

Université de Montréal

**« Nous les hibakushas de Tchernobyl ». La pratique photographique de Kazuma Obara en régime numérique**

par Philippe Depairon

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté  
en vue de l'obtention du grade Maîtrise ès arts (M.A.)  
en histoire de l'art

Janvier 2020  
© Philippe Depairo

Université de Montréal  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

*Ce mémoire intitulé*

**« Nous les hibakushas de Tchernobyl ». La pratique photographique de Kazuma Obara en régime numérique**

*Présenté par*

Philippe Depairon

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

Joanne Lamoureux  
Président-rapporteur

Suzanne Paquet  
Directrice de recherche

Nicholas Chare  
Membre du jury





## Résumé

La « triple catastrophe » survenue le 11 mars 2011 dans la région du Tōhoku au Japon coïncide avec l'émergence de nouvelles technologies numériques qui ont rendu possible la diffusion en ligne presque immédiate des photographies de l'évènement après leur prise. Un des défis subséquents des artistes professionnels japonais est alors de donner une forme adéquate aux conséquences de ce désastre sans nécessairement contribuer à ce qu'ils perçoivent être un trop plein d'images. Ce mémoire prend la série *Exposure* (2015 – 2016), une oeuvre réalisée à Tchernobyl par le photographe Obara Kazuma, pour examiner quelques stratégies entreprises par des artistes japonais afin de répondre à ces impératifs. D'emblée, ce mémoire reconstitue les évolutions de la culture visuelle rattachée à la catastrophe de Tchernobyl (1986) jusqu'à l'ouverture officielle du site aux touristes (2011). Les productions photographiques tant des amateurs que des professionnels qui ont visité le lieu sont examinées pour mieux pour comprendre la position que prend Obara dans le champ visuel de Tchernobyl. La théorie du bricolage, telle qu'articulée par Claude Lévi-Strauss et selon laquelle un projet artistique est élaboré à partir des matériaux que possède d'emblée un créateur, jette un éclairage sur le rapport de mutualité établi entre Obara et les parties constitutives d'*Exposure*. Le second chapitre examine l'aspect fragmentaire de la série et les possibilités de lecture qu'offre ce mode de représentation. La théorie du montage de Walter Benjamin propose que le rapprochement de divers fragments participe à affiner et renouveler l'histoire de Tchernobyl telle qu'elle est actuellement montrée et narrée. Ultimement, le troisième chapitre examine la façon dont Obara rend inaliénable la composante historique de ses images. *Exposure* est alors analysé à l'angle des théories archéologiques de la *spolia*, qui démontrent comment Obara rend actuelle la catastrophe de Tchernobyl comme il en reproduit les propriétés et spécificités historiques.

**Mots-clés :** Obara Kazuma ; Tchernobyl ; Fukushima ; bricolage ; recyclage ; montage ; photographie japonaise.

## Abstract

The ‘triple disaster’ that occurred on March 11, 2011 in the Tōhoku region of Japan coincides with the emergence of new digital technologies which allowed an almost immediate online dissemination of photographs of the event after they have been taken. For many professional artists, the challenge is then to give an adequate visual shape to the consequences of the disaster without contributing further to an already massive number of images of the catastrophe. This thesis takes a series made in Chernobyl by photographer Kazuma Obara, *Exposure* (2015 – 2016) to examine some strategies undertaken by various Japanese artists to meet these imperatives. From the outset, this dissertation reconstructs the visual culture linked to the Chernobyl disaster, from its beginning (1986) to the official opening of the site to tourists (2011). The photographic productions of both amateurs and professionals who have visited the place are examined to better understand the position Obara takes in the visual field of Chernobyl. The theory of bricolage developed by Claude Lévi-Strauss, according to which an artistic project is developed by its creators with the materials they already possess, sheds light on the mutual relationship established between Obara and the constituent parts of *Exposure*. The second chapter examines the fragmentary aspect of the series and the reading possibilities this mode of representation entails. Walter Benjamin's theory of montage suggests that the bringing together of various fragments helps to refine and renew the history of Chernobyl as it is currently shown and narrated. Ultimately, the third chapter examines how Obara makes inalienable the historical component of his images. *Exposure* is then analyzed from the angle of archaeological theories of *spolia*, which demonstrate how Obara makes the Chernobyl disaster contemporary anew as much as it reproduces its historical properties and specificities.

**Keywords:** Obara Kazuma ; Chernobyl ; Fukushima ; bricolage ; recycling ; montage ; Japanese photography.

Table des matières

<b>Résumé.....</b>	<b>i</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>ii</b>
<b>Table des matières.....</b>	<b>iii</b>
<b>Liste des figures.....</b>	<b>iv</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>viii</b>
<b>Introduction.....</b>	<b>1</b>
<b>Les frissons de la culture visuelle nucléaire, 1945 - 1986 .....</b>	<b>2</b>
<b>Notes sur la nouvelle matérialité .....</b>	<b>8</b>
<b>I. Les techniques de bricolage.....</b>	<b>13</b>
<b>Carte postale de Tchernobyl.....</b>	<b>14</b>
<b>Un Pompéi (post)moderne.....</b>	<b>26</b>
<b>Les formes et le silence de l’histoire .....</b>	<b>43</b>
<b>II. Les techniques de montage.....</b>	<b>55</b>
<b>Subir l’histoire ou briser le kaléidoscope.....</b>	<b>55</b>
<b>Pour les éléments d’une comparaison de l’histoire.....</b>	<b>74</b>
<b>III. Les techniques de recyclage .....</b>	<b>84</b>
<b>Brouillard, malaise, brouillages postmodernes .....</b>	<b>88</b>
<b>Adoptions, appropriations, spolia photographiques .....</b>	<b>97</b>
<b>Les dons et l’inaliénabilité de l’histoire .....</b>	<b>109</b>
<b>Conclusion : « Nous autres, les hibakushas de Tchernobyl » .....</b>	<b>118</b>
<b>Bibliographie .....</b>	<b>123</b>

## Liste des figures

- Figure 1.** « Hiroshima Before – Hiroshima After », paru dans l'édition du 20 août 1945 de Life, accessible au [https://books.google.ca/books?id=hkgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?id=hkgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), capture d'écran par Philippe Depairon le 10 septembre 2018. .... 4
- Figure 2.** Photogramme du réacteur 4 de la centrale nucléaire de Tchernobyl dans l'édition du 1<sup>er</sup> mai 1986 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/05/01/576586.html?pageNumber=1>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019..... 19
- Figure 3.** Photographie aérienne et carte du bassin de Tchernobyl dans un article sur la sécurité nucléaire soviétique dans l'édition du 1<sup>er</sup> mai 1986 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/05/01/588986.html?pageNumber=12>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019..... 21
- Figure 4.** Carte des accidents nucléaires dans l'ex-URSS dans l'édition du 13 décembre 1995 du Devoir, accessible au <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2766448?docsearchtext=Tchernobyl>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019..... 21
- Figure 5.** Terry Mosher (alias Aislin), Catastrophe nucléaire en Russie, caricature parue dans The Montreal Gazette, 30 avril 1986, crayon feutre et encre sur papier, 35.8 25.6 cm, Musée McCord, Montréal. © Musée McCord. .... 23
- Figure 6.** Caricature de Milan Trenc, *Sans titre*, dans l'édition du 22 mars 1992 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1992/03/22/108892.html?auth=login-email&pageNumber=129>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019. .... 23
- Figure 7.** « L'incendie est pratiquement éteint » de l'Agence France Presse dans l'édition du 9 mai 1986 du Devoir, accessible au <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2763007?docsearchtext=Le%20Devoir>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019. .... 25
- Figure 8.** « After Chernobyl, It's School Bells » de Felicity Barringer dans l'édition du 2 septembre 1986 du New York Times, accessible au



<a href="https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/09/02/842986.html">https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/09/02/842986.html</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.....	25
<b>Figure 9.</b> Site Web <a href="http://pripyat.com/en">http://pripyat.com/en</a> , accessible au <a href="http://pripyat.com/en">http://pripyat.com/en</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.....	31
<b>Figure 10.</b> Photographie de mousses envahissant les ruines de Tchernobyl sur le site de Pripyat.com, 2011, accessible au <a href="http://pripyat.com/en/gallery/city-pripyat/1568.html">http://pripyat.com/en/gallery/city-pripyat/1568.html</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.....	31
<b>Figure 11.</b> Photographie de l'avenue Lenine sur le site de Pripyat.com, 2011, accessible au <a href="http://pripyat.com/en/gallery/city-pripyat/1550.html">http://pripyat.com/en/gallery/city-pripyat/1550.html</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.....	32
<b>Figure 12</b> Photographies des visiteurs de Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 1 <sup>er</sup> février 2019.....	36
<b>Figure 13.</b> Photographies des visiteurs de Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 1 <sup>er</sup> février 2019.....	36
<b>Figure 14.</b> Photographie d'un objet « trouvé » à Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 1 <sup>er</sup> février 2019.....	36
<b>Figure 15.</b> Pascal Colrat, <i>Sans titre</i> , série <i>Signes de Biélorussie</i> , impression au jet d'encre, 24.9 x 18.5 cm, collection particulière. © Pascal Colrat. ....	37
<b>Figure 16.</b> Pascal Colrat, <i>Sans titre</i> , série <i>Signes de Biélorussie</i> , impression au jet d'encre, 24.9 x 18.5 cm, collection particulière. © Pascal Colrat. ....	37
<b>Figure 17 et</b> Photographie d'une poupée « trouvée » à Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 31 janvier 2019. ....	38
<b>Figure 18.</b> Photographie d'une poupée « trouvée » à Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 31 janvier 2019. ....	38
<b>Figure 19.</b> Obara Kazuma, <i>Sans titre</i> , série <i>Exposure</i> , 2015 – 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	47
<b>Figure 20.</b> Obara Kazuma, <i>Sans titre</i> , série <i>Exposure</i> , 2015 – 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	48
<b>Figure 21.</b> Obara Kazuma, <i>Sans titre</i> , série <i>Exposure</i> , 2016 – 2017, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	49

<b>Figure 22.</b> Vlaskin Ivan Ivanovich, <i>The most famous yacht in the city</i> , [s.d.], [sans dimension], épreuve argentique, collection particulière. © Pripyat.com .....	50
<b>Figure 23.</b> Obara Kazuma, Sans titre, série <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	58
<b>Figure 24.</b> Obara Kazuma, photographie de la centrale Daiichi parue dans Die Zeit le 11 septembre 2011, accessible au <a href="https://www.zeit.de/wissen/2011-09/fs-inside-fukushima">https://www.zeit.de/wissen/2011-09/fs-inside-fukushima</a> , image captée le 10 février 2019. © Obara Kazuma. ....	59
<b>Figure 25.</b> Mise en parallèle des ruines de Tchernobyl et d'un village du Tōhoku sur le site de nouvelles Sputnik, accessible au <a href="https://sputniknews.com/world/201804261063934165-&lt;br/&gt;chernobyl-fukushima-anniversary-consequences/">https://sputniknews.com/world/201804261063934165- chernobyl-fukushima-anniversary-consequences/</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le 01 janvier 2020. ....	59
<b>Figure 26.</b> Obara Kazuma, <i>Atsushi Endo</i> , série <i>Reset</i> , 2011, impression à jet d'encre sur papier, 23.1 x 30.0 cm, collection particulière. © Obara Kazuma. ....	67
<b>Figure 27.</b> Okahara Kosuke, Sans titre, série <i>Fragments/Fukushima</i> , [s.d.], (épreuve numérique ?), collection particulière. © Okahara Kosuke. ....	67
<b>Figure 28.</b> Okahara Kosuke, Sans titre, série <i>Fragments/Fukushima</i> , [s.d.], épreuve (numérique ?), collection particulière. © Okahara Kosuke. ....	68
<b>Figure 29.</b> Obara Kazuma, Sans titre, série <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	71
<b>Figure 30.</b> Obara Kazuma, <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, impression au jet d'encre sur papier, 25.0 x 17 cm, collection particulière. © Photographie de Philippe Depairon. ....	72
<b>Figure 31.</b> Obara Kazuma, Sans titre, série <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	72
<b>Figure 32.</b> Kazuma Obara, Sans titre, série <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma. ....	73
<b>Figure 33.</b> Obara Kazuma, <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, impression au jet d'encre sur papier, 25.0 x 17 cm, collection particulière. © Photographie de Philippe Depairon. ....	80
<b>Figure 34.</b> Obara Kazuma, Sans titre, série <i>Exposure</i> , 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Photographie prise par Philippe Depairon. ....	81
<b>Figure 35.</b> Ishiuchi Miyako, ひろしま /hiroshima #9 (Ogawa Ritsu), 2007, épreuve chromogénique, [sans dimension.], Collection particulière. © Ishiuchi Miyako. ....	86

<b>Figure 36.</b> Tsuchida Hiromi, <i>Hiroshima Collection</i> , 1982 (négatif) – 1990 (impression), photographie argentique, 39.8 x 39.8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. © Hiromi Tsuchida.....	87
<b>Figure 37.</b> Entrée dans le Live Blog: Japan Earthquake du Wall Street Journal à 03 :16 AM, le 11 mars 2011, accessible au <a href="https://blogs.wsj.com/japanrealtime/2011/03/11/live-blog-japan-earthquake/">https://blogs.wsj.com/japanrealtime/2011/03/11/live-blog-japan-earthquake/</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le accédé le 01 janvier 2020. ....	89
<b>Figure 38.</b> Entrée dans le blogue Updates on the Earthquake and Tsunami in Japan du New York Times à 12:16 PM, le 11 mars 2011, accessible au <a href="https://thelede.blogs.nytimes.com/2011/03/11/video-of-the-earthquake-and-tsunami-in-japan/">https://thelede.blogs.nytimes.com/2011/03/11/video-of-the-earthquake-and-tsunami-in-japan/</a> , capture d'écran par Philippe Depairon le accédé le 01 janvier 2020. ....	89
<b>Figure 39.</b> Watanabe Toshiya, <i>18 months – 3 months later (Jun. 12. 2011 'Shinmachi street' Namie Fukushima)</i> , 2011 - , (photographie numérique?) [sans diensions], collection privée. © Watanabe Toshiya.....	95
<b>Figure 40.</b> Watanabe Toshiya, <i>18 months – 56 months later</i> , 2011 - , (photographie numérique?) [sans dimensions], collection particulière. © Watanabe Toshiya. ....	95
<b>Figure 41.</b> Adam Broomberg et Oliver Chanarin, <i>The Day Nobody Died, June 10, 2008</i> (détail), série <i>The Day Nobody Died</i> , 2008, épreuve chromogénique, 76.2 x 60.0 cm, collection particulière. © Adam Broomberg et Oliver Chanarin. ....	96
<b>Figure 42.</b> Erik Kessels, <i>24 HRS IN PHOTOS</i> , 2012, 350 000 photographies, [sans dimensions], collection particulière. © Erik Kessels. ....	100
<b>Figure 43.</b> Arai Takashi, <i>Taichi at the age of 16, Hiroshima 2016</i> , série <i>Tomorrow's History</i> , 2016, daguerréotype, 16.5 x 11.9 cm, collection particulière. © Arai Takashi.....	104
<b>Figure 44.</b> Takeda Shimpei, <i>Trace #16, Lake Hayama (Mano Dam)</i> , 2012, épreuve à la gélatine argentique, 40.0 x 50.5 cm, collection particulière. © Takeda Shimpei.....	105
<b>Figure 45.</b> Thom Davies, <i>Oleg holds a photograph of himself in his abandoned flat in Pripyat holding a photograph of himself before Chernobyl</i> , 2013, photographie parue dans <i>International Labor and Working-Class History</i> (2013), [sans dimensions]. © Thom Davies .....	110

## Remerciements

Au cours des six dernières années, j'ai rencontré plusieurs personnes qui auront contribué à ce mémoire d'une manière ou d'une autre : aussi, j'espère que celles et ceux que j'aurai omis.es accepteront tout de même l'expression sincère de l'étendue de ma gratitude.

Mes premiers remerciements vont évidemment à ma directrice de recherche, Suzanne Paquet qui, depuis son cours *Approches sociologiques de l'art* (2016), s'est montrée une mentor patiente et généreuse, à l'œil critique et au jugement sûr. Je lui suis reconnaissant pour nos nombreuses conversations mais surtout, pour m'avoir patiemment *couru après* pendant ces deux dernières années. Merci.

Je suis extrêmement reconnaissant aux membres de mon jury, Nicholas Chare et Johanne Lamoureux, pour leurs suggestions et leurs questions éclairantes desquelles j'ai grandement bénéficié et qui me donnent encore beaucoup de matière à réfléchir. Merci.

Je sais également gré à Louise Vigneault pour son écoute attentive et son appui constant depuis que je l'ai connue lors de son cours *Américanité et les arts* en 2015; à Ersy Contogouris, pour sa générosité et ses encouragements assidus tout au long de la maîtrise ; à Kristine Tanton, pour son amabilité et ses conseils fort bienvenus (« Perfect is never done, done is perfect ») ; enfin, à Sarah M. Guérin pour m'avoir introduit à la nouvelle matérialité mais surtout, pour le soutien généreux duquel j'ai grandement bénéficié. Ailleurs qu'à l'Université de Montréal, j'ai compté sur l'appui de Takeuchi Mariko-san à la Kyoto University of the Arts ainsi que ceux de Thierry Gervais et de Charlene Heath au Ryerson Image Center de la Ryerson University : je les remercie pour nos discussions enrichissantes, desquelles ce mémoire a grandement tiré parti, et pour leur accueil amical, duquel j'ai moi-même profité.

Tout au long de la maîtrise, j'ai été particulièrement chanceux de compter sur l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Fonds de recherches du Québec - Société et culture ; à l'Université de Montréal, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales, la Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal ainsi que du département d'histoire de l'art ont généreusement participé à ces deux ans de rédaction et de recherche. Enfin, je suis reconnaissant au Ryerson Image Center pour l'octroi de la bourse Howard Tannenbaum, qui m'a permis de tester les amorces de mon mémoire.

Mes dettes financières sont grandes, mais mes dettes personnelles le sont encore plus. Je suis particulièrement choyé d'avoir connu Laurence Perron (grâce à un cours d'art chinois et *juste à temps* pour un séminaire à l'ENS) et grâce à laquelle le parcours de la maîtrise en fut un certainement riche et agréable ; je suis enchanté de pouvoir compter sur l'amitié de Marie Hélène Bohémier, qui m'a écouté et appuyé quand j'en avais particulièrement besoin ; et enfin, je suis particulièrement ravi de pouvoir partager ma passion tant pour la théorie photographique que les *memes* avec Christelle Proulx.

J'ai eu la joie de découvrir le Japon (et d'entrer dans la vie adulte) avec Gabrielle L'Hostie, une amie attentive et une partenaire de voyage redoutable sur laquelle je suis on ne peut plus heureux de pouvoir compter ; Catherine Pepin accepte de bonne grâce mon sens de l'humour et mon bavardage incessant, et je ne saurais exprimer adéquatement ma reconnaissance envers elle ; et Christophe Modérie tolère depuis bien trop longtemps mes incertitudes (multiple), mon inattention, et mes sautes d'humeur (innombrables) pour que je le passe sous silence : *Parce que c'était lui, parce que c'était moi*. Ma famille, Louise Côté, Marcel et Charles Depairon m'ont indéfectiblement appuyé depuis le tout début, de toutes les manières possibles. Je leur dois des excuses pour avoir enduré des réponses parfois vaguement ennuyées, souvent franchement agressives, à leur question : « Et comment va le mémoire ? ». Ils doivent savoir que je leur suis plus reconnaissant qu'ils ne l'estiment, et que ce mémoire leur doit plus qu'ils ne le pensent. Merci, merci, merci.

Merci.



## Introduction

Svetlana Alexievitch n'est pas seule sur la tribune au moment de donner sa conférence de réception du Prix Nobel de littérature de 2015 puisque, comme elle le dit, elle est « entourée de voix, des centaines de voix, elles sont toujours avec [elle] ». En revenant sur ses 40 ans de carrière, elle raconte que son rôle est à la fois de recueillir les mots de celles et de ceux « dont la grande histoire ne tient pas compte d'habitude, qu'elle traite avec dédain » et de les distiller afin d'en mieux saisir l'essence.<sup>1</sup> Deux ans plus tard, la International Campaign to Abolish Nuclear Weapons (ICAN) recevait le prix Nobel de la paix et, parlant au nom de la campagne, Beatrice Fihn et Setsuko Thurlow disent qu'il n'y a qu'une seule fin à l'histoire des armes nucléaires, « et qu'il en revient à nous de l'imaginer » : c'est pour vaincre la peur et envisager un futur sans bombes atomiques que nous devons « nous faire la voix de l'humanité » et nous rappeler des endroits « aux noms longtemps oubliés, tels Moruroa, Ekker, Semipalatinsk, Maralinga, Bikini.<sup>2</sup> » Ce qu'évoquent ces deux discours est à la fois l'urgence de la situation actuelle, le besoin on ne peut plus important de la collaboration pour un monde sans armes et le devoir de mémoire envers les victimes comme les survivant.es des catastrophes, nucléaires ou non.

C'est dans cet esprit que le photographe japonais Obara Kazuma a réalisé sa série *Exposure* (2015 – 2016). Les 31 photographies (montrant tant des ruines et des lieux habités que des portraits, des vues urbaines ainsi que des paysages) composant le livre ont été réalisées à partir de diverses bobines de film analogique trouvées à Tchernobyl et qui ont été exposées aux radiations nucléaires pendant trente ans, à la suite de l'accident survenu à la quatrième centrale de Tchernobyl en 1986. Aussi, dans le cas de ce mémoire, j'examinerai plus particulièrement *Exposure* sous la forme d'un livre photographique puisque c'est sous celle-ci qu'Obara avait initialement prévu de faire circuler son œuvre. Dans ce format, nous pouvons lire, séparé des photographies, le témoignage d'une survivante de l'accident, Mariia Diordichuk. Combinés, les photographies et le témoignage font alors de l'œuvre une réflexion à propos des conséquences du désastre près de 30 ans après sa survenue.<sup>3</sup> Comme je l'aborderai toutefois dans ce mémoire, elle est également une réponse, une sorte d'enquête ainsi qu'une réflexion au sujet de la triple catastrophe de Fukushima

---

<sup>1</sup> Alexievitch 2017.

<sup>2</sup> ICAN 2017.

<sup>3</sup> Obara 2016 : s.p.

survenue en 2011. Autrement dit, l'œuvre est à propos d'une rencontre entre deux événements, deux cultures, comme elle se fait *elle-même* point de rencontre. Cette œuvre donne à voir une préoccupation plus généralisée, qui est celle de la commémoration d'événements bien après qu'ils soient survenus et lorsque ses premiers témoins ne sont plus, et elle constitue le noyau à partir duquel j'examinerai plusieurs préoccupations d'actualité.

Par exemple, comment, Obara donne-t-il forme à l'accident de Tchernobyl et à ses conséquences ? Comment se rappelle-t-on des événements survenus il y a longtemps ? Et ultimement, comment garde-t-on des événements historiques pertinents « neufs » en un sens, bien après qu'ils soient arrivés ? Que signifie ou peut signifier l'accident de Tchernobyl au regard des bombardements de Nagasaki et d'Hiroshima en 1945 et les désastres de 2011 dans la région de Fukushima ? Voilà autant de questions auxquelles ce mémoire tentera de répondre.

Je m'intéresse à cette rencontre entre Obara, un photographe japonais, et l'histoire d'un accident survenu en pays ukrainien, d'emblée parce qu'elle jette un éclairage nécessaire sur tout un pan de la culture visuelle nucléaire et de celle de la Guerre froide qui demeure largement inexploré, malgré la notoriété du désastre de 1986 ; et ensuite, parce qu'elle cristallise plusieurs aspects et concepts au cœur de l'histoire de l'art actuel, telles les notions de matérialité, de post-photographie et de post-mémoire, de résilience et de résistance citoyennes.

### *Les frissons de la culture visuelle nucléaire, 1945 - 1986*

L'accident de Tchernobyl a changé le monde de celles et ceux qui l'ont vécu et, à de nombreux égards, il est l'un des événements qui aurait accéléré le morcellement de l'URSS. Cet événement en est indubitablement un marquant de la Guerre froide au moment où elle se termine; pourtant, force est de croire que sa contribution au champ de la culture visuelle et matérielle nucléaire est très peu examinée. En retour, c'est une autre *crise de l'esprit* qui structure l'étude de ce champ, en l'occurrence, les bombardements nucléaires de 1945 d'Hiroshima et de Nagasaki ainsi que les nombreux tests qui ont eu lieu entre 1945 et 1963. Ce que je propose de faire ici est de saisir les développements de la culture nucléaire, de ses débuts jusqu'à la fin des tests en plein-air, moment à partir duquel *le* nucléaire devient une entité plus abstraite et qui est à même de devenir un objet théorique.



Parmi les certitudes de la culture visuelle nucléaire, aucune n'est plus unanime que le moment qui l'a fondée, le Trinity Test, le nom de code du tout premier test des bombes nucléaires qui devaient être larguées sur les villes japonaises, dirigé par Robert Oppenheimer le 16 juillet 1945.<sup>4</sup> C'est d'ailleurs avec un certain sens du spectacle que ce dernier déclare, qu'après ce test, « nous sommes désormais dans une nouvelle époque, l'époque atomique ».<sup>5</sup> C'est lors de ce test qu'apparaît pour la toute première fois le nuage nucléaire qui a si durablement marqué une époque qu'il est devenu depuis un objet d'études prisé, particulièrement par les théoriciens américains postmodernes qui y ont vu là un prétexte tout désigné pour critiquer l'hégémonie politique américaine, la duplicité des médias dans ce rôle des États-Unis sur l'échiquier mondial ainsi que la *société du spectacle*. En ce sens, les critiques ont cartographié les trajectoires de cette icône, de ses débuts à son déclin, en passant par son apogée. Ainsi, selon John O'Brian, la publication des photographies dans le *Daily Mirror* constitue le moment fondateur de l'iconographie nucléaire. Or, bien que le Projet Trinity ait été la première fois qu'une bombe explosait, ce sont pourtant les photographies des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki, parues dans *Life* et *Time* qui semble signer notre entrée dans « l'ère atomique ».<sup>6</sup> Des critiques comme Peter Hales ont souligné adéquation parfaite entre le médium (photographique), le support (le magazine) et la mission de *Life* (celle d'illustrer les nouvelles « non les plus importantes, mais bien les plus intéressantes et les plus excitantes<sup>7</sup> ») : ce sont « des images (*pictures*) qui promettent de transmettre le message de cette époque, d'en représenter les complexités par de nouvelles formes » et ce, grâce au « culte des plaisirs visuels, à la démocratie visuelle, [...] à une autorité surplombante (*overbearing*) des éditeurs.rices et à leur qualité pseudo-documentaire ».<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Je ne reproduis ni les images du Trinity Test, ni des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki parce qu'elles me semblent avoir beaucoup (voire trop) circulé, d'autant plus qu'elles ont déjà été l'objet de plusieurs articles et livres.

<sup>5</sup> O'Brian 2014 : 80. Le déploiement des sept-cent-cinquante caméras rapatroniques près des spectateurs, devaient rajouter un aspect dramatique à la scène. Les images obtenues par les caméras devaient servir à mesurer et quantifier le développement des nuages atomiques ainsi que les dommages au sol que causeraient les bombes entre autres choses. Concernant les technologies photographiques développées pour prendre les tests nucléaires en images, voir Elkins 2004 : 74 – 81. Bien que nous ayons surtout retenu l'impact visuel des tests, ces derniers avaient également et grandement ébranlé les autres sens. Le toucher et l'ouïe en sont deux : « it was not the light or the heat but the sound of the explosion that terrified, and decades later he claimed he could still hear » : Szasz 1984, cité dans Masco 2004 : 352 ; « the blinding heat of a bright day on your face in the cold desert morning. It was like opening a hot oven with the sun coming out like a sunrise. » (Rhodes 1986, cité dans Masco 2004 : 351).

<sup>6</sup> O'Brian 2005 : 188. En réalité, les premières images nucléaires ont été réalisées en 1896 par Henri Becquerel. Ce dernier avait déposé des cristaux de sel d'uranium sur une plaque photosensible : Becquerel a découvert la radioactivité (voir à ce sujet la photographie en annexe.) L'année d'avant en 1895, Wilhelm Röntgen met au jour les rayons qui portent son nom, aussi connus sous le nom de « rayons-x » : à ce sujet, voir O'Brian 2014 : 11.

<sup>7</sup> Henry Luce cité par Kirsch 1997 : 234.

<sup>8</sup> Hales 2001 : 103 – 104.

