



**OP. CIT.**

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« *Origami*, le pli dans les littératures et les arts », N° 22, printemps 2021

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/641>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

## La pliure radioactive

Gabrielle DECAMOUS

§1

Depuis la découverte accidentelle de la propriété radioactive de l'uranium par Henri Becquerel en 1896 et la découverte du radium par Pierre et Marie Curie en 1898 plus d'un siècle de plis et faux plis radioactifs ont marqué l'ère atomique. Nous comprendrons ici les applications positives, les accidents et agressions de l'ère atomique comme des « plis » et « faux plis ». Ces plis et ces faux plis s'articulent comme les pans de l'*origami*, en plus d'évoquer l'un des symboles japonais les plus connus des méfaits de la bombe atomique. Ces plis et ces faux plis sont aussi la face visible et la face cachée de l'entremêlement des arts et des sciences du nucléaire. Ils dévoilent des aspects négligés de cette relation, voire soulignent parfois la censure qui vient s'interposer entre les plis. Bien que beaucoup d'entre elles restent invisibles, ces pliures historiques et pour certaines oubliées, peuvent être détectées au travers d'œuvres artistiques produites dès le début de l'ère atomique.

§2

D'un côté, les premières œuvres firent preuve à la fois d'une grande créativité et d'un optimisme s'expliquant par les aspirations de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à une convergence entre progrès technoscientifique et progrès social. Le drapé du costume de la danseuse

américaine Loïe Fuller lors de sa danse, la *Radium dance* (1904), représente un exemple intéressant de l'entremêlement art/science, lorsque la science inspire les arts. Fuller était célèbre dans les cercles artistiques parisiens, connue de Toulouse-Lautrec, de Mallarmé et de Rodin, et était même, selon ce dernier, une artiste « ouvrant la voie vers un art du futur<sup>1</sup> ». Après une consultation avec Pierre et Marie Curie qui permet l'utilisation sans danger de sels radioactifs et une production de la danse dans leur laboratoire, Fuller se produit dans son studio à New-York en 1904. La danseuse ajoute alors la radioluminescence à sa *Danse serpentine* déjà composée d'un très large tissu de soie ressemblant à un papillon. Un critique du *Los Angeles Herald* compare à l'époque le tissu radioactif du costume à un « tissu d'étoiles brillantes » avec des « centaines de petits vers lumineux », et l'un des danseurs à « un papillon de nuit géant, avec une antenne brillante d'un pied de long [30,5 cm], des yeux comme deux globes de lumière, et des ailes de six pieds de haut [182 cm], étincelant avec de nombreux rouleaux de toutes couleurs<sup>2</sup> ». En elle-même, cette danse fait écho aux vers du poète romain et épicurien Lucrèce (Titus Lucretius Carus), dans lesquels les atomes « dansaient » déjà pour son *De rerum natura*<sup>3</sup> aux alentours du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère.

§3

D'un autre côté, les craintes d'une mauvaise utilisation de l'atome furent exprimées en littérature dès le début de l'ère atomique. Dans *The Crack of doom* (1895), l'écrivain Irlandais Robert Cromie imagine une bombe atomique entre les mains d'un scientifique fou dont seuls le personnage principal et une de ses amies réussissent à déjouer le projet de faire exploser la terre entière. En France, Anatole France imagine aussi des bombes au radium, dans *L'Île des pingouins* (1908), et en Angleterre, Mary Corelli évoque la bombe d'un scientifique fou, mais décrit aussi un aéroplane ainsi que des remèdes au radium inventés par une scientifique au bon cœur dans *The Secret Power* (1921)<sup>4</sup>. Sur

<sup>1</sup>A. Cooper Albright, *Traces of light : Absence and Presence in the work of Loïe Fuller*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2007, p. 193 (ma traduction).

<sup>2</sup>« Loie Fuller Introduces New Radium Dance », *Los Angeles Herald*, Sunday supplement, 1<sup>er</sup> mai 1904, p. 10 (ma traduction).

<sup>3</sup>La traduction anglaise du poème inclut même une « danse » des atomes : « There's a model you should realize, / A paradigm of this that's dancing right before your eyes / For look well when you let the sun peep in a shuttered room / And you'll see myriads of motes all moving many ways / Throughout the void and intermingling in the golden rays... » (ll. 89-118) [Il y a un modèle que vous devez comprendre / Un paradigme qui danse juste sous vos yeux / Puisque lorsque vous regardez dans une pièce aux volets fermés / Vous verrez des myriades de grains qui bougent dans tous les sens / À travers le vide et s'entremêlant dans les rayons d'or], Lucrèce, *The Nature of things*, London, Penguin Classics, 2007, p. 38-39.

<sup>4</sup>R. Cromie, *The Crack of doom*, London, Digby Long and Co, 1895, disponible sur <http://www.gutenberg.org/ebooks/26563> [consulté le 3 octobre 2020]. A. France, *L'Île des pin-*

papier, une multitude d'inventions radioactives furent inventées, témoignant de l'entrelacement art/science : des pistolets atomiques, des vaisseaux spatiaux martiens propulsés au radium, des élixirs de jeunesse et un nombre substantiel d'histoires de bandits déroband pierres précieuses et radium, tout cela formant ce qui peut s'appeler la « littérature du radium<sup>5</sup> ». Cependant, la réalité rattrapa vite la fiction avec le cas des jeunes filles connues sous le nom des *Radium Girls*, l'un des premiers faux plis de l'ère atomique (avec la contamination des Curie). Ces jeunes filles du New Jersey et de l'Illinois, dont la plupart étaient lycéennes et issues de la classe ouvrière, étaient employées par la *United States Radium Corporation* pour peindre les chiffres d'horloges et de montres avec de la peinture au radium. Leurs instructions étaient de plonger le pinceau dans la peinture et de l'affiner dans leur bouche pour pouvoir appliquer la peinture plus méticuleusement. L'effet du radium fut rapide et puissant : des mâchoires nécrosées, des amputations de membres (bras et/ou jambe), une série interminable de cancers et pour certaines, la mort (au bout de deux années d'emploi seulement)<sup>6</sup>.

§4

Ces premiers faux plis constituent le sujet d'un grand nombre d'œuvres artistiques aux États-Unis et au Royaume-Uni. Ces œuvres illustrent la lutte des classes mais aussi des sexes dans les sociétés patriarcales, tout autant que la logique implacable des corporations et de certains grands patrons – une logique qui est comme un présage aux faux plis les plus profonds : Hiroshima et Nagasaki, Bikini et Moruroa (et non « Mururoa » qui est l'appellation francisée de l'atoll).

