gisèle Rapp-Meichler et Luc Meichler, *Les Projets non réalisés de Piotr Kowalski* (2004) nous apprend que c'est en 1961, lors d'un séjour en Italie, qu'il réalise ses premières œuvres à l'aide d'explosifs : deux petites fontaines en acier formées à la dynamite (fig. 61), qui restèrent cependant à l'état de maquettes.

C'est quatre ans plus tard, en 1965, que l'idée de Kowalski prend toute son ampleur à travers un œuvre monumentale intitulée *Now* (fig. 62).

Une fois de plus, c'est aux États-Unis que l'entreprise voit le jour. En effet, cette année-là, Kowalski est invité à représenter la France au *Sculpture Symposium*, événement annuel se tenant à l'Université de Long Beach en Californie, créé à l'initiative du sculpteur Robert Roussil (1925-2013). L'objectif principal de la manifestation est de faire participer la communauté artistique à la reconstruction d'un monde encore marqué par les ravages de la guerre à travers la réalisation de projets destinés à l'espace public.

À cette occasion, Kowalski décide de porter à grande échelle ses intuitions sur le travail du métal. Cependant, l'université organisatrice refuse de l'aider à financer le projet jugé trop coûteux. Le sculpteur décide donc de contacter les industries californiennes locales, mondialement reconnues pour leur excellence dans le domaine de l'ingénierie de pointe. Commence alors sa collaboration avec la North American Aviation (NAA), constructeur aéronautique militaire travaillant sur des projets aussi démesurés que le programme Apollo, et qui, séduit par l'idée, propose à l'artiste les équipes, les outils et l'espace nécessaire à la réalisation de cette sculpture.

Toutes les étapes du projet sont documentées dans un film intitulé *Peter Kowalski sculptor* (1965) réalisé par Oliver Porter et produit par la NAA. On y voit, étape par étape, la mise en place de cette entreprise colossale qui donna naissance à *Now*.

²⁴⁷ « J'avais l'intuition que, sous l'effet de la dynamite, le métal devait montrer la même docilité, la même souplesse et surtout la même élasticité que les matières plastiques que j'utilise ici pour mes sculptures ». Entretien avec Pierre Léonard, « Sculpture à la dynamite », *Le Nouvel Observateur*, n° 60, 5 janvier 1966, pp. 34-35.

Kowalski décrit ainsi les processus en œuvre dans la réalisation de l'objet final :

La tension, une force imprime une plaque, ce qui est mou durcit et garde l'empreinte : la forme se fait trace de ce qui l'a rendue possible, rien n'est « exprimé », il n'y a que l'imprimé, qu'il faut lire, en creux et comme avant le sens – ailleurs, sous l'eau, une explosion se produit. Le jeu conjugué de la force explosive et de la pression de l'eau, au terme d'un calcul précis, donne l'explosant-fixé, la forme²⁴⁸.

Dans les faits, des feuilles d'acier inoxydable planes sont immergées dans un immense bassin au sein duquel des cordons de dynamite ont été au préalable disposés selon le calcul d'un vecteur. L'eau agit alors comme un moule liquide dont la nature incompressible forme la sculpture finale lors de l'explosion. L'onde de choc créée par la charge explosive est propagée par l'eau sur la surface de la plaque qui, en la fraction de seconde que dure l'événement, est « moulée » par la pression. Pendant une fraction de seconde, le métal se liquéfie et adopte une forme dictée par les lois de la physique avant de se solidifier de nouveau. En sortant du bassin, les morceaux d'acier « portent [...] les stigmates du choc »²⁴⁹.

Trois voiles d'aciers convexes de huit mètres de haut ont ainsi été créées et disposées autour d'un disque de métal réfléchissant la lumière sur les feuilles.

À l'image d'une bombe, des mois de travail ont été nécessaires à la conception de la sculpture alors que sa mise en œuvre finale fut quasiment instantanée, comme le souligne son titre : *Now (Maintenant)*. De plus, comme pour ses œuvres en cocoon, Kowalski emploie le matériel et la technologie militaire pour réaliser son projet. En détournant les moyens de l'armée, et *a fortiori* ses explosifs, non à des fins délétères mais de création artistique, l'artiste offre une démonstration magistrale de la capacité de l'homme à user de la science pour s'élever et non pour s'autodétruire.

Il est alors intéressant de noter que l'œuvre fut installée sur le campus de la California State University de Long Beach, comme une leçon, laissée aux yeux des futures générations, des possibilités offertes par la collaboration de l'homme et de la technique.

²⁴⁸ Piotr Kowalski dans cat.exp. *Time Machine + project* [Musée national d'art moderne 16 décembre 1981 - 6 février 1982], p. 15

²⁴⁹ Oriane Villatte, *Piotr Kowalski (1927-2004) : l'artiste chercheur et ses outils d'art*, op.cit, p. 56.

En 1974, Kowalski reprend ce même principe mais cette fois-ci en France, lorsque la société EDF lui commande une sculpture pour son centre de calcul situé à Orléans. Il décide d'utiliser de nouveau de l'acier inoxydable soumis à de la dynamite pour répondre à cette demande, cependant les formes produites ne sont plus des coques mais des sphéroïdes. Ces volumes presque parfaits, ces sphères accidentées, sont ensuite placés sur un plan d'eau devant le bâtiment. « Flottant sur un bassin, comme d'énormes molécules échappées d'un désastre²⁵⁰ », les sculptures dérivent et parfois se percutent avant de repartir dans des directions différentes²⁵¹.