Au sein même des études de la culture visuelle nucléaire, ce sont les rapports entre les médias de masse et les champignons atomiques qui dominent le champ.<sup>9</sup> Trois rapports ou dimensions en particulier ont été examinés : l'élaboration des codes esthétiques du nucléaire ; la capacité des images des détonations de cultiver la peur des citoyen.nes comme de les y rendre habitué.es tant elles étaient réitérées dans les médias de masse ; et, enfin, l'adéquation entre le motif de la bombe nucléaire et les supports comme les journaux et les magazines, particulièrement *Life*. De fait, au moment de publier les photographies aériennes des villes d'Hiroshima et de Nagasaki rasées, oblitérées, les éditeur.rices de la revue avaient savamment (et cruellement) conçu la revue pour qu'elle produise un effet de surprise chez ses lecteur.rices.<sup>10</sup>



**Figure 1.** « Hiroshima Before – Hiroshima After », paru dans l'édition du 20 août 1945 de *Life*, accessible au [https://books.google.ca/books?id=hkgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ca/books?id=hkgEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), capture d'écran par Philippe Depairon le 10 septembre 2018.

Dans les numéros de *Life* racontant l'effacement presque littéral des villes japonaises de la surface de la Terre, c'est en tournant la page que nous « tombons » sur deux autres pages montrant l'étendue des ravages causés par les Américains. Ainsi, *Life* utilisait à plein escient son support

<sup>9</sup> Pour ce constat, voir Kalmbach 2017.

<sup>10</sup> « *Life's* [...] printing lag time had made it impossible for the magazine to rush a pictorial account [des bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki] into print, and editors chose to use the time to devise .... To present them without appropriately spectacular visual materials, would be to abrogate their position in American mass culture. » Hales 2001 : 106.

matériel pour transmettre les nouvelles de la manière la plus cinématique, spectaculaire même (figure 1). En cela, la revue s'est fait un agent parfait dans l'adoption du nucléaire dans la culture de masse, de sa domestication, tout en cultivant la peur du public envers cette technologie on ne peut plus dangereuse.<sup>11</sup> Ce processus a été rendu possible par le perfectionnement des images du nuage nucléaire : chacune de ses itérations était raffinée au fil du temps, devenant paradoxalement une force dépassant l'entendement, *cosmique* même comme la décrit Alexievitch, et pourtant contrôlée.<sup>12</sup> Au pic de la popularité de *Life* en 1956, près de 75 millions de lecteurs voyaient et revoaient les images de ces bombardements qui étaient devenues alors une « vue au plaisir rassurant.<sup>13</sup> »

Pour Scott Kirsch, les photographies réduisent en une image iconique ces nuages et, plus encore, en objets esthétiques, camouflant par-là les rapports sociopolitiques qui avaient rendu possibles les bombardements et prévenant ainsi une participation active des citoyen.nes et une remise en question par ces dernier.res d'une technologie dangereuse. Les images de nuages atomiques déplacent l'atrocité causée par la bombe et facilitent la complaisance/compliance des citoyen.nes avec les mesures prises par leur gouvernement.<sup>14</sup> Plus encore, elles auraient affecté et durablement altéré la structure de l'expérience du quotidien et, pour plusieurs auteurs, nulle part est-ce cela plus évident que dans leur ébranlement profond de l'essence du sublime. Pour David Nye, les formulations classiques du sublime articulées par Edmund Burke et Emmanuel Kant deviennent partiellement obsolètes puisque les sources de ce sentiment passent de l'expérience d'éléments de la nature à des choses créées par l'homme. La technologie nucléaire serait paradoxalement trop complexe pour l'homme et trop domestiquée pour véritablement pouvoir engendrer le sentiment du sublime chez un.e spectateur.rice.<sup>15</sup> Plus encore, l'expérience d'un sublime entièrement marqué par la terreur sans possibilité d'amélioration de l'esprit ainsi que la pensée de survivre « in a world [one] wouldn't want anyway<sup>16</sup> » annule la valeur spirituelle de l'expérience de ce sentiment. Les tests nucléaires répétés et, dès 1963, leur exécution dans le sous-terrain plutôt qu'en plein air, impliquant par-là une prise de distance entre le corps des scientifiques qui opèrent le test et les réactions atomiques, sous-entend en retour une mutation du sublime tel

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, 117.

<sup>12</sup> Alexievitch 1998 : 32 ; Harriman et Lucaites 2011 : 142.

<sup>13</sup> Harriman et Lucaites 2011 : 142.

<sup>14</sup> Kirsch 1997 : 237.

<sup>15</sup> Nye 1994 : 229 – 237 et 253 – 255.

<sup>16</sup> Ferguson 1984 : 5.

que suscité par les bombes, passant du *dynamique* au *mathématique*.<sup>17</sup> Ce changement s'opère d'ailleurs au moment où le nucléaire devient un objet théorique en lui-même. Pour Frances Ferguson et Jacques Derrida, la véritable source du sublime est le concept du nucléaire en tant que tel plutôt que son expérience corporelle : pour la première, le nucléaire est une *version* du nucléaire tandis que, pour le second, la Guerre froide (et, jusqu'à un certain point, l'emploi de bombes atomiques) est *fabuleusement textuelle* (*fabulously textual*) en ce qu'elle dépend davantage des structures du langage et des communications pour alimenter la peur du nucléaire que les armes nucléaires en soi.<sup>18</sup> Ainsi, ce n'est pas l'éradication du monde qui serait « sublime », mais la fin des « archives », c'est-à-dire que les bombes annihileraient tout sans laisser de traces, pour une première et dernière fois : pour Derrida, c'est la possibilité d'un référent pur, bien plus que l'expérience de la bombe atomique, qui procurerait les frissons du nouveau sublime.

Cette émergence du « nucléaire » comme objet théorique et philosophique est rendue possible par le fait que les détonations des bombes atomiques en plein air n'étaient plus possibles. Dès 1963, la ratification par l'URSS, les États-Unis et le Royaume-Uni du Traité d'interdiction partielle des essais nucléaires (PTBT) rendait les tests nucléaires non interdits (comme son nom l'indique), mais possibles seulement lorsqu'opérés sous terre. Dès lors, de nouvelles photographies des essais nucléaires cessent d'être produites en même temps que les champignons atomiques continuent d'être les supports principaux de la réflexion autour du « nucléaire ».<sup>19</sup> De fait, la typologie des images de la Guerre froide, que Harriman et Lucaites appellent le « Cold War Optic », une sorte d'archive qui structure, limite et oriente ce que l'on voit et imagine de la Guerre froide, atteint ici sa limite : sans test, il n'y a évidemment plus de nouvelles images de nuages nucléaires qui puisse être produites.<sup>20</sup> De cette façon, tandis que les photographies de centrales nucléaires circulent peu, les images de nuages nucléaires continuent de circuler dans la culture populaire en même temps que le motif n'est plus réactualisé, signifiant alors sa stagnation.

Cette vue d'ensemble du champ visuel de la « nucléarité » et de sa théorisation subséquente est évidemment incomplète, beaucoup de catastrophes nucléaires n'ayant à ce jour pas été étudiées ou très peu. En ce sens, il faut attendre 1952 pour que les ruines japonaises<sup>21</sup> apparaissent dans les

---

<sup>17</sup> Masco 2004 : 7.

<sup>18</sup> Derrida 1984 : 5.

<sup>19</sup> Voir Kirsch 1997 ; Hales 2001 : 103.

<sup>20</sup> Harriman et Lucaites 2011 : 136.

<sup>21</sup> Kirsch 1997 : 237.

journaux et, à ma connaissance, aucun auteur.e n'examine en profondeur leur représentation dans les médias, américains ou autres. Similairement, pour autant que l'accident de Tchernobyl survenu en 1986 ait pu être majeur, il semble quasiment absent du champ de la culture visuelle nucléaire ou de la Guerre froide.<sup>22</sup> Daniel Bürkner est l'un des seuls à avoir analysé la représentation de Tchernobyl en photographie. Dans un article de 2014, il scinde en deux catégories les images qui y sont produites : d'une part, la végétation et les plantes laissées à croître sans intervention humaine, ainsi que, d'autre part, les ruines, sont deux motifs qui permettent aux touristes comme aux photographes professionnels de projeter leurs jugements sociopolitiques de l'histoire de Tchernobyl dans leurs photographies.<sup>23</sup> Or, un fait que Bürkner omet complètement est l'aspect construit de Tchernobyl et de Pripyat, c'est-à-dire, le fait que le site est loin d'être entièrement abandonné : bien au contraire, il était habité jusqu'en 2001 et il est entretenu, encore à ce jour, par les autorités qui souhaitent ardemment garder l'aspect de déréliction qui fait tant le délice de ses visiteurs. <sup>24</sup> Par ailleurs, pour Bürkner, une des avenues empruntées par de nombreux photographes est celle de se servir de la photographie argentique pour montrer la radioactivité, une pratique dont les résultats sont, selon lui, peu convaincants.<sup>25</sup> Or, il me semble que c'est précisément dans le réinvestissement de ces techniques que les artistes sont à même de pouvoir raconter l'histoire de Tchernobyl autrement que sur le mode de la ruine. En ce sens, Susan Schuppli écrit que

Materials generally register the imprint of violence through deformation of their structural composition, whether achieved through natural processes [...] or unnatural acts of aggression [...] Photographic materials, by contrast, record the trace effects of violence through representations that reorganize the pictorial field. They may document the

---

<sup>22</sup> Pour une évaluation transnationale de la culture visuelle nucléaire avant 1962, voir Dick van Lente (dir.) 2012 ; et pour une historiographie des études nucléaires (*nuclear studies*), voir l'introduction de van Lente dans van Lente 2012 : 2 – 3. Beaucoup d'ouvrages consacrés à la Guerre froide et à la culture nucléaire couvrent les années 1945 – 1963, éludant ainsi les images produites après la ratification du PTBT. L'ouvrage majeur de Weart consacré aux images et à la peur nucléaire, écrit en 1989, mentionne à peine Tchernobyl : voir Weart 1989. Dans l'un des ouvrages récents sur la culture visuelle nucléaire, *The Nuclear Culture Source Book* dirigé par Ele Carpenter (2016), seule l'intervention de Susan Schuppli, parmi les 78, examine la place de Tchernobyl dans ce plus grand discours. D'ailleurs, celui-ci parle des aspects historiques et non de sa culture visuelle. À ce sujet, voir Schuppli dans Carpenter 2016 : 37 – 42. Certains auteurs parlent indirectement de Tchernobyl via la pratique d'artistes contemporains : pour la pratique de Jane et Louise Wilson, voir Anna Volkmar 2017 ; pour celle de Lina Salander, voir Bloom 2015 : 223 – 237, particulièrement 225 – 226.

<sup>23</sup> Bürkner 2014 : 22.

<sup>24</sup> « Seen in this light the exuberant symbolism projected on Pripyat seems simply ignorant of the place's history. » Voir Volkmar 2017 : 51.

<sup>25</sup> Il écrit que ces photographes « operate *merely* with the material medium of photography : voir Bürkner 2014 : 33 – 35. Je souligne.

chromogenic forces of violence, have violence done to them through acts of image vandalism [...] but rarely are they themselves subject to material transmutation as a consequence of such an encounter.<sup>26</sup>

Dans ce mémoire, je tente de redonner en partie voix à ceux qui ont survécu aux désastres, mais dont les histoires sont pourtant négligées, et c'est justement parce que les matériaux donnent la possibilité de raconter la violence qui leur a été faite qu'il me semble que l'avenue proposée par Schuppli soit la plus prometteuse.<sup>27</sup> Dans ce qui suit, je propose de cerner les façons de faire *parler* les objets afin qu'ils révèlent leur plein potentiel narratif.

### *Notes sur la nouvelle matérialité*

Ce que fait voir Schuppli est non seulement que tout objet a une vie en soi, mais également que ceux-ci peuvent la rendre visible *via* l'altération, voire la déformation de leur structure matérielle. Cette proposition est emblématique de ce que l'on a appelé le tournant matériel ou la *nouvelle matérialité*. Le projet de la nouvelle matérialité en est un mené à travers les disciplines et ce, dès les années 1980 par des anthropologues et des archéologues.<sup>28</sup> Les réflexions entourant la nouvelle matérialité est un signe de l'insatisfaction et une prise de position envers ce que Jean Baudrillard, entre autres postmodernes, percevait être l'ère du simulacre, là où les images n'ont plus aucune relation avec la réalité.<sup>29</sup> Parallèlement, des historien.nes de l'art prennent distance vis-à-vis des tournants sémiotique et iconique puisque, comme le souligne Ann-Sophie Lehmann, les images (ou *pictures*) telles que définies par W.J.T. Mitchell, notamment, deviennent des énoncés traduits en métaphores visuelles arrangées spatialement, omettant par là leur base matérielle et tout ce que cette dernière convoque comme informations nécessaires à une interprétation historique.<sup>30</sup> Des historien.nes comme Caroline Walker Bynum évoquent justement le pouvoir des objets à raconter des facettes d'une histoire plus nuancées que ne le font les versions officielles telles que transmises dans les textes.<sup>31</sup>

---

<sup>26</sup> Schuppli 2011 – 2012 : 28.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>28</sup> Pour un survol de l'engouement en histoire de l'art pour la matérialité, Rosler et al. 2013 ; voir également Athanassoglou-Kallmyer 2019 : 6 – 7. Du côté de l'anthropologie, voir Navaro-Yashin 2009 : 9.

<sup>29</sup> Voir Brown 2010 : 175.

<sup>30</sup> Lehmann 2014 : 22.

<sup>31</sup> « [...] objects themselves often tell a different and much more labile and confused story than that told by texts. » Voir Walker Bynum 2016: 101 ; voir aussi Prown 1982 : 3

Il s'agit d'une profonde remise en question des dichotomies modernes classiques opposant sujet et objet, nature et culture, agence et passivité, animal et humain, matière et vie, pour ne nommer qu'elles, ainsi qu'une tentative de décentrer l'homme dans notre conception du monde.<sup>32</sup> En défaisant les dichotomies modernes opposant sujet et objet ainsi que chose et humain, certain.es auteur.es telle Jane Bennett ont plutôt proposé une ontologie du monde dont toute chose (nous y compris) serait constituée de la même « matière vibrante ». <sup>33</sup> Ainsi, ce mémoire s'inscrit partiellement dans cette voie. En ce sens, je considère les bobines de film analogique avec lesquelles *Exposure* a été réalisé comme étant des témoins au même titre que l'est la survivante Mariia Diordichuk qui donne forme à son récit dans le livre. Cela dit, une déconstruction complète des oppositions n'aide pas forcément à mieux comprendre comment nous faisons sens des objets ou comment nous les interprétons. En ce sens, un des reproches fait à l'endroit de la nouvelle matérialité est qu'à force de défaire ces oppositions modernes et à tout subsumer dans la « matière vibrante », tout devient en retour extrêmement abstrait au point où « everything is in everything<sup>34</sup> » et que la matière physique elle-même disparaît ou devient éthérée.<sup>35</sup> C'est la raison pour laquelle je garde les distinctions entre choses et humains non parce qu'elles sont nécessairement justes, mais plutôt parce que les productions photographiques que j'examine dans ce mémoire jouent avec ces catégories sans jamais les défaire complètement.

Aussi, utiliser le terme « matérialité » implique en retour de bien le définir, celui-ci étant notoirement vague (ce qui semble d'ailleurs faire sa beauté pour certain.es)<sup>36</sup>. Les articulations proposées par Michael Ann Holly et Bill Brown donnent peut-être la définition la plus pertinente dans le cas présent de ce que constitue la matérialité, c'est-à-dire, la rencontre « de la matière et de l'imagination », là où des oppositions « prennent refuge de leur perpétuel combat.<sup>37</sup> » La matérialité ne revient pas à constater la chose d'une chose, mais vise plutôt à décrire ce que nous ressentons par rapport à l'existence d'une chose.<sup>38</sup> Ainsi, les dichotomies entre surface et fond, toucher et vision (ou tactilité et vision), absence et présence, image et médium (et, pourquoi pas,

---

<sup>32</sup> Bennett 2010 : vii – x.

<sup>33</sup> Bennett 2010 : 8.

<sup>34</sup> W. H. Shaw, cité dans Boivin et Jones 2010 : 338.

<sup>35</sup> Voir Jackson 1996 ; Paul Graves-Brown 2000a.

<sup>36</sup> Par exemple, pour Bill Brown, la matérialité « can refer to different dimensions of dimensions of experience, or dimensions beyond (or below) what we generally consider experience to be » : Brown 2010 : 171 – 172. Pour certains, c'est pourtant l'élasticité du terme qui le rend particulièrement utile : « The term is perhaps kept somewhat vague » comme l'écrit Michael Yonan. Voir Yonan 2011 : 232.

<sup>37</sup> Voir l'intervention de Holly dans Rosler et al. 2013 : 15.

<sup>38</sup> Brown 2010 : 171 – 172.

sujet et objet), sont non tant abolies que suspendues via la matérialité.<sup>39</sup> Dans *Exposure*, quelques photographies reprennent certaines de ces binarités pour faire entrer en contact les deux pôles d'une même opposition : par exemple, dans plusieurs clichés, il y a la perception d'un fond et d'une surface qui sont ultimement rabattus sur un plan. Ainsi, les dichotomies sont mises en scène par Obara pour mieux les subvertir sans jamais réellement les déconstruire, parce qu'elles permettent d'interpréter son œuvre. Similairement, nous projetons notre perception des matériaux et des techniques employées par Obara, ou ce que Holly appelle « l'imagination », sur et dans la série photographique, précisément parce qu'elle nous aide à mieux appréhender *Exposure*. Ici, les films employés par Obara assurent une connexion entre les photographies et le site de Tchernobyl, ils deviennent un site où l'objet et le sujet se rencontrent.

La nouvelle matérialité serait donc en partie une réponse à ce que James Elkins appelle la *peur de la matérialité*, c'est-à-dire, la proposition selon laquelle le « purement » physique ou matériel serait en dehors de toute interprétation historique. Ce que nous dit Elkins est qu'un examen rapproché des objets (*close reading* ou *viewing*) n'occlue pas nécessairement une interprétation historique nuancée.<sup>40</sup> En fait, divers.es historien.nes de l'art ont appelé à combiner une attention aux matériaux et à leurs propriétés à une contextualisation historique et sociale de leur emploi. Pour ce faire, il est toutefois nécessaire de constituer ce que Ann-Sophie Lehmann appelle une « boîte à outils », c'est-à-dire, une combinaison de théories et de concepts qui permettent d'interpréter (toujours partiellement, il va sans dire) l'emploi de certaines techniques et matériaux à un temps et un endroit donnés.<sup>41</sup> Trois leçons générales permettent de bien constituer cet ensemble d'outils conceptuels. Premièrement, les matériaux construisent partiellement le sens de tout objet. Aussi, non seulement interprétons-nous les objets selon leur composition, mais cette dernière oriente en outre la façon dont nous interagissons avec eux. Comme nous le rappelle Lehmann, les propriétés d'un objet, d'une substance ou d'un matériau « encouragent la performance » de certaines actions au détriment d'autres.<sup>42</sup> Dans le cas d'*Exposure*, j'examine particulièrement la forme du livre que la série prend, plutôt que la façon dont elle

---

<sup>39</sup> Au sujet de la remise en question des dichotomies modernes et de la notion d'agence, voir Sillar 2009 : 367 – 368.

<sup>40</sup> Elkins 2008 : 26 – 28.

<sup>41</sup> Lehmann 2014 : 27. Prown écrit que les material studies sont davantage un moyen qu'une fin en soi, des considérations à prendre en compte que des théories particulières : voir Prown 1982 : 1.

<sup>42</sup> Lehmann 2014 : 31. Une des critiques faites à l'égard de la nouvelle matérialité est son caractère abstrait et ultimement peu concret, d'où l'importance d'examiner les propriétés physiques des objets. ce sujet, voir Ingold 2007 : 9.



apparaît sur le site Web de l'artiste ou encore comme elle a été exposée lors du World Press Photo de 2016. Deuxièmement, toute représentation est indissociable du support qui la compose : ainsi, non seulement *Exposure* était d'emblée pensée pour prendre la forme d'un livre, mais ce que je veux regarder est la façon dont la série nous engage et nous interpelle par sa structure même, composée de pages et d'une reliure. Troisièmement, tout médium est constitutif du sens de l'œuvre.<sup>43</sup> De cette façon, que la série ait été réalisée à partir de films argentiques datant des années 1980 ne revient pas à la même chose que si elle l'avait été à partir de, disons, un appareil numérique auquel on rajoute des filtres.

J'explore donc trois aspects de la nouvelle matérialité. Dans le premier chapitre, j'observe de quelle façon comment la culture visuelle de Tchernobyl s'est construite ainsi que ses continuités et ses variations dans le temps. J'examine comment le caractère sensationnel (ou sensationnaliste) de Tchernobyl a été bâti au fil du temps, et ce, pour combler l'industrie grandissante du tourisme du site. Les ruines jouent un rôle clé dans cette industrie, précisément parce qu'elles sont les traces matérielles qui, via la photographie, font « parler » le lieu de son passé. Enfin, je me tourne vers d'autres façons de faire parler les choses et tenter de les faire sortir de leur mutisme : je me concentre ainsi sur des artistes qui *laissent* parler les objets plutôt que de projeter sur eux des idées ou des préconceptions de leur histoire.

Dans le deuxième chapitre, je poursuis la critique des ruines telles qu'elles sont communément montrées en photographie. Obara décentre ce motif comme mode de représentation des conséquences des catastrophes au profit d'une méthode de monstration, en l'occurrence, le fragment. Tandis que le fragment est à même de signifier le caractère indicible et excessif d'un événement traumatique, c'est lorsque plusieurs d'entre eux sont *assemblés* qu'ils peuvent véritablement suggérer l'incomplétude de toute version d'une histoire. Par le biais du montage, j'examine comment les témoignages et les photographies collectionnées par Obara sont réunis en un récit morcelé qui laisse voir ses propres lacunes, ses omissions, et le devoir subséquent des spectateurs à réédifier cet ensemble partiel.

Ultimement, dans le troisième chapitre, je m'attarde à la façon dont nous participons non seulement à reconstruire des événements, mais à mieux les garder en mémoire de manière à pouvoir en tirer des leçons pour le futur ou, pour le dire autrement, comment nous *recyclons* les

---

<sup>43</sup> Alfred Gell nous appelle à examiner ce que nous faisons mais également *comment* nous le faisons : voir Gell 1998 : 3. À ce sujet, voir également Ingold 1996; Hahn 2018 : 11 ; Yonan 2011 : 232 – 233.

événements. Pour ce faire, je regarde comment le recyclage s'inscrit dans une mouvance plus large de remise en question de la production d'images, amorcée par les tenants de la post-photographie. Loin du recyclage d'images tirées du Web et reproduites sans leur contexte matériel, je propose un détour par les théories du *spolium* pour mieux comprendre comment Obara renouvelle les interprétations sémantiques des objets comme il reconduit leurs significations originelles. Cela est rendu possible puisque l'artiste reprend la photographie argentique, un médium « mort » aux dires de certain.es auteur.rices, et la recycle via *Exposure*.

D'emblée, il faut souligner qu'un des défauts de ce mémoire est une certaine inattention au matériau des photographies. La raison est moins un manque d'ambition que d'informations : puisque le format original des photographies ainsi que la marque et la composition des bobines demeurent inconnus, j'ai dû mettre plusieurs pistes d'interprétation de côté. Cela explique également pourquoi je me retourne vers des aspects plus conceptuels ou abstraits de la matérialité, comme la « vie » des bobines ainsi que les théorisations des techniques argentiques à l'aune de la photographie numérique. Ainsi, j'examine comment, au sein des représentations des événements historiques, l'exploration et la tentative de renouveler nos rapports à la matière sont inextricables et primordiales à notre devoir de mémoire.

## I. Les techniques de bricolage

Quand Svetlana Alexievitch commence à recueillir les témoignages des survivant.es de l'accident de 1986, « Tchernobyl est déjà un symbole ... Une image.<sup>44</sup> » Au-delà des images que les médias ont construit du lieu et du déroulement de l'évènement, au-delà « des faits, des noms, des chiffres, » c'est *quoi*, Tchernobyl ?<sup>45</sup> Pour la journaliste et auteure, « Tchernobyl » (l'évènement tirant son nom du lieu où il s'est déroulé, les deux étant désormais indétachables) est une « catastrophe cosmique » lors duquel la structure du monde est remise en cause et l'Homme, « comprenant la vanité de [ses] tentatives, » pour oublier la catastrophe, « se tut<sup>46</sup> ».

Dans ce chapitre, je m'intéresse justement aux stratégies mises en place pour donner forme à « Tchernobyl ». Dès le départ, l'histoire de Tchernobyl est marquée par le sceau du silence et de l'absence : après tout, l'un des lieux communs de la radioactivité est justement qu'elle est invisible, inodore, incolore.<sup>47</sup> Plus encore, quand la presse du bloc capitaliste tente d'illustrer le déroulement de l'évènement, elle se heurte à de nombreux obstacles politiques et elle tente alors de rendre visible la catastrophe via d'autres images telles des photos, certes, mais également des cartes et des caricatures, qui ont pour tâche de faire imaginer le lecteur bien davantage que d'illustrer ce qu'est l'évènement. Je propose de comprendre que le rapport de Tchernobyl au silence et à l'absence tel qu'articulé par les médias structure en retour le champ visuel de l'évènement/lieu, et continue de le faire : plus encore, cette difficulté dans l'illustration de l'évènement aurait alimenté le désir d'obtenir des images d'elle, et, en retour, celui d'aller visiter Tchernobyl, favorisant ainsi l'émergence d'une lucrative industrie du tourisme en Ukraine. Au même titre que la presse, ces visiteur.rices, parmi lesquels Obara Kazuma, poursuivent l'effort de donner forme à l'évènement informe qu'est précisément « Tchernobyl » via la photographie : les ruines, ainsi que divers objets mis en scène se font les témoins visibles des conséquences de l'évènement qui sont censés nous faire comprendre, comme rétrospectivement, ce qui est passé il y a désormais près de 40 ans. Ces visiteurs.rices restructurent partiellement le champ visuel qui bascule dans une sorte d'excès en réponse aux ruines muettes que l'on tente de faire parler par le biais du médium photographique.

---

<sup>44</sup> Alexievitch 1997 [1992] : 224.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 30 – 32.

<sup>46</sup> Alexievitch 1997 [1992] : 32.

<sup>47</sup> Entre autres, Gallagher 2013 : 43.

Ultimement, je pose que c'est face à ces images qu'Obara prend position, tentant à son tour de changer la structure du champ visuel rattaché à Tchernobyl.

Avant d'exposer mes hypothèses plus longuement, il me semble qu'un bon point de départ pour entamer ce chapitre est une petite ville au nord de Stockholm, le 28 avril 1986.

### *Carte postale de Tchernobyl*

Pour reprendre l'expression de John O'Brian, le 28 avril 1986, la Suède reçoit une « carte postale » atomique. La carte postale suppose un écart temporel et spatial entre le moment où l'on envoie un message et celui où on la reçoit, entre l'ici-maintenant du destinataire et l'alors-là-bas du destinataire. En effet, ce jour-là, les mesures nucléaires prises à l'usine nucléaire de Forsmark, située au nord de Stockholm, mettent au jour une activité nucléaire anormale dans la région scandinave.<sup>48</sup> D'après l'analyse des trajectoires des particules radioactives contenues dans l'air, celles-ci ne provenaient ni de la région, ni même des autres pays nordiques avoisinants, mais bien du sud-est de l'URSS, plus précisément de la région de Tchernobyl. Les particules nucléaires détectées en Suède constituent cette « missive » qui indique ce qui s'est passé en Ukraine. Peu de temps après, des scientifiques danois et finlandais prennent des mesures similaires<sup>49</sup>, et c'est ainsi que les trois pays forment une alliance pour confronter le gouvernement soviétique au sujet de l'activité nucléaire se déroulant sur ses terres. C'est donc le 28 avril même que le gouvernement émet un laconique communiqué de presse qui ne sera publié que par un seul journal à travers l'URSS, *Izvestia* (qui est d'ailleurs le journal gouvernemental.)<sup>50</sup>

Cet épisode rend visibles deux tendances qui traversent la couverture médiatique subséquente de l'accident de Tchernobyl et, en corollaire, détermine le champ visuel qui lui est rattaché. D'une part, le rôle que revêtent les médias du bloc de l'Ouest est celui de dévoiler ce qui

---

<sup>48</sup> Browne 1986.

<sup>49</sup> La Scandinavie est l'une des régions hors du bloc soviétique avec laquelle l'URSS tente d'emblée des rapprochements diplomatiques à l'aube des années 1990 et c'est la raison pour laquelle l'URSS ait pu se sentir particulièrement contrainte de révéler ce qui s'est passé en Ukraine : à ce sujet, voir Schmeman 1986.