*gouins*, Paris, Calmann-Lévy, 1994, première publication 1908. M. Corelli, *The Mighty Atom*, London, Hutchinson and Co., 1896, et *The Secret Power*, Rochester, NY, Scholar's Choice, 2015, première publication 1921.

<sup>5</sup>J'ai détaillé une large quantité de ces histoires dans mon livre *Invisible Colors : the arts of the atomic age*, Cambridge, MA, Massachusetts Institute of Technology Press, 2019.

<sup>6</sup>Par exemple, dans un rapport scientifique de 1968 les pathologies de l'une d'entre elles classée sous le code « cas 05-215 » (le numéro assurant l'anonymat) et qui était née en 1887, incluent mais ne se limitent pas à : cancer de la paupière droite, arthrite, symptômes psychotiques tardifs, cataractes et glaucome, amputation à la jambe gauche (section de la cuisse) et traces d'œdème sur la jambe droite, kyste ovarien enlevé et toutes les dents enlevées, R. D. Evans et R. J. Kolenkov, « Radium and Mesothorium Poisoning and Dosimetry and Instrumentation Techniques in Applied Radioactivity », Rapport annuel de situation, Massachusetts Institute of Technology, 952-5, mai 1968, p. 523 (ma traduction). Sur les *Radium Girls*, voir aussi C. Clark, *Radium Girls : women and industrial health reform 1910-1935*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1997. Dans un numéro spécial de *Charlie Hebdo* sont aussi mentionnées quelques ouvrières empoisonnées au radium en France, dans l'usine du fabricant Bayard à Saint-Nicolas-D'Alier-mont (Seine-Maritime), voir « L'escroquerie nucléaire, 70 ans de rayonnement atomique de la France », *Charlie Hebdo*, hors-série n° 7, août 2012, p. 11-12.

## L'ORIGAMI NUCLÉAIRE : HIROSHIMA

§5 L'entremêlement art/science se retrouve inévitablement à la suite de l'atomisation d'Hiroshima et Nagasaki, à travers les textes et les œuvres d'art sur les deux bombes. Dans le cadre d'une réflexion sur le pli, il y a en premier lieu l'histoire de Sasaki Sadako<sup>7</sup> et de ses *origami*. Enfant irradiée lorsqu'elle avait deux ans à Hiroshima, Sadako mourut de leucémie dix ans plus tard. Alors qu'elle était sur son lit d'hôpital, une de ses connaissances lui rappela cette légende : si une personne plie mille grues en papier, son vœu le plus cher se réalisera. Sadako souhaitant vivre, elle entreprit la pliure des mille *origami*. Elle mourut cependant au bout d'un an et ses amis continuèrent le pliage de grues en son honneur. Les grues en papier sont depuis devenues un symbole de paix et de lutte anti-nucléaire, d'abord à l'échelle nationale, puis internationale. Une sculpture de Sasaki Sadako érigée au cœur du parc de la paix en 1958, est dédiée aux enfants de la bombe et accueille chaque année des milliers de grues en *origami* pliées par des élèves venus au Musée mémorial de la paix d'Hiroshima. En plus de la sculpture, l'histoire de Sadako fut aussi le point de départ et l'inspiration d'œuvres qui continuent d'être produites de nos jours encore.

§6 Les *origami* « nucléaires » se retrouvent aussi autour de la sculpture d'Akutagawa Hisashi, *Genbakugisei kokumin gakkōkyōshi to kodomo no hi* [Monument aux enseignants et enfants des écoles nationales victimes de la bombe, 1971]. Cette sculpture a la particularité d'inclure un poème de Shōda Shinōe gravé sur son socle. Shōda Shinōe est une poétesse *hibakusha* [survivant de la bombe] d'Hiroshima. Ses poèmes sont donc issus de son expérience directe ou indirecte :

les os épais  
doivent être l'enseignant  
et à côté  
de petits crânes  
sont rassemblés<sup>8</sup>

§7 Le poème est un *tanka* – une forme de poème classique souvent comparée au *haiku* – et fait partie d'un genre littéraire particulier au Japon : le *Genbaku bungaku* [Littérature de la bombe A].

<sup>7</sup>Dans le respect des traditions japonaises pour l'écriture des noms, j'ai écrit le nom de famille en premier suivi du prénom pour tous les Japonais référencés dans ce texte.

<sup>8</sup>Voir le site officiel du musée de la paix d'Hiroshima, [http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=20111018103311856\\_ja](http://www.hiroshimapeacemedia.jp/?gallery=20111018103311856_ja) [consulté le 3 octobre 2020] (ma traduction). Voir aussi Vance-Watkins, et M. Aratani (dir.), *White Flash, Black Rain, women of Japan relive the bomb*, Minneapolis, MN, Milkweed Editions, 1995, p. 19.

§8 Le *Genbaku bungaku* est un genre inclusif mêlant des œuvres en général produites par des *hibakusha*, de plusieurs médias artistiques comme la littérature, la peinture, le théâtre, la photographie et le cinéma. Il fut considéré comme un genre à part entière et découvert par le chercheur Nagaoka Hiroyoshi dans les années 1970, après un travail de fouilles quasi archéologiques dans les librairies de livres d'occasion pour retrouver ces œuvres oubliées<sup>9</sup>. Le genre est aussi considéré par John Whittier Treat, qui contribua à son acceptation dans certains cercles littéraires américains des années 1990, comme une « littérature documentaire » ou « docu-fiction »<sup>10</sup>. Ce genre a perduré bien après la guerre puisque « personne n'aurait pu imaginer quelque chose d'aussi inhumain, non-humain, que les programmes allemands de génocide, ou de si total et efficace qu'un engin nucléaire<sup>11</sup> ».

§9 Les auteurs principaux du *Genbaku bungaku* sont Ōta Yōko et Hara Tamiki<sup>12</sup>. Ōta en particulier est considérée et s'est elle-même considérée comme l'écrivaine phare de la bombe<sup>13</sup>. C'est la seule à avoir survécu suffisamment longtemps pour écrire un ensemble substantiel et cohérent d'œuvres sur le sujet (Hara se suicidant quelques années après la bombe). Parmi ses œuvres, *Shikabane no machi* [La Ville des cadavres, 1948] relate le plus directement ce qu'elle avait vécu.