Kowalski, comme avec ses sculptures cubiques, présente à une échelle monumentale des phénomènes d'ordinaire imperceptibles. L'entrechoquement de ces « énormes molécules » n'est pas sans rappeler le principe même de la fission atomique lors de laquelle on fait se heurter deux atomes afin de produire de l'énergie ou parfois le « désastre » évoqué par l'artiste.

C'est donc à des échelles variées que Kowalski recrée la bombe de manière novatrice, renouvelant avec violence le vocabulaire même de la sculpture, ses méthodes et ses matériaux.

Cette fascination des artistes pour le simulacre de la catastrophe révèle le profond bouleversement de la seconde moitié du XX^e siècle : la conscience grandissante que l'humanité, de spectatrice, devient actrice de sa propre tragédie. Ultime conjuration du drame nucléaire, l'orchestration par les plasticiens de ces explosions repousse les limites du médium, jusqu'à le faire disparaître. En atomisant la matière, pour la transformer ou l'annihiler, les sculpteurs adoptent la même position démiurgique que les scientifiques à l'origine du drame nucléaire, et ce dans le pays même où il fut orchestré.

²⁵⁰ Piotr Kowalski dans cat.exp. *Time Machine + project*, op.cit. p.20.

²⁵¹ Oriane Villatte, *Piotr Kowalski (1927-2004) : l'artiste chercheur et ses outils d'art*, op.cit, p. 61.

Conclusion

Que peut faire l'art face à un événement illimité, à la fois dans son ampleur, sa gravité, son importance, son déploiement spatial et temporel ?

Face à la catastrophe, il s'agit pour les artistes d'inventer de nouveaux dispositifs qui puissent enclencher une approche concrète de l'indicible et de l'invisible.

Chacun à leur manière, Tetsumi Kudō et Piotr Kowalski ont élaboré un langage spécifique afin de réagir à cet assaut sur le domaine du visible et du sensible. Plus que sculpteurs, les deux plasticiens se sont fait horticulteurs, botanistes, chirurgiens, chimistes, biologistes ou artificiers pour tenter de ramener à eux les armes nécessaires à une telle entreprise.

Kudō créa un univers de contrastes et de symbioses qui trouva son expression dans l'accord de registres extrêmes : chez lui la nature se pare de technique, les cadavres s'illuminent de couleurs d'une étonnante gaieté, le réalisme est poussé jusqu'au grotesque et la renaissance passe par la castration. Kudō n'est pas « l'artiste de l'Apocalypse » qu'on a trop souvent fait de lui, ou ne l'est que si l'on considère le terme dans son sens originel de « révélation ». En effet, les formes qu'il crée nous révèlent un monde que personne ne semble vouloir regarder en face, celui que nous avons créé et qui nous attend, celui de notre humanité perdue dans le feu nucléaire et du nouvel ordre qui éclôt dans ses cendres.

L'art de Kowalski est également un art du dévoilement. Le sculpteur ne tient pas à représenter le monde mais à montrer comment il se construit et à mettre en évidence les forces qui l'animent. Il tente ainsi de rendre sensible l'insaisissable. En matérialisant les lois de l'univers pour en faire des œuvres d'art, l'artiste dérobe à la science son monopole sans jamais la condamner. Loin d'une dénonciation systématique des dérives de l'ère atomique, Kowalski emprunte à la physique ses formes pour dessiner les contours d'une issue salvatrice qui va à l'encontre d'une pensée unilatérale et manichéenne.

Tous deux ont créé un art dont les effets outrepassent le domaine de l'expérience esthétique, l'évidence des sens. Ces sculptures esthétisent l'énergie nucléaire au sens propre du terme :

pas en la rendant belle ; mais en élaborant un équivalent sensoriel pour ce qui est autrement incompréhensible.

Cependant, le pouvoir de ces œuvres ne provient pas seulement de la force visuelle de ce qu'elles représentent ou de la clarté de la démonstration scientifique qu'elles exposent. Qu'il s'agisse d'un travail abstrait ou d'une figuration hyperréaliste, c'est la façon dont chaque plasticien, à sa manière, donne une dimension physique à un phénomène qui dépasse les limites de l'entendement, qui est au cœur du processus sculptural.

L'art de l'ère atomique va en effet à l'encontre de ce que Germano Celant appelait « l'art traditionnel », celui qui, selon lui, « bloque la respiration du matériau [...], ne réserve aucun espace à la précarité du mouvement, [...] ne s'intéresse pas à ce qu'est la caducité, à l'instant de l'anéantissement des objets et des matériaux²⁵² ». La pratique de Kowalski et Kudō fait au contraire voler la matière et ses limites en éclats selon des procédés analogues à ceux de la bombe elle-même. Les deux artistes appellent à comparaître les matériaux de la modernité sans s'interdire d'investir les matières les plus archaïques. Dans un monde plus instable que jamais, c'est la capacité de ces artistes à capter cette inconstance qui conditionne la réussite de leur entreprise.

Ainsi, par des chemins bien différents et malgré leurs apparentes oppositions formelles et conceptuelles, les travaux de Tetsumi Kudō et de Piotr Kowalski sont absolument symptomatiques des révolutions enclenchées par les catastrophes nucléaires d'août 1945.

En parodiant la science ou en en usant, en éclatant l'homme et la nature pour mieux les recomposer, leurs travaux, comme les bombes, imposent au spectateur un questionnement sur sa condition et surtout sur sa part de responsabilité ou sur les possibilités de changement quant au devenir de l'homme. Car leur art est celui de leur temps mais aussi du temps à venir, tout comme l'énergie que nous tirons de l'atome. Il nous rappelle qu'en termes d'histoire mondiale, nous vivons au seulement au début d'une ère nucléaire qui s'étend déjà dans le futur sur des dizaines de milliers d'années : une échelle de temps bien au-delà de l'expérience enregistrée de notre espèce.