<sup>50</sup> Taubman 1986. Le message est le suivant : «An accident occurred at the Chernobyl nuclear power plant as one of the reactors was damaged. Measures are being taken to eliminate the consequences of the accident. Aid is being given to those affected. A government commission [sic] has been set up »: pour la traduction en anglais du communiqué, voir New York Times 1986a.

s'est *réellement* passé à Tchernobyl et d'en dissiper les moindres secrets.<sup>51</sup> Et, en un sens, cette attitude des journalistes se justifie d'emblée par le fait que l'URSS nie toute responsabilité concernant la radioactivité en pays scandinaves avant d'admettre l'arrivée d'un accident dans une centrale nucléaire ; et bien que le gouvernement central ait fourni des informations, celles-ci sont, au mieux, perçues avec circonspection par les médias de l'Ouest. Ainsi, au regard de la brièveté du communiqué, l'alliance des pays scandinaves et d'autres pays du Bloc capitaliste demandent davantage d'informations au sujet de l'accident survenu dans les terres soviétiques, ce qui explique l'émission de deux autres communiqués, l'un le 29 avril et l'autre le 30, dans lesquels il est rapporté que 2 personnes sont immédiatement mortes sur le site du quatrième réacteur de Tchernobyl. Pour la presse euraméricaine, il semble que ce chiffre n'ait pu être le bon, qu'il ait été exagéré ou diminué, plutôt, puisqu'elle extrapole sur ce bref communiqué en même temps que certains journaux télévisés (dont ceux de ABC, CNN, CBS et NBC) font circuler une rumeur d'après laquelle 2,000 personnes étaient mortes lors de l'accident.<sup>52</sup> De cette façon, tandis que les journalistes tentent de *dévoiler* ce qui s'est « réellement passé », ils et elles doivent également *imaginer* ce qui s'est passé.

Pour Yves Lecerf, la circulation dans les pays du Bloc capitaliste de la rumeur, selon laquelle 2,000 personnes étaient mortes, est évidemment un signe de l'inimitié des pays de l'ouest à l'égard du bloc soviétique, un aspect que j'examine plus tard dans cette partie du chapitre.<sup>53</sup> Pourtant, et comme le rapporte d'ailleurs Lecerf lui-même, de nombreux journaux américains et français avaient refusé de propager cette rumeur à la fois parce qu'elle semblait non fondée, et ensuite parce qu'un mémo de la CIA proposait que rien ne permît de douter de la véracité du communiqué du 29 avril. En d'autres mots, ce qui justifiait la circulation d'une rumeur sans source est ce que les Américains percevaient être un manque d'informations concernant un évènement

---

<sup>51</sup> Des exemples de publications récentes incluent *Chernobyl 01:23:40: The Incredible True Story of the World's Worst Nuclear Disaster* (2016) ou encore *CHERNOBYL: History's Worst Nuclear Accident. The True Story of One of the Twentieth Century's Greatest* (2019).

<sup>52</sup> Jones 1986. Le troisième communiqué est de loin le plus important : pour reprendre les lignes importantes, « Work to eliminate the consequences of the accident at Chernobyl atomic power station is continuing. » Le gouvernement se fait rassurant en affirmant « The state of the air basin over the remaining territory of the Kiev region and the city of Kiev is causing no concern. The quality of the drinking water, as well as of the water in rivers and water reservoirs is in line with standards. » Ce message est surtout une réponse aux agences de nouvelles du Bloc de l'ouest qui « are spreading rumors that thousands of people, allegedly, perished during the accident at the atomic power station. It has been reported that in reality two persons died, that only 197 were hospitalized. » : New York Times 1986a.

<sup>53</sup> Voir Lecerf 1987.

majeur et global.<sup>54</sup> Ce manque était en retour justifié par le contrôle de l'information exercé par le gouvernement soviétique. D'un côté, l'accès à l'information et au site même de l'accident était, depuis le 26 avril 1986, interdit aux reporters étrangers.<sup>55</sup> Ainsi, seuls quelques journalistes d'agences de presse sélectes pouvaient s'y rendre, telles la *Tass* et la *Tass* ukrainienne, c'est-à-dire des organes de presse des gouvernements central et ukrainien.<sup>56</sup> D'un autre côté, l'information était elle-même contrôlée de manière serrée, de sorte que seuls certains aspects de l'accident pouvaient être diffusés : par exemple, la contamination radioactive en Scandinavie avait été totalement éludée dans la presse soviétique.<sup>57</sup> D'un autre côté encore, la circulation de ces nouvelles était elle-même extrêmement restreinte. En théorie, la *glasnost* proclamée par le dirigeant soviétique de l'époque, Gorbatchev, devait favoriser la circulation de nouvelles, même celles potentiellement dommageables au gouvernement central. Or, il appert que seuls deux journaux, la *Pravda* ainsi qu'*Izvestia*, aient repris les nouvelles diffusées par les agences de presse (également gouvernementales), ce qui mènent plusieurs à argumenter que la presse soviétique était un agent duplice et complice dans la dissimulation de l'accident aux citoyens soviétiques.<sup>58</sup> Il semble que le gouvernement central ait été hésitant à dévoiler la nouvelle de la catastrophe, puisqu'à ce moment, de nombreuses centrales étaient en voie de développement à travers l'URSS et cela menaçait d'ébranler l'Union, par ailleurs déjà affaiblie. Ce que je veux dire est que les journaux soviétiques *devaient* divulguer l'information concernant l'accident survenu au quatrième réacteur à cause de l'ouverture diplomatique de l'URSS, notamment avec la Scandinavie, le *pouvaient* grâce à la *glasnost*, mais ont plutôt participé à la dissimulation de la catastrophe en constituant un deuxième palier de contrôle de l'information.

À la demande de l'International Atomic Energy Agency (IAEA), le gouvernement central soviétique dépose un rapport de l'accident lors d'un sommet de l'organisation à Vienne se déroulant du 25 au 29 août 1986, et ce n'est qu'alors que le public peut espérer savoir ce qui s'est déroulé près de quatre mois après le désastre survenu en avril. Pour le résumer simplement, dans la nuit du 25 au 26 avril, les opérateurs du réacteur #4 de l'usine nucléaire de Tchernobyl mettent

---

<sup>54</sup> Entre autres, Rosenstiel 1986.

<sup>55</sup> Comme le rapporte Taubman, la capitale ukrainienne était restée accessible aux journalistes du Bloc de l'Ouest durant la Guerre froide jusqu'à 1986 : voir Taubman 1986.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Schreiber 1986 : 697 – 701. En même temps que les journaux diffusaient la nouvelle, ils défendaient la gestion du dossier par le gouvernement Gorbatchev, accusaient des journaux comme le *New York Times* d'un agenda antisoviétique. À ce sujet, voir Eribo et Gaddy 1992 : 243 – 251.

en branle un test routinier pour évaluer les capacités des turbogénérateurs à fournir de l'électricité au réacteur dans l'éventualité d'une panne de courant.<sup>59</sup> Une série de mauvaises décisions de la part du personnel entraînent et empirent des réactions en chaîne qui se déroulent dans le réacteur, qui décide malgré tout de poursuivre le test de routine.<sup>60</sup> À un point donné du test, le réacteur surchauffe et, pour le refroidir, le personnel y introduit un mélange (explosif) d'hydrogène et d'oxygène : en 5 secondes, la puissance du réacteur centuple.<sup>61</sup> La dalle de béton de 1,200 tonnes qui couvrait le réacteur 4 est propulsée vers le haut et hors du réacteur avant de retourner s'y écraser<sup>62</sup>, provoquant ainsi la fuite de matériel radioactif. La nature même de la réaction qui a réussi à soulever une dalle si lourde demeure encore à ce jour ouverte au débat et participe par là même à doter d'une aura de mystère cet évènement traversé de bout en bout par un air de secret.<sup>63</sup>

Ce qui intéressait davantage ceux qui participaient à la rencontre de l'IAEA de 1986 est ce qui avait mené à cette réaction et, à ce sujet, deux camps se sont formés, opposant inévitablement l'URSS et le bloc de l'Ouest. Pour l'URSS, les employés du réacteur #4 ainsi que l'ingénieur en chef étaient les véritables coupables : après tout, le second avait permis l'opération, et puis les premiers avaient maintenu le test bien que les conditions initiales du réacteur aient été sous-optimales.<sup>64</sup> Pour nombre des représentants des pays euraméricains, la technologie soviétique était bien davantage à blâmer que le personnel. Soyons clairs : il ne faisait aucun doute que le personnel soviétique était inepte<sup>65</sup>, mais le fait est qu'il n'était pas la cible de la presse américaine qui préférait imputer l'accident à la technologie soviétique. Quand bien même ce personnel *ait* été adéquat, pour lui, le modèle du réacteur nucléaire de Tchernobyl en était un simplement trop complexe à opérer. Donc, pour les auteurs du rapport de 1986, le problème était non la machine, mais ceux qui l'opéraient. À l'inverse, pour le bloc de l'Ouest, c'était la machine elle-même qui était défectueuse : sa construction, sur le modèle du système soviétique, qui cherchait à économiser

---

<sup>59</sup> Pour la description chronologique complète de l'accident, voir le rapport de la International Nuclear Security Advisory Group (INSAG) 1992 [1986] : 51.

<sup>60</sup> Par exemple, au moment où le test débute, la puissance du réacteur devait être à ou supérieure à 720 MW : elle était alors de 520 MW : INSAG 1992 [1986] : 53. Il est à noter que le test est amorcé alors que le réacteur n'était pas dans les conditions correctes et nécessaires à son bon déroulement et ce, avec l'accord de l'ingénieur en chef : *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Lochak et Ackerman 2006 : 28 – 41.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> INSAG 1992 [1986] : 11. Selon ce rapport, il semblerait qu'une bonne partie du personnel ait été tout bonnement inepte à leur emploi, certains étant incapables de comprendre les valeurs du réseau électrique telles que données par les ordinateurs.

<sup>65</sup> Lord Walter Marshall, président de la Central Electricity Generating Board, parle de « silly and awkward mistakes » : Diamond 1986a. Pour une opinion similaire, voir Hans A. Bethe 1986 : 45 – 46.

de l'argent en opérant une machine que les Russes savaient être défectueuse dès le départ, ne pouvait qu'engendrer de telles catastrophes.<sup>66</sup> Au moment où le rapport est déposé, de nombreuses usines nucléaires étaient bâties dans les pays du bloc de l'Ouest : il s'agissait alors de blâmer non la technologie nucléaire, mais la façon dont elle est instrumentalisée et opérée par ses adversaires.<sup>67</sup>

L'absence d'information et l'exagération subséquente de la part des médias, ainsi que la rivalité entre le bloc de l'Ouest et le bloc de l'Est (pour le dire euphémiquement), structurent donc le champ. De cette façon, les journaux américains disposaient de peu de photographies montrant l'accident de Tchernobyl, que ce soit pendant ou après le désastre : éloquemment, un reproche adressé par un journaliste est justement le fait que le gouvernement soviétique n'ait partagé de photos de l'accident qu'une semaine après son avènement.<sup>68</sup> En outre, les photographies prises à partir d'un hélicoptère de la centrale de Tchernobyl le jour même de l'accident par un membre de l'agence presse Novosti, Igor Kostin, ne sont reprises par aucun journal soviétique, empêchant ainsi leur circulation, précisément parce qu'elles ébranlaient l'équilibre précaire de l'Ukraine et, du fait même, de l'Union soviétique.<sup>69</sup> Ce dont disposaient les journaux du bloc capitaliste étaient surtout des photogrammes du réacteur #4 tels qu'ils circulaient dans les nouvelles télévisées soviétiques (Figure 2), avant de plus tard disposer d'images distribuées par les agences gouvernementales Tass. Par exemple, dans l'image d'un article du 12 mai 1986 du *New York Times*, nous voyons, en plein centre, un bâtiment dont une partie de la structure semble s'être écroulée tandis que, le côté gauche du bâtiment gît en lambeaux, certains étant tombés et gisent sur le sol.<sup>70</sup> Ultimement, ces images ne sont pas celles qui circulent le plus justement parce qu'elles sont si peu éloquentes concernant la catastrophe qui venait de se dérouler.

---

<sup>66</sup> « [...] the Russians knew [the reactor] had defects and thought they could compensate. » Voir Diamond 1986a.

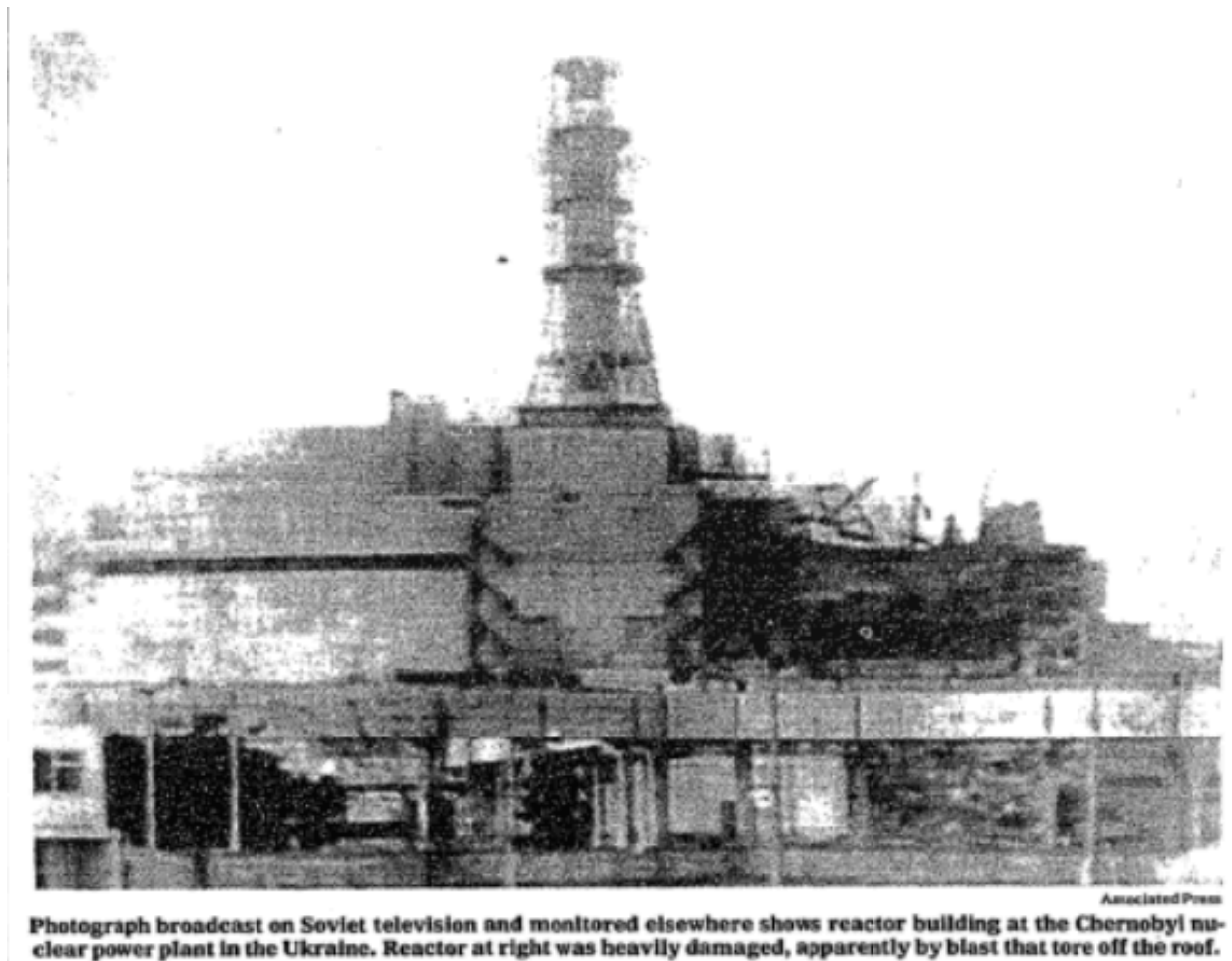
<sup>67</sup> À ce sujet, Walter C. Patterson écrit concernant l'industrie nucléaire que l'accident de Chernobyl a peu à voir avec les normes de sécurité ailleurs dans le monde et qu'il est donc improbable qu'il se reproduise. Pire encore, « society might even consider such a *casualty* list an acceptable price to pay for 'cheap, clean nuclear electricity. » Patterson 1986 : 36 ; voir également Lecerf 1987 : particulièrement 8 – 10 pour un examen de la situation en France.

<sup>68</sup> Voir Eribo et Gaddy 1992 : 250. Cela n'est toutefois pas entièrement vrai, puisque l'Agence France-Presse disposait de photogrammes d'émissions soviétiques montrant le réacteur #4 au moins dès le 31 mai 1986, comme le montrent la figure 2.

<sup>69</sup> Kostin 2005 : 9 – 10.

<sup>70</sup> Voir à ce sujet Mitgang 1986.





**Figure 2.** Photogramme du réacteur 4 de la centrale nucléaire de Tchernobyl dans l'édition du 1<sup>er</sup> mai 1986 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/05/01/576586.html?pageNumber=1>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

Ces images brillent par leur absence dans le magazine *Life*, spécialisé dans les nouvelles « excitantes » et pilier de la culture nucléaire, et pour qui ces photographies de l'accident de Tchernobyl ne l'étaient vraisemblablement pas.<sup>71</sup> Ainsi, un des seuls articles dédiés à l'accident, à ma connaissance, est resserré autour de la figure du docteur Robert Gale, un éminent oncologue envoyé en Ukraine pour tenter de sauver les pompiers dépêchés pour éteindre les feux du réacteur #4. Comme le rapporte Gale, les autorités ont confisqué sa caméra pour prévenir la prise de photos à Pripyat (ce qui explique pourquoi le reportage de *Life* nous montre le docteur et sa famille en

---

<sup>71</sup> Eribo et Gaddy 1992 : 250.

Californie). Ce que nous avons est, d'un côté, le Bloc de l'URSS qui clame relater les faits tels qu'ils sont survenus, et de l'autre, le bloc de l'Ouest qui prétend détenir la vraie vérité « anxieuse<sup>72</sup> », que dissimulerait l'URSS. Dans ce second camp, l'alliance entre les journaux et les agences d'information américains se fait une version-miroir de celle vue en URSS : ainsi, le journaliste Philip Taubman rapporte qu'il était « coutume » pour le gouvernement soviétique de cacher des accidents nucléaires, comme ceux survenus en Oural en 1957 ainsi qu'au Kazakhstan, à la centrale Shevchenko, en 1974.<sup>73</sup> En d'autres mots, les médias ne disposaient d'aucune photo qui aurait pu donner soit un sens de l'ampleur de la catastrophe, son caractère extraordinaire, soit une indication de sa nature, à l'inverse du champignon nucléaire qui est devenu si emblématique de l'effacement presque complet de Nagasaki et d'Hiroshima. Les quelques photos de la centrale nucléaire devaient paraître relativement générique, au point où ces images n'ont pas circulé. Cette limitation se traduit alors dans le champ visuel non par une absence d'images, mais par une absence images *photographiques*.

Les journaux déploient donc plusieurs tactiques et techniques pour pallier cette limitation et ainsi mieux prétendre détenir les informations auxquelles ils n'ont pas accès et les images qui illustreraient leurs articles : pour mieux paraître avoir le contrôle de l'information et la maîtrise de la situation, autrement dit. La prolifération de cartes, de plans et de diagrammes en tout genre et ce, du début de la couverture médiatique de Tchernobyl jusqu'à près de 10 ans après doit convaincre les lecteur.rices du rôle (et de la capacité) des journaux occidentaux à dévoiler la vérité.

Une carte parue dans le *New York Times* est montrée de manière sans texte ni élément contextuel (figure 3). Si l'article parle du développement de la technologie nucléaire en Ukraine et du rôle utopique de Pripjat comme ville modèle à travers l'Union soviétique, la carte (en réalité composée de deux cartes) elle, joue un tout autre rôle : elle montre l'étendue des retombées radioactives en Scandinavie en même temps qu'elle positionne Pripjat par rapport à Kiev. Un second exemple, cette fois-ci tiré d'une édition du *Devoir* de 1995, montre de manière encore plus claire les rapports décrits plus tôt (**Figure 4**) : elle situe tous les événements nucléaires survenus dans la désormais ex-URSS, y compris ceux censés demeurer « secrets, » comme ceux survenus au Kazakhstan ainsi que les essais nucléaires dans la mer de Barents.

---

<sup>72</sup> Barringer 1986a.

<sup>73</sup> Taubman 1986.

## Western Experts Say Soviet Has Worst Nuclear Safety

By STUART DIAMOND

Western experts on nuclear technology asserted yesterday that the Soviet Union had the worst nuclear safety planning of any nation, even worse than that in developing countries and the rest of the Soviet bloc.

As a result, they suggested, the Russians have taken far more risks in their nuclear power program. That practice is probably linked directly to the nuclear plant disaster near Kiev in the last week, the experts said.

"In order of safety, one would put the Germans first, the Americans in the middle and the Russians at the bottom," said Dr. Bennett Ramberg, an expert in international reactor safety at the Center for International and Strategic Affairs at the University of California at Los Angeles.

### Hazardous Design Seen

Among the specific Soviet safety failures cited are these:

- A design termed "hazardous" by American experts.
- Inadequate safety to save money.
- Inadequate measures to contain radiation, cool nuclear fuel, use computers and provide backup safety needs.
- Inadequate evacuation planning.
- Failure to plan for worst-case accidents.
- Placing nuclear reactors in populated areas.
- Lack of public scrutiny of safety.

"Their plants would never be licensed in our country," said Dr. Richard T. Lacey, chairman of the department of nuclear engineering and science at the Rensselaer Polytechnic Institute in Troy, N.Y.

Paul E. Josephson, a specialist on Soviet energy at the Massachusetts Institute of Technology, added: "We have a philosophy of defense in depth. The Soviets do not."

### Less Forgiving of Error

It is still unclear to what extent operating problems spurred the accident. But experts said the Soviet system was far less forgiving of operator errors.

"The Russians opted for a system that was inherently less safe to start with," Dr. Ramberg said.

Safety compromises by the Soviet Union have been known for years in

reactor design, and officials at a reactor factory were rebuffed for stopping work in 1983, but the system remained unchanged, experts said.

"The Soviets take more chances than we do," said Philip R. Pryde, an expert on Soviet energy at San Diego State University. "This accident really doesn't surprise me too much."

Other countries use safer Western reactor designs or improve on the Soviet design by adding various safety features, the experts added. Thirty-five nations now have nuclear power programs, including Turkey, Yugoslavia, Cuba, Poland, Mexico and Brazil.

### 37 Commercial Reactors

The Soviet Government said the nuclear accident started in Chernobyl Unit 4, which began commercial operation in 1983. The adjacent Unit 3, which some sources say may also have been affected, went into commercial operation in 1981, industry lists show.

The two units are among 37 operating commercial nuclear power reactors in the Soviet Union, part of a program that has been expanding so rapidly that experts suggest corners had to be cut. The Russians have more than doubled their nuclear capacity since 1980 and plan to more than double it again by 1990.

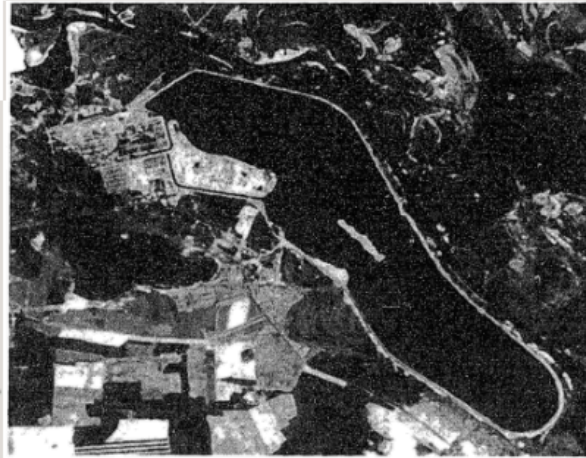
The reasons cited most are economic. The reactors enable the Soviet Union to export more oil and gas and to reduce the cost of domestic energy. But the plants also reflect the domestic economic squeeze and thus compromise safety, nuclear experts said.

Half of all Soviet reactors and most of the older ones are both graphite-moderated and water-cooled, an inexpensive design used virtually nowhere else commercially.

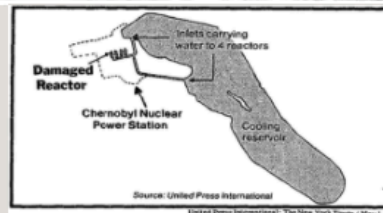
### Use Graphite, Not Water

Instead of using water to slow down neutrons and control the nuclear reaction, the reactors use graphite. The graphite is relatively inexpensive and enables the use of less costly low-enriched uranium requiring less processing, experts say.

Moreover, instead of the large, costly and complex pressure vessels common in Western reactors, the Soviet reac-



**SATELLITE PHOTO:** A Landsat 5 image taken at about 9:45 A.M. (1:45 A.M., New York time) Tuesday of the area around the Chernobyl nuclear power plant. The Soviet Government said yesterday that the damaged reactor has been shut down and that radiation levels are dropping.



Source: United Press International

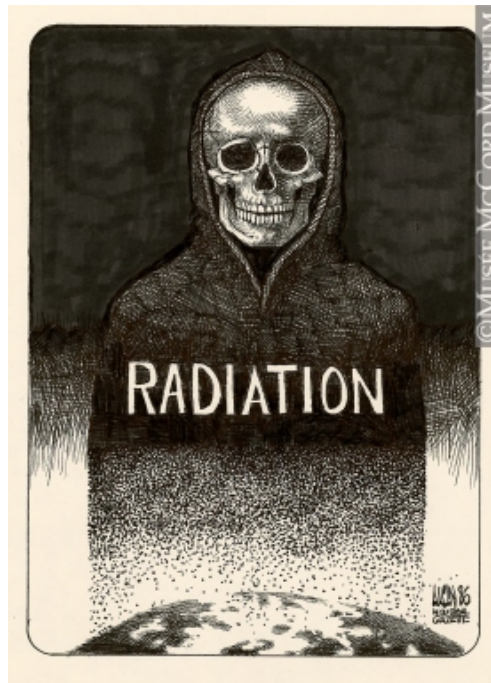
United Press International, The New York Times, May 1, 1986

Figure 3. Photographie aérienne et carte du bassin de Tchernobyl dans un article sur la sécurité nucléaire soviétique dans l'édition du 1<sup>er</sup> mai 1986 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/05/01/588986.html?pageNumber=12>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

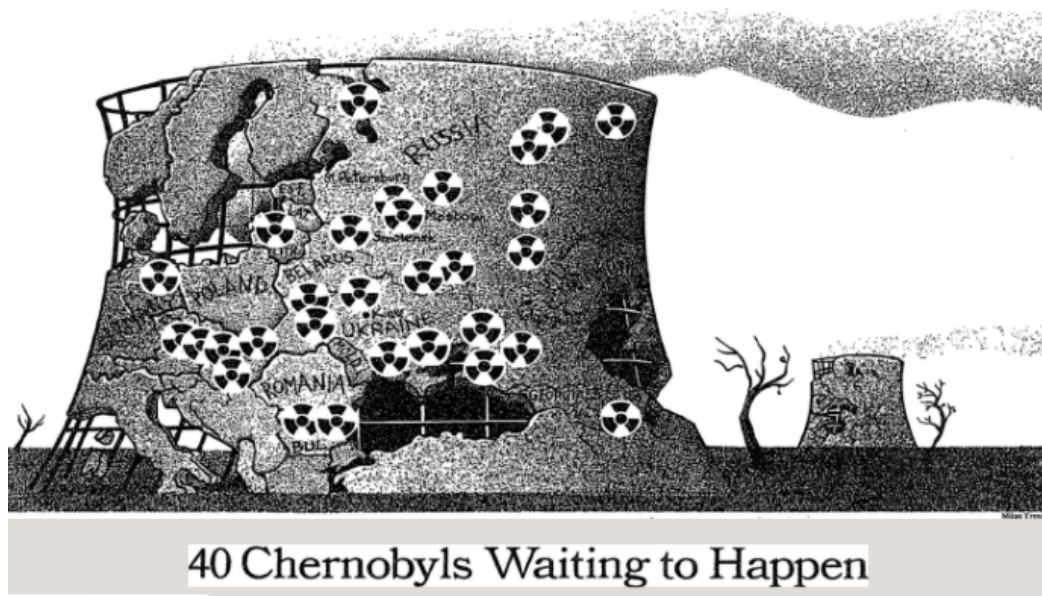


Figure 4. Carte des accidents nucléaires dans l'ex-URSS dans l'édition du 13 décembre 1995 du Devoir, accessible au <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2766448?docsearchtext=Tchernobyl>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

À la facette « dévoiler » se double donc celle d'imaginer la catastrophe, et nulle autre stratégie est plus désignée que l'emploi de caricatures qui donnent à voir un aspect davantage interprétatif des nouvelles de l'accident survenu à Tchernobyl. Si les cartes paraissent livrer l'information de manière strictement documentaire (ce que l'on sait être faux,) les caricatures assument leur parti pris situé à l'opposé complet et leurs créateurs. rices assument pleinement leur subjectivité. Comme les journalistes des pays du Bloc de l'ouest avaient interprété les communiqués de presse soviétiques et amplifié des données, ici les caricaturistes s'adonnent pleinement à créer un portrait de l'actualité excessif et fabulé : en exagérant certains aspects de l'accident de 1986 tout en en simplifiant les complexités, elles révèlent des tensions et des préjugés entretenus à l'égard de l'énergie nucléaire, des Soviétiques, de même que du désastre tout juste survenu. Un bon exemple est une caricature réalisée par Terry Mosher (connu sous le nom de plume Aislin) du *Montreal Gazette* pour l'édition du 30 avril 1986 qui montre un spectre sur lequel est écrit « RADIATION » et qui est composé des multiples radionucléides qui se sont réunis pour le composer (figure 5). Une autre, cette fois tirée de l'édition du 22 mars 1992 du *New York Times*, est également simple (**Figure 6**) en appliquant une carte des membres de l'URSS sur un réacteur nucléaire (vraisemblablement le #4 de Tchernobyl,) qui paraît du fait même en ruines, une décrépitude accentuée par trois arbres morts dispersés dans la composition, le caricaturiste nous annonce ce qui va se passer éventuellement et quels seront les résultats. Contrairement aux cartes discutées plus tôt, cette dernière caricature illustre l'article qu'elle accompagne et qui prédit que les autres centrales nucléaires de l'URSS subiront sans doute aucun le même sort que celle de Tchernobyl (« 40 Chernobyls Waiting to Happen ») : à un article interprétatif, une illustration interprétative. La caricature d'Aislin fait la même chose en ce qu'elle est chargée de concevoir ce qu'est les radionucléides – invisibles - qui ont couvert une bonne partie de la terre et qu'elles menacent. Ces caricatures, bien plus que les photographies de Tchernobyl, sont précisément le genre d'images qui participent à faire de la catastrophe un évènement sordide, spectral, hanté même.