§10 Alors qu'elle, sa mère, sa sœur et son nourrisson, réussissent à rejoindre le bord de la rivière après avoir fui leur maison soufflée par la bombe, Ōta décrit les victimes qui les rejoignent en nombre toujours grandissant :

Une fille se promenait nue, sans rien aux pieds. Une jeune fille n'avait pas une mèche de cheveux. Une vieille femme avait les deux épaules disloquées et ses bras pendaient mollement. [...] Les gens ne vomissaient plus, comme ce fut le cas hier ; mais il y avait des gens dont les corps étaient couverts de brûlures semblables à celles causées par un gril – la peau pendait, saignait, exsudait une sécrétion semblable à de l'huile. Ils avaient tous dormi nus sur le sable. Le sable, des brins d'herbe, des

<sup>9</sup>H. Nagaoka, « Genbaku bungaku shi » [Histoire de la littérature de la bombe A], 1973, dans *Nihon no genbaku kiroku* [Archive Japonaise de la bombe A], Tokyo, Nihon Tosho Center, 1991.

<sup>10</sup>J. Whittier Treat, « Atomic Bomb Literature and the Documentary Fallacy », *Journal of Japanese studies*, vol. 14, n° 1, hiver 1988, p. 40 (ma traduction). Voir aussi J. Whittier Treat, *Writing ground zero : Japanese literature and the atomic Bomb*, Chicago, IL, University of Chicago Press, 1995.

<sup>11</sup>J. W. Treat, « Atomic Bomb Literature and the Documentary Fallacy », *ibid.*

<sup>12</sup>

<sup>13</sup>H. Nagaoka, « Futatsu no shi-haha Tomi to musume Yōko to » [Deux morts-Maman Tomi et fille Yōko, 1982], dans *Nihon no genbaku bungaku vol. 2, Ōta Yōko* [la littérature japonaise de la bombe A, vol. 2, Ōta Yōko], Tokyo, Holp Publishing, 1983, p. 349-353. Voir aussi les quatre volumes de *Ōta Yōko Shū* [Ōta Yōko Collection], Tokyo, Nihon Tosho Center, 2001, première publication 1984.

morceaux de paille et autres objets similaires étaient donc collés sur la chair putride de leurs brûlures<sup>14</sup>.

§11 L'un des moments les plus difficiles pour Ōta fut aussi leur marche vers l'hôpital où elles espéraient être traitées pour leurs blessures. Mais la route était bordée de piles de cadavres en putréfaction qui dégageaient une odeur pestilentielle et qui gonflaient sous le soleil brûlant du mois d'août. Ōta se souvient alors qu'elle avait remarqué un nombre oppressant de mouches et d'asticots sur les corps des charniers, se demandant comment ils avaient pu survivre à la bombe.

§12 En premier lieu, son livre *La Ville des cadavres*, est intéressant parce que l'écrivaine *hibakusha* l'a commencé en août 1945 puis s'est empressée de le finir en novembre de la même année. Elle l'a écrit dans l'urgence car elle pensait vivre « en ce temps sur le fil du rasoir entre la mort et la vie, sans jamais savoir d'un moment à l'autre quand la mort l'entraînerait de son côté<sup>15</sup> ». Beaucoup de victimes moururent des effets de la radioactivité bien après l'explosion. De plus, ayant perdu toute possession matérielle dans le bombardement, et bien qu'il n'y ait eu aucun magasin vendant de quoi écrire après la bombe, Ōta est parvenue à écrire à l'aide de « papiers jaunés, des déchirures de *shōji* [portes coulissantes japonaises] [...] de papier toilette et de deux ou trois crayons<sup>16</sup> ».

§13 En deuxième lieu, et de façon inattendue, cette écriture engagée montre aussi un autre type de plière entre l'art et la science. Dans *La Ville des cadavres*, le second chapitre du livre est même entièrement consacré à des rapports de scientifiques et d'experts japonais en radioactivité, physique et en rayon X. C'est en intégrant dans son texte, par exemple, les rapports du professeur Fujiwara de l'université d'Hiroshima ou ceux du professeur Tsuzuki de l'université de Tokyo, que l'ampleur du désastre devient claire même pour le lecteur : on évoque le grand nombre de morts dont certains sont « de sexe inconnu<sup>17</sup> », de disparus, de blessés et de personnes laissées sans logis, mais aussi les types de brûlures et les effets violents des maladies dues aux radiations. On peut remarquer que même si les effets sont différents, ils rappellent le cas des *Radium Girls*<sup>18</sup>.

<sup>14</sup>Y. Ōta, *City of Corpses*, op. cit., p. 199 (ma traduction pour toutes les citations).

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 147.

<sup>16</sup>*Ibid.*

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 169.

<sup>18</sup>Le rapport de l'équipe d'internes de l'université de Kyushu qui vint à Nagasaki le 29 août 1945, lista parmi les effets : mort subite, diarrhée menant à la mort, patients en apparence peu blessés mais qui meurent malgré tout, saignement des gencives, anémie, chute de cheveux, ulcères de la gorge, sang dans le vomi, les selles et les urines, saignement de la peau, symptômes similaires à la diphtérie, leucémie pour certaines femmes, qui ne s'arrêtent pas de saigner, ou de fortes myéloses (dégénérescence de la moelle épi-

§14

Cependant, alors que ce chapitre n'est pas le plus explicite, il fut censuré par l'occupation américaine. Écrit quelques mois après la bombe, le livre ne fut publié dans sa totalité qu'en 1950. Le général Douglas MacArthur imposa le *Press Code*, une censure scrutant toute publication sur le sujet (en particulier pour la presse mais aussi pour les arts) de 1945 à 1951-52, même si un relâchement s'est fait sentir dès 1950<sup>19</sup>. Ōta fit de sa rencontre avec l'officier américain du *Press Code* un récit ironique, voire cynique. Hara fit un récit empreint de colère face à la censure et Shōda, quant à elle, distribua illégalement, la peur au ventre, son recueil de *tanka*, *Sange* [qui veut dire « pénitence » mais aussi « mort » dans la religion bouddhiste, 1947]. Avant la guerre, en 1933, l'écrivain Kobayashi Takiji mourut à l'âge de 29 ans sous la torture de la police japonaise pour ses activités communistes. Cet incident reste gravé dans les mémoires et est considéré comme un symbole de censure d'État au Japon, de nos jours encore.

§15

Malgré la censure, le chapitre et les œuvres d'Ōta, tout comme les sculptures et les œuvres du *Genbaku bungaku* dans leur ensemble, constituent des plis radioactifs dans lesquels se mêlent art et science. L'application militaire de la science s'impose donc dans les arts d'Hiroshima. Au début des années 1950, peu après la bombe, Heidegger a vu en l'art une capacité d'être « ce qui sauve » contre le *Gestell* (enfermement ou arraisonnement technologique)<sup>20</sup>. Il est évident que les œuvres engagées du *Genbaku bungaku*, provenant en grande majorité de survivants de la bombe, résistent à travers le temps et agissent comme un remède contre l'oubli. À travers les œuvres de l'ère atomique, d'autres œuvres à commémorer et à honorer ont cette radiance particulière.