²⁵² Germano Celant, *Penone*, Milan, Electa, 1989, p.17

Si Kudō et Kowalski ont été parmi les premiers à proposer une expérience renouvelée de l'art en prise avec l'expérience de la bombe, le traumatisme réactivé par l'horreur des accidents nucléaires de Tchernobyl en avril 1986 puis de Fukushima en mars 2011 perpétua un grand nombre de leurs préoccupations.

Si la nature et le traumatisme de ces catastrophes sont bien différents de ceux d'Hiroshima et de Nagasaki — Kenzaburo Oé écrivit souvent que « la bombe, ce n'est pas un glissement de terrain²⁵³ » — elles marquèrent à leur tour profondément les arts de leur temps.

D'avantage que durant la Seconde Guerre mondiale, où les méfaits technologiques étaient encore imputables à des intentions humaines, les catastrophes ukrainienne et japonaise affirment une ère différente mais toute aussi sombre où les applications de la science s'avèrent, non plus nuisibles par mésusage, mais intrinsèquement néfastes, selon une perspective devenue planétaire.

Les réponses données par les artistes contemporains à cette nouvelle crise permettent d'évaluer l'héritage des sculpteurs que nous avons évoqué.

En effet, dans les maquettes de résine fluorescente de Mike Kelley, dans les êtres hybrides façonnés dans des matériaux hétéroclites de David Altmejd ou dans les très récentes *Autoradiographies* de Masamichi Kagaya, alliant photographie et chimie nucléaire afin de visualiser les retombées radioactives sur les objets et les êtres de Fukushima, il est difficile de ne pas voir les ombres de Kudō et de Kowalski se mêlant à celles des drames atomiques.

²⁵³ Kenzaburo Oé, *Notes d'Hiroshima*, op.cit. p.216.

Bibliographie

Ouvrages généraux

ANDERS Günther, *L'Obsolescence de l'homme : Sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle*, Paris, L'Encyclopédie des nuisances, 2002 (1956).

ANDERS Günther, *La Menace nucléaire. Considérations radicales sur l'âge atomique*, Paris, Le Serpent à plumes, 2006.

ANDERS Günther, *Hiroshima est partout*, Paris, Seuil, 2008.

ANDREWS Oliver, *Living materials: a sculptor's handbook*, Berkeley, University of California Press, 1988.

ARDENNE Paul, STIEGLER Bernard, *Un art écologique: création plasticienne et anthropocène*, Paris, Le Bord de l'eau, 2018.

BALIBAR François, LÉVY-LEBLOND Jean-Marc, Lehoucq Roland, *Qu'est-ce-que la matière ?*, Paris, Le Pommier Cité des Sciences & de l'Industrie, 2005.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2014 (1956).

BAUDRILLARD, Jean , *La Société de consommation*, Paris, Denoël, 1970

BAUDRILLARD, Jean, *Enrico Baj*, Paris, Filipacchi, 1980

BAUDRILLARD, Jean , *Simulacre et simulation*, Paris, Galilée, 1981.

BELLINI Andrea, GILARDI Piero, *Entretien avec Andrea Bellini*, Zürich, Paris, JRP Ringier et Semiose, 2001

BERTRAND DORLÉAC Laurence, *L'ordre sauvage: violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950 - 1960*, Paris, Gallimard, 2004.

BERTRAND DORLÉAC Laurence, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010.

- BERTRAND DORLÉAC Laurence, *Les désastres de la guerre: 1800 - 2014 [accompagne l'exposition « Les Désastres de la Guerre », présentée au Musée du Louvre-Lens du 28 mai au 06 octobre 2014]*, Paris, Somogy, 2014
- BOHM-DUCHEN Monica, *After Auschwitz: responses to the Holocaust in contemporary art*, London, Lund Humphries, 1995.
- BONNEUIL Christophe, FRESSOZ Jean-Baptiste, *L'événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris, Points, 2016.
- BOURRIAUD Nicolas, *Radical: pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.
- BRICK Howard, *Age of contradiction: American thought and culture in the 1960s*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
- BROTHERS Peter H, *Mushroom clouds and mushroom men: the fantastic cinema of Ishiro Honda*, Bloomington, AuthorHouse, 2009.
- BROWN Julia , *Sculpture in Reverse*, Paris, Les Presses du Réels, 2014.
- BROWN Michael , MAY John, *The Greenpeace Story*, Dorling Kinfersley Publishers, 1989.
- BUNICHIRO Sano, YUKAWA Hideki, TÔMATSU Shōmei, DOMON Ken, MARUKI Iri, *Hiroshima-Nagasaki : document 1961*, Tōkyō, The Japan Council Against A and H Bomb, 1961.
- BURNHAM Jack W., *Beyond modern sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century*, New York, Braziller, 1987.
- CARSON Rachel, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 2002 (1962).
- CELANT Germano, *Michael Heizer*, Milan, Fondazione Prada, 1997.
- CLARK Claudia, *Radium girls : women and industrial health reform, 1910 - 1935*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1997.
- CLAYTON James, *The years of MacArthur. Vol.2 : 1941 - 1945*, Boston, Houghton Mifflin, 1975
- CLAYTON James, *The years of MacArthur. Vol.3 : Triumph and disaster: 1945 - 1964*, Boston, Houghton Mifflin, 1985.