**Figure 5.** Terry Mosher (alias Aislin), *Catastrophe nucléaire en Russie*, caricature parue dans *The Montreal Gazette*, 30 avril 1986, crayon feutre et encre sur papier, 35.8 25.6 cm, Musée McCord, Montréal. © Musée McCord.



**Figure 6.** Caricature de Milan Trenc, *Sans titre*, dans l'édition du 22 mars 1992 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1992/03/22/108892.html?auth=login-email&pageNumber=129>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

Au moment de la réception du rapport de l'INSAG, les pays du bloc capitaliste avaient fait porter la charge de l'accident à la technologie soviétique : or, par inversion, le poids de la représentation de la catastrophe dans les médias reposera se fera plutôt via les survivant.es comme les morts de Tchernobyl. Serge Schmeemann classe en trois classes ces personnages : les « héros, » les « vilains, » et les « enfants »<sup>74</sup>. Les héros certains de Tchernobyl trouvent ici une place de choix, qu'ils soient des lieutenants soviétiques, ceux qui nettoient les dégâts de Tchernobyl – soviétiques ou non – ou encore des Américains partis à l'aide des pays communistes (comme le docteur Gale dont il a été question dans l'introduction). Ils trouvent ici la grâce d'avoir une identité singulière. À l'opposé de la facette masculine, « virile » et « active, » de la couverture médiatique de Tchernobyl, nous trouvons les figures des « vilains » puis les victimes passives de l'Histoire. Plus fréquentes encore, et plus importantes donc, sont les victimes normales (c'est-à-dire, non héroïques) de l'accident. Dans les années suivant la catastrophe, ce sont surtout les femmes, les aînés et les enfants de Tchernobyl qui deviennent les sujets favoris pour figurer l'accident. En ce sens, les enfants sont des sujets tous désignés pour montrer la facette humaine de l'accident, et certaines photographies circulent dans de nombreux journaux : l'une de ces photos montre deux jeunes filles s'amusant avec un jet d'eau. Comme nous en informe la légende de la photo parue dans le *Devoir*, elles sont alors au camp de réfugiés de Tripolskaya ; or, le texte que la photo accompagne ne traite aucunement de ce sujet, mais bien de l'incendie du réacteur #4 de Tchernobyl, encore actif (figure 7). La même photographie reprise dans le *New York Times*, elle, accompagne un texte concernant la rentrée scolaire de 1986 après l'accident (figure 8). Non seulement ces photographies montrent bien la polysémie potentielle de toute photo, mais à l'instar des cartes, ces photographies n'illustrent pas nécessairement les articles qu'elles accompagnent : ainsi, dans le *Devoir*, elle a pour but de faire voir les victimes de Tchernobyl bien davantage que de montrer l'accident. Dans les deux cas, les enfants pris en photo ont pour tâche de porter la charge de représentation de l'accident, bien davantage qu'aucune photo de la centrale qui était pourtant disponible.

---

<sup>74</sup> Voir Schmeemann 1991.

# L'incendie est « pratiquement éteint »

KIEV (AFP, Reuter) — Le réacteur accidenté de la centrale nucléaire de Tchernobyl ne brûle pratiquement plus, a affirmé, hier soir, le premier ministre de la république d'Ukraine, M. Alexandre Liachko.

Le chef du gouvernement ukrainien, qui recevait un groupe de journalistes étrangers accrédités en poste à Moscou, a précisé que la température du réacteur a diminué et est actuellement de l'ordre de 300 degrés Celsius. « Cela veut dire que l'incendie est pratiquement éteint », a-t-il dit, ajoutant que la radioactivité continuait à baisser.

Le quotidien du gouvernement soviétique, *Izvestia*, avait indiqué dans son édition d'hier que l'incendie n'était pas encore totalement éteint. Le journal rendait hommage au courage de ceux qui, prenant des risques, s'employaient à éliminer les suites de l'accident et à éteindre l'incendie.

Et le directeur général de l'Agence internationale de l'énergie atomique (AIEA), M. Hans Blix, qui a effectué hier un survol en hélicoptère de la centrale, a déclaré qu'« une petite fumée » continuait à s'échapper du réacteur endommagé.

A sa descente de l'appareil, à Kiev, M. Blix a indiqué, dans une interview diffusée hier soir par la télévision soviétique, avoir constaté une « activité intense » à la centrale.

Plus de 1.540 médecins, infirmiers, laborantins, dosimétristes et ambulanciers travaillent ces jours-ci comme « en temps de guerre » pour secourir la population de la région de la centrale de Tchernobyl, a révélé d'autre part l'agence Tass.

« La lutte contre le poison radio-actif n'est mal-

zone d'un rayon de 10 km autour de la centrale a été évacuée, dont la ville de Pripiat. L'évacuation a ensuite été étendue à un rayon de 30 km, a ajouté M. Liachko.

Les personnes évacuées ont été transférées dans des localités situées entre 70 et 130 km au sud de Kiev, la capitale ukrainienne.

Toutes les personnes évacuées subissent un contrôle médical quotidien et celles qui présentent des signes de contamination sont hospitalisées immédiatement.

Le réservoir d'eau au nord de Kiev — qui contient 3.2 milliards de litres d'eau — est vérifié toutes les heures. « Heureusement, la qualité de l'eau n'a pas souffert », a soutenu M. Liachko, mais des mesures auxiliaires telles que le creusement de nouveaux puits, ont été prises afin de faire face à une éventuelle aggravation de la situation.

La radiation de l'air hors de la zone des 30 km ne présente pas de danger, selon le dirigeant ukrainien. Quant à la radioactivité du sol, elle est élevée dans la zone des 30 km, a-t-il précisé, laissant entendre qu'elle était également importante au-delà de ce secteur : « Au delà des 30 km, nous avons limité les travaux agricoles », a-t-il affirmé.

« Nous pensons que l'élimination des conséquences de l'accident se passe bien et je crois qu'à terme, cette centrale sera mise à nouveau en service », a déclaré le chef du gouvernement ukrainien. Selon ce dernier, il n'est nullement question d'arrêter le développement de l'énergie nucléaire et le processus de construction de centrales va se poursuivre en URSS.

nommément accusé un journaliste de cette agence en poste à Moscou d'avoir diffusé en Occident des faibles sur l'accident de Tchernobyl.

Tass rapportait pour sa part que « sous l'emprise de la panique, certains habitants de la ville de Kiev ont pris des médicaments pour se protéger des ra-

Voir page 8: Incendie



Figure 7. « L'incendie est pratiquement éteint » de l'Agence France Presse dans l'édition du 9 mai 1986 du Devoir, accessible au <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2763007?docsearchtext=Le%20Devoir>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

## After Chernobyl, It's School Bells

By FELICITY BARRINGER

KIEV, U.S.S.R., Sept. 1 — Children filled the streets of this Ukrainian capital today as they returned to school for the first time since fallout from the Chernobyl nuclear disaster in late April forced an early end to their last academic year.

The children came back by bus and train last week from resorts and youth camps from the Carpathian Mountains to Armenia in Transcaucasia.

The symbolic bell-ringing today starting the school year in Kiev's 285 schools — and throughout the Soviet Union — marked, for this city, a return to a life in which the abnormal has become normal.

In the schools, Geiger counters are no longer a part of the civil defense demonstration kit, but a necessity for everyday housekeeping.

And the nuclear accident was not ignored in the classrooms today. In at least one math class, the basic lesson was: "The smallest atom bomb equals three Chernobyls."

Changes in Life of Kiev, Too

The April 26 accident at the nuclear power plant, which killed 31 people, most of them victims of radiation disease, and forced the evacuation of 135,000 from an 18-mile zone around the plant, has wrought long-term changes in the life of Kiev 70 miles to the south.

Water runs from the taps as always. Some comes not from the Dnieper River, the city's age-old water source, but from a nearby tributary, the Desna River. A pumping station was built on the Desna as a precaution in case the Dnieper might become contami-



Girls playing in May at a camp in the Ukraine for children evacuated from area around the Chernobyl nuclear plant. A teacher who accompanied children to one camp said that although some of the youngsters were upset at first, most did not want to leave by the end of the summer.

Figure 8. « After Chernobyl, It's School Bells » de Felicity Barringer dans l'édition du 2 septembre 1986 du New York Times, accessible au <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/09/02/842986.html>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

De rares photographies montrent les enfants de Tchernobyl dans des lits d'hôpitaux, mais elles sont beaucoup moins efficaces qu'un autre trope, un qui suggère une corrélation entre le « retard mental » des enfants et les radiations nucléaires: « Rise in Retarded Children Predicted From Chernobyl, » pour citer le titre d'un article du New York Times.<sup>75</sup> Par exemple, une photo du *New York Times* montre plusieurs enfants à l'air gauche [*awkward*] et qui esquissent un mouvement sans aucun synchronisme ni coordination : ce retard (littéral) est mis en corrélation avec le texte qui légende cette photo : « Eight Soviet children, suffering from a variety of illnesses...<sup>76</sup> », un leitmotiv que reprend une photo publiée en 1994.<sup>77</sup> Ce sont ces enfants ainsi posés qui trahissent le mieux ce qui sera dénommé le « syndrome de Tchernobyl<sup>78</sup>, » ou encore « l'héritage mortel » qui leur est laissé. Plus que les tubes et les lits d'hôpitaux, ce genre d'images montre les maux infligés aux enfants – et leurs origines radioactives.

Au même titre que la « carte postale » évoquée au début du chapitre, ces images donnent à voir que toute connaissance liée aux désastres nucléaires, particulièrement celui de Tchernobyl, se fait de manière indirecte. Comme l'énergie nucléaire est en elle-même toujours montrée non en elle-même, mais via d'autres objets qu'elle affecte et qu'ils rendent visibles par leur déformation visuelle ou structurelle. Comme le montrent les photographies produites par les visiteurs.rices de Tchernobyl, ces photographies disent autant « Wish you were (not) here, » comme l'écrit O'Brian<sup>79</sup> qu'elles tentent de faire sortir du silence les objets qu'elles mettent en scène – avec plus ou moins de succès, comme on le verra.

### *Un Pompéi (post)moderne*

À de nombreux égards, l'année 2011 marque un point tournant dans l'histoire de Tchernobyl, ainsi que pour les façons dont elle est représentée. D'une part, l'Ukraine ouvre officiellement la région d'exclusion de Tchernobyl aux touristes et, d'autre part, cette année marque l'un des moments importants de la révolution de l'image numérique : bien qu'ils ne soient pas directement liés, ces événements affectent tous deux ce qui est montré de Tchernobyl et, conséquemment, ses

---

<sup>75</sup> Voir Broad 1986.

<sup>76</sup> Ravo 1990.

<sup>77</sup> Voir New York Times 1994.

<sup>78</sup> Garelik 1990.

<sup>79</sup> O'Brian 2010 : 181.



représentations. Au cœur de ces images se trouve le touriste, type qui regroupe les catégories des journalistes, artistes et amateurs, et dont les distinctions tendent à s'effacer.

En fait, dès 1990, il semble avoir été possible de visiter la zone d'exclusion<sup>80</sup>. Autrement dit, dès le départ, le tourisme était un agent de transformation profonde du site, de sa reconversion. Ainsi, en officialisant, ou plutôt en rendant public, le fait que Tchernobyl puisse être visité par des touristes, le gouvernement ukrainien l'ouvre à la mobilité, toujours en expansion. Serge Schmemann, du *New York Times*, rapporte qu'à la toute fin de l'URSS déjà il était possible, pour « a few hundred dollars to guide journalists to the reactor, complete with lunch, limousine, legend and a photo taken in front of the sarcophagus.<sup>81</sup> » Il semblerait toutefois que la présence d'étrangers sur le site soit demeurée largement confinée au domaine des journalistes ou encore des scientifiques<sup>82</sup>. Cette présence augmente quand coïncide le relâchement diplomatique entre l'Ukraine et les anciens constituants du Bloc de l'Ouest ainsi que la diminution du taux de radiation<sup>83</sup>. Selon l'agence Chornobyl InterInform, plus de 2,000 touristes et 150 délégations ont visité Tchernobyl jusqu'en 2006 : « A trip to Chornobyl is one of the most requested nontraditional excursions in Ukraine, » rapporte le représentant de l'agence<sup>84</sup>. En 2010, près de 7,500 visiteurs visitent Tchernobyl qui est nommé l'une des destinations de voyage les plus exceptionnelles du monde par le magazine *Forbes* cette année-là<sup>85</sup>.

L'annonce de 2010 du gouvernement ukrainien est donc bel et bien officieuse et non officielle : s'il explique que les tours opérés par les agences privées depuis 1991 sont illégaux, il en ressort que ces activités ont dû se dérouler avec l'assentiment des autorités. Il est incertain, à cet égard, que le déploiement d'hôtels, les allées et venues d'autobus ou encore de limousines, et même la présence de touristes dans la zone d'exclusion (ou tout juste en périphérie) ait réellement pu passer inaperçu<sup>86</sup>. Ainsi, dès 1991, le site de Tchernobyl a rapidement été récupéré et envisagé comme un site de tourisme potentiellement lucratif. Pour l'un des représentants de Chornobyl InterInform, « This is not a tourist business, and it's not a show. It's a unique site of the greatest

---

<sup>80</sup> Walker 2010 ; voir également Alexievitch 1998 : 251.

<sup>81</sup> Schmemann 1991a.

<sup>82</sup> Selon Schmemann, « The Pripyat organization has built a hard-currency hotel on the edge of the 'forbidden zone,' with sauna and swimming pool, in an effort to interest foreigners in conducting [sic] scientific research at the plant. » Ainsi, l'activité scientifique et le tourisme sont imbriqués. Seulement en 1990, 1,053 personnes auraient visité Tchernobyl, bien que la nature de leur visite ne soit pas indiquée : voir Schmemann 1991b

<sup>83</sup> Voir à ce sujet *Kyiv Post* 2006.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Tsoukanova 2010.

<sup>86</sup> Voir Walker 2010.

manmade catastrophe, and [this agency was founded] to make the zone transparent to a wider public.<sup>87</sup> » Pourtant, les installations destinées aux touristes sont une preuve incontestable que les touristes étaient non seulement les bienvenus, mais qu'ils étaient désirés. En retour, Tchernobyl leur offrait un site qui était certes distinctif puisqu'il s'agissait d'une catastrophe faite par l'homme, ce qui lui lègue à la fois une authenticité et une unicité fort désirées et désirables pour tout site touristique. Parmi les services offerts dans le forfait VIP de Chornobyl InterInform, notons des tours menés par des guides « who worked at the station at the time of the accident, » en même temps que l'accès aux ermites qui vivent parmi les décombres de Pripjat<sup>88</sup>.

Ces industries donnent en retour à voir trois rapports au site de Tchernobyl. D'emblée, il est important que les tours qu'elles organisent évitent l'étiquette de tourisme, puisque cela sous-entendrait profiter économiquement d'une catastrophe (ce qui est pourtant le cas) : ces visites correspondent donc à des « confrontations » aux périodes sombres de l'Humanité, des taches noires dans notre Mémoire, et ainsi de suite. Les entreprises de tourisme mettent également en scène un équilibre entre le danger du site et ses visiteurs. Si l'ouverture officielle de Tchernobyl devait rassurer les visiteurs que le site est sécuritaire, il demeure non moins important de rappeler que « It's not the safest place to go ...<sup>89</sup> » En fait, la possibilité que les visiteurs puissent être irradiés constitue certainement l'un des éléments les plus importants de la visite : les « petits rires nerveux » des touristes, tels qu'évoqués par Tsoukanova, au moment d'entamer la visite guidée de Tchernobyl sont les signes de cette appréhension mêlée d'anticipation au cœur de l'attrait de la zone d'exclusion<sup>90</sup>.

Ce genre d'affect, lié à la catastrophe humaine, rattache Tchernobyl à la pratique dénommée « dark tourism, » que l'on peut désigner, brièvement, comme l'expérience éphémère, symbolique ou réelle, violente ou non, de la mort. Sous sa forme actuelle, le *dark tourism* (ou *thanatourism*) implique un déplacement temporaire dans un lieu rattaché à la mort et qui, sans nécessairement constituer la motivation centrale du voyage, en constitue toutefois un aspect important<sup>91</sup>. À Tchernobyl, les touristes trouvent cet attrait modelé, incarné en de nombreuses

---

<sup>87</sup> *Kyiv Post* 2006.

<sup>88</sup> Le responsable d'une autre agence écrit que : deux milliardaires sont venus à Tchernobyl et que « they were experienced travelers, and they called it 'the most memorable experience of their lives. » Que cela soit vrai ou non importe moins que le désir des agences de mettre de l'avant Tchernobyl comme un site unique. Voir *Kyiv Post* 2006.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> « We get people who come on the tour dressed in biohazard suits. They remember. And they're afraid. But they still want to see. » Drescher 2018.

<sup>91</sup> Voir notamment Seaton 1996 : 234.

itérations, où la mort est signifiée sous des airs tour à tour misérables, sinistres, et, pourquoi pas, poétiques. Une blogueuse est claire quant aux attraits recherchés :

For me, it was the decay. I was intrigued to explore a place that has been completely abandoned for nearly 30 years. I wanted to find out what an apocalyptic world might look like. My husband's appeal was the modern history aspect – he wanted to see a place that is frozen in time from the Soviet era. [...] Simply, Chernobyl *is* 1986, in all its suspicion, frisson and atomic fear<sup>92</sup>.

Ces deux aspects – la capsule temporelle de l'URSS et les ruines – étaient relevés par les journalistes Barringer et Schmemann, l'une marquant l'abandon complet de la ville, l'autre situant le site de Tchernobyl comme un marqueur postsoviétique, et on trouve chez ces touristes une extension de ce qui avaient été rapporté. En d'autres mots, les reportages et les images de Tchernobyl véhiculées dans les médias, au cœur de l'accident, ont marqué l'imaginaire et la vision du lieu et de l'accident. Avec l'ouverture de la zone d'exclusion, il est désormais possible de vérifier la véracité des quelques images qui sont parvenues à travers la frontière et en même temps de reconfigurer le champ visuel de Tchernobyl grâce à un accès au site : une touriste parle d'ailleurs de la zone d'exclusion comme d'une destination « mystérieuse<sup>93</sup> ».

En même temps que ces touristes confrontent leur imagination de Tchernobyl au site, ils en reproduisent des lieux communs : outre que la zone se fait une « dusty time capsule – a *necropolis* of broken glass, rotting furniture, and peeling paint, » elle est également « a monument to the havoc wreaked by hubris, obfuscation, and paranoia<sup>94</sup> ». Aux récits de la chute de l'URSS et des ruines se mêlent inextricablement celui de la technologie poussée à son extrême, de la « science sans conscience, » et, avec elle, la chute de l'homme convoque le retour juste du balancier, le retour de la nature ; ou, pour le dire autrement, un environnement parfait pour constituer « an abandoned horror movie set<sup>95</sup> ». Elle est « a window into a world that no longer exists – like a modern-day Pompeii – [...] a powerful illustration of the lost and devastation felt by those connected to the place<sup>96</sup> ». Non seulement la mort, en fait, mais également la perte, la dévastation, deviennent les moteurs du voyage.

---

<sup>92</sup> Wheeler 2018. Voir également Kristin Amico 2017.

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Drescher 2018.

<sup>95</sup> Kristin Amico 2017.

<sup>96</sup> Eleftheriou Smith et Darmon 2018.

Les photographies prises pendant ce bref séjour dans la « nécropole » servent à illustrer et à montrer les dimensions que j'ai énumérées du lieu : elles sont à la fois la « preuve » que le voyage a été fait et la « mémoire » de ce voyage.<sup>97</sup> Le site Pripyat.com est monté dès 2004 pour conserver des archives photographiques (des clichés réalisés avant 1986) et pour recueillir les photos exécutées après.<sup>98</sup> Comme l'ont relevé Goatcher et Brundsen, la plupart des photographies présentées sur ce site ne comportent pas de commentaires ou de textes qui expliquent l'histoire, et c'est donc le cadre dans lequel ces photos sont insérées qui fournit leur (con)texte.<sup>99</sup> Chaque photo est classée dans un album selon le thème ou le motif montré et qui contient d'autres images du genre : mises en commun, ces images agrégées cadrent et restreignent le sens qu'elles peuvent revêtir. D'ailleurs, et dès le départ, le site en lui-même (figure 9) rattache les photographies à un lieu (la zone d'exclusion) et à la catastrophe (comme le rappelle le signe nucléaire situé sur la bannière du site.) Pripyat.com constitue en lui-même un grand méta-album (un album d'albums) qui montre la pluralité des formes que revêt l'expérience de Tchernobyl tout en constituant le champ des possibles photographiques : en montrant ce dont Tchernobyl a l'air, le site Internet constitue ce que les touristes vont chercher à reproduire pour eux-mêmes, puisque ces photographies sont « typiques » de l'endroit.<sup>100</sup> Le site a donc deux fonctions : il veut donner « l'impression qu'il est possible de visiter Pripyat, mais que sa visite en vaut également la peine<sup>101</sup>, » et il participe du fait même de la transformation de la zone en musée, en mémorial. Comme l'indique le site, « our aim is to have Pripyat recognised as a 'museum city',<sup>102</sup> » et il se fait lui-même un musée photographique virtuel, montrant à la fois la ville avant le désastre et après.

---

<sup>97</sup> Entre autres : Paquet 2017.

<sup>98</sup> Ce qui pointe ici encore à une présence touristique à Tchernobyl bien avant l'ouverture « officielle. »

<sup>99</sup> Goatcher et Brundsen 2011 : surtout 118 – 121.

<sup>100</sup> Urry et Larsen 2011 : 15.

<sup>101</sup> Goatcher et Brundsen 2011 : 118.

<sup>102</sup> Pripyat.com 2011. Le site Web a été créé et est alimenté en photos et autres publications par des anciens citoyens de Pripyat.

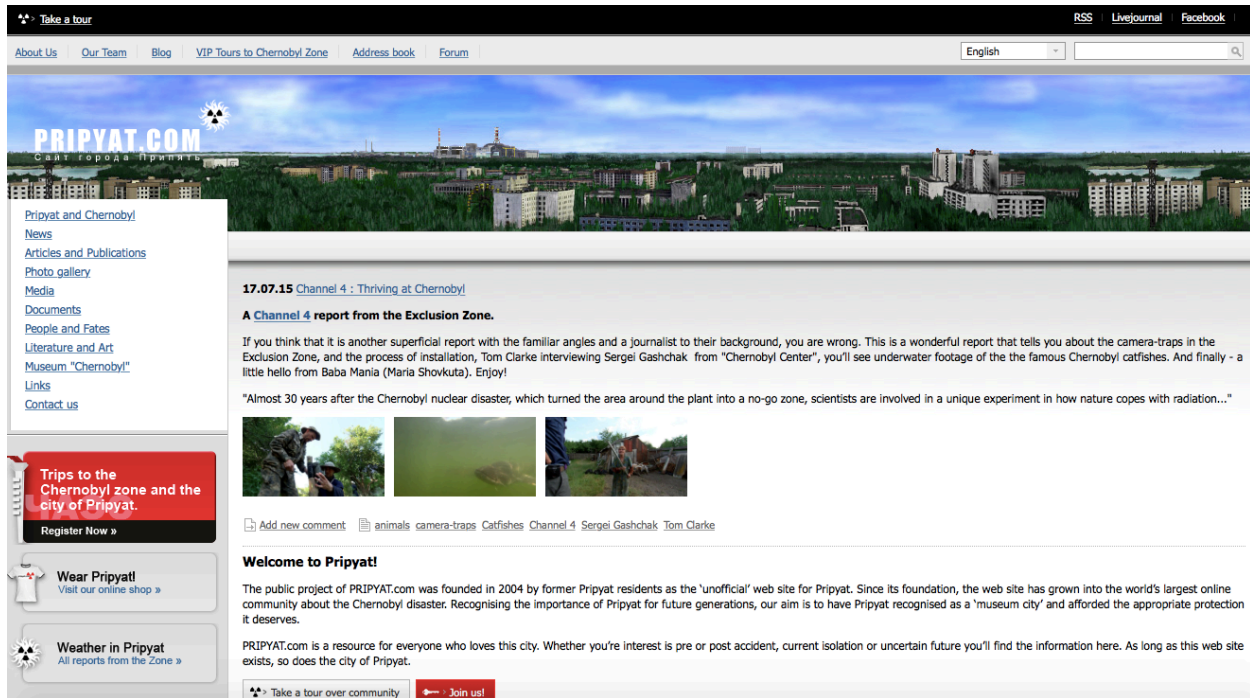


Figure 9. Site Web <http://pripyat.com/en>, accessible au <http://pripyat.com/en>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.



Figure 10. Photographie de mousses envahissant les ruines de Tchernobyl sur le site de Pripyat.com, 2011, accessible au <http://pripyat.com/en/gallery/city-pripyat/1568.html>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.



**Figure 11.** Photographie de l'avenue Lenine sur le site de Pripyat.com, 2011, accessible au <http://pripyat.com/en/gallery/city-pripyat/1550.html>, capture d'écran par Philippe Depairon le 25 février 2019.

L'album « The city of Pripyat » montre donc la ville au présent, et il réunit plusieurs fragments séparés de la ville photographiée. On y voit, tour à tour, des plans rapprochés de mousses envahissant des bâtiments (**Figure 10**) ou encore des scènes de rues vides, d'arbres perçant le béton brut, et dont les points de fuite accentuent le sentiment de solitude des ruines (figure 11). L'arrangement négligé des lignes, de la lumière et des éléments dans les photos, l'absence de composition en fait, soulignent en retour l'absence de prétention à l'art : elles servent véritablement à documenter la ville et son évolution. En même temps que la photographie morcelle tous ces aspects de la ville, l'album les réunit et permet alors de dresser une liste de ce qu'*est* Tchernobyl : 1) des ruines qui sont définies comme telles puisque a) des plantes les occupent, b) elles sont inhabitées et c) les lieux sont vandalisés ; auxquelles s'ajoutent désormais 2) la présence de dosimètres censés montrer la radioactivité des choses du lieu. Ces images cimentent et recyclent les récits construits par Barringer et Schmemann du lieu ainsi que ses dimensions lugubres. La

grande roue du parc d'attractions jamais ouvert, la stèle rouillée arborant des caractères cyrilliques, les mousses qui envahissent les bâtiments, voilà autant de motifs qui établissent une adéquation entre l'histoire de Pripjat et le site physique : ils sont les preuves visibles de la « perte d'innocence » de Tchernobyl, de la déchéance de l'archipel de l'URSS et de la juste punition de l'hubris de l'homme (ou, autrement dit, la victoire de la Nature sur l'Homme).