### LES PLIURES INVISIBLES : BIKINI ET MORUROA

§16

nière). Voir Y. Ōta, *City of corpses*, op. cit., p. 176.

<sup>19</sup>L'une des clauses du *Press Code* stipulait de : « collecter et scruter tout ce qui est publié ou joué au Japon journaux, livres, magazines, textes radiophoniques et théâtraux, scénarios de films, même des dépliants de clubs et de sociétés professionnelles. » (Ma traduction.) En octobre 1945, une unité spéciale, le *Civil Censorship Detachment*, s'occupa déjà de faire respecter le *Press Code*. Voir « Civil Censorship Detachment », document daté du 21 septembre 1945 et reproduit sur la page internet de la Gordon W. Prange Collection, Hornbake Library North, université de Maryland, <https://www.lib.umd.edu/prange/about-us/civil-censorship-detachment> [consulté le 3 octobre 2020].

<sup>20</sup>M. Heidegger, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 48. La notion de force salvatrice de l'art était aussi présente dans la conférence préparatoire à son essai sur la technique intitulé « Science et méditation », de 1954, et pour son étude phénoménologique sur la science, voir *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1992, première publication 1927.



Les contaminations radioactives des sociétés océaniques sont de faux plis historiques dont le lissage ne fut jamais véritablement entrepris. Et pourtant, les essais nucléaires occidentaux dans le Pacifique ont des conséquences qui résonnent encore aujourd'hui.

§17 Chronologiquement, il y a d'abord les essais américains, en particulier à Bikini. De façon étrange, la contamination des pêcheurs du *Daigo fukuryū-maru* [Dragon chanceux n° 5] est ce qui reste le plus inscrit dans les mémoires, alors que l'irradiation des Marshallais subsiste encore dans l'ombre du champignon atomique. C'est précisément ce qu'explorent les vers de la poétesse des Îles Marshall, Kathy Jetñil-Kijiner, dans son recueil *Iep Jāltok, Poems from a Marshallese Daughter* (2017)<sup>21</sup>. Comme elle l'explique dans son œuvre, « Iep Jāltok » est un panier dont l'ouverture se place en face d'une personne qui parle, mais cela réfère aussi aux filles et à la société matrilineaire des Îles Marshall, qui donne un statut plus égalitaire aux femmes que les sociétés patriarcales.

§18 Dans un premier temps, Jetñil-Kijiner fait référence aux faux plis radioactifs de la guerre froide, les essais nucléaires (ou en d'autres mots la mauvaise utilisation de la radioactivité), et leur impact direct. Sa poésie, tout comme la prose d'Ōta Yōko, est rythmée par l'insertion de documents scientifiques et militaires, visuels ou textuels. Dans le poème « History Project » (2017), elle décrit certains clichés photographiques issus de l'armée américaine, dont un en particulier montrant un jeune garçon clairement affecté par la radioactivité puisque sa peau sombre est tachée de larges zones blanches :

Je regarde une photo  
d'un garçon, peau pelée  
une marionnette  
à côté d'une blouse blanche [labcoat] perdue  
dans ses papiers [clipboard]<sup>22</sup>

§19 Dans ce même poème, elle relate par ailleurs la trahison de l'armée américaine qui a non seulement promis de rendre l'île aux habitants, mais qui a aussi expliqué en anglais faire ses essais « pour le bien de l'Homme » (« for the good of mankind »). *Mankind* était l'un des seuls mots d'anglais que Chef Juda (alors chef de Bikini) comprenait puisqu'il les connaissait par la Bible et la religion chrétienne. De façon générale, les Marshallais ont été influencés par les missionnaires et cette influence a perduré au moins jusqu'à la guerre froide. Ces vers donnent à voir l'influence des Occidentaux en

<sup>21</sup>K. Jetñil-Kijiner, *Iep Jāltok, Poems from a Marshallese Daughter*, Tucson, AZ, University of Arizona Press, 2017.

<sup>22</sup>K. Jetñil-Kijiner, « History Project », *op. cit.*, p. 20 (ma traduction, de même que pour tous les poèmes de Jetñil-Kijiner cités ici).



Océanie par la religion, la colonisation et la bombe, de l'homme blanc au « drapé » des blouses blanches.

§20

Ces faux plis sont aussi rendus discernables par les descriptions des effets des bombes sur les marshallaises, notamment les fausses couches dues aux radiations. Dans *Monster* (2017), en se référant à des chiffres et statistiques issus d'études de chercheurs, Jetñil-Kijiner rappelle ainsi :

574 – le nombre de mort-nés et de fausses couches après les bombes de 1951. Avant les bombes ? 52.

Bella Compoj a déclaré à l'ONU qu'elle ne pouvait plus avoir d'enfants. Qu'elle a vu ses amies mettre au monde des choses hideuses.

*Nerik a donné naissance à quelque chose qui ressemble aux œufs d'une tortue de mer et Flora a donné naissance à quelque chose comme des intestins*<sup>23</sup> [...].

§21

La peau plissée des nouveau-nés fut donc remplacée par la peau lisse, symptôme d'une pathologie unique appelée le « bébé méduse », et avec ce changement, s'évaporent donc non seulement le rêve des futurs parents mais aussi le futur des habitants, en plus d'avoir perdu leur île.

§22

Dans un deuxième temps, la persistance de la radioactivité aujourd'hui est aussi dévoilée. Tout comme pour le sort des *Radium Girls* et de Sasaki Sadako, Jetñil-Kijiner relate le sort de sa nièce, Bianca, atteinte de leucémie, dans le poème « Bursts of Bianca » (2012) :

Quand vous passez la porte, elle  
est un éclat  
des sourires d'après-midi ensoleillés de rigolades de pailletes et les profonds profonds yeux profondes profondes fossettes  
qui rayonnent  
de sa  
robe froissée  
amidonnée  
Elle a 10 ans  
tu vois

<sup>23</sup>K. Jetñil-Kijiner, « *Monster* » (2017), accessible sur le site officiel de Jetñil-Kijiner : [https://www.kathyjetnilkijiner.com/new-year-new-monsters-and-new-poems/#\\_ftn4](https://www.kathyjetnilkijiner.com/new-year-new-monsters-and-new-poems/#_ftn4) [consulté le 3 octobre 2020].

le tube d'alimentation serpentant dans son nez  
 l'intraveineuse qui pénètre dans la peau de son poignet  
 la torsion de ses poings sous ses draps<sup>24</sup>

§23 Dans ce poème, elle explique que le cas de Bianca n'est « pas si rare », mais aussi que « la plupart des Marshallais peuvent dire qu'ils ont maîtrisé le langage du cancer » en anglais<sup>25</sup>. À la suite de la mort de sa nièce, Jetñil-Kijiner écrit le poème « Fishbone Head » (2016), dans lequel elle décrit les sacs « ziplock » remplis de ses magnifiques cheveux noirs (« locks » en anglais veut aussi dire « mèches de cheveux »), déracinés par les chimiothérapies, des cheveux sans racines, sans domicile, tout comme les habitants de Bikini aujourd'hui encore<sup>26</sup>.