- CONIL-LACOSTE Michel, *Tinguely: l'énergétique de l'insolence*, Paris, SNELA La Différence, 2007.
- CRAVEN Wesley, CATE James, *The Pacific : Matterhorn to Nagasaki*, Chicago, The University of Chicago Press, 1953.
- DACHY Marc, *Dada au Japon : segments dadas et néo-dadas dans les avant-gardes japonaises*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- DAGOGNET François, *Le trouble*, Le Plessis-Robinson, Synthélabo, 1994.
- DALÍ Salvador, *Manifeste mystique*, R.J. Godet, 1951.
- DALÍ Salvador, *Comment on devient Dalí : Les aveux inavouables de Salvador Dalí*, André Laffont, 1973.
- RUSSELL J. Dalton, *The green rainbow : Environmental groups in Western Europe*, Yale University Press, 1994.
- DAUMAS Maurice, *Les techniques de la civilisation industrielle : énergie et matériaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.
- DE LOISY JEAN, *Hors limites: l'art et la vie 1952 - 1994*, Paris, Centre Pompidou, 1994.
- DENIZEAU Gérard, *Le chant du monde : Jean Lurçat*, Paris, Somogy, 2016.
- DESCHARNES Robert , *Salvador Dalí*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, 1987.
- EDWARD Lucie-Smith, *Sculpture since 1945*, Londres, Phaidon, 1987.
- ENWEZOR Okwui, SIEGEL Katy, WILMES Ulrich, *Postwar: art between the Pacific and the Atlantic 1945-1965*, Munich, Haus der Kunst, 2016.
- Falckenberg Harald, Weibel Peter, Thek Paul, *Paul Thek : artist's artist*, Cambridge, MIT Press, 2008.
- FAVATI Guido, FONTANI Voltolino, Ludi Marcello, NERI Aldo, PELLEGRINI Sirio, *Manifesto dell'Eaismo*, Livourne, Società Editrice Italiana, 1948.

- FERMI Rachel, RHODES Richard, SAMRA Esther, *Picturing the bomb: photographs from the secret world of the Manhattan Project*, New York, H.N. Abrams, 1995.
- FINK Carole, GASSERT Philipp, JUNKER Detlef, *1968, the world transformed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- FRÉCHURET Maurice, *Le mou et ses formes : essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe siècle*, Nîmes, J. Chambon, 2004.
- GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1993.
- GIANELLI Ida, *Arte povera in collezione*, Milan, Charta, 2000.
- GILARDI Piero, *Not for sale : à la recherche de l'art relationnel 1982-2000*, Paris, Presses du réel, 2003.
- HUMBLET Claudine, *L'art minimal, ou une aventure structurelle aux multiple visages*, Milan, Skira, 2008.
- HUMPHREYS Richard, *Making sculpture: materials & methods*, Londres, Tate Gallery, 1984.
- JANKÉLÉVITCH Vladimir, *L'Imprescriptible*, Paris, Seuil, 1986.
- JOUFFROY Alain, *Les objecteurs*, Bruxelles, Association pour la diffusion artistique et culturelle, 1965.
- JOUFFROY Alain, *Objecteurs, artmakers*, Nantes, Joca Seria, 2000.
- JOUFFROY Alain, *L'abolition de l'art (1967)*, Paris, Impeccable, 2011.
- Jungk Robert, *Plus clair que mille soleils*, Paris, Arthaud, 1958.
- JUNOD Marcel, *Soixante ans après : le désastre de Hiroshima, de Marcel Junod.*, Genève, Labor and Fides, 2006.
- KIKUHATA Mokuma, *Sengo bijutsu to han geijutsu*, Fukuoka-shi, Kaichōsha, 1993.
- KLEIN Yves, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

- KLIMKE Martin, SCHARLOTH Joachim, *1968 in Europe : A History of Protest and Activism, 1956–1977*, New-York, Palgrave Macmillan, 2008,
- KRAUSS Rosalind, *Passages une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson*, Paris, Macula, 2015.
- KULA Daniel, TERNAUX Elodie, HIRSINGER Quentin, JANNELLE Maroussia, GOMEZ Benjamin, *Materiology: matériaux et technologies : l'essentiel à l'usage des créateurs*, Basel, Birkhäuser, 2013.
- LASCAULT Gilbert, Layani Thierry, *Malaval : l'aliment blanc et autour de l'aliment blanc : œuvres de 1956 à 1969*, Paris, Galerie Eric Touchaleaume, 1992.
- LUCKEN Michael, *L'art du Japon au vingtième siècle : pensée, formes, résistances*, Paris, Hermann, 2001
- MAILLARD Robert (dir.), *Nouveau dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, Hazan, 1970.
- MANZONI Ezio, *La matière de l'invention*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1989.
- MARTIN Simon, Livingstone Marco, *Colin Self: art in the nuclear age*, Lausanne, Worthing, AVA, 2008.
- MAURO Fabien, *Ishiro Honda : Humanisme Monstre*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2018
- MAURIAC François, *Mémoires politiques*, Paris, Grasset, 1967.
- MAVRIDORAKIS Valérie, ALLOWAY Lawrence, *Art et science-fiction - La Ballard Connection*, Genève, Mamco, 2011.
- MÈREDIEU Florence (de), *Arts et nouvelles technologies art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2011 (2003).
- MÈREDIEU Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2011.
- MEREWETHER Charles, HIRO RIKA Iezumi, TOMII Reiko, *Art, anti-art, non-art : experimentations in the public sphere in postwar Japan, 1950-1970*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007.

- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2001 (1964).
- MEY Kerstin, *Sculpsit : contemporary artists on sculpture and beyond*, Manchester, Manchester University Press, 2001.
- MOHOLY-NAGY Sibyl et GROPIUS Walter, *Experiment in totality*, 2. ed., Cambridge, MIT Press, 1969.
- MOKUMA Kikuhata, *Sengo bijutsu to han-geijutsu*, Tōkyō, Kaichosha, 1993.
- MUNROE Alexandra, *Japanese art after 1945: scream against the sky*, New York, H.N. Abrams, 1994.
- MYRDAL Alva, *The Disarmament Game*, New-York, Pantheon, 1976
- NAZARET Arthur, *Une histoire de l'écologie politique*, Paris, Tengo, 2019
- ŌÉ Kenzaburō, *Notes d'Hiroshima*, Paris, Gallimard, 1996 (1965).
- PEARCE Fred, *Fallout: A Journey Through the Nuclear Age, From the Atom Bomb to Radioactive Waste*, Londres, Portobello Books, 2018.
- RAGON Michel, *25 ans d'art vivant : chronique vécue de l'art contemporain de l'abstraction au pop art. 1944-1969*, Tournai, Casterman, 1969.
- RESTANY Pierre, *Le Plastique dans l'art*, Monte-Carlo, André Sauret, 1973.
- RESTANY Pierre, *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Paris, La Différence, 1990.
- RICHARD Lionel, *Art et énergies*, Paris, Cercle d'art, 2008.
- SARTRE Jean-Paul, *Situations III*, Gallimard, 1949.
- SAS Miryam, *Experimental arts in postwar Japan : moments of encounter, engagement, and imagined return*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- SAUVAGE Tristan, *Art Nucléaire*, Paris, Vilo, 1962.
- SCHLESSER Thomas, *L'univers sans l'homme*, Vanves, Hazan, 2016.

SERRES Michel, *Hermès III : La Traduction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974

SERRES Michel, *Pantopie : de Hermès à Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2014

STILES, Kristine, Selz Peter, *Theories and Documents of Contemporary Art*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996.

SWEENEY James Johnson, *Burri*, L'Obelisco, 1955.

TIBERGHIE Gilles A, *Land Art*, Paris, La Découverte, 1996.

TŌMATSU Shōmei, *Nagasaki, 11:02, August 9, 1945*, Tokyo, Shinchosha Company, 1995.

TRONCHE Anne, GLOAGUEN Hervé, *L'Art actuel en France: du cinétisme à l'hyperréalisme*, Paris, André Balland, 1973.

VIATTE Germain, *L'Art mondial de 1960-1975*, Genève, Albert Skira, 1975.

VERONICO Nick, Grantham A. Kevin, Thompson Scott, *Military aircraft boneyards*, Osceola, WI, MBI Publications, 2000,

Monographies sur Kudō et Kowalski

BAILLY Jean-Christophe, *Kowalski*, Paris, Hazan, 1988.

CHONG Doryun, *Tetsumi Kudō : garden of metamorphosis*, Minneapolis, Walker Art Center, 2008.

TRONCHE Anne, Kudō Tetsumi, *Tetsumi Kudō : la montagne que nous cherchons est dans la serre*, Lyon, Fage, 2007.

Catalogues d'exposition

BAILLY Jean-Christophe, *Piotr Kowalski : Time Machine + Projects*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

BÉPOIX Michel (dir.), *Les matériaux de la sculpture, sept lieux, sept matières* [sept lieux dans les Bouches du Rhône, 17 octobre 2003 - 15 janvier 2004], Images En Manceuvres Éditions, Marseille, 2003.

BOIS Yve-Alain, KRAUSS Rosalind, FALGUIÈRES Patricia (dir), *L'informe: mode d'emploi* [« L'informe: mode d'emploi », 22 mai - 26 août 1996; exposition présentée par le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou dans l'espace de la Galerie Sud], Paris, éditions du Centre Pompidou, 1996.

BOITEUX Marcel et TRONCHE Anne, *Nature (artificielle)*, Paris, Fondation électricité de France, 1990.

BROUGHER Kerry (dir), *Damage control : art and destruction since 1950* [catalogue de l'exposition « Damage Control: Art and Destruction Since 1950 », Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, 24 Octobre 2013 - 26 mai 2014 ; Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Mudam, Luxembourg, 5 juillet - 12 octobre 2014; Kunsthaus Graz, Austra, 15 novembre, 2014 - 15 mar; 2015], Munich, DelMonico, Prestel, 2013.

CELANT Germano, PENONE Giuseppe, *Giuseppe Penone* [Arnolfini Gallery, Bristol, 21 janvier - 1er mars 1989 ; Dean Clough Art Foundation, 17 mars - 17 avril 1989], Milan, Electa, 1989.

DAVILA Thierry, LEMAIRE David, MALABOU Catherine, PERRET Catherine, *Trop humain : artistes des XXe et XXIe siècles devant la souffrance* [Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève 7 mai 2014 - 4 janvier 2015], Genève, Musée International de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, 2014.

Déchets, l'art d'accommoder les restes [Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Paris, 24 octobre - 21 janvier], Paris, Centre de création industrielle, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1984.