Le site se fait un jalon à partir duquel on peut examiner les continuités, les ruptures ou les nouveautés entre ce qui était montré de Tchernobyl et ce qui l'est désormais. Puisque Pripjat.com est une plateforme pour « muséifier » la ville, mais également un point de rencontre pour de nombreux réfugiés de la catastrophe, il est des choses qui sont inadéquates pour le site et ne peuvent donc y être reproduites ou présentées. Pour satisfaire le désir du spectaculaire et de l'horrible, comme l'évoque un visiteur, « has anyone ever saw somthng [sic] weird? i would appreciate if someone would post some videos or images of something terrible happening over there, [sic]<sup>103</sup> » il faudra attendre d'autres plateformes afin de satisfaire cette envie. En d'autres mots, cette plateforme a atteint le seuil où elle ne parvient plus à satisfaire les besoins, les désirs de son public : elle est cette ruine virtuelle qui parle d'obsolescence au profit d'autres médias et plateformes que j'aborde maintenant, tels Instagram, Flickr et LensCulture.

Entre le dernier commentaire émis sur Pripjat.com et le moment où ces lignes sont écrites, le nombre de visiteurs a explosé (si l'on me permet) et, avec eux, la quantité d'images photographiques de Tchernobyl. En 2018, on rapportait que 50,000 personnes avaient visité la zone d'exclusion, plus que le triple de visiteurs en 2015, et près de 60% étaient des étrangers.<sup>104</sup> Il est impossible de savoir avec certitude combien de photographies sont prises sur le site de l'accident puis mises en ligne : il est toutefois certain que l'avènement de nouvelles techniques et technologies photographiques<sup>105</sup> et les tendances qu'elles ont aidé à créer au sein du tourisme (tel l'*urbex*, ou urban exploration<sup>106</sup>) sont, au moins en partie, responsables de cette hausse. Les sites et applications comme Instagram, LensCulture et Flickr ont bénéficié de la révolution technologique du téléphone – devenu mobile – devenu plus petit et léger en même temps que ses

---

<sup>103</sup> Voir Pripjat.com 2011.

<sup>104</sup> Sifton 2018.

<sup>105</sup> Entre autres, Urry et Larsen 2011 : 15.

<sup>106</sup> Voir à ce sujet Murray 2013 : 175.

fonctions se sont multipliées, et c'est ainsi que les « mobility, minimization, and hybridization seem to be its most important characteristics<sup>107</sup> ».

En théorie, cette possibilité implique de pouvoir transmettre des images du lieu directement et donc, de façonner, de rafraîchir l'image de Tchernobyl en continu à mesure que des touristes y déambulent. En même temps que le tourisme « is a very powerful enlightenment tool, » pour reprendre l'expression d'un opérateur de tours guidés, puisque plusieurs personnes « leave Chernobyl with a different perspective than they arrived with<sup>108</sup>, » la multiplicité des images qu'ils téléchargent quotidiennement devrait également éclairer, voire déconstruire, certains récits qui ont été tracés sur la Zone d'exclusion depuis 1986. Il appert pourtant, au regard des nombreuses images diffusées à travers les plateformes et applications susmentionnées, que tel n'est pas le cas. En fait, comme le montre Pripyat.com, la plupart des filons narratifs de Tchernobyl tels qu'ils ont été véhiculés par les médias sont restés les mêmes ; et la même chose peut être dite entre Pripyat.com et les autres plateformes qui lui ont succédé.

Curieusement, comme le montrent les cartes de Flickr sur lesquelles sont géolocalisées les photographies prises dans la zone d'exclusion, les touristes qui ont téléchargé des photographies sur Flickr sont très peu (voire aucunement) intéressés par la centrale nucléaire, ou plutôt, que la centrale présente très peu d'intérêt visuel. Les images vues sur Flickr et Instagram nous montrent qu'en fait, la ruine demeure le filon principal, à la distinction que prolifèrent maintenant les images de l'intérieur des bâtiments, et non plus seulement de l'extérieur : les salles de sport, les classes, ou encore l'infirmerie sont des décors particulièrement attrayants pour les photographes, semble-t-il. Les scènes du parc d'attractions et les bâtiments dont le sol est percé par de la végétation sont également populaires. La présence de dosimètres agrmente encore parfois les images, de même que les signes de radioactivité sur des affiches (figure 12), et les symboles de l'URSS encore présents demeurent des emblèmes photographiques fort appréciés (figure 13). Parmi les nouveaux motifs qui se sont ajoutés, le plus évident est sans doute la présence des touristes eux-mêmes au sein de leurs photographies, portant parfois des masques à gaz, parfois non ; la plupart posent ou alors prennent un *selfie* ou alors, sont pris en photo dans le feu de l'action, alors qu'ils découvrent candidement les lieux désertés de l'accident de 1986. Deux autres figures se sont également ajoutées à cette galerie : d'un côté, nous avons des poupées et autres jouets pour enfants fracassés,

---

<sup>107</sup> Schöffner 2011 : 146.

<sup>108</sup> Sifton 2018.

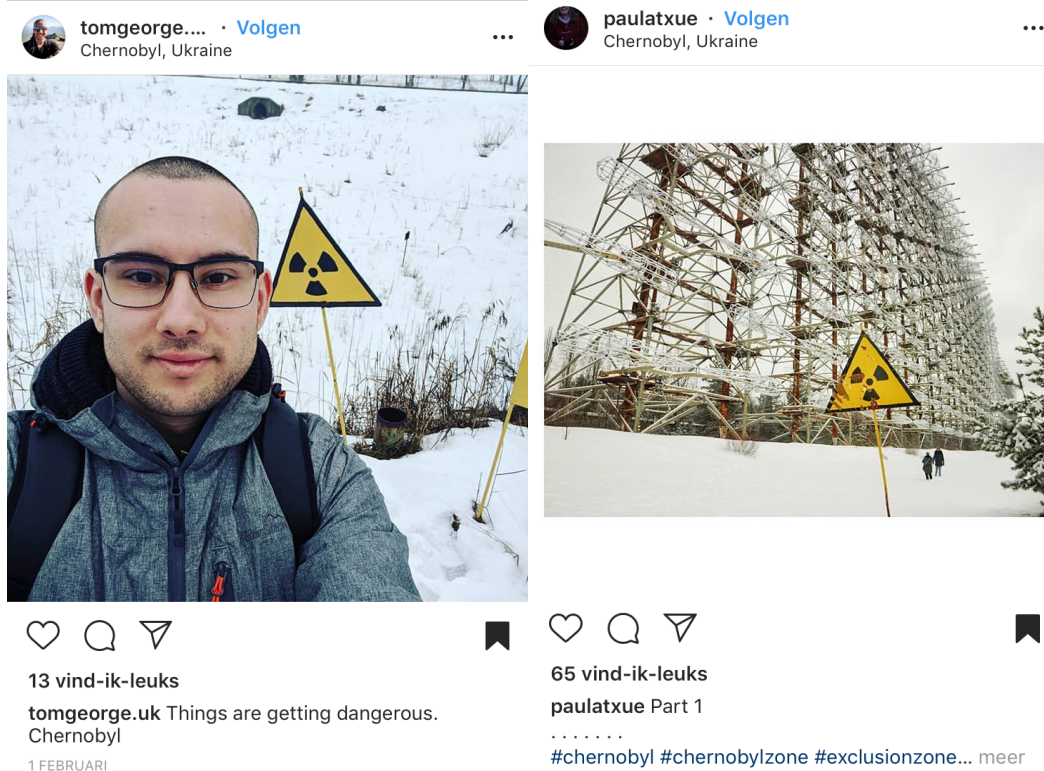


cassés, déguisés (figure 14) sont devenus des acteurs de premier plan ici tant ils sont récurrents. Plus encore, de nombreux objets sont anthropomorphisés et sont pris en photo de telle manière à en révéler, à créer des visages. De l'autre côté, nous avons celles qui sont retournées vivre à Tchernobyl et qui y vivent telles des ermites : elles sont peut-être, plus que tout autre motif, celles qui sont censées véhiculer l'idée d'une expérience authentique au cœur de ces ruines.<sup>109</sup>

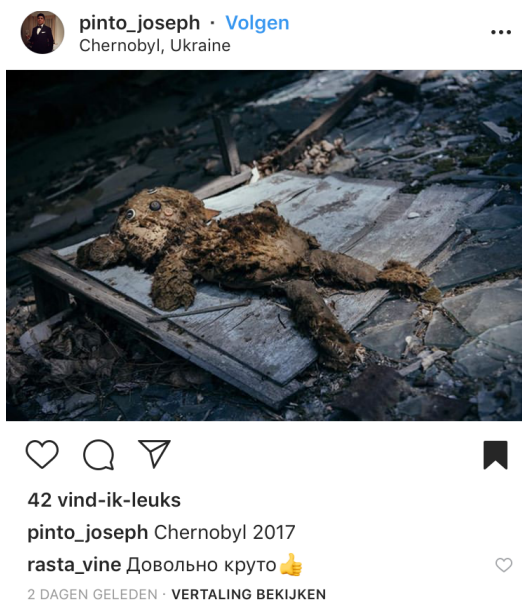
Un aspect étonnant du champ visuel de Tchernobyl tel qu'il a été façonné depuis l'ouverture officielle de la zone d'exclusion en 2010 est sa cohérence, et ce, entre les groupes de photographes amateurs que l'on retrouve sur Instagram, ceux peut-être plus sérieux que l'on observe sur Flickr et LensCulture, puis enfin, ceux qui publient leurs images dans des livres. Dans ces trois sphères, le champ des motifs pris en image demeure plutôt uniforme, et seul le soin apporté aux photos devient un critère vraiment opérant pour les distinguer, et de là, séparer les amateurs des professionnels : par exemple, dans leur reportage intitulé *Certificate no. 000358 : Nuclear devastation in Kazakhstan, Ukraine, Belarus, the Urals and Siberia*, Antoinette de Jongh et Robert Knoth reprennent entre autres le motif de la grande roue, ici découpée en deux et photographiée devant une sorte de brume ou de nuage, tandis que la lumière du soleil vient sculpter chaque nacelle et faire ressortir ses textures. En même temps, sans nécessairement démontrer la même finesse conceptuelle ou formelle que celles de certains artistes, plusieurs photos partagées sur Instagram et LensCulture montrent tout de même un grand soin dans la composition et, par là même, leur aspiration à l'art.

---

<sup>109</sup> Le rapport entre Tchernobyl et la population en est un profondément généré. La zone d'exclusion est nommée « Motherland, » et elle exerce un lien d'attache puissant à ceux qui l'habitaient autrefois : « The power of Motherland is far greater than the fear of radiation and they prefer taking the risk of getting ill in their Motherland instead of dying of grief in the suburbs of Kiev. » Voir Lensculture 2019b. Concernant les survivants, il est en effet souvent question de femmes plutôt que des hommes, et à suivre les descriptions des photographes, ce sont elles qui transmettent « l'héritage » de Tchernobyl. « And there will be still more effects to come from the *women* [...] are now starting to have children, » écrit Paolo Mittica 2007.



**Figure 12 et figure 13.** Photographies des visiteurs de Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 1<sup>er</sup> février 2019.



**Figure 14.** Photographie d'un objet « trouvé » à Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 1<sup>er</sup> février 2019.



**Figure 15 et figure 16.** Pascal Colrat, *Sans titre*, série *Signes de Biélorussie*, impression au jet d'encre, 24.9 x 18.5 cm, collection particulière. © Pascal Colrat.

Parmi les signes les plus souvent inclus dans les photographies, on compte des taches de rouille sur des stèle et des affiches effacées, encore présentes sur les murs, qui datent de l'époque de l'URSS : autant de marques visibles qui témoignent certes du temps où l'Ukraine faisait partie de cet archipel de Républiques socialistes. Plus encore, elles parlent de la déchéance, du morcellement de ce regroupement. La statue de Prométhée, au départ un symbole de l'énergie nucléaire donnée à l'homme, est renversée et se fait ici un rappel des dangers de l'hubris de l'homme<sup>110</sup> ; la grande roue, de la perte de son innocence.<sup>111</sup> Des photographes tels Rob Sverein ou Pascal Colrat ont voulu montrer l'impact des radiations sur des patients : c'est toutefois l'appareillage technologique qui sert à signifier leur altérité invisible que leur corps (figures 15 et 16) Ce que montrent leurs photos est le but partagé par de nombreux touristes de voir l'effet de la radioactivité sur le corps, les ruptures et des corrosions qu'elle provoque. C'est pour cela que les

<sup>110</sup> Des photographes parlent de la « chute de l'utopie du 20<sup>e</sup> » (voir la page du photographe Jan Moller sur *Lensculture* : *Lensculture* 2019a). Schmemmann renforce d'ailleurs la dimension mythique en qualifiant le « sarcophage » couvrant le réacteur #4 d'un « latter-day pagan cult. » Schmemman 1991a.

<sup>111</sup> On parle de Tchernobyl comme d'un ancien « berceau de l'espoir. » Voir van Gelder 1999.

poupées et autres objets sont des objets clés, ici, c'est parce qu'ils sont ceux qui répondent à ce désir, à cette volonté morbide, à ce désir de « voir quelque chose de terrible, » tout en l'exagérant. D'ailleurs, non seulement sont-elles placées à des endroits où leur propriétaire ne les aurait pas laissées avant de les abandonner, accoutrées de manière à les doter d'une dimension franchement lugubre, mais en outre, on les bouge entre plusieurs cohortes de touristes (figures 17 et 18).<sup>112</sup>



**Figure 17 et figure 18.** Photographie d'une poupée « trouvée » à Tchernobyl sur Instagram, 2019, capture d'écran par Philippe Depairon, le 31 janvier 2019.

En d'autres mots, elles ont été intégrées (de même que les masques à gaz) au paysage de Tchernobyl afin de le doter d'une dimension sinistre, même dans les endroits les plus banals (et les plus insolites) de manière à ce que plusieurs endroits deviennent des lieux intéressants, donc photographiables. De fait, toutes ces images reconduisent les rapports élaborés dans la première partie du chapitre (soit, la quête d'une vérité qui nous est cachée ainsi que l'imagination excessive d'un lieu après son abandon), tout en les extrapolant, en les poussant plus loin encore, montrant par le fait même la durabilité des récits et leur place dans la constitution de l'expérience des touristes à Tchernobyl. Les objets sinistres de Tchernobyl *sont* l'aspect imaginé de l'évènement de 1986 qui a pris forme, au même titre que les ruines *sont* ces images qui sont censées parler de

<sup>112</sup> Évidemment, aucun article dans les journaux mentionnés précédemment ne font état de ces objets.

la catastrophe et qui, en même temps, illustrent si peu. Les poupées, donc, mais toutes choses, telles la végétation et les mousses, les affiches et la rouille, voilà autant de motifs qui ont pour but de véhiculer à eux seuls les sens de perte et de dévastation que veulent tant transmettre les touristes que les artistes à travers leurs photographies.

Le lien opéré entre la perception d'une chose et son essence a été exploré par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss, qui l'a dénommé le « droit de suite ». Il est ce principe selon lequel le caractère visible d'une chose quelconque se fait le signe de ses propriétés singulières et, surtout, *cachées*.<sup>113</sup> Pour revenir à l'exemple des poupées de Tchernobyl, qu'elles soient fracassées ou qu'elles portent des masques à gaz, ces traits visibles deviennent ici le signe de leur radioactivité, ainsi que celui du fait qu'un évènement terrible soit survenu en 1986. Lévi-Strauss propose que l'observation d'un droit de suite parmi les objets du monde chez les Premières Nations et les communautés autochtones définit leur construction du savoir à partir : ils bâtissent des catégories à partir de ce qu'ils observent plutôt que d'insérer des objets dans des catégories préexistantes.<sup>114</sup> Je reviendrai sur le premier mode décrit dans la troisième partie, et pour finir ici, c'est vers le second que je me tourne. Ce qui m'intéresse est de montrer que les photographies discutées jusqu'à présent révèlent moins qu'elles ne *construisent* ce droit de suite, il est monté plutôt que démontré dans les objets photographiés. Aucun photographe n'explique mieux cette démarche à Tchernobyl que Colrat, pour qui il faut « *forger des signes* et leur découvrir un système de signification.<sup>115</sup> »

Non seulement la photographie opère-t-elle un télescopage entre l'accident de 1986 et les ruines, mais elle le légitime en tant qu'elle est un médium « invisible, » qui se fait comme une fenêtre purement et simplement invisible sur le monde qu'elle montre : elle rend possible l'idée d'un paysage sans humains, en dehors d'eux.<sup>116</sup> En fait, la caméra déconnecte les gens en s'interposant entre le paysage qu'ils veulent capturer et eux-mêmes, et c'est ainsi qu'elle permet non seulement la fantaisie du « *wilderness*, » comme l'écrit Robin Kelsey, mais comme le montrent ces photos, des ruines radioactives de la modernité, de l'utopie.<sup>117</sup> Ici, la photographie semble faire parler les objets d'eux-mêmes à propos de leur condition, de leur histoire : en réalité, les

---

<sup>113</sup> Lévi-Strauss 1962 : 36 – 38.

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> Wlassikoff et Colrat 2002 : s.p. Je souligne.

<sup>116</sup> Voir Kelsey 2015 : 71 – 92.

<sup>117</sup> « Wilderness [...] is a place of fantasy, wherein the subject can image returning to nature, while remaining buffered from it. » Kelsey 2015 : 89.

touristes emploient le médium pour effectuer un pantomime, pour parler à travers eux pour eux.<sup>118</sup> Les artistes photographes comme les amateurs partent à Tchernobyl pour y vérifier les narrations qu'ils connaissent et qu'ils reproduisent en sélectionnant pour leurs clichés les motifs qui y adhèrent, sans nécessairement chercher à savoir si les choses montrées transmettent effectivement le récit et ses complexités, ni même si elles sont véritablement des témoins de la tragédie ou non. En fait, les photographies prises dans la zone d'exclusion sont faites sur le même modèle que celles d'autres lieux : c'est-à-dire que l'histoire du site n'informe aucunement ni la pratique, ni l'exécution des images qui sont censées la représenter. Les selfies et autres photos de touristes posant dans les ruines parlent de la transformation de Tchernobyl en site de tourisme et, par extension, de mise-en-scène sociale : si ce lieu est bien « le site [*locus*] d'expériences authentiques et d'un sens cohérent d'identité historique et personnelle, » alors ces photos ne servent pas à expliquer ou affiner l'histoire de Tchernobyl, mais elles l'exploitent, dotant ainsi les photographies de celles et ceux qui l'ont prises d'un sens de distinction.<sup>119</sup>

En d'autres mots, rien ne fait de la zone d'exclusion quelque chose de particulièrement unique : son histoire l'est, mais ce qui la rend unique, les radiations, sont invisibles, et l'état des ruines ne sont pas causées par elles, mais bien par celles et ceux qui vandalisent les lieux.<sup>120</sup> D'ailleurs, pour reprendre les propos de Wlassikoff et de Colrat, rien ne différencie vraiment les anomalies dues à la radiation de celles dues à l'alcoolisme : la tâche du photographe devient de « rechercher les correspondances entre les formes visuelles et les expressions, forger des signes et leur découvrir un système de signification. [...] Comment retranscrire cette réalité sans la voir ?<sup>121</sup> » Cela résume bien ce qui guide tous les motifs discutés jusqu'à maintenant : il s'agit de cette volonté de « retranscrire la réalité, » d'établir un lien entre ce qui est *vu* et ce qui *est*, entre le sujet montré et le cadre qui l'entoure.

Ce que je pose, donc, est que les visiteurs qui vont à Tchernobyl pour y voir une capsule temporelle figée, des ruines de l'URSS ou de l'utopie moderne, des traces des radiations nucléaires ou de la Nature qui reprend ses biens sur l'Homme, reproduisent ces récits dans les images en sélectionnant les motifs qui les appuient. Les motifs décrits plus tôt fonctionnent sur le mode de la répétition : plus ils sont réitérés, reproduits, moins le contexte entourant les circonstances de leur

---

<sup>118</sup> Voir en ce sens Daston 2004 : 10.

<sup>119</sup> Kwon 1997 : 104.

<sup>120</sup> Voir Dobraszcyk 2010.

<sup>121</sup> Wlassikoff et Colrat 2002 : s.p.

prise en image a besoin d'être expliqué et plus ils en viennent à incarner l'histoire qu'ils sont censés montrer, opérant par là même une sorte de raccourci visuel.<sup>122</sup> La grande roue et les inévitables poupées sont *devenues* Tchernobyl, au même titre (voire davantage) que le réacteur #4 et les ermites des ruines modernes de Pripyat, et leur simple vision évoque la catastrophe tout en court-circuitant les explications contextuelles nécessaires à bien comprendre ce que montre toute photo.<sup>123</sup> En somme, ces photographies écrasent les sujets montrés et les récits qu'ils supportent et deviennent évidés de toute agence, de toute individualité. Non seulement les survivants ont-ils un rapport (malsain) qui les rattache à leur « Motherland,<sup>124</sup> », ce site qui les contraint à une mort « lente presque silencieuse<sup>125</sup> » et contamine même les gènes de ceux qui y vivent,<sup>126</sup> mais ils sont devenus de véritables « objets<sup>127</sup> » à prendre en photos, au même titre que les autres choses peuplant Tchernobyl. Selon un autre photographe, « ils se fondent dans une matière grise, » et constituent au final un long cauchemar « duquel on veut se réveiller.<sup>128</sup> » La photographie rend non seulement équivalents les personnes et les objets, mais elle opère en outre une confusion entre le contexte et ses sujets, au point où ils en deviennent une métonymie.

Ce que je dis, donc, est que les ruines de Tchernobyl ne sont pas exactement « spéciales, » et l'acte photographique les rend comparables à d'autres, précisément parce qu'il les extrait de leur contexte : téléchargées sur une plateforme de partage d'images et mises en commun avec d'autres photos de ruines, celles de Tchernobyl deviennent un pur spectacle esthétique. Pour ceux intéressés à parler de l'autre façade, de l'autre versant de Tchernobyl, le fait qu'il a été le lieu d'une catastrophe nucléaire, il faut *donc* rendre ces ruines spéciales et mettre en scène l'histoire que l'on veut montrer. La définition du « génie, » de Lévi-Strauss se fait ici utile. L'ingénieur part d'un besoin et conçoit un plan, pour lequel il rassemble ensuite les ressources afin de mener à bien ce plan : les ressources ou les éléments constitutants sont donc subordonnés au projet.<sup>129</sup> Les photographes, touristes ou amateurs, partent d'un projet (montrer Tchernobyl, ses ruines ou ses qualités radioactives) et choisissent en conséquence les motifs et les moyens de composition qui

---

<sup>122</sup> À ce sujet, voir Chéroux 2001 : surtout 12 – 14.

<sup>123</sup> La littérature est abondante à ce sujet : voir, entre autres, Krauss 1977 : 59.

<sup>124</sup> Voir la page d'Esther Hessing : Lensculture 2019b.

<sup>125</sup> Voir la page de Raúl Moreno : Lensculture 2019c.

<sup>126</sup> Voir la page de Petr Toman : Lensculture 2019d.

<sup>127</sup> « There are two objects in Chernobyl, Ukraine, I took photos of. One is "Samosely: self-settlers" natives of Chernobyl forcibly migrated out, but finally having to return thee [...] » Voir la page de Sungtae Jung : Lensculture 2019e.

<sup>128</sup> Voir la page de Alina Rudya : Lensculture 2019f.

<sup>129</sup> Lévi-Strauss 1962 : 36.

appuient ce projet, indépendamment du fait que ces « ressources » soient réellement des témoins de l'un ou l'autre des deux aspects (à l'instar des poupées) – le fait est qu'ils « fonctionnent » lorsqu'on les insère dans un cadre préexistant (par exemple, lorsqu'on leur ajoute un texte, telle la location de la photo sur Instagram et Flickr, les légendes dans les livres photographiques et sur LensCulture.)

En fin de compte, montrer Tchernobyl s'inscrit dans un plus grand projet pour de nombreux photographes. Ainsi, pour Polidori et Mittica, des photographes qui « courent les catastrophes, » Tchernobyl devient un exemple parmi tant d'autres d'accident ou de tragédie survenue à cause de ou dont les conséquences sont aggravées par les humains ; pour Colrat, il s'agit de montrer un autre exemple de « contamination » du corps, d'occurrences où le corps est profondément altéré, et rendu visible par les sous-cultures ou groupes marginalisés. Pour de nombreux touristes, Tchernobyl est une grande ruine parmi tant d'autres ; pour de nombreux autres encore, il s'agit d'un lieu impeccable pour se mettre en scène sur les réseaux sociaux, un décor à la suite de l'autre. Ainsi, les décombres de Détroit, ceux de certains villages de la zone d'exclusion et de Pripyat ne sont guère différents – hormis leur architecture, évidemment, ainsi que le type de violence qui a mené à ce stade de leur vie d'objet – lorsque perçus par l'intermédiaire de photographies, médium par excellence qui rend toute chose équivalente en les soustrayant de leur lieu, de leur temps. Tchernobyl est donc une occurrence parmi tant d'autres dans un type donné et préétabli, et c'est pourquoi ces protagonistes sont peu intéressés soit à remettre en question les narrations tracées jusqu'à maintenant, ou alors à explorer les aspects uniques, les complexités de l'accident et de son lieu.

En même temps, et pour être plus juste, toutes ces photographes présentent autant de tentatives de faire « parler » les ruines pour qu'elles témoignent d'une histoire qui aura marqué le site de Tchernobyl, celui-ci étant évidemment partiellement abandonné, en même temps que *rien* dans ces ruines ne laisse transparaître son histoire spécifique. En effet, comment faire parler un site où « Tout semblait calme et paisible, beau. Mais, en même temps, quelque chose n'allait pas<sup>130</sup> » ? Si la stratégie de se concentrer sur le corps des survivant.es pour faire parler l'histoire est une stratégie sensible pour aborder l'accident de 1986, je propose maintenant de considérer *Exposure* comme un exemple d'œuvre qui décentre les ruines pour plutôt aborder la dualité d'un corps autrement que sur le mode du romantique, de l'effroi, du spectaculaire.

---

<sup>130</sup> Alexievitch 1998 : 230.



## *Les formes et le silence de l'histoire*

D'une part, ce que montrent les photographies est à même de nous faire voir le monde d'une manière « enchantée », que ce soit par les présences fantomatiques dans les photographies ou encore la dissolution de Mariia dans son portrait simplement puisqu'ils donnent à voir le monde tel que nous ne le voyons pas et peut-être, en un sens, ce que de nombreux photographes cherchent à voir à Tchernobyl. D'autre part, certaines photos résistent à notre compréhension de leur devenir-être puisqu'il est difficile pour le regardeur de saisir ce qu'il voit (à l'instar de la photo réduite à un effet de surface) ou de comprendre comment la photographie qu'il voit est devenue ainsi, a donné à voir ce qu'il voit. D'autre part encore, *Exposure* opère un brouillage temporel et spatial délibéré : l'absence de légende prévient tout simplement l'identification spatiale et temporelle des photos en même temps que les photographies dans le livre ne sont pas placées selon une chronologie linéaire ou progressive. Notre impossibilité à parfaitement saisir intellectuellement (à défaut de pouvoir apprécier esthétiquement) les photographies, leur résistance, est ce qui nous enchante.

Tout en opérant avec les mêmes termes que le génie (projet, plan, ressources,) le bricoleur les réordonne et les met en application à différentes étapes du processus de création. Plutôt que de concevoir un projet qui répondrait à des besoins donnés et pour lequel il assemblerait des ressources nécessaires à sa réalisation, le bricoleur, lui, conçoit un projet qui répond à des besoins tout en tenant compte des ressources dont il dispose déjà.<sup>131</sup> Tenir compte de ses ressources signifie davantage que de cataloguer les outils et les matériaux dont on dispose, c'est également interroger chacun d'eux pour comprendre ce qu'ils pourraient apporter au projet en fonction de leur histoire, de leurs propriétés uniques et qui existent ou subsistent en elles par des traces. Construire un édifice à partir de matériaux locaux tout en tenant compte du style des bâtiments avoisinants, de l'histoire du quartier, de ses enjeux socioéconomiques, et ainsi de suite, afin qu'il s'intègre mieux dans le tissu urbain, voilà un exemple de bricolage.<sup>132</sup> Ainsi, le bricolage est à la fois une pratique concrète et un cadre conceptuel concernant un rapport au monde et au savoir différent du génie.

---

<sup>131</sup> Lévi-Strauss parle de faire « avec les moyens du bord. »

<sup>132</sup> *Ibid.*, 36.

Pour le dire clairement, je propose de comprendre la pratique de Kazuma Obara comme une forme de bricolage. Quand celui-ci indique qu'il est las des photos « clichées » de Tchernobyl, de la « recent tendency to make it as part of horror entertainment,<sup>133</sup> » il pointe tour à tour à la nécessité de trouver de nouveaux motifs, de nouveaux modes de représentation du nucléaire ainsi qu'à une prise de distance vis-à-vis de l'attitude des touristes face à Tchernobyl (le site physique devenu inséparable de l'accident.)