§24 De leur côté, les essais nucléaires français arborent des faux plis (ou utilisation négative de la radioactivité) similaires. Aux poèmes anti-coloniaux et anti-nucléaires d'Henri Hiro des années 1970, alors que le gouvernement français transporte son programme du Sahara algérien vers l'archipel des Tuamotu peu après l'indépendance de l'Algérie, se sont substitués des récits de traumatismes écrits par Chantal Spitz et Rai Chaze, semblables aux vers de Jetñil-Kijiner.

§25 Tout comme pour les *Radium Girls*, Sasaki Sadako et Bianca, le cancer ou plus précisément la leucémie est présente, en particulier dans *Vai, la rivière au ciel sans nuages* (1990), de l'écrivaine tahitienne Rai Chaze<sup>27</sup>. Ce livre est constitué de quelques chapitres courts et illustre l'entremêlement de l'Occident avec la Polynésie, entre pliures créatives et destructrices, un livre dans lequel on peut lire que malgré tout la bombe ne réussit pas à déraciner l'arbre qu'est la culture polynésienne. Dans l'un de ces chapitres, « China Blue », la persistance de la contamination radioactive est rendue visible :

China.  
 On t'appelait China. Tu chantais. Et dans la nuit bleue, tu es partie sans comprendre. [...]  
 Un jour, un monsieur grand comme le roi fou vient à Tahiti. Il dit qu'il faut construire un aéroport. [...]  
 Le monsieur au grand nez parle de force et de pouvoir, de défense et de bombe. Il vient avec d'autres personnes de son pays voir la bombe exploser dans le ciel du pacifique des îles de la nuit. Et les hommes, chefs de la guerre, regardent le dos tourné

<sup>24</sup>K. Jetñil-Kijiner, « Bursts of Bianca » (2012), dans *Iep Jāltok...*, op. cit., p. 39.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 39-40.

<sup>26</sup>K. Jetñil-Kijiner, « Fishbone Head » (2017), dans *Iep Jāltok...*, op. cit., p. 24.

<sup>27</sup>Rai Chaze, *Vai, la rivière au ciel sans nuages*, Tahiti, 'Api Tahiti, 2014, première publication en 1990.

la beauté dans l'extase de la violence.  
 Vite, China, vite ! Il faut aller jusqu'à la rivière se laver les yeux. De l'eau ! De l'eau !  
 [...]  
 Le docteur veut t'hospitaliser. Kitty te tient la main, si dorée dans la chambre coloniale de dentelle et coton blanc.  
 « Regarde mes mains, elles sont si maigres qu'on en voit que les veines. L'infirmière m'a dit que j'ai la leucémie. Tu sais ce que c'est cette maladie toi<sup>28</sup> ? »

§26

À travers les pages de *Vai*, l'art et la technologie nucléaire se trouvent donc ici aussi mêlés. Le « monsieur au grand nez » est le général de Gaulle, l'initiateur du programme nucléaire français. Les effets des tests s'insèrent, par force, dans la vie et la littérature polynésiennes, à travers l'histoire de China, son exposition aux radiations, ses brûlures aux yeux et sa leucémie, diagnostiquée dans sa « chambre coloniale ». La bombe est également décrite, par Chaze dans la nouvelle « Césure » en termes de viol, puisque les Polynésiens croient au caractère sacré de l'environnement naturel et qu'en Océanie, les éléments de la nature sont aussi des personnifications qui se respectent. De plus, beaucoup d'écrits océaniens relatent que la culture du viol et la prostitution n'existaient pas dans leurs sociétés matrilineaires avant la colonisation.

Dans l'île de la nuit, le sol a tremblé  
 La lumière des gens intelligents s'est élevée au-dessus des flots comme un champignon. Et le sol a tremblé. Je me suis accrochée au mur qui couvre le récif. Et la terre a continué de trembler, j'ai tremblé avec elle de peur, de froid ; d'effroi, d'émoi et de moi.  
 Boom !  
 Le cocotier tout bête, tout vert, s'est plié.  
 La mer a eu peur. Puis elle s'est fâchée. [...] le mur s'est fissuré et la mer a jailli. Les hommes intelligents ont dansé le bal de la peur.  
 De leur déguisement apocalyptique, ils ont coloré de jaune l'entre-jambes de leur culotte. Aux violons des sirènes, ils ont frémi, frissonné [...]  
 Enflée de douleur, l'île de la nuit s'est tue, épuisée. La mer est montée, avec son goût salé, étouffant les gémissements de ses blessures. [...]  
 Les hommes intelligents ont fermé les yeux pour ne pas regarder<sup>29</sup>.

§27

La « lumière » des gens intelligents peut être une référence au siècle des Lumières et à l'instrumentalisation des connaissances scientifiques par les militaires. À cette lumière

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 34-37.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 38-39.

en forme de champignon, Chaze oppose un cocotier simple, « bête », qui se plie littéralement dans le texte sous la force des « hommes intelligents » (les scientifiques). Par cet acte, la terre est violée, ce que le choix des mots « violons » et « sirènes » pour leur homonymie amplifie : « violons » pour « viol » (nous violons) et « sirènes » pour les femmes poissons ou la symbiose femme-nature.

§28

Dans les vers de Jetñil-Kijiner et la prose de Chaze, mais aussi dans le livre de Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés* (1991) se trouvent donc des faux plis similaires : la transformation des sociétés par les missionnaires, les colons, puis enfin les militaires, d'abord pendant la Seconde Guerre mondiale, puisque l'armée française recrutait des hommes dans les îles pour se battre avec les forces alliées, puis finalement pendant la guerre froide avec des centaines de tests atomiques atmosphériques et souterrains<sup>30</sup>. À cela s'ajoute la menace du réchauffement climatique. Le discours-poème passionné de Jetñil-Kijiner aux Nations Unies en 2014 pour lutter contre l'engloutissement de certaines îles océaniques témoigne de futurs faux plis.