- DELILEZ Ariane (dir.), *Déchets: l'art d'accueillir les restes* [Galerie du CCI du 24 octobre 1984 au 21 janvier 1985], Paris, Centre Georges Pompidou, CCI, 1984.
- ELLIOT David, KAIDO Kazu (dir.), *Reconstructions: Avant-Garde in Japan 1945 - 1965* [Museum of Modern Art Oxford, 8 décembre 1985 - 9 février 1986 ; Fruit Market Gallery Edimbourg, 22 février - 5 avril 1986], Oxford, Museum of Modern Art, 1985.
- ESMEIN Bertrand, PINIÈS René (dir.), *Hibakusha : dessins des survivants d'Hiroshima et de Nagasaki: [Carcassonne, Centre Joël Bousquet et son Temps, 1er juillet - 29 octobre 2017 ; Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales, 8 décembre 2017 - 31 mars 2018]*, Archives Nationales, 2017.
- FLOOD Richard et MORRIS Frances, *Zero to infinite, arte povera, 1962-1972* [Tate modern, Londres, 31 mai - 19 août 2001, Walker art center, Minneapolis, 13 octobre 2001 - 13 janvier 2002, the Museum of contemporary art, Los Angeles, 10 mars- 11 août 2002], Minneapolis, Walker art center, 2001.
- GUENIN Hélène, RAMADE Bénédicte, *Gustav Metzger - remember nature: [MAMAC - Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, 11 février - 14 mai 2017]*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2017.
- HULTEN Pontus, *The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age*, New-York, The Museum of Modern Art., 1968.
- KUDŌ Tetsumi, HAHN Otto, *Kudō, nouvelle écologie : FIAC 1989 [7-15 octobre et 24 octobre-10 novembre]*, Paris, Galerie du génie, 1989.
- LE BON Laurent, JEANSON Marcel (dir.), *Jardins* [Paris, Grand Palais - Galeries nationales, 15 mars - 24 juillet 2017], Paris, Réunion des musées nationaux, 2017.
- MEISEL Hélène, LAVIGNE Emma (dir.), *Jardin infini: de Giverny à l'Amazonie*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2017.
- PAGÉ Suzanne, CHATEL Françoise, *Boîtes: [ARC 2, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 16 décembre 1976 - 30 janvier 1977 ; Maison de la culture de Rennes, 3 février - 2 mars 1977]*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1976.

RESTANY Pierre, *Kudo : Vernissage*, Paris, Galerie J, vendredi 26 février 1965.

Science-fiction, Paris, musée des Arts décoratifs, 1968.

SEITZ William C. (dir.), *The Art of Assemblage [the Museum of modern Art, New York, 2 octobre - 12 novembre 1961, the Dallas museum of contemporary arts, 9 janvier - 11 février 1962, San Francisco museum of art, 5 mars - 15 avril 1962]*, New York, *The Museum of modern Art*, s.l., 1961.

SHIMA Atsuhiko, NAKAI Yasuyuki, FUKUMOTO Takashi, TOMOHIRO Masuda, TAKAYO Iida, TORU Ikeda, *Your Portrait: A Tetsumi Kudō Retrospective*, Osaka, The National Museum of Art., 2013.

Stephens Chris (dir.), *Art & the 60s: this was tomorrow [Tate Britain, Londres 30 juin - 3 octobre 2004 ; Gas Hall, Birmingham Museums and Art Gallery 25 octobre 2004 - 3 avril 2005]*, Londres, Tate Publications, 2004.

Tetsumi Kudō [Stedelijk Museum, Amsterdam, 25 février – 9 avril 1972], Stedelijk Museum, 1972

VARNEDOEN Kirk, GOPNIK Adam (dir.), *High & low : modern art, popular culture [Museum of modern Art, New York, 7 octobre 1990 - 15 janvier 1991]*, New York, Museum of Modern Art, H.N. Abrams, 1990.

Travaux universitaires et actes de colloque

BIGEL Clémence, *Le Pop'Art à Paris : une histoire de la réception critique des avant-gardes américaines entre 1959 et 1978*, Mémoire de Master 2 présenté sous la direction de Mme Julie Verlaine, Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, 2013.

CHOUARD Alain, *Les matériaux nouveaux ou réintroduits dans la sculpture française entre 1880 et 1940*, thèse de doctorat, sous la direction de Bruno Foucart, Université Paris IV Sorbonne., 2000.

- CONTE Richard (dir.), *Esthétiques du pire : premier colloque du Centre Pompidou-Metz*, Montreuil-sous-Bois, Lienart, 2011.
- DUFRENE Thierry, *De la sculpture au XXe siècle : colloque « Qu'est-ce que la sculpture du XXe siècle? » [14 et 15 mars 1999 à l'Institut national d'histoire de l'art et au Musée de Grenoble]*, Grenoble, Presses Universitaires, 2001.
- JAMET-CHAVIGNY Stéphanie et LEVAILLANT Françoise (dir.), *L'art de l'assemblage relectures [actes du colloque international Retour sur l'art de l'assemblage, Paris, Centre André Chastel, INHA, 28 - 29 mars 2008]*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- LAKS Deborah, *Le dérisoire, un ordre nouveau : l'utilisation de matériaux de récupération par les nouveaux réalistes*, thèse de doctorat sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac, Institut d'étude politique, 2014.
- LARDERS Aube, *Les nouveaux matériaux et leur origine dans la sculpture américaine entre 1913 et 1945*, thèse de doctorat, sous la direction de Bernard Dorival, Université Paris IV Sorbonne, 1979.
- MARTIN Brigitte, *Perception et expression d'espaces nouveaux issus du cube*, thèse de doctorat, sous la direction d'Edmond Couchot, Université Paris 8 Vincennes, 1993.
- POINSOT Jean-Marc, « Documents : Piotr Kowalski », *Documents I, Cahier d'histoire de l'art contemporain*, Saint-Etienne, Centre de documentation et d'études d'histoire sur l'art contemporain, 1972.
- PRUNET Camille, *Le vivant dans l'art : un questionnement renouvelé par l'essor des nouvelles technologies*, thèse de doctorat en esthétique et sciences de l'art, sous la direction de Bruno Nassim Abouddrar, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2014.
- SANCHEZ Laetitia, *La Mise en œuvre du temps chez Piotr Kowalski*, Mémoire de Maîtrise, sous la direction de Monsieur le Professeur Thierry Dufrene, Université Pierre Mendès France, Grenoble II, Département Histoire des Arts et Archéologie, 2001.
- Villatte Oriane, *Piotr Kowalski, L'artiste chercheur et ses outils d'art*, thèse de doctorat sous la direction de Thierry Dufrene, Université Paris Ouest-Nanterre, 2013.