Après avoir exposé ses photographies de Fukushima à Kiev, Obara rencontre une survivante de l'accident de 1986, Mariia Diordichuk. Il la rencontre une deuxième fois après lui avoir soumis une liste de questions, auxquelles elle a répondu sous la forme d'un long témoignage et que le regardeur trouve dans *Exposure* seulement sous sa forme de livre photographique. Selon Obara, « Her words had an enormous impact on me, and I determined that I would convey her words on top of anything else.<sup>134</sup> » Conserver et faire connaître les mots de Mariia devient donc le projet que le photographe veut réaliser, projet d'ailleurs établi à partir de ressources avec lesquelles il est entré en contact. Ses paroles sont alors la clé de voûte, l'élément central qui fait tenir ensemble la structure de l'œuvre, et autour desquelles Obara la construit.

Ainsi commence le témoignage : « You might think there shouldn't be a trace of Chernobyl in my identity because I was not born at the time of the explosion. I was in my mother's belly and I did not yet exist in the world outside.<sup>135</sup> » Cette exposition s'est évidemment avérée néfaste, puisque Mariia est devenue une jeune fille malade, sans jamais qu'elle reçoive un diagnostic. Une série de mauvais diagnostics ont poussé des psychiatres à l'interner, avant de finalement être admise au centre de radiologie de Kiev, et c'est là qu'elle commence un traitement pour faire cesser une maladie qui s'attaquait à sa glande thyroïde avant de subir une opération et après laquelle nombre de ses symptômes disparaissent. Mariia a toujours besoin, à ce jour, de ses médicaments : « That was the time when I first started to think about legal disability. I didn't have a disability certificate because I was very scared to admit that I was disabled at the age of 24. Psychologically, I could not accept the word 'disabled'.<sup>136</sup> » Malgré cela, « The meanness of such a disease is that it is invisible to you, the observer. People are quick to stereotype me as a healthy person when they see me. »

---

<sup>133</sup> Obara 2016 : s.p.

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> *Ibid.*

Évidemment, ce témoignage mériterait d'être retranscrit entièrement : hélas, ces lignes devront suffire pour le moment, j'aurai l'occasion de revenir sur certains passages omis, et je pose ici quelques observations sur les passages cités. Premièrement, Diordichuk fait la distinction entre son expérience de Tchernobyl et elle-même. Elle « n'est » pas Tchernobyl (ayant été, de toute façon, dans le ventre de sa mère à ce moment,) et pourtant, la maladie, et, par extension, l'accident nucléaire, est *en* elle (« How can I destroy it if it's my own body ?,<sup>137</sup> » écrit-elle. ) et a impacté sa vie et ce, encore à ce jour. Deuxièmement, la maladie est invisible et permanente, tout comme le sont les radiations nucléaires. Le stéréotype, dans ce cas-ci, est « positif » (elle a l'air en santé,) et le problème est que les gens ne peuvent percevoir sa condition : il introduit une dissymétrie entre ce que les gens pensent (« You cannot imagine her painful childhood from hey smiley you seen on her face today [sic], » écrit Obara,) ce qu'elle pense qu'ils perçoivent et ce qu'elle ressent. Troisièmement, il est question de transformations, de changement, plutôt que d'états de permanence : Mariia n'est pas née avec sa maladie, elle est devenue malade plus tard. Inversement, beaucoup des symptômes qu'elle avait se sont dissipés, sans jamais disparaître entièrement, à la suite de son opération.

Ces trois filons, qui traversent le témoignage de Diordichuk et, par le fait même, l'œuvre d'Obara, se transposent en trois rapports, celui entre le soi et l'histoire (tel que médiée par le corps,) entre la surface et l'intérieur, et enfin, entre continuité et changement de l'identité. Comment, alors montrer la part/l'apport de l'Histoire dans la vie d'une personne, sans pour autant la réduire à un contexte ? Comment dévoiler l'invisible tout en évoquant cette propriété elle-même (le fait que la chose *est* invisible) ? Et comment montrer une transformation, un changement, en photographie ? Face à ces interrogations, comment rendre le plus efficacement<sup>138</sup> possible les paroles de Diordichuk sans les dénaturer ? Une solution est venue à Obara sous la forme de bobines de films analogiques ukrainiens des années 1980, dont l'année d'expiration était de 1991 et de 1992, retrouvées à Pripjat par son assistant. Les images photographiques réalisées à partir de ces bobines sont des « rather abstract images that would evade an instant identification of them with Chernobyl unless some explanation or commentary would be given.<sup>139</sup> »

---

<sup>137</sup> *Ibid.*

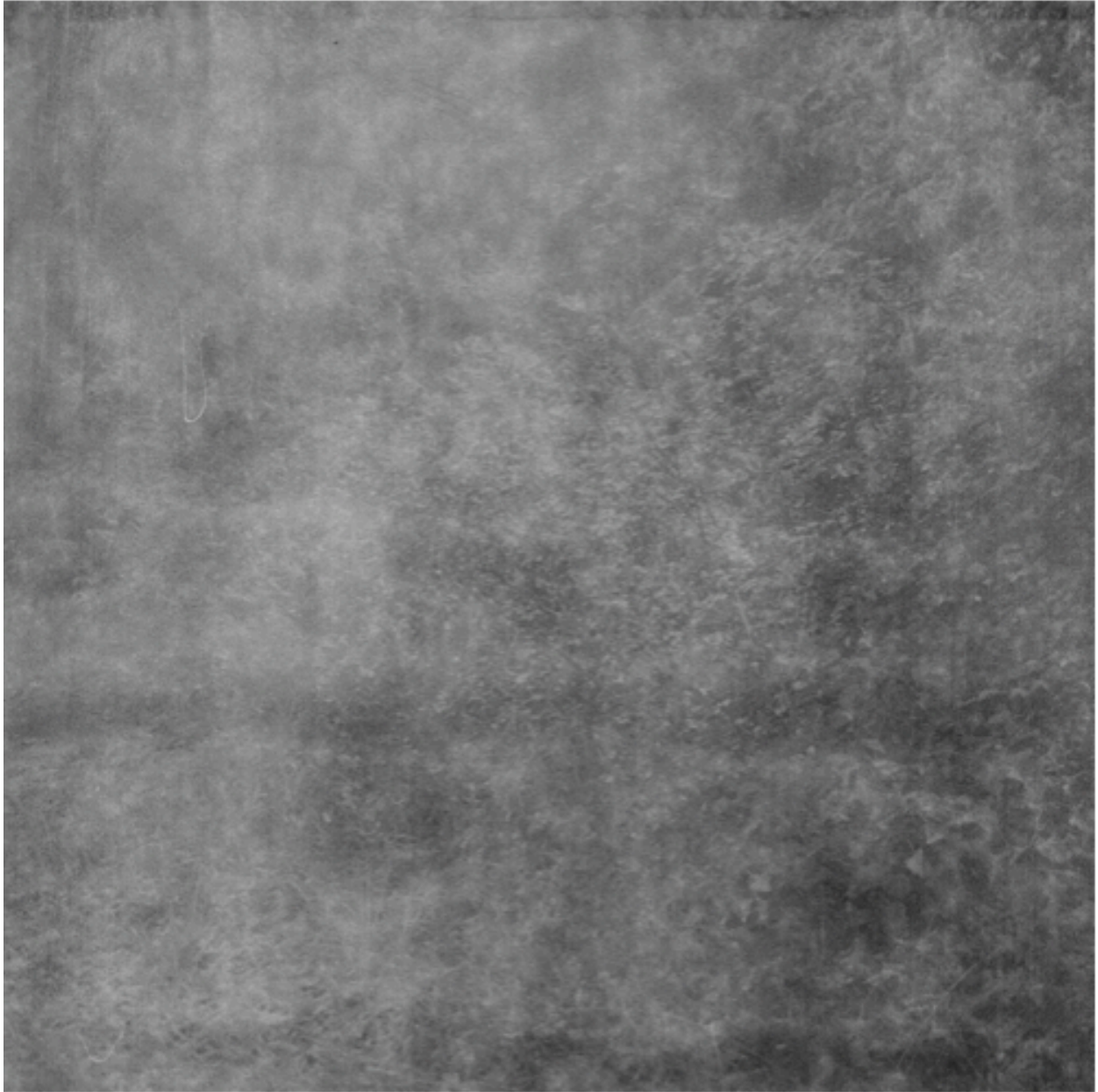
<sup>138</sup> Obara écrit : « I needed some image [sic] that would evoke people's imagination. »: *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*

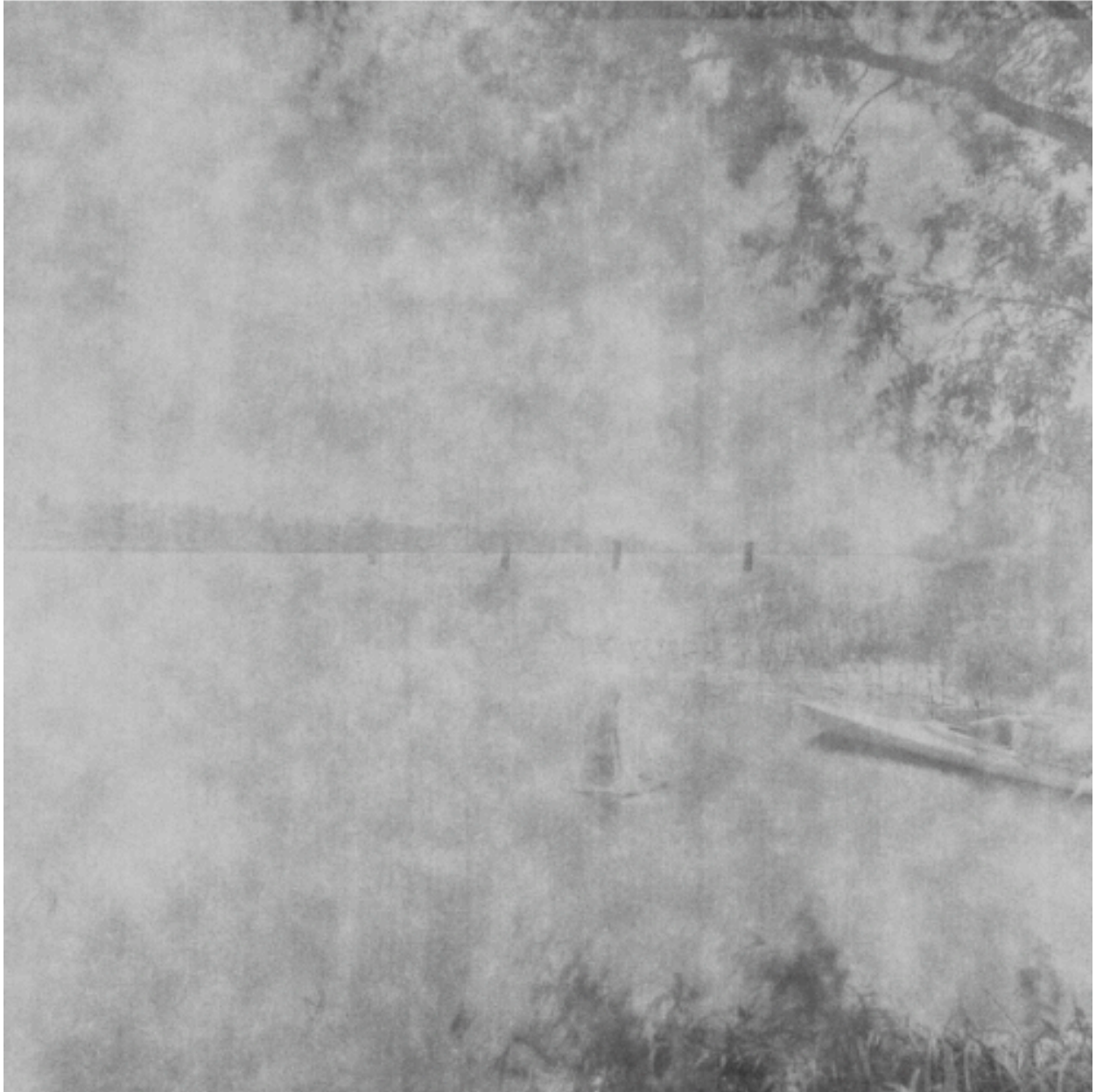
Une des photos les plus emblématiques de la série en noir et blanc est un portrait en trois quarts d'une femme qui regarde vers la gauche. La lumière trace son visage tandis que l'ombre le sculpte : la première dessine la ligne de son nez, marque un reflet dans ses yeux et trace les filaments de son pull, en même temps que la deuxième modèle la joue, compose le cou et forme la zone entourant l'oreille gauche. La ligne du front, les lèvres et son épaule droite semblent se dissoudre dans une sorte de vapeur qui entoure la femme et que couvre une sorte de voile. Seules les parties ombrées lui donnent véritablement une densité tandis que les parties lumineuses semblent être au stade de sublimation, entre le solide et le gazeux (figure 19) Ce portrait et la tension entre netteté et effacement sont exemplaires des photos de la série *Exposure* de même que les difficultés à décrire les photos de la série, justement parce qu'*Exposure* complique les distinctions entre l'avant-plan et le fond. Dans le portrait de la femme, celle-ci semble être *sur* le fond en même temps qu'elle est *dedans*, ou plutôt, qu'elle s'y assimile à certains endroits. Toutes les photographies de cette série présentent également cet effet de surface, qui se compare à des taches qui auraient rongé la matière des clichés, sans qu'elles ne soient réparties pareillement sur chacune des photos. L'une, même, semble avoir atteint la fin du processus par lequel sa constitution est corrompue (figure 20) : la seule chose « nette » est une ligne qui scinde en deux, au tiers de la hauteur à partir du bas, la surface de la photo qui, elle, est constellée de zones allant du gris tacheté de blanc au noir charbonneux. Le bas à droite est la partie la plus sombre, tandis que celle du haut à gauche est plus claire et ressemble à un nuage : on croirait même discerner deux figures entre lesquelles se trouverait un objet circulaire. Tout ce que le spectateur peut faire est conjecturer sans évidemment avoir jamais de certitude quant à ce qu'il voit, car les référents sont ici écrasés dans et réduits à la matière mouchetée du cliché.



**Figure 19.** Obara Kazuma, Sans titre, série Exposure, 2015 – 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.



**Figure 20.** Obara Kazuma, *Sans titre*, série *Exposure*, 2015 – 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.



**Figure 21.** Obara Kazuma, *Sans titre*, série *Exposure*, 2016 – 2017, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.



**Figure 22.** Vlaskin Ivan Ivanovich, *The most famous yacht in the city*, [s.d.], [sans dimension], épreuve argentique, collection particulière. © Pripyat.com

Au regard des explications fournies par Obara, le regardeur comprend que ce qu'il voit, ce voile, est un résultat de l'exposition des bobines de film aux radiations nucléaires pendant près de 30 ans, et la femme dont j'ai décrit le portrait est, en toute logique, Mariia Diordichuk. On pourrait s'attendre à ce que la radioactivité expose les films de manière intégrale et égale : pourtant, comme le rappelle le photographe Igor Kostin, « The radioactivity was not diffused in a homogenous way. It was like spots appearing on the surface of the Earth.<sup>140</sup> » De nombreuses questions subsistent pourtant au sujet des autres photos : où ont-elles été prises, et quand ? Par exemple, une des photos montrant le parc d'attractions avec la grande roue a-t-elle été prise par Obara au moment d'une visite à Tchernobyl, ou était-elle demeurée une prise qui n'avait jamais été développée ? Un cliché, qui montre des voiliers (figure 21), date-t-il aussi d'avant 1986, du temps où les gens de Pripyat allaient à un lac proche qui symbolisait l'aisance de cette ville utopique (figure 22) ou a-t-elle été prise ailleurs, pour faire référence à cette époque ? Dans tous les cas, l'élément le plus important dans l'effet de surface des photos et les motifs montrés est davantage leur pouvoir de suggestion, leur capacité à mettre en marche l'imagination du spectateur, qu'à savoir où et quand précisément elles ont été prises. Pour Obara, ces images, seules, « have lost their original power and eloquence they should have had before,<sup>141</sup> » tout comme les propos de Mariia avaient besoin

<sup>140</sup> Kostin 2005 : 25.

<sup>141</sup> Obara 2016 : s.p.



d'images pour les accompagner et ainsi donner aux lecteurs de son témoignage, non une équivalence visuelle du texte, mais bien un appui, un support qui stimulerait leur imagination. Si les photos nous font poser la question « Que vois-je ? », le témoignage de Diordichuk, en retour, lui, nous fait demander « Qu'est-ce que cela *fait* d'être irradié ? Quelles en sont les sensations ? » À la première question, ce sont les paroles de Diordichuk qui apportent des éclaircissements : à la seconde, les photos apportent une réponse visuelle et haptique. Dans les deux cas, pourtant, il est question d'éclaircissements plutôt que de réponses définitives, et chaque partie de l'œuvre faisant écho à l'autre, elles se renforcent et constituent un ensemble sans pour autant perdre leur unicité. Autrement dit, *Exposure* « est » les photos et le témoignage de Diordichuk, mais eux ne « sont » pas *Exposure*. Ainsi donc, Obara exploite l'histoire et les propriétés de chaque élément, tant ses qualités que ses manques, et il les met en dialogue après les avoir interrogés. Plus encore, le dialogue entre Obara et ses ressources est constant et traverse la réalisation de l'œuvre : les photos réalisées à partir des bobines de film semble-t-il, après que Diordichuk ait livré son témoignage, ont subséquemment été intégrées parce qu'elles renforçaient les propos de la survivante. La réalisation de l'œuvre implique une adaptation constante en fonction des réalités matérielles, et l'œuvre elle-même change constamment.

Comme le rappelle Lévi-Strauss, la pratique du bricolage n'est pas aussi opposée à celle du génie qu'on pourrait le supposer a priori, puisque le bricoleur doit tout de même tenir compte des avancées techniques et théoriques qui ont été faites jusqu'à présent. La différence demeure là où « l'ingénieur cherche toujours à s'ouvrir un passage et à se situer *au-delà*, tandis que le bricoleur, de gré ou de force, demeure *en-deçà*, ce qui est une autre façon de dire que le premier opère au moyen de concepts, le second au moyen de signes.<sup>142</sup> » En tant que l'ingénieur conçoit un projet en dépit des réalités matérielles immédiates, il ménage un passage de l'abstraction (les concepts) vers la concrétude (les signes,) quitte à faire plier les seconds pour les faire adhérer aux premiers : à l'inverse, le bricoleur élabore ses concepts de manière concomitante à la réalité matérielle. La comparaison entre les classes de signes et leurs modes épistémiques trouvent dans la pratique des touristes et celle d'Obara des parallèles éloquentes. Tout comme les concepts sont « transparents à la réalité, » les photographies des touristes sont comme des fenêtres : elles montrent sans être présentes elles-mêmes, comme sans relais ni intermédiaire matériel. Le choix de motifs et les modes de composition des touristes parlent d'un *au-delà*, en même temps que la pratique d'Obara

---

<sup>142</sup> Lévi Strauss 1962 : 36.

parle d'un *en-deçà*, puisqu'elle est informée par la réalité matérielle, qui fléchit en retour la réalisation de l'œuvre. La trace la plus évidente à ce propos est le « voile » qui couvre les photos d'*Exposure*, ou l'effet de surface décrit plus tôt. Cette « épaisseur d'humanité<sup>143</sup> » renvoie les photos à elles-mêmes, en tant que produits d'un labeur matériel, en même temps qu'elles se font écran au regard du regardeur. Je ne dis pas qu'Obara est responsable de cette brume photographique : ce que je dis plutôt est qu'il s'est rendu compte de son potentiel et qu'il l'a activé. Comme le dit lui-même le photographe, son rôle est plus près de celui du metteur-en-scène que de l'artiste : l'acte de créer se déguise en celui de simplement « révéler » et « d'exposer.<sup>144</sup> » Il écrit : « Mariia's existence remained obscure and her stories did not see the light of the day, the films I used for this project were kept in the darkness for almost thirty years. I, as a photographer, pour the light into the unexposed film to reveal her existence to the world.<sup>145</sup> »

Si le sujet principal d'*Exposure* est bel et bien les conséquences de Tchernobyl, telles que réfractées dans le corps de Diordichuk et dans celui des bobines, il appert en retour que Tchernobyl en tant que tel n'est jamais figuré directement, et la photo du parc d'attractions est une exception, d'autant que nous ignorons quand exactement la photographie a été prise. Les personnes figurées dans la série ne montrent également aucune malformation ou cicatrice, ni ne sont elles rattachées à un quelconque équipement médical. C'est l'effet de surface, qui renvoie à la vie des bobines et leur irradiation, qui rattache ces clichés à Tchernobyl et à son histoire, qui nous rappelle la condition des personnes. Le voile photographique a donc un rapport indiciel à la catastrophe, il est ce signe qui réfère à une chose (les radiations) et grâce à laquelle il existe en premier lieu sans pour autant qu'il ne leur ressemble, et les taches irrégulières sont les traces de la matière photographique affectée par les radiations, d'un point de rencontre si l'on veut. Il est une trace des « effects of violence through representation that reorganize the pictorial field,<sup>146</sup> » et il nous force à tenter de comprendre ce qu'il est et ce qui l'a généré, accomplissant ainsi leur devoir d'activer notre imagination. Les photos d'Obara nous font questionner la nature de cet effet de surface, tandis que celles des touristes semblent ne nécessiter aucune question puisque les photos

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, 38.

<sup>144</sup> Voir en ce sens Kwon 1997 : 104 – 105.

Lévi-Strauss écrit : « Mais il y a plus : la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il 'parle' non seulement avec les choses, comme nous l'avons déjà montré, mais aussi au moyen des choses : racontant par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi. » Voir Lévi-Strauss 1962 :40.

<sup>145</sup> Obara 2016 : s.p.

<sup>146</sup> Schuppli 2011 : 28.

mettent en scène une profonde altérité, un corps auquel violence a été faite et qui fait violence au regardeur : elles imposent par là même un droit de suite entre ce que nous voyons et l'histoire de ce que nous voyons. Tandis qu'Obara ouvre à l'interprétation, les touristes, eux, nous montrent ce qu'ils veulent que l'on voie, que l'on comprenne. Leurs photos ne remettent aucunement en question ni la validité, ni l'adéquation de la représentation du nucléaire : en fait, leurs photos participent d'une surenchère visuelle de l'irradiation, du virage vers le « horror entertainment » de la représentation de la catastrophe de 1986. La prise de distance d'Obara par rapport à ce genre de représentations est donc basée à la fois sur une compréhension de l'histoire de Tchernobyl, de ses représentations et de leur circulation.

Les poupées fracassées, les ruines envahies par la végétation, voilà autant de fragments de la catastrophe qui portent le poids de montrer les effets de la catastrophe qui, lorsque réunis, deviennent équivalents et perdent de leur identité propre. Les babouchkas sont les équivalents humains de ces objets, elles sont ces ruines vivantes et oubliées qui seront, elles aussi, absorbées par les ruines dans lesquelles elles vivent, et c'est ce qui leur vaut d'être visitées par les touristes. Ce qui surprend alors par les photos d'Obara est le retournement des conventions liées à la figuration de la catastrophe. D'emblée, aucun texte ne dévoile ce qu'elles sont censées montrer, ni même quand elles ont été prises. Plus encore, chaque motif reste « lui-même » : une femme, un voilier, aucun ne montre une excroissance ou des signes de violence quelconque. Le voile qui flotte sur eux n'est « pas » eux, mais il est tout de même indissociable de leur représentation, il est à la fois *dans* et *sur* eux. En d'autres mots, la photographie réunit les choses montrées avec les effets de la catastrophe (par l'action du voile,) en même qu'ils en sont séparés.

Dans *Exposure*, le récit de Diordichuk trouve donc son écho avec les photographies qui l'accompagnent en tant que ces photographies mettent de l'avant un récit de transformation, d'association entre le voile/les radiations et les sujets montrés. Elle parle au départ des symptômes qu'elle avait d'une maladie de la glande thyroïde et que j'ai mentionnée plus tôt : « I had always felt hot. I did not know that what was inside me could create this terrible heat.<sup>147</sup> » La révélation subséquente d'après laquelle elle n'avait pas une maladie mentale, mais bien d'ordre auto-immun était, jusqu'à un point, plus terrifiant : « But what's inside, how can that be scary? And how can I destroy it if it's my own body?, » avant de poser que son « body will not kill [herself.] » Enfin,

---

<sup>147</sup> Obara 2016 : s.p.

« My life had begun again with a new body.<sup>148</sup> » Diordichuk opère bel et bien une distinction avec son corps (*My body won't kill me*) qui rappelle qu'elle ne lui est pas réductible. En même temps, son corps a bel et bien des impacts sur sa vie et oriente son déroulement, au point où la maladie et son corps sont indissociables. Ultiment, la chirurgie permet de renouveler le soi, et de changer l'histoire sans l'effacer au complet (*My life had begun again with a new body*), justement parce qu'il porte et permet sa transmission. Son récit est bel et bien celui d'une série de transformations, tout comme le sont les photographies d'Obara. Plutôt que de montrer un processus stoppé, les photos d'Obara, comme le portrait de Diordichuk, nous la montre en train de se dissoudre dans la brume qui constitue le fond de la photographie, comme certaines autres nous montrent cette sublimation presque accomplie, mais jamais arrêtée. Si, avec les touristes, la photo est le médium de la réification, elle est ici le médium labile de la transformation.

L'Histoire, celle avec un grand H, est portée par une multitude d'acteurs, tels ses représentations et ceux qui l'ont vécue. En un sens, Diordichuk et les photos d'Obara transmettent et sont Tchernobyl, et le livre photographique, lui, porte et est leur histoire (sans que leur histoire soit réductible à *Exposure*.) Tout comme les journaux et, plus encore, les réseaux sociaux, fonctionnent sur le modèle de l'accumulation d'images pour qu'elles soient porteuses de sens (au point où elles perdent leur identité propre au bénéfice d'une idée plus large, la catastrophe), le format du livre demande plutôt d'examiner chacune d'elle et de les relier au texte qu'elles accompagnent afin de les « comprendre. » Ce que nous « disent » ces photographies, toutefois, est toujours incomplet – ou plutôt, le sens qu'on leur donne est toujours partiel, jamais fini. Nous ne parviendrons jamais à faire sens de la radiation, ni à complètement envisager ce que cela fait (ou ferait) à notre corps – et peut-être cela est-il la leçon d'*Exposure*. Plutôt que de tenter de montrer ce *qu'est* le nucléaire, elles dirigent notre attention sur l'échec de notre vision, et font surgir, des strates du temps passé, le voile invisible de la radiation elle-même.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*

## II. Les techniques de montage

Au moment d'écouter les voix de Tchernobyl, de recueillir leurs mots, Alexievitch écrit qu'à de nombreuses reprises, elle avait l'impression « de noter le futur ». <sup>149</sup> Il ne s'agit pas ici d'un futur littéral, mais bien plutôt de « l'histoire des futurs passés <sup>150</sup> », c'est-à-dire, des récits qui restituent tour à tour le présent tandis qu'il se déroule et le futur comme ces voix l'envisageaient, mais comme il n'a pas été. Et c'est en tant qu'elle réassigne des noms, des désirs, des sentiments, des rêves à ces voix qu'Alexievitch nous offre une lecture d'un futur inédit, potentiel, inédit. Dans les témoignages rassemblés par l'auteure de *La supplication*, le silence des voix et leurs tentatives, toujours échouées, de mettre des mots sur l'indicible disent mieux qu'autrement les « sensations, [les] sentiments des individus qui ont touché à l'inconnu <sup>151</sup> ».

Ce chapitre tente donc de répondre à l'injonction que nous fait *La supplication* de construire une histoire qui soit attentive à ses nombreuses particularités, à ses exceptions plutôt qu'à ses règles. En ce sens, tant Obara qu'Alexievitch tentent de « cerner » l'essence ou, au moins, de représenter Tchernobyl, le font par le biais de la fragmentation qui est à même de montrer la diversité des expériences vécues lors de l'accident, bien davantage que ne l'est le motif de la ruine. Je cerne d'abord la fragmentation du corps social, du lieu et des gens qui ont vécu à Tchernobyl avant de transposer ces rapports dans *Exposure* qui, comme je propose de le comprendre, reproduit cette fragmentation à même sa structure. En même temps que l'œuvre se fait fragmentaire, elle réunit ces fragments et produit par là de nouvelles significations qui renouvellent – partiellement – notre interprétation et notre compréhension de l'évènement historique.