§29

Ainsi, l'art peut être un espace pour la parole des victimes, pour contrecarrer l'oubli, mais aussi pour une lutte militante. En ce sens, comme l'espérait Heidegger, il peut être « ce qui sauve » contre le *Gestell*. Il y a l'art engagé d'Henri Hiro des années 1970, mais aussi celui de Chantal Spitz, de Rai Chaze et de Cite Morei (de Palau en Micronésie), puisque leurs œuvres furent écrites dans les années suivant l'incident du Rainbow Warrior (et la continuation des essais nucléaires français), ainsi que l'art contemporain engagé de Kathy Jetñil-Kijiner. Cet art correspond aussi à d'autres œuvres anti-nucléaires d'Occident. De manière non-exhaustive, on peut évoquer les dessins de colombes de la paix que fit Pablo Picasso pour le *World Peace Council* (une organisation d'origine communiste formée pour lutter contre la bombe et pour la paix). Mentionnons aussi les lettres d'Yves Klein dont « les explosions bleues » de 1958, où il espérait de façon ironique peindre les bombes atomiques en bleu pour que la radioactivité soit détectable par tous et toutes, ainsi que la chanson de Boris Vian « La Java des bombes atomiques » (1968), chanson cynique sur l'incompétence des scientifiques et des hommes politiques de la bombe. Aux États-Unis, entre autres, Nancy Spero a peint *Sperm Bomb* (1966), une œuvre dont le titre est suffisamment explicite quant au message véhiculé. Enfin, une nouvelle de William S. Burroughs, « Astronaut's return » (1973), explique que la bombe et la radioactivité sont à l'origine d'une maladie de l'homme blanc, ce qui expliquerait la couleur de sa peau et sa stupidité.

§30

<sup>30</sup>Chantal Spitz, *L'Île des rêves écrasés*, Papeete, Les Éditions de la Plage, 1991.

Ces œuvres ont participé à la lutte globale menant vers divers traités de non-prolifération d'armes nucléaires pendant la guerre froide<sup>31</sup>. Cependant, bien que la production artistique puisse agir sur l'utilisation de la science, elle peut aussi se retrouver dans de faux plis s'étendant autour d'une autre activité nucléaire qui passe souvent inaperçue : l'extraction d'uranium. Cette invisibilité est d'autant plus surprenante que les faux plis qui en découlent sont eux-mêmes historiques, puisqu'existants en amont de toute activité nucléaire, qu'elle soit civile ou militaire (ou même de recherche), et qu'ils s'étendent sur plusieurs continents. Cette invisibilité, tout comme pour celle des victimes du Japon et d'Océanie, s'établit aussi grâce à des formes diverses de censure.

### CENSURE ET MINERAIS DE FAUX PLS RADIOACTIFS

§31 Ontologiquement, pour Heidegger, l'art peut être une force salvatrice mais il précise cependant que ce n'est le cas que si l'art se trouve sous une certaine « constellation de la vérité<sup>32</sup> » ; l'art doit permettre de rendre visible le fait que l'essence des technologies n'est en rien technologique mais humaine. Selon lui, c'est l'être humain lui-même (ou plutôt le *Dasein*, cet être qui a la capacité de questionner son propre être) qui est mis à l'épreuve. Il ne peut pas contrôler la nature même s'il essaie de la réduire en stocks et en réserves, agissant comme si elle était à sa commande, comme un interrupteur d'électricité : : « L'agriculture est aujourd'hui une industrie d'alimentation motorisée. L'air est requis pour la fourniture d'azote, le sol pour celle de minerais, le minerai par exemple pour celle d'uranium, celui-ci pour celle d'énergie atomique, laquelle peut être libérée pour des fins de destruction ou pour une utilisation pacifique<sup>33</sup>. »

§32 Ontologiquement, donc, l'art peut éclairer sur le *Gestell* mais il peut aussi lui-même être enfermement, ce qu'Heidegger n'a pas précisé clairement. Pourtant, cette caractéristique est évidente depuis l'art de la propagande et la pression de la censure qui ont pour résultat l'invisibilité des victimes.

§33 En ce qui concerne les arts de l'ère atomique, la propagande est présente surtout dans les arts populaires et la science-fiction. L'animation *Our Friend, the atom* (1957) de Walt Disney, qui fut co-produite par l'US Navy et General Dynamics, présente l'atome comme un génie dans une lampe et compare les sous-marins nucléaires au Nautilus. Mais la propagande n'est pas toujours d'état, comme pour les films *The Invaders from Mars*

<sup>31</sup>Sur les œuvres d'art littéraires mais aussi visuelles anti-nucléaires d'Océanie, occidentales ou globales, voir les chapitres 3 et 6 de mon livre *Invisible Colors : the arts of the atomic age*, op. cit.

<sup>32</sup>M. Heidegger, « La Question de la technique », op. cit., p. 48.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 21.

(1953), *Them!* (1954), ou *The Beginning of the end* (1957), qui glorifient la bombe ou réhabilitent les militaires. Dans ces films, civils et militaires se défendent ensemble contre des monstres radioactifs ou extra-terrestres voulant arrêter leur programme nucléaire.

§34

La censure aussi joue un rôle important. Au cours de l'ère atomique, il y a eu le « Press Code » imposé au Japon pendant presque dix ans après la bombe, mais aussi la censure autour des opérations militaires de la guerre froide par l'Atomic Energy Act de 1946 aux États-Unis et le Très Secret Défense imposé par la France hexagonale. En étant les seuls producteurs d'images des bombes et des études sur les effets des tests d'un côté, et de l'autre, en ne déclassifiant que les images fascinantes des champignons atomiques et leur puissance en kilotonne d'énergie, la censure permet encore aujourd'hui de contrôler les discours sur la bombe, qu'ils soient artistiques ou non.

§35

Ainsi, tout ce qui est de l'ordre des effets sur la nature et sur les êtres vivants reste dans l'ombre. Seuls quelques journalistes ou ONG aventureuses ainsi que quelques œuvres d'art comme celles de Jetñil-Kijiner, Spitz et Chaze, ont pu percer cette chape de censure. Si les luttes anti-nucléaires et anti-coloniales polynésiennes, ou même l'art engagé d'Henri Hiro, avaient pu être visibles en France hexagonale, le texte de réflexion sur la guerre froide de Derrida « No Apocalypse, Not Now : à toute vitesse, sept missives, sept missiles » (1984) ne se serait pas seulement concentré sur le programme nucléaire américain (et soviétique). Son analyse est cependant pertinente, mais c'est bien ici que la censure est la plus évidente. Le programme français a pourtant commencé dans les années 1960, d'abord en Algérie puis en Polynésie. L'engagement politique fort de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir pour l'indépendance de l'Algérie explique peut-être une pression plus importante de la censure et le transfert du programme nucléaire dans des contrées plus isolées<sup>34</sup>.