Articles

- AMPHOUX Jacqueline, DAGOGNET François, « Des détritrus, des déchets, de l'abject. Une philosophie écologique », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*. n°59, 1998. pp. 113-114.
- ANDERS Günther, « Brecht ne pouvait pas me sentir », *Austriaca*, n°35, université de Rouen, décembre 1992.
- APPLEGATE Judith, « Paris », *Art International*, vol. 9, 20 novembre 1970, p. 80.
- BAILLY Jean-Christophe, « Aléa », *Aléa*, n° 8, janvier 1988, p. 116.
- BELTRAN Alain, « Les années plastiques », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol.14, n°1, 1987, pp.89-90.
- BONNEFOI Genneviève, « Livres-jouets pour adultes », *Le Nouvel Observateur*, n° 117, 8-14 février, pp.42-43.
- BOUYEURE Claude, « Science-fiction en panoramique de poche », *Lettres Françaises*, 20 décembre 1967.
- CAREY Michael (J), « Psychological Fallout », *Bulletin of the Atomic Scientists* n° 38, janvier 1982, p. 22
- CONIL-LACOSTE Michel, «Une usine pour Kowalski», *Le Monde*, 3 février 1967, p. 15.
- COURMONT Barthélemy. « Soixante-dix ans de révisionnismes sur Hiroshima », *Monde chinois*, vol. 42, no. 2, 2015, pp. 60-73.
- GLENN Kenneth, « International Sculpture symposium », *Arts and Architecture*, janvier 1966.
- DERRIDA Jacques, « No apocalypse, not now : à toute vitesse, sept missives, sept missiles (extraits) », *Les Cahiers du GRIF*, 1989, vol. 41, n° 1, pp. 79-83.

- DOERFLINGER Fred, « Painter Salvador Dalí Quits Surrealism To Take Fling At New Atomic Age Art », *Norwalk Reflector-Herald*, 1er février 1952.
- DUFRENE Thierry, « Art et science. Hommage à Piotr Kowalski », *20/21 siècles*, Cahiers du Centre Pierre Francastel, n° 3, automne 2006.
- EPSTEIN Marc, « Les témoins de l'apocalypse », *L'express*, 27 juillet 1995.
- FAVETON Pierre, « L'équation Kowalski science/technique/art », *Connaissance des arts*, n°277, mars 1975, pp.76-79.
- FERRIER Michaël, « De la Catastrophe considérée comme un des Beaux-Arts », *Communications*, vol.96, n°1, 2015, pp.119-135.
- FISCHER Hervé, « Entretien avec Kowalski », *Pétrole Progrès*, Esso Standard, McCann-Erickson, n° 91, printemps, Paris, p. 14.
- FOUCAULT Michel, « *Dits et écrits*, "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, pp. 46-49.
- FRANCLIN Catherine, « Jean Tinguely, farces et attrapes », *Art Press*, n° 131, décembre 1988, p. 20.
- HUSER France, « Image pour l'imagination », *Le Nouvel Observateur*, 30 janvier 1982, p. 83.
- JOUFFROY Alain, « Une recherche systématique est-elle une expression plastique? », *Domus*, n° 383, 1961, pp.7-12.
- JOUFFROY Alain, « La résistance de Kudō et la résistance à Kudō », *XXe siècle*, n°46, septembre 1976, pp.128-134.
- KLEIN Jean, « La bombe atomique française. 1945-1958 », *Politique étrangère*, 1997, vol. 62, n° 4, p. 666-667.
- KOWALSKI Piotr, « Recherches sur les surfaces tendues » (« Matières plastiques »), *Techniques et Architectures* 3, 24^e série, Paris, mai 1964, pp. 115-117.

- KOWALSKI Piotr, Musso Pierre, « Interview de Piotr Kowalski réalisée par Pierre Musso, mardi 18 mai 1993, à Montrouge », *Quaderni*, vol. 21, n° 1, 1993, pp. 95–107.
- KRASINSKI Jennifer. « Humanity, Guttred: Visiting with Tetsumi Kudo's Fantasy of a New Ecology », *Village Voice*, novembre 2016, p. 25.
- KUDŌ Tetsumi dans « "Geijutsudearu koto" o hitsuyō to shinai sakuhin : Kudō Tetsumi to no jū go-funkan » (« Les œuvres qui n'ont pas besoin "d'être de l'art" : quinze minutes avec Tetsumi Kudō »), *Bijitsu Journal*, juin 1960, pp.34-35.
- KUDŌ Tetsumi, « Ningen fushin → sonzai kakunin no tame ni » (« La misanthropie → pour prouver notre existence »), *Ochanomizu Joshidaigaku Shimbun*, 20 novembre 1960.
- KUDŌ Tetsumi, *Kudō*, catalogue tiré à part de *arTitudes*, n°15, février 1977.
- KUDŌ Tetsumi, « Questionnaire : The 1960's and Me », *Gendai no Me*, n° 325, décembre 1981.
- KUDŌ Tetsumi, « Kūkan no Hyōgen Soshite aruiwa Hyōgen no Kūkan » (« Représentation de l'espace et/ou espaces de représentation »), *Gendai Shiso*, vol.10, n°9, Seidosha, juillet 1982.
- LÉVÊQUE Jean-Jacques, « Kudo », *Cimaise*, n°112, août 1973.
- MARTER Joan, « Postwar Sculpture Re/Viewed », *Art Journal*, 1994, vol. 53, n° 4, pp. 20–22.
- MCCORMICK Anne O'Hare, « Abroad: The Promethean Role of the United States », *The New York Times*, 8 août 1945, p.22.
- MILLET Catherine, « Art et technologie, le grand œuvre du XX^e siècle », *Art Press*, n° 76, décembre 1983, p. 18.
- MUSSO Pierre, « Vers la technicisation de l'art ? », *Quaderni*, 1991, vol. 16, n° 1, pp. 7–13.
- NAGGAR Carol, « Piotr Kowalski, de la science à l'art », *Art Press*, n° 31, juillet-août 1979, p. 39.