### *Subir l'histoire ou briser le kaléidoscope*

Dans son recueil de poèmes intitulé *Poèmes de la bombe atomique* (原爆誌集, *Genbaku shishū*), le poète Tōge Sankichi parle de la honte qu'il ressentait de n'avoir non seulement pas publié ses écrits assez tôt, mais en outre, qu'ils soient trop maigres et ne puissent véhiculer adéquatement « l'essence » des bombardements de Nagasaki et d'Hiroshima. <sup>152</sup> Au sujet de *La supplication*,

---

<sup>149</sup> Alexievitch 1998 : 30.

<sup>150</sup> Boucheron 2018 : 16.

<sup>151</sup> Alexievitch 1998 : 30.

<sup>152</sup> Tōge 2011 : 90.

Alexievitch écrit qu'il lui a fallu plus de 11 ans ? pour réaliser *La supplication* : non que le sujet n'ait été urgent, ni superflu, mais, comme elle l'écrit elle-même, « Je ne savais pas comment m'y prendre, avec quel instrument, et par où aborder *cela*.<sup>153</sup> » Quoi dire quand « [il] nous semble tout connaître de Tchernobyl : les faits, les noms, les chiffres. Que peut-on y rajouter ?<sup>154</sup> » Dans le chapitre précédent, j'ai voulu esquisser une tentative de faire parler les objets eux-mêmes et, dans la difficulté de faire parler les personnes et les choses, celle de rendre l'histoire. Ce qui m'intéresse maintenant est d'examiner la forme adoptée et la mieux adaptée à transmettre le trauma historique des survivant.es de Tchernobyl et, ultimement, des catastrophes nucléaires évoquées jusqu'à maintenant.

Après le 11 mars 2011, nombreux.ses sont les photographes qui ont refusé de se précipiter vers la région frappée par le tsunami. Comme je l'aborderai dans le chapitre 3, pour Obara ainsi que d'autres artistes tels Arai Takashi<sup>155</sup> ou encore Omori Katsumi<sup>156</sup>, l'idée était d'éviter d'ajouter plus de photographies de ruines à celles qui existent déjà et qui ont tant circulé. Surtout, puisque les photographies ne peuvent montrer la cause de l'existence des bâtiments en décombres, elles rendent génériques et équivalentes toutes ruines, qu'elles soient de Fukushima ou de Tchernobyl.<sup>157</sup> En ce sens, les clichés de Pripyat tels qu'ils circulent sur le Web décontextualisent les ruines et aplatissent l'histoire qu'elles sont censées transmettre et soutenir.<sup>158</sup> Non seulement les ruines « [transforment] des événements historiques en produits de masse », comme le souligne Walter Benjamin, mais les clichés d'elles dépolitisent le regard et amortissent notre sensibilité aux histoires qu'elles sont censées soutenir.<sup>159</sup> Pour le dire de manière plus simple, le motif de la ruine n'est peut-être pas le plus adéquat pour transmettre l'histoire de Tchernobyl, du moins son aspect traumatique, et la mémoire des gens qui y ont vécu et qui, parfois, continuent d'y vivre.

---

<sup>153</sup> Alexievitch 2015. Je souligne.

<sup>154</sup> Alexievitch 1998 : 30.

<sup>155</sup> Havinga et Nishimura Morse 2015 : 146.

<sup>156</sup> Voir la page d'Omori Katsumi [s.d.] sur LensCulture.

<sup>157</sup> Voir à ce sujet Sontag 1977 ; Roelstraete 2007.

<sup>158</sup> Faire de l'histoire exige de prendre une distance vis-à-vis de l'objet de son étude : or, tout comme la photographie rapproche un événement de soi, et qu'elle réduit un événement à son apparence visuelle, elle enterre cet événement sous une « pile de neige » plutôt que de le rendre véritablement visible : voir à ce sujet Kracauer 1997 : 423 – 426 ; Mehring 1997 : 131. Concernant les photographies des ruines de Fukushima, Taro Nettleton écrit que les photos de Fukushima, particulièrement celles des ruines, sont « inadéquates dans leur généricité : elles confirment seulement ce que nous savons déjà des désastres. » Voir Nettleton 2018 : 22.

<sup>159</sup> Benjamin 1985 : 36. À ce sujet, Dobraszczuk écrit que : « we might think that we are merely documenting or capturing forms in space, but photographs always, in some sense, frame and represent ruin in order to create a distance between viewers and the events to which the photographs bear witness. » Voir Dobraszczuk 2010 : 383.

Pour Benjamin, figurer un épisode historique sur le mode de la ruine revient à inscrire cet évènement sur le mode de la répétition et de la récurrence puisqu'elle met en place une vision téléologique de l'histoire, bâtie sur un modèle qui commence par la naissance pour finir en débris, en décombres. En tant qu'elles se ressemblent, les images de ruines sont donc réalisées dans un même « moule visuel » ou ce que Benjamin appelle un *kaléidoscope*. Ce qui nous semble être une infinie variété d'images éblouissantes s'avère en réalité être le produit d'une structure close de miroirs qui elle, ne varie jamais. En d'autres mots, des images produites dans ce moule paraissent être différentes (comme des images de ruines résultant d'une décroissance économique et celles d'une catastrophe nucléaire ne sont pas *strictement* les mêmes), mais, au final, la structure de ces images est toujours la même : que ce soit par la violence faite aux matériaux des sites ou par des plantes qui signifient l'abandon de ces endroits, ces motifs rassemblent les ruines comme elles en écrasent les spécificités historiques. Comme les ruines se font des spectacles esthétiques, elles éblouissent le regardeur tout en empêchant l'action politique de par leur pur chatoïement. C'est la raison pour laquelle il faut « briser ce kaléidoscope »<sup>160</sup> au profit de nouvelles structures de narration qui ressaisissent le passé non tel qu'il est, mais tel « qu'il nous apparaît » en s'appuyant non sur « ces éléments d'un ensemble[*work*] qui assurent déjà une partie de son influence » », mais bien sûr « les aspérités irrégulières qui arrêtent les personnes qui aimeraient aller au-delà » des évidences<sup>161</sup>.

Le but n'est pas de complètement désavouer les photographies ni les visites des ruines par les touristes. De cette façon, de nombreux ses photographes parmi lesquels Obara se sont éventuellement tournés vers la ruine, à l'instar de son reportage réalisé sur le site du réacteur Daini de la région en Fukushima en 2011. Ces photographies, toutefois, ne sont pas strictement à propos des ruines qu'elles montrent, mais bien davantage à propos de leur lisibilité confuse et de la difficulté de les interpréter. Que ce soit une pièce dans un bâtiment de Tchernobyl parcourue par un voile photographique (figure 23) ou un cliché mal cadré pris au Japon (figure 24), ces images rendent visible l'incapacité des ruines à véhiculer convenablement une compréhension historique des dégâts qui leur ont été causées, précisément parce qu'elles ne disent rien.

---

<sup>160</sup> Benjamin 1985 : 34.

<sup>161</sup> *Ibid.*, 33.



**Figure 23.** Obara Kazuma, *Sans titre*, série *Exposure*, 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.





**Figure 24.** Obara Kazuma, photographie de la centrale Daiichi parue dans *Die Zeit* le 11 septembre 2011, accessible au <https://www.zeit.de/wissen/2011-09/fs-inside-fukushima>, image captée le 10 février 2019. © Obara Kazuma.



**Figure 25.** Mise en parallèle des ruines de Tchernobyl et d'un village du Tōhoku sur le site de nouvelles Sputnik, accessible au <https://sputniknews.com/world/201804261063934165-chernobyl-fukushima-anniversary-consequences/>, capture d'écran par Philippe Depairon le 01 janvier 2020.

Pour certains photographes japonais, aller à Tchernobyl était une façon en soi d'inciter à l'action politique leurs co-citoyens. Ainsi, Nakasuji Jun écrit au sujet de ses photographies: « When readers see the pictures, they will be able to realize (how much the residents have lost due to the disaster). » Plus encore, « he hopes his pictures of Chernobyl will help people to figure out what judgements to make amid the current onslaught of information and speculation surrounding the Fukushima nuclear crisis.<sup>162</sup> » C'est justement pour comprendre de quoi aurait l'air Fukushima dans le futur qu'Obara s'est tourné vers le site de l'accident de Tchernobyl. Comme il le dit lui-même,

Since I engaged the project in Fukushima, I needed to think about what will happen for the people in Fukushima in the next 10 to 50 years. In 2015 while thinking about this I realized that it was the 30 year-anniversary of the Chernobyl nuclear accident. This influenced me to start planning to visit Chernobyl in the Ukraine.<sup>163</sup>

Donc, aller voir Tchernobyl était une occasion de voir ce que pourrait être Fukushima dans 10 à 50 ans. Pourtant, si Obara s'en était tenu à répéter le motif des ruines dans *Exposure* comme l'ont fait d'autres photographes, cela aurait signifié, bêtement, que la région de Fukushima serait elle-même condamnée à un tel sort (voir figure 25). Il y a bien des motifs de bâtiments vandalisés et des ruines dans *Exposure*, mais elles ne sont pas le sujet principal de la série, elles sont plutôt un motif parmi tant d'autres. Ce que rappelle l'œuvre est que nous avons moins besoin de prophéties (qui reconduiraient des modèles d'histoires où le futur est déjà décidé, donc condamné<sup>164</sup>) que de pronostics (qui prennent la forme de suppositions où le futur est informé par le passé sans être déterminé d'avance par lui).<sup>165</sup> Comme le montre Obara, il ne s'agit pas de nier l'existence des ruines, il s'agit plutôt d'ouvrir à d'autres façons parallèles, coexistantes, de voir et de faire l'histoire. Dans *Exposure*, il y a des photos de ruines, mais il y aussi leur parfait contraire, des pièces de demeures visiblement habitées et entretenues, des scènes de café et ainsi de suite : les deux ne s'annulent pas, ils se complètent. Ainsi le pronostic, plutôt que d'être bâti sur la répétition, introduit le passé dans la supposition du futur sans le surdéterminer. Si les prophéties répètent « those elements of the work which have already become part of its influence », elles laissent de côté

---

<sup>162</sup> Nakasuji 2012.

<sup>163</sup> Voir Haggblom et Obara 2018.

<sup>164</sup> Ce qui est le cas quand certains mettent en commun les ruines de Tchernobyl et de Fukushima, par exemple : à ce sujet, voir la figure 25.

<sup>165</sup> Pour la distinction entre prophétie et pronostic, voir Koselleck 1990 : 14 – 18.

les éléments qui la contredisent, ces particularités et ces exceptions qui échappent à la règle de l'histoire et qui la rendraient plus flexible, nuancée, labile.

En réalité, c'est moins un motif qu'une forme de monstration qui permet de mieux s'approcher de « l'essence » de Tchernobyl, en l'occurrence la fragmentation. Comme elle le relate dans son discours pour le prix Nobel qu'Alexievitch a obtenu, « J'ai toujours été tourmentée par le fait que la vérité ne tient pas dans un seul cœur, dans un seul esprit. Qu'elle est en quelque sorte morcelée, multiple, diverse, et éparpillée de par le monde.<sup>166</sup> » De son côté, Obara écrit que « Since I engaged the project in Fukushima, I decided to bring different perspectives to each subject explored.<sup>167</sup> » De cette façon, la fragmentation est à même de saisir l'expérience d'un événement traumatique comme une vérité qui serait plurielle et polysémique, insaisissable. La raison pour laquelle la fragmentation est si désignée pour montrer l'histoire de Tchernobyl est que cette dernière est, de part en part, traversée par la fragmentation.

Une des conséquences que note Alexievitch du désastre de 1986 est le morcellement du corps social. En ce sens, le désastre de Tchernobyl s'est fait un signe avant-coureur de la fragmentation de l'archipel de l'URSS ; ainsi, entre 1986 et 1991, « deux catastrophes se sont produites en même temps : une catastrophe sociale – l'Atlantide socialiste a été engloutie par les eaux –, et une catastrophe cosmique – Tchernobyl. La chute de l'empire bouleversait tout le monde.<sup>168</sup> » La chute du régime communiste a provoqué une fragmentation du sens d'identité politique de ces citoyen.nes ; Alexievitch rapporte ainsi les propos de Zoïa Danilovna Brouk, « une femme soviétique. Très soviétique », comme elle l'évoque elle-même et, qui dans la foulée du désastre, ressent un « sentiment nouveau, inhabituel : chacun de nous avait une vie propre. Jusquelà, nous n'en avons pas besoin.<sup>169</sup> » « Précédemment, nous avions une patrie, mais maintenant, elle a disparu. Qui suis-je ? [...] <sup>170</sup> » raconte une autre. Tandis qu'émerge une distinction discriminante entre celles et ceux qui viennent de Tchernobyl (ou qui y ont été envoyés de force pour nettoyer le site) et le « reste » de la population<sup>171</sup>, le système qui était censé protéger ces citoyen.nes avait failli à le faire, ironiquement au nom d'un plus grand bien commun, et favorisait de fait la prise d'initiatives personnelles. Tandis que la population était laissée dans l'ignorance, «

---

<sup>166</sup> Alexievitch 2015 : 8.

<sup>167</sup> Obara 2014.

<sup>168</sup> Alexievitch 2015 : 19 – 20.

<sup>169</sup> Alexievitch 1998 : 168.

<sup>170</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 87 ; 84 ;

les chefs, eux, prenaient de l'iode. Lorsque les gars de notre Institut les examinaient, ils avaient tous la thyroïde en parfait état. Cela n'est pas possible sans iode. Et ils ont envoyé leurs enfants bien loin, en catimini<sup>172</sup> ». Ainsi, à un individualisme émergent comme solution nécessaire se rajoute une prise de conscience de classe aiguë de même qu'un ressentiment sourd à l'égard des dirigeants de la région.

Après le départ forcé des habitant.es de Pripyat, le lieu est lui-même devenu marqué par le signe de la fragmentation. Ainsi, Katia P., une ancienne citoyen.ne de la région, évoque son aliénation de la ville où elle vécut lorsqu'elle raconte que « [Pripyat] n'existe plus. Ce qu'il en reste n'est plus à nous.<sup>173</sup> » Au sujet du site fragmenté, Philip R. Stone écrit que la ville serait devenue une véritable *hétérotopie*.<sup>174</sup> Sans vouloir examiner longuement cette théorie, ce que permet cette notion, telle qu'articulée par Michel Foucault, est que des lieux peuvent être marqués par des rapports de « simultanéité et de juxtaposition, de proximité et de distance, du côte-à-côte et du dispersé.<sup>175</sup> » Et sans vouloir revenir sur tous les aspects soulignés par Stone, ce qu'offre cette proposition est la supposition que Tchernobyl puisse se faire une chose et son contraire en même temps. Ainsi, le lieu est un exemple d'utopie (en ce qu'il était un phare de planification urbanistique et de technologie soviétiques on ne peut plus modernes) *et* de contre-utopie (en ce qu'elle emblématise « l'incompétence bureaucratique et la calamité technologique<sup>176</sup> »). Plus encore, le lieu en soi regroupe plusieurs temps : en contemplant les crises technologiques du passé, les visiteurs.rices peuvent mieux se figurer les problèmes (*predicament*) du présent et imaginer, sur un mode catastrophique, les dilemmes du futur.<sup>177</sup> Marquée par une temporalité superposée, simultanée, Tchernobyl se fait également un lieu de tous les contraires, où les dichotomies modernes peuvent se rencontrer : il est un site déserté et abandonné, et pourtant constamment visité

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, 215.

<sup>173</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>174</sup> Stone 2013 : 82.

<sup>175</sup> *Loc cit.*, 3 ; Foucault 2004 : 12. Selon Foucault, l'hétérotopie est le contraire d'une utopie, non en ce qu'elle serait une utopie qui serait devenue apocalyptique mais plutôt en ce qu'elle réfléchit tous les lieux « à l'intérieur de la culture » et qu'ils y sont à la fois « contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » Six principes définissent l'hétérotopie : 1) toutes les sociétés ont une forme ou une autre d'hétérotopie 2) et dont le fonctionnement varie selon l'époque ainsi que selon celles et ceux qui la gère. 3) Une hétérotopie juxtapose en elle-même plusieurs lieux 4) ainsi que plusieurs temps. 5) L'hétérotopie semble ouverte mais elle est en réalité protégée et pénétrable seulement selon l'assentiment de ceux qui la gardent 6) et quand nous y entrons, nous pouvons y réfléchir notre société précisément puisqu'elle y est illustrée sous le rapport de l'illusion ou de la compensation : voir Foucault 2004 : 15 – 19.

<sup>176</sup> Stone 2013: 84 – 85.

<sup>177</sup> *Ibid.*

par des touristes et entretenu par les autorités<sup>178</sup>; entre le « désormais-plus » (*no longer*) et le « pas encore » (*not yet*), entre volonté et accident, nature et esprit, présent et passé se rencontrent, Tchernobyl est ce site où l'homme « makes himself the accomplice of nature and of that one of its inherent tendencies which is dramatically opposed to his own essential interests.<sup>179</sup> »

En même temps que Tchernobyl devient, dans l'imaginaire des gens, ce monde inversé, où le renard « aurait une deuxième queue, les hérissons naîtraient sans piquants, les roses, sans pétales<sup>180</sup> » et où, pour prévenir la propagation de nucléides radioactives, on « enterre la terre », il demeure que ce renversement est d'autant plus étonnant que sa cause est imperceptible : « 'La radiation, on ne la voit pas, on ne l'entend pas.<sup>181</sup> » Ultimement, Tchernobyl et Pripjat ne sont pas devenus le monde apocalyptique tel que l'on croyait qu'il allait advenir. En même temps, le monde avait bel et bien changé. Comme le narre Sergueï Gourine, un opérateur de cinéma,

J'ai vu un pommier en fleurs et j'ai entrepris de le filmer. [...] Devant ma caméra, des gens travaillaient dans les vergers en fleurs, mais je sentais que quelque chose m'échappait. Que quelque chose clochait. Et soudain, cela m'a frappé de plein fouet : il n'y avait pas d'odeurs ! Le verger était en fleurs, mais il ne sentait rien ! Plus tard, j'ai appris que l'organisme réagit aux fortes radiations en bloquant certains organes.<sup>182</sup>

C'est donc grâce au corps que les survivant.es de Tchernobyl vivent le désastre car il est celui qui médie le monde extérieur et le soi, et c'est ainsi qu'il devient lui-même fragmenté sous l'impact de la radiation : « Here, the intangible, almost supernatural, nature of radiation was made manifest in the bodies of its victims.<sup>183</sup> » La perception d'une fragmentation du soi devient si claire pour les survivant.es de l'accident qu'il leur est possible de tracer une ligne départageant leur soi d'avant de celui d'après Tchernobyl<sup>184</sup>, à un point tel que l'évènement fait partie du corps de ceux qui l'ont vécu (sans que l'évènement *soit* leurs corps).<sup>185</sup> Comme je l'ai évoqué au chapitre 1, en réalité, peut-être que ce qui rend l'expérience de visiter le site de Tchernobyl si attrayante, si excitante,

---

<sup>178</sup> *Ibid.* 13.

<sup>179</sup> Simmel 1958 : 380 – 381.

<sup>180</sup> Alexievitch 1998 : 230.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>182</sup> *Ibid.*, 114 – 115.

<sup>183</sup> Stone 2013 : 8.

<sup>184</sup> « Deux personnes coexistaient en moi : celle d'avant Tchernobyl et celle de Tchernobyl. Mais il m'est désormais difficile de reconstituer cet 'avant' avec authenticité. Ma vision a changé ... » : Alexievitch 1998 : 207.

<sup>185</sup> « Tchernobyl se trouve dans ma propre maison. Il est dans l'être le plus cher pour moi, dans mon fils qui est né au printemps 1987 ... » *Ibid.*, 172. « Notre vie tourne autour ... autour de Tchernobyl. Où était Untel à ce moment-là ? À quelle distance du réacteur vivait-il ? » dit une autre. *Ibid.*, 124.

est justement le fait que nous compromettions notre propre corps de notre propre gré : ainsi, lorsque des touristes se rendent sur le site de Tchernobyl, ils et elles doivent signer une renonciation officielle selon laquelle ils « relinquish any claim against ill health. The disclaimer that the Ukrainian government will not be liable for possible deterioration of visitors' health because of their trip ». <sup>186</sup> Comme il est sécuritaire de visiter le site, il y a également des possibilités que ce ne soit pas le cas : « it's safe, but don't blame us if you get cancer <sup>187</sup> » comme l'écrit Stone. Évidemment, la fin de la visite signifie le retrait de ce monde et un retour définitif à un environnement sécuritaire, loin de ce qu'ont vécu (ou continuent de vivre) les survivant.es de l'accident.

Pour résumer, non seulement l'histoire de Tchernobyl parle-t-elle d'une fragmentation du corps social, mais ses citoyen.nes vivent ultimement le morcellement de l'archipel de l'URSS et de leur propre monde via leur corps lui-même, et c'est ce que leur histoire raconte. C'est à l'angle de la fragmentation du corps social et du soi que la forme devient elle-même fragmentée. Ainsi, selon Alexievitch,

la forme fait exploser le contenu : elle [le] brise et [le] modifie. Tout déborde et sort de son lit : la musique, la peinture, et dans le document, la parole échappe aux limites du document. Il n'y a pas de frontières entre les faits et la fiction, les deux se chevauchent. <sup>188</sup>

À une histoire fragmentée, il semble donc convenir d'adopter une forme fragmentée. Et, au juste, que sont des « fragments » ? Et quelle(s) forme(s) prennent-ils ?

Pour répondre à la première question, les fragments sont ce qui n'a pu être intégré parfaitement et pleinement dans l'histoire telle qu'on la raconte, ils sont « ce qui ne pouvait être contenu d'un côté ou d'un autre d'une frontière marquant la souveraineté : des choses enterrées par exprès, jetées ou oubliées, mais qui survivent avec insistance et reviennent à la vie. <sup>189</sup> » Dans les discours émis sur Tchernobyl comme sur Fukushima, les fragments sont justement ces voix qui sont rarement (voire jamais) intégrées dans les explications des catastrophes survenues. <sup>190</sup> En

---

<sup>186</sup> Stone 2013 : 8.

<sup>187</sup> *Loc cit.*

<sup>188</sup> Je paraphrase Alexievitch, pour qui c'est plutôt le contenu qui fait exploser la forme. Voir Alexievitch 2015 : 9

<sup>189</sup> Navaro-Yashin 2017.

<sup>190</sup> Le photographe Ishikawa écrit à ce sujet : « Even if we look at photos of war or the atomic bombings, for example, with time our memory of events tends to fade, » he says. « I thought that if I could somehow capture the feelings and struggles of the people then I would be able to convey the sheer terror of a tsunami for future generations. » Voir Gilhooly 2016.

parlant de voix, je parle à la fois d'objets laissés de côté (et que l'on fait « parler », à l'instar des bobines de film analogique) comme des humains (et parfois, des non-humains) qui livrent des témoignages qui rejettent souvent et nuancent, toujours, les récits officiels que l'on fait des désastres. À ce sujet, Jones, Loh et Satō écrivent que la façon dont « Fukushima » est basée sur des « top-down explanations of disasters [which] often ignore the perspectives of local citizens » et que, ce faisant, « we risk turning a triple tragedy of earthquake, tsunami, and meltdown into another future calamity if we do not avoid the temptation to reduce a complex event to a single narrative.<sup>191</sup> » Une attention particulière portée à ces fragments montre non seulement la façon dont de nombreuses personnes ont vécu « Tchernobyl », mais, en outre, comment des citoyen.nes ont refusé le silence ou l'obéissance aveugle à des politiques oppressantes. Malgré la peur de perdre leur carte du parti communiste, certain.es ont instruit leurs concitoyens quant aux mesures à prendre pour parer au nuage radioactif qui se soulevait dans la région,<sup>192</sup> tandis que d'autres encore parlent de leur sentiment de culpabilité de ne pas avoir réagi suffisamment pour protéger celles et ceux qui ignoraient ce qui se déroulait.<sup>193</sup> Ces récits colorent l'histoire des sentiments de ceux qui l'ont vécue, ils lui donnent substance et forme.

Ultimement, la constitution même d'une archive du quotidien des survivant.es se fait un acte de résistance à l'endroit du système qui les oppresse : « Nous constituons des archives par petits morceaux. Il n'y a pas de véritable chronique de Tchernobyl [puisque] personne ne pouvait vraiment filmer<sup>194</sup> », comme le dit le vice-président de l'Association biélorusse *Le Bouclier de Tchernobyl*, Sergueï Vassilievitch Sobolev. Pour Alexievitch, sa tâche est justement de recueillir

les sentiments, les pensées, les mots de tous les jours. Je recueille la vie de mon époque. Ce qui m'intéresse, c'est l'histoire de l'âme. La vie quotidienne de l'âme. Ce dont la grande histoire ne tient pas compte d'habitude, qu'elle traite avec dédain. Je m'occupe de l'histoire laissée de côté.<sup>195</sup>

Les voix des citoyen.nes donnent lieu à des histoires de résistance à l'égard des forces oppressives du système qui tend à les rendre muettes et à la littérature qui rejette leurs témoignages. C'est

---

<sup>191</sup> Jones, Loh et Satō 2013 : 603.

<sup>192</sup> « J'ai soudain eu une crise de rage ... Au diable les secrets! J'ai pris les carnets d'adresses de ma femme et de ma fille et j'ai entrepris d'appeler tout le monde [...] Et j'énumère les mesures à prendre », Alexievitch 1998 : 178.

<sup>193</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>194</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>195</sup> Alexievitch 2015 : 9.

d'ailleurs en ces termes qu'Obara évoque *Exposure* : le choix de son titre, comme il le dit, évoque non seulement l'acte de révéler « un fait inconnu au public », mais en outre :

Just as Mariia's existence remained obscure and her stories did not see the light of day, the film I used for this project were kept in the darkness for almost thirty years. I, as a photographer, pour the light into the unexposed film to reveal her existence to the world.<sup>196</sup>

Comme Obara le rend évident, son rôle est de retrouver les fragments laissés derrière par l'histoire, de les extirper de l'oubli et de leur redonner forme. Cela est évident au regard des portraits qu'il a réalisés des survivant.es du désastre de Fukushima et parus dans *Reset* (2011, figure 26), qui favorisent un format portrait, qui lui-même met de l'avant l'individualité de celles et ceux pris en image. Accompagnée d'une entrevue, chaque image met un visage et des sensations, des sentiments sur une catastrophe. L'oeuvre d'Obara comme celle d'Alexievitch constituent un ensemble de récits qui, recueillis ensemble, se font eux-mêmes des sites de résistance.<sup>197</sup>

Mais il ne suffit pas de reprendre les récits des choses silencieuses : encore faut-il que la forme soit adaptée au fond. Pour revenir à la deuxième question posée plus tôt, Alexievitch donne ici encore des éléments partiels d'une réponse. Dans *La supplication*, les textes nous semblent présentés de manière aléatoire – sans union ni lien apparent entre les voix. Similairement, une série photographique réalisée par le photographe Okahara Kosuke, *Fragments/Fukushima* (s.d., figure 27 et Figure 28. Okahara Kosuke, Sans titre, série *Fragments/Fukushima*, [s.d.], *épreuve (numérique ?)*, collection particulière. © Okahara Kosuke<sup>8</sup>) est précisément cela : une série de photographies relatant de manière fragmentée la vie dans la région de Fukushima après la triple catastrophe de 2011. On y voit une affiche envahie de végétaux et une cabine téléphonique vide, une équipe de baseball et des fermiers, une vue aérienne de Fukushima et un site sacré abandonné : toutes ces photos ne sont pas censées nous donner une image ou narrer un récit cohérent mené du début à la fin, mais plutôt un portrait de la ville sous plusieurs de ses facettes. La fragmentation prend donc la forme d'accumulations d'images ou de récits assemblées et qui nous semblent d'autant plus indépendants l'un de l'autre puisqu'ils ne présentent aucun lien apparent ni cohérence interne à même cette accumulation.

---

<sup>196</sup> Obara 2016 : s.p.

<sup>197</sup> « In Japan – especially Japan, Hiroshima is so catastrophic that there's a kind of taboo about having any kind of intimate or personal reaction to it. It's always supposed to be something bigger, something overwhelming. But for me, all I've done is record my personal, individual reaction in those photographs. » Ishiuchi et O'Brian 2012 : 5.





**Figure 26.** Obara Kazuma, *Atsushi Endo*, série *Reset*, 2011, impression à jet d'encre sur papier, 23.1 x 30.0 cm, collection particulière. © Obara Kazuma.