§36

Ainsi, par un jeu de propagande et de censure, l'attention est détournée de l'effet des bombes et encore plus de l'extraction d'uranium qui est la ressource nécessaire pour le nucléaire civil ou militaire. Pourtant, aujourd'hui encore, l'entremêlement de l'art et de la technologie nucléaire se retrouve dans le mécénat d'art et le patronage de musées par des multinationales occidentales, qui font leurs fortunes dans l'extraction d'uranium dans des pays en voie de développement ou dans des sociétés appauvries par la coloni-

<sup>34</sup>À ce stade de ma recherche je n'ai pas pu trouver d'écrits produits en France hexagonale sur les tests militaires français en Polynésie avant les années 1990. Sur l'isolement des tests occidentaux dans le Pacifique, voir, E. M. DeLoughrey, « The Myth of isolates : ecosystem ecologies in the nuclear Pacific », dans P. K. Nayar (dir.), *Postcolonial Studies : an anthology*, Oxford, John Wiley & Sons Ltd, 2016. Voir aussi E. M. DeLoughrey, et G. B. Handley (dir.), *Postcolonial Ecologies : literature of the environment*, New-York, Oxford University Press, 2011.

sation. En 2015, la compagnie australo-anglaise Rio Tinto a annoncé un partenariat de 1,8 million de dollars avec la *Art Gallery of Western Australia* pour promouvoir les artistes aborigènes australiens, mais ignore les artistes de Namibie, d'où la société extrait pourtant des tonnes de minerai d'uranium à l'aide de pratiques commerciales déloyales envers les Namibiens<sup>35</sup>. Le Royaume-Uni a délocalisé sa compagnie de l'Australie vers la Namibie à la suite des manifestations aborigènes contre l'extraction de minerai de leurs terres et la contamination qui s'ensuivit. De façon étrange, les couleurs de la peinture *Dry Water Hole* (2006) de Clifton Mack, promu par Rio Tinto, ressemblent aux couleurs de la zone de décharge d'eaux utilisées sur le site de la mine Rössing en Namibie (exploitée par Rio Tinto) et prises en photographie aérienne par Yann Arthus-Bertrand.

§37

De son côté, Areva, corporation française aujourd'hui rebaptisée Orano, était un mécène du NMAAG (Musée national des arts asiatiques-Guimet) à Paris, alors qu'elle extrayait (et extrait encore aujourd'hui) du minerai d'uranium au Niger, ancienne colonie française, en utilisant des pratiques aussi déloyales et contaminantes que celles de Rio Tinto, tout en ignorant les artistes nigériens<sup>36</sup>. Assez rapidement, et voyant que ses propres mines hexagonales s'épuisaient trop vite, la France a utilisé son système colonial pour extraire l'uranium et ce, dès les années 1960, à Madagascar, au Nigeria, au Gabon et enfin au Niger<sup>37</sup>.

§38

Aujourd'hui, Areva (Orano) possède des mines au Niger, au Kazakhstan et au Canada sur les terres des *First Nations Peoples* (peuples des premières nations ou indiens natifs), et a encore des projets d'extraction au Gabon. L'interférence d'Areva avec un musée qui expose des œuvres accumulées par l'empire colonial est troublante. De plus, en 2016, Areva fut un sponsor de la rénovation du Musée National Boubou Hama au Niger, et inaugura un « pavillon de l'uranium » parmi les pavillons de ce musée d'his-

<sup>35</sup> « Culture », site officiel de Rio Tinto, [www.riotinto.com/ironore/culture-9614.aspx](http://www.riotinto.com/ironore/culture-9614.aspx). L'URL fut récemment désactivée mais les informations peuvent se trouver sur une autre page : <http://desertriversea.com.au/the-project/the-art/the-state-art-collection-art-gallery-of-western-australia> [consulté le 3 octobre 2020].

<sup>36</sup> « Découvrir l'Asie au musée Guimet », site officiel du musée Guimet, [www.guimet.fr/wp-content/uploads/2011/11/images\\_musee-guimet\\_pdf\\_decouvrir\\_lasie\\_au\\_musee\\_guimet.pdf](http://www.guimet.fr/wp-content/uploads/2011/11/images_musee-guimet_pdf_decouvrir_lasie_au_musee_guimet.pdf) [consulté le 3 octobre 2020] (p. 1). Je n'ai pas pu trouver plus d'informations pour confirmer si la multinationale nouvellement renommée Orano continue son patronage, le site internet ayant été complètement modifié depuis le changement de nom.

<sup>37</sup> Voir G. Hecht, *Le Rayonnement de la France : énergie nucléaire et identité nationale*, Paris, Éd. de la découverte, 2014. Voir aussi en ce qui concerne les contaminations : G. Hecht, « Africa and the Nuclear World : Labor, Occupational Health, and the Transnational Production of Uranium », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 51, n° 4, 2009.



toire naturelle, inscrivant donc sa propre histoire corporatiste de l'évolution des espèces « de l'ère des dinosaures à l'ère nucléaire<sup>38</sup> ». Boubou Hama est un écrivain célèbre qui fut membre du gouvernement nigérien nouvellement indépendant dans les années 1970. Il a essayé de négocier les prix de l'uranium avec la France avant qu'un coup d'état militaire ne change le gouvernement. Le journal engagé *Charlie Hebdo* nous rappelle cependant que la France a choisi l'un des pays les plus pauvres au monde pour extraire plus de 100 000 tonnes d'uranium avec des bénéfices annuels jusqu'à cinq fois plus élevés que le PIB du Niger<sup>39</sup>.

§39 Par conséquent, force est de constater dans un premier temps que les arts ne sont pas toujours cette force salvatrice envisagée par Heidegger mais possèdent aussi une capacité d'enfermement. Deuxièmement, la logique corporatiste de compagnies comme Rio Tinto et Areva était déjà présente dans le cas des *Radium Girls*, mais se retrouve ici décuplée par l'ancien régime colonial qui se perpétue dans des pratiques néocoloniales contemporaines. Ces pratiques laissent aussi dans l'ombre les victimes de l'extraction d'uranium. Finalement, il semble que d'une façon ou d'une autre, on ne puisse déplier et séparer entièrement l'art de la science.