- NISHIMURA Sey, « Medical Censorship in Occupied Japan, 1945-1948 », *Pacific Historical Review* vol. 58, n°1, février 1989.
- NISHIKAWA Nagao, *Le roman japonais depuis 1945*, Paris, Puf, 1988.
- RESTANY Pierre, « L'alphabet de Piotr Kowalski : une grammaire de l'espace », *Domus*, n° 479, octobre 1969, pp.44-47
- RUBIN Jay, « From Wholesomeness to Decadence : The Censorship of Literature under the Allied Occupation », *The Journal of Japanese Studies* Vol. 11, No 1, hiver 1985, p. 71.
- TERRE Ryan, *This Ecstatic Nation : The American Landscape and the Aesthetics of Patriotism*, University of Massachusetts Press, 2011.
- SAITO Hiro, “Reiterated Commemoration : Hiroshima as National Trauma”, *Sociological Theory*, No 4, 2006, p. 365.
- SÉRIS Jean-Pierre, « L’artificiel et la connaissance de l’artificiel », in Olivier Bloch, *Philosophies de la nature*, Presses de la Sorbonne, Paris, 2000.
- SICARD Monique, « Machines pseudo-didactiques », *Autrement*, n°158, 1995, pp. 162-169.
- SPRING Bernard, « The explosive forms of Piotr Kowalski », *The New Architectural Forum*, décembre 1965, p. 31
- TATEHATA Akira. « Sengo Nihon no zen’ei bijutsu: Kudō Tetsumi seiō bunka eno chōhatsu, ‘iyō naru tasha’ to shite », *Shinano mainichi shimbun*, 16 octobre 2016. n.p.
- TAKAHASHI Yoshihiro. « Nokogiri-yama no kankyō geijutsu », *Geijutsu Shinchō*, janvier 1970, pp.80-82.
- TŌNO Yoshiaki, « Senpyō akushon no imi suru mono » (« Critique : Le sens de l’action »), *Bijutsu Techo*, janvier 1962, p. 161.
- TŌNO Yoshiaki, « Garakuta no han-geijutsu », *Yomiuri shinbun*, 2 mars 1960, édition du soir, p. 21

TRONCHE Anne, « Lumière et mouvement », *Contacts Electriques*, n° 67, septembre 1966, pp. 22-23.

« Un confrère de Salvator [sic] Dalí lui conteste le titre de "peinture nucléaire" » *Journal du Soir*, Lyon, 16 mai 1954, p. 16.

WILSON Sarah, « Regard d'une historienne de l'art », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 21, n° 2, 1991, pp. 109-116.

ZALASIEWICZ Jan *et al.*, « When did the Anthropocène begin ? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal », *Quaternary International*, vol. 338, octobre 2015.

Sources audiovisuelles

Face aux œuvres: La nature dans tous ses états Séance 6: Structure, trames, réseaux, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 26 septembre 2011.

MEICHLER Gisèle et Luc, *Deux temps, trois mouvements*, Argos, 16 mm, 26 minutes.

PORTER Olivier, *Peter Kowalski sculptor*, NAA, 1965. <https://www.youtube.com/watch?v=hJlpiUPfU5Y>, consulté le 4 août 2019.

RESNAIS Alain, *Hiroshima mon amour*, Argos film, 1959

VAN GAAL Wester, *What does a nuclear explosion feel like ?*, Motherboard, mis en ligne le 29 août 2018, consulté le 5 mai 2019 (https://www.youtube.com/watch?v=Y__dxTaGEp0&t=303s).

Sources internet

Archives numérisées de la United States Nuclear Regulatory Commission (U.S.NRC).
(<https://www.nrc.gov/docs/ML1613/ML16131A120>)

FISCHER Rebecca, *Midterm: Art in the Atomic Age*, 19 février 2015. <https://ucsdvis159.wordpress.com/2015/02/19/midterm-art-in-the-atomic-age/> , consulté le 7 janvier 2019.

G.Pierre, *Godzilla: retour sur un monstre incompris...*, 13 juin 2017. <https://www.journaldujapon.com/2017/06/13/godzilla-retour-sur-un-monstre-incompris/>, consulté le 23 juin 2019.

LAKS Déborah, «La mémoire au prisme des objets chez Arman, Spoerri, Hains et Villeglé », *OwnReality* (32), 2017. <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/32/laks-fr>, consulté le 21 juillet 2019.

Fonds d'archives

Archives de la critique d'art, fonds Alain Jouffroy [AJOUF. XT005/94-98].

Archives UCAD D1/416 : science-fiction (1967/1968)