§40 Ces faux plis à répétition lors de l'ère atomique pourraient rendre nostalgique du temps de Marie Curie lorsque le seul but des recherches sur la radioactivité était d'en faire un remède médicamenteux contre le cancer. Mais les arts, sciences et systèmes coloniaux étaient déjà entremêlés en ces temps-là.

§41 Les Expositions Universelles en Europe et aux États-Unis à l'époque de la découverte de la radioactivité exposaient déjà ensemble des productions scientifiques et culturelles. Loïe Fuller, par exemple, a exécuté sa *Danse serpentine*, brevetée aux États-Unis, à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. L'exposition universelle de 1904 à Saint-Louis (Missouri) a exposé du radium qui fut alors décrit comme une nouvelle substance d'une « énergie rayonnante si grande qu'elle est pratiquement incalculable », faisant ainsi du radium l'attraction la plus populaire de l'exposition<sup>40</sup>. Le radium y était imaginé comme utile dans les arts autant que dans les sciences.

§42

<sup>38</sup>O. Mathieu, « Le Musée national Boubou-Hama, toute une histoire », *Jeune Afrique*, 22 Septembre 2016, <https://www.jeuneafrique.com/mag/356017/societe/musee-national-boubou-hama-toute-histoire/> [consulté le 3 octobre 2020]. Voir aussi la brochure d'Areva : [http://oranocanada.com/niger/liblocal/docs/72p\\_Livre\\_Musee.pdf](http://oranocanada.com/niger/liblocal/docs/72p_Livre_Musee.pdf) [consulté le 3 octobre 2020].

<sup>39</sup>« L'Escroquerie nucléaire, 70 ans de rayonnement atomique de la France », *Charlie Hebdo*, op. cit., p. 47.

<sup>40</sup>« Radium at the Fair », *San Francisco Call*, vol. 96, n° 36, 1904, p. 8. Voir aussi L. A. Campos, *Radium and the Secret of life*, Chicago, University of Chicago Press, 2015, p. 50.

Organisées par les grands Empires coloniaux, ces expositions offraient aussi un récit occidental et orientaliste de la modernité. Les avancées culturelles et technoscientifiques étaient juxtaposées à d'autres cultures souvent colonisées et exposées principalement comme archaïques ou non-modernes. Parfois, ces pavillons exposaient des indigènes enfermés dans de véritables zoos humains théâtralisés – ou comme l'historienne de l'art Abigail Solomon-Godeau les appela : des « Disneyland coloniaux<sup>41</sup> ». L'exposition *The World's columbia exposition* de 1893 à Chicago (« columbia » pour Christophe Colomb) espérait créer un « Orient censé être perçu comme tel<sup>42</sup> ». L'art et la science étaient donc déjà utilisés pour insuffler l'idée de modernité et de supériorité occidentale vis-à-vis d'autres peuples. Et il est important de souligner que parmi ces sociétés, certains peuples, tels que les peuples matrilineaires océaniques, avaient et ont toujours une relation de respect envers la nature et la femme à laquelle les sociétés industrialisées et patriarcales actuelles aspirent dans un contexte de réchauffement de la planète et d'élan égalitaire.

§43

Ainsi, dans un premier temps, les arts de l'ère atomique permettent de rendre visible une certaine impossibilité de séparer totalement les arts de la science, que ce soit pour les œuvres inspirées par la science ou engagées. La collaboration des Curie et de Loïe Fuller pour sa *Radium dance*, les œuvres menant aux traités anti-nucléaires, et l'intégration de rapports scientifiques, militaires et médicaux dans les œuvres d'Ōta, de Jetñil-Kijiner et de Chaze montrent cet entremêlement.

§44

Dans un second temps, il faut reconnaître en ce qui concerne les arts que, tout comme pour la science, ils peuvent être une force révélatrice, salvatrice, mais aussi un enfermement (*Gestell*). L'utilisation de la propagande ou de la censure par certains organismes d'État et l'instrumentalisation des arts par certaines multinationales nucléaires semblent en effet contrecarrer leur capacité salvatrice. Plus précisément, il n'y a donc pas d'« interactions » entre les différents éléments mais des « intra-actions » (ou une inséparabilité ontologique) pour utiliser le concept développé par rapport à la mécanique quantique par Karen Barad dans *Meeting the Universe Halfway* (2007)<sup>43</sup>.

<sup>41</sup>Abigail Solomon-Godeau, « Going Native : Paul Gauguin and the invention of primitivist modernism », dans N. Broude, et M. Garrard (dir.), *The Expanding Discourse : feminism and art history*, New York, Icon Editions, 1992, première publication dans *Art in American*, vol. 77, juillet 1989, p. 323. Voir aussi T. Mitchell, « Orientalism and the exhibition order », dans *Colonialism and Culture*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 1992.

<sup>42</sup>H. Edwards, « The Magic City », dans *Noble Dreams Wicked Pleasures, Orientalism in America 1870-1930*, catalogue d'exposition, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2000, en association avec Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamston, p. 192.

<sup>43</sup>Voir K. Barad, *Meeting the Universe Halfway : Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC, Duke University Press, 2007. Selon Barad, en mécanique quantique il est

§45

Cependant, que ce soit pour les arts ou pour la science, pour l'Occident ou pour l'Orient, les plis et faux plis du passé constituent une feuille de route permettant de réajuster ou d'empêcher d'éventuels futurs faux plis, et d'éviter ainsi que le drapé des technologies nucléaires ne se froisse à l'infini. L'origami nucléaire peut encore être déplié pour révéler plus de pans invisibles ou oubliés. Dans cette réévaluation du passé, les arts – ou les sciences humaines en général – ont un rôle à jouer : n'est-ce pas leur rôle de garder les mémoires nucléaires radioactives et vivantes ?

### **Quelques mots à propos de : Gabrielle DECAMOUS**

Gabrielle Decamous est professeure associée à l'université de Kyushu. Elle a enseigné dans le département de Cultures Visuelles à Goldsmiths, université de Londres, et a travaillé dans le département du commissariat des musées du Guggenheim à New-York, Venise et Bilbao. Elle est l'auteure de *Invisible Colors : The Arts of the Atomic Age*, Cambridge, MA, MIT Press, 2019.

### **Pour citer cet article**

Gabrielle DECAMOUS, « La pliure radioactive », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami*, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 15/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/641>.

---

impossible de séparer l'appareil scientifique utilisé du phénomène observé puisqu'un même phénomène peut se manifester différemment selon les appareils utilisés. Il y a donc intra-actions, une certaine forme d'inséparabilité ontologique entre le phénomène et l'appareil, l'un influençant l'autre et *vice versa*.