**Figure 27.** Okahara Kosuke, *Sans titre*, série *Fragments/Fukushima*, [s.d.], (épreuve numérique ?), collection particulière. © Okahara Kosuke.<sup>198</sup>

<sup>198</sup> A portrait of the Sanpei family at their new farm. They were forced to move their cow from the high radiation area which was 26km from the reactor. Still their relocated farm has 1 m sv/h. Their milk doesn't break any laws so they



**Figure 28.** Okahara Kosuke, *Sans titre*, série *Fragments/Fukushima*, [s.d.], épreuve (numérique ?), collection particulière. © Okahara Kosuke<sup>199</sup>

En fait, à une histoire sur le mode du fragment, il semblerait d'ailleurs que le moyen tout désigné pour la constituer soit la photographie, étant elle-même un médium fragmenté *et* fragmentaire. À ce sujet, Rosalind Krauss écrit que, puisque la photographie dépend de textes pour nous dire ce que nous voyons, elle serait, contrairement à la peinture ou à la sculpture, un médium en lui-même hétérogène.<sup>200</sup> De même la photographie sépare, déconnecte temporellement et spatialement un objet de son lieu d'origine : si elle déconnecte, décontextualise tout objet, ce que décriait Siegfried Kracauer, c'est en retour ce qui fait sa force pour Benjamin.<sup>201</sup> Pour l'auteur de *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, décontextualiser des objets via la photographie pompait là même l'aura de prestige des lieux et des œuvres d'art, rendant ces derniers plus près de ceux qu'il appelle « la masse ». La photographie est donc un fragment du monde comme elle participe de la fragmentation de ce même monde.<sup>202</sup>

---

keep producing milk that is mostly used for ice cream. Voir en ce sens la description fournie avec la photographie : LensCulture 2020.

<sup>199</sup> « A view of Fukushima city. Population of 290,000. The city still faces the fear of radiation though people are getting tired of being cautious. Most people do not even wear a mask. » Voir en ce sens la description fournie avec la photographie : LensCulture 2020.

<sup>200</sup> Krauss 1999 : 294.

<sup>201</sup> Par exemple, de Duve 1978 : 116 ; voir Benjamin 1996.

<sup>202</sup> Sontag 1977.

Dans *Exposure*, on retrouve les trois rapports à la fragmentation à même le texte, les photographies, ainsi que dans la structure du livre. De cette façon, la fragmentation du corps social trouve son écho dans la fragmentation des codes et des conventions associés aux pratiques photographiques. L'exemple d'Obara est probant : il est un journaliste qui fait des photoreportages et des œuvres d'art. Parallèlement, ses photographies ont à la fois une valeur documentaire (en tant qu'elles servent, au même titre que les témoignages qu'il recueille, à *montrer* les survivants des catastrophes), journalistique (en tant qu'elles relatent des événements) et artistique (en tant qu'elles ont des valeurs esthétique et conceptuelle). Pour le dire simplement donc, en régime numérique, et pour faire parallèle à la soi-disant ubiquité de la photographie et la massification de sa pratique, *tous* peuvent faire de *tout*, et *tout* peut correspondre à *toutes* les catégories, et ce, en même temps : non que cela n'ait été possible avant, mais en régime numérique, ces phénomènes sont beaucoup plus rapides qu'ils ne l'étaient auparavant.

Plus encore, la pratique d'Obara est elle-même bâtie sur une approche fragmentée. Tel un anthropologue, Obara laisse parler ses témoins (humains ou non) pour qu'ils parlent d'eux-mêmes pour qu'ils exposent leur vie ; tel un archéologue, il excave ses objets et les met au jour pour mieux regarder leur évolution du passé jusqu'au présent ; et ultimement, tel un monteur ou un metteur en scène, il se retire du processus de création pour mieux l'intégrer via le montage de ses nombreuses séquences pour en faire un ensemble. Non qu'Obara ait occupé l'une ou l'autre de ces positions à différents moments de la réalisation d'*Exposure* : ce que je cherche plutôt à montrer est qu'à même le processus de création, les techniques de bricolage, de recyclage et de montage se croisent et sont indissociables. Ce faisant, la pratique d'Obara est fragmentée et implique en retour un objet en lui-même fragmenté, donnant matière et forme à des voix elles-mêmes fragmentées. Ce que donnent à voir tant l'œuvre que le processus qui a mené à sa réalisation est une tension entre des fragments (qui gardent leur identité ainsi que leurs spécificités) et un plus grand ensemble (constitué d'un partage d'histoires similaires, mais non pareilles), qui fait tenir l'œuvre en même temps qu'elle la met en motion.

Dans *Exposure*, les photographies prises à partir des bobines oubliées et du récit de Mariia sont présentées comme une succession de témoignages, les uns visuels et l'autre textuel, qui s'enchaînent, les uns après les autres. Par métonymie, et via les bobines de film, les photographies d'*Exposure* sont elles-mêmes autant de fragments *arrachés de l'enfer* de Tchernobyl et ces photographies fragmentent similairement le monde qu'elles figurent : que ce soit une rangée de

bancs vides ou des personnes attablées dans ce qui semble être un café, que ce soit le portrait détaillé et discuté dans le premier chapitre ou un groupe d'enfants au visage oblitéré, un parc visiblement entretenu ou une voie où la végétation perce les dalles de l'allée, rien ne semble vraiment connecter toutes ces images, mis à part celles qui ont visiblement été prises dans des pièces marquées par le pillage (figure 29). Dans *Exposure*, le monde est fragmenté sous plusieurs facettes, qui sont elles-mêmes déconnectées entre elles dans le livre via leur arrangement : toute photo est donc séparée des autres via des pages blanches (figure 30.)

Si l'on suit la définition de Stone de Tchernobyl comme une hétérotopie, on trouve la tension ou la contradiction entre une chose et son contraire à même les photographies d'*Exposure*, où l'on voit le village de Pripjat comme un lieu évocateur de la modernité soviétique comme on peut y percevoir des rappels de la chute du régime. Ainsi, le cliché des affiches (de dirigeants communistes ?) montre justement cela (figure 31) : la déchéance physique du lieu mise en parallèle avec celle du bloc soviétique. On retrouve similairement la temporalité disjointe des hétérotopies dans le temps superposé et fragmenté d'*Exposure*. Toute photographie présuppose non un temps uni, mais une pluralité de temps rabattus sur la même surface : en toute photographie se trouve un présent éternel, un présent qui a été et un futur antérieur, cette chose photographiée qui était présente, mais deviendra passée (*cela-aura-été*).<sup>203</sup> Ainsi, tous les fragments (visuels ou textuels) qui constituent *Exposure* ne suivent pas la même structure temporelle. Pour commencer avec les témoignages de Mariia et d'Obara, les deux textes suivent des schémas d'évolution différents : tandis que Mariia narre son récit de manière linéaire et progressive (partant de sa naissance vers aujourd'hui), Obara raconte le sien de manière rétroactive (passant de 2016 à 2012) avant de revenir vers aujourd'hui. De leur côté, les photographies offrent plutôt un temps disjoint : elles ont tour à tour été exposées dans l'instant (puisqu'elles enregistrent une parcelle d'un moment et d'un lieu donnés) *et* dans la durée (puisqu'elles donnent à voir les radiations qu'elles ont absorbées pendant près de 30 ans), et elles font constat de deux temps différents simultanément. Ultimement, les deux médiums d'*Exposure*, la photographie et le texte, fonctionnent eux-mêmes sur des structures temporelles différentes : tandis que les textes mettent en scène des évolutions dans la durée (celle de Mariia à travers sa maladie, et pour Obara, le devenir de l'œuvre), les photographies montrent des instants figés. Comme les motifs montrés ne présentent aucune cohérence entre eux, les lieux où les photos sont sensiblement différentes, certains étant visiblement habités et d'autres

---

<sup>203</sup> Barthes 1980 : surtout 120 – 125.

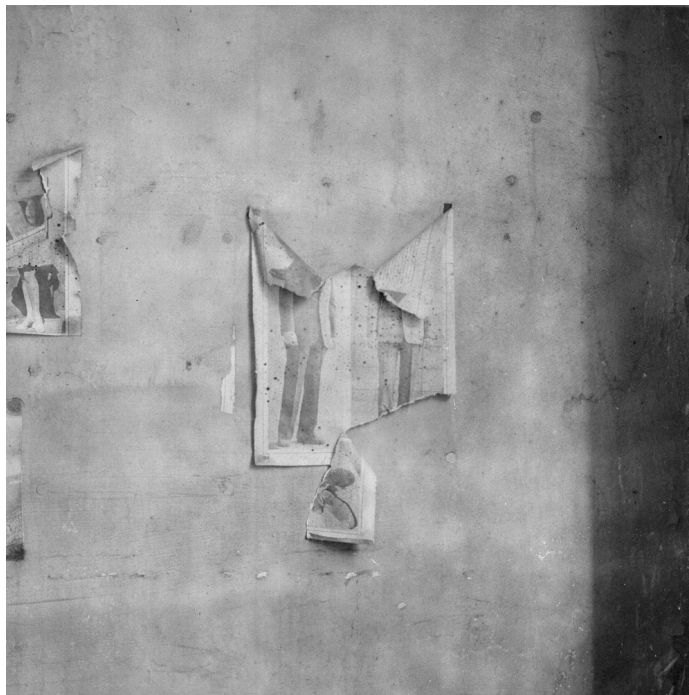
non, certains étant urbains et d'autres ruraux, certains étant les signes de violence (via le pillage) et d'autres des lieux de domesticité, de sérénité même (figure 32).



**Figure 29.** Obara Kazuma, *Sans titre*, série *Exposure*, 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.



**Figure 30.** Obara Kazuma, *Exposure*, 2015 - 2016, impression au jet d'encre sur papier, 25.0 x 17 cm, collection particulière. © Photographie de Philippe Depairon.



**Figure 31.** Obara Kazuma, *Sans titre*, série *Exposure*, 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.



**Figure 32.** Kazuma Obara, *Sans titre*, série *Exposure*, 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Obara Kazuma.

Les photographies d'*Exposure* donnent à voir la fragmentation de leur propre matière, la dégradation de leur structure. Tandis que les bobines de film analogique sont restées partiellement intactes, elles sont également touchées par la radiation qui a affecté leur intégrité physique. Similairement, le récit de Mariia en est justement un de fragmentation du corps. D'un côté, son

corps lui devient étranger en même temps qu'il demeure « le même ». La rédemption promise par la transsubstantiation de la matière en art pour les unes, par la médecine pour l'autre, ne renverse pas l'état de fragmentation : plutôt, elle fige l'état de morcellement du soi. De cette façon, les clichés et Mariia donnent subséquemment à voir la fragmentation de leurs corps dans leur narration, qui se fait elle-même fragmentée. Tandis que les photographies d'*Exposure* séparent la surface (dans ce cas, le voile) du fond (ce qu'une photographie montre) de manière à créer une séparation à même les images que l'on regarde, le récit de Mariia est lui-même séparé et disjoint en plusieurs fragments textuels plutôt que d'être présenté sous la forme d'un long texte continu.

Pour reprendre l'expression mémorable de Caroline Walker Bynum, les corps de Mariia et des films analogiques *transportent* et *sont* leur histoire. Tous ont une histoire, et, par le fait même, le besoin d'une forme adéquate pour la transmettre. Walker Bynum propose de voir le corps comme étant la forme par laquelle nous communiquons notre histoire : en un sens, il est notre histoire, bien que notre histoire ne soit pas notre corps. Si nous nous exprimons *par* et *dans* notre corps, nous ne sommes ni une « âme » ni ce corps : nous sommes une « personne, » ce qui implique que nous sommes situés, constitués de matière et nous possédons une identité.<sup>204</sup> Ce dernier élément, que Walker Bynum appelle également « histoire, » est, en retour, composé d'une continuité physique et mentale *et* de changements. Le changement fait ressortir ce qui est perdu dans une situation et ce qui est gagné : en d'autres mots, le changement crée un *après* et un *avant*. Sans changement, une histoire n'a ni début ni fin. D'un autre côté, la continuité est ce qui assure que tous ces changements sont rassemblés en un tout (plus ou moins) cohérent. Une histoire qui n'est que changement, sans continuité, devient une série de fragments. Comme notre histoire progresse, notre corps change *et* demeure intègre : il n'est certes pas nos souvenirs, notre mémoire, nos pensées, mais il nous transporte tandis que nous nous mouvons, et c'est ainsi qu'il porte et est notre histoire.

#### *Pour les éléments d'une comparaison de l'histoire*

Comme un ensemble de fragments ne forme pas un tout nécessairement cohérent, Siegfried Kracauer déplorait également que la fragmentation du champ visuel (et, pour Walter Benjamin, du

---

<sup>204</sup> Voir Walker Bynum 2005 : 161 – 185 ; Walker Bynum 1995 : 1 – 33.



corps social), rendait par là même le citoyen moderne politiquement aveugle et activement inepte<sup>205</sup>, un sentiment auquel fait écho Susan Sontag :

Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of a mystery.<sup>206</sup>

En apparence, cela serait également le cas d'*Exposure*, puisque chaque photographie de la série est non seulement privée de légende (voire même de titre) qui indiquerait le moment et le lieu de la prise de photo, mais, en outre, ce que nous voyons, qui nous voyons : chacune d'elle est en effet douée de ce « caractère de mystère » dont parle Sontag. En outre, aucune structure claire ne rassemble les images : elles ne sont pas iconographiquement cohérentes et leur placement dans l'album ne suit aucune structure temporelle ou spatiale nette qui les rallierait à un filon clair.

Ceci ne revient pas à dire que la structure d'*Exposure* ne soit basée que sur l'accumulation de photographies et de textes ou encore qu'elle soit sans structure. En fait, l'œuvre implique une logique de montage : remonter et rassembler les différents temps, les différents sens des fragments qui composent *Exposure*. Le montage (ou le remontage) se trouve défini en partie par Walter Benjamin, qui avait défini la structure du cinéma et sa logique de montage en l'opposant drastiquement au théâtre. En même temps qu'un film sous-entend une progression linéaire narrative (qu'il soit bâti sur des flashbacks ou non), il est en retour composé, agencé de manière déstructurée et non linéaire : la prestation d'un acteur, plutôt que d'évoluer dans le temps et l'espace, peut désormais être disséquée, découpée par l'opérateur pour être remontée par le monteur à l'état définitif – en le film que nous voyons. Le résultat, paraissant « fait d'un seul tenant » et montrant une temporalité linéaire est en réalité constitué d'une multitude de séquences filmées de manière séparées puis remontées.<sup>207</sup>

De même, le livre en lui-même se fait alors le dispositif qui réunit et combine toutes ces images. Pour *Exposure*, il est le support qui fait tenir ensemble les photographies, physiquement, en même temps que l'artiste peut garder la structure de la fragmentation via l'agencement des pages ou des photographies. Ainsi, dans le livre, toutes les images sont rassemblées sans être

---

<sup>205</sup> Pour cette lecture, voir Mehring 1997 : 131.

<sup>206</sup> Sontag 1977 : 17.

<sup>207</sup> Voir Benjamin 2013 : 64.

réductibles l'une à l'autre : elles font dès lors partie d'un ensemble englobant, elles participent à une histoire commune en même temps que chaque photographie garde son identité propre. Cela est possible, d'une part, parce qu'elles présentent des sujets variés, voire même ne présentent « rien » (figure 21), et d'autre part, parce qu'Obara garde d'emblée ses photographies séparées l'une de l'autre via leur disposition dans le livre. Même le témoignage de Mariia est séparé en plusieurs fragments, de manière à ce qu'il soit raconté en segments plutôt qu'en un long texte fluide. Selon Obara lui-même,

Le livre photo élargit considérablement les possibilités de la photographie. Vous pouvez dire ce que vous ne pouvez pas dire avec une seule photo. La narration devient possible grâce au montage sous forme de livre photo. J'ai entendu dire qu'un livre de photos est entre un film et un roman, mais c'est vrai.<sup>208</sup>

Autrement dit, Obara prend le parti à la fois de ne pas assembler les images selon une chronologie linéaire (qui suivrait la prise des images, par exemple) ou une typologie (images de ruines, portraits, et ainsi de suite) tout en les séparant physiquement via l'espacement des pages. De cette façon, le livre photo n'est ni exactement un roman (et toute l'exposition de l'intériorité d'un personnage qu'il implique) ni exactement un film (et la vision de l'extériorité d'un personnage qu'il permet). *Exposure* est un *et l'autre*, puisque nous lisons les pensées et l'histoire de Mariia *et* ce que nous pourrions interpréter être son monde. Or, en fragmentant par exprès toutes ces voix tout en les gardant ensemble dans un livre, *Exposure* nous rappelle l'absurdité de tenter de saisir l'entièreté, « l'essence » de Mariia comme celle de « Tchernobyl » précisément, puisque l'œuvre est assemblée sur le mode du fragment – du partiel, du toujours incomplet autrement dit. La stratégie de fragmentation comme mode de représentation et comme processus de travail propose, comme le propose Hal Foster, « d'offrir de nouveaux ordres d'associations affectives, indépendamment de leur partialité, même si elles parlent de manière autoréflexive de la difficulté, parfois de l'absurdité même de le faire ainsi.<sup>209</sup>

De cette façon, la crainte de Kracauer, celle de la dépolitisation du regard, trouve sa solution dans la fragmentation du réel par l'acte photographique qui serait par la suite remonté,

---

<sup>208</sup> Wired et Obara 2017.

<sup>209</sup> On the contrary, it assumes anomic fragmentation as a condition not only to represent but to work through, and proposes new orders of affective association, however partial and provision, to this end, even as it registers the difficulty, at times the absurdity, of doing so.

comme l'envisageait Benjamin, en une histoire cohérente et en même temps fragmentaire.<sup>210</sup> Pour l'auteur du *Livre des passages*, qui favorisait le jeu et la flânerie, la photographie était une technique de reproduction marquée par le hasard et dont le développement lui-même est travaillé par le hasard.<sup>211</sup> Plus précisément, le rapprochement de différentes photographies (au sein d'un livre ou dans un collage, par exemple), puis, éventuellement, de séquences filmiques à même une bobine, peut générer des rapprochements absolument inouïs. De cette façon, la photographie est investie par les modernistes pour sa capacité à ouvrir le champ visuel : « l'agrandissement n'a pas seulement pour tâche de clarifier ce que l'on voit "de toute façon" confusément, mais plutôt de mettre au jour des formes structurelles de la matière parfaitement inédites », écrit Benjamin<sup>212</sup>. La surexposition ou les doubles expositions, les ralentis ou les agrandissements sont autant de techniques dont les résultats poussent Benjamin à écrire que la nature parle différemment à la photographie qu'à l'œil humain.<sup>213</sup> À l'instar des photogrammes pris par Obara ou Röntgen, la photographie révèle de ces choses ce qui étaient toujours devant nous, imperceptible à l'œil nu, mais qui alimentent néanmoins la matière du rêve.<sup>214</sup> Dans *Exposure*, ce sont à la fois le voile et les présences fantomatiques (via les visages effacés ou les corps qui se fondent dans la matière photographique) qui semblent confirmer la vision de Benjamin de l'inconscient optique et que la photographie rend visible : ils sont ces détails qui, en un sens, l'arrêtent et sauvent les photographies du commun ou du trivial. En ce sens, Obara est cet historien qui reconstruit les conséquences de Tchernobyl via ses fragments ; or, pour reprendre les termes de Foster, l'histoire telle qu'elle nous est montrée dans *Exposure* est « recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such [it calls] out for human interpretation » et c'est ainsi que les regardeur.ses participent à cet effort de reconstruction et de remontage des fragments du désastre de 1986.<sup>215</sup> Dans *Exposure*, ce qui peut nous sembler déconnecté et décousu, que ce soit le rapport entre les photographies et le témoignage de Mariia ou entre les photographies elles-mêmes, nous participons à les connecter et à les assembler en une histoire plus ou moins cohérente.

---

<sup>210</sup> Voir Benjamin 2000b : 427 – 430.

<sup>211</sup> « Pressentie par plusieurs », elle est développée simultanément par Henry Fox Talbot et Jacques-Louis Mandé Daguerre en 1839 : voir Benjamin 1996.

<sup>212</sup> Benjamin 2013 : 71.

<sup>213</sup> Benjamin 1996.

<sup>214</sup> Benjamin 2000b : 301.

<sup>215</sup> Foster 2004 : 5.

La structure physique de l'assemblage d'*Exposure* sous forme de livre dirige la façon dont nous comprenons l'œuvre. Que le moyen d'expression des bobines et celui de Mariia (l'un montre sans parler, l'autre parle sans montrer) soient différents contribue à ce que nous les voyions comme des expériences communes sans être réductibles l'une à l'autre – c'est ce que fait la séparation physique des photographies du texte *et* des photographies entre elles. Ce que fait en retour la mise en page du témoignage de Mariia et des photos est une imbrication l'un de l'autre tout comme ils demeurent distincts. Comme le texte de Mariia est entrecoupé d'images, ces dernières nous semblent traversées par l'histoire de cette survivante : pour celles et ceux qui regardent, il semble les réunir – et nous inciter à les rapprocher davantage encore mentalement. Ainsi, toutes les photographies sont connectées ensemble par le simple fait d'avoir été réalisées à partir du même lot de bobines de film analogique exposées à la radioactivité. Plus encore, et comme je l'ai souligné dans le premier chapitre, nous établissons des liens entre Mariia et les bobines parce que les deux partagent une expérience similaire, celle d'avoir été irradiés. Les deux sont unis par le fait d'être partiellement ruinés, d'habiter ou d'être corporellement fragmentés, avant que ces processus ne soient arrêtés et rendus stables via l'œuvre que nous regardons et lisons.

Dans *La supplication*, les voix de Tchernobyl sont individualisées comme elles se répondent entre elles. Au reproche adressé aux dirigeants de Tchernobyl, mentionné plus tôt dans le chapitre et d'après lequel les dirigeants avaient envoyé leurs enfants dans des régions éloignées afin de leur éviter l'exposition aux radiations, nous trouvons une réponse chez Vladimir Matveïevitch Ivanov, l'ancien premier secrétaire du comité du parti du district de Slavgorod, qui a refusé d'envoyer sa fille ailleurs puisque, comme il le dit, « Que diront les gens si je mets ma fille et son bébé à l'abri, alors que leurs enfants restent ici ? ».<sup>216</sup> Pour Ivanov, rester à Tchernobyl était autre chose qu'un acte inspiré par un sens de la justice, il s'agissait d'un signe de son adhésion au communisme, coûte que coûte.<sup>217</sup> De cette façon, les témoignages se répondent entre eux et tissent une polyphonie complexe des voix de Pripyat. C'est précisément dans ce genre de liens que l'on détecte, que l'on opère à même les différents fragments que l'on participe nous-mêmes à reconstruire lentement, attentivement l'histoire de Tchernobyl.

---

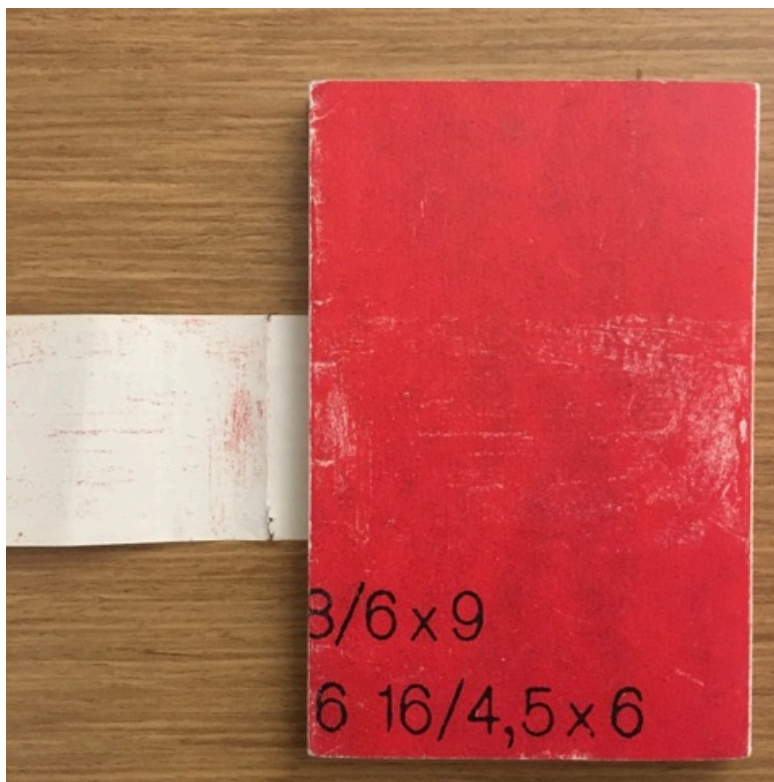
<sup>216</sup> Pour les deux témoignages, voir respectivement Alexievitch 1998 : 215 et 202.

<sup>217</sup> « Ceux qui voulaient partir pour sauver leur peau, je les convoquais au bureau du comité de district : 'Es-tu communiste ou non ?' C'était une véritable épreuve. Si j'étais un criminel, pourquoi alors est-ce que je condamne mon enfant ? » *Ibid.*, 202.

Chaque forme que revêt *Exposure* est significative et incite à certaines actions ou formes de lectures. Ainsi, la série faisait partie de l'exposition itinérante du World Press Photo (WPP) de 2016 ; on peut aussi l'acquérir sous la forme de photographies sans texte. Les photographies y sont les mêmes : et pourtant, sous chacune de ces formes, elles sont susceptibles de raconter des récits différents. Parmi les autres photos du WPP, elles deviennent une itération, une série, parmi tant d'autres, rapportée des lieux les plus exotiques, les plus reculés, et montrant les choses les plus inusitées, les événements les plus marquants, les misères les plus noires ; rassemblées, elles offrent au visiteur un tour d'horizon, passant sans effort d'un orage aux visages d'enfants migrants. Dans cette exposition, les planches de vinyle sur/dans lesquelles *Exposure* était exposée, parmi d'autres séries photographiques, en atténuent le sens en même temps qu'elles en rehaussaient le caractère spectral, son mutisme. Imprimées seules, sans le récit de Mariia, avec leur numéro d'édition, les photographies d'*Exposure* deviennent d'abord et avant tout des objets de collectionnement, de recueillement esthétique. En un sens, sans le récit de Mariia, sous ces formes, *Exposure* nous repousse et nous incite à faire des liens non à même la série, mais avec ce qui l'entoure et rend la série compréhensible : dans le cas du WPP, elle devient une misère parmi tant d'autres et, comme photographies, elles sont des exemples de portraits bien réalisés, ni plus et certainement ni moins.

Ainsi, le livre nous incite à une expérience d'appropriation d'une expérience historique. *Exposure* prend la forme d'un petit livre qui tient dans deux mains et, pour l'ouvrir, nous devons décoller une bande qui agit tel un sceau, donnant l'impression que nous sommes invité.es dans l'intimité d'une histoire, et à y prendre part (figure 33). La petitesse du livre ainsi que la possibilité de pouvoir le contenir dans les mains incitent les regardeur.ses à rendre sien le livre et à se l'approprier. De cette façon, certains parallèles sont établis, entre la photographie des affiches de ce que l'on suppose être des dirigeants soviétiques ainsi qu'une autre photo d'une allée laissée à l'abandon (figure 34). Dans cette dernière, l'architecture soviétique qui avait tant fait le renom de Pripyat est contrasté avec la végétation tendre qui recouvre partiellement la voie. Comme la chute de l'URSS est mise en parallèle avec l'accident de 1986, la première photographie trouve un écho visuel dans la seconde et elles se rencontrent toutes deux dans la ruine. Des contradictions sont également établies, à l'instar des photos de ruines qui répondent aux photographies des pièces visiblement habitées, au cliché de Mariia qui dialogue avec celle des enfants aux visages effacés : dans ces oppositions qui se rencontrent, il nous devient impossible de résumer la série ou les conséquences de Tchernobyl à un motif. Ce qui paraît s'opposer (lieu habité *versus* lieu abandonné,

une femme représentée en buste et des enfants sans visages, et ainsi de suite) nous force à réfléchir, à contester les présomptions que l'on pourrait tenir à l'égard de ces images. Aux questions « que voyons-nous ? », « qui sont ces personnes ? », répond un silence mis en scène matériellement (via les pages blanches) et sémantiquement (via l'absence de légende). Face à ce silence, nous construisons donc ces liens qui ne demandent qu'à être mis au jour et à imaginer ce qui nous paraît omis à même l'œuvre et c'est ainsi que nous agissons et nous participons – aussi imparfaitement et imaginativement que cela puisse être – à une action politique qui est celle de faire partie d'une communauté qui refuse ce silence même.<sup>218</sup> Dans ce cas, il me semble que le but est moins de souligner l'inaptitude de la photographie ou du texte à « montrer » quelque chose que de montrer son statut de fragment au sein d'une histoire toujours plus grande, insaisissable donc.



**Figure 33.** Obara Kazuma, *Exposure*, 2015 - 2016, impression au jet d'encre sur papier, 25.0 x 17 cm, collection particulière. © Photographie de Philippe Depairon.

<sup>218</sup> Non seulement les citoyen.nes japonaises vivaient « comme nous » avant le 11 mars 2011, mais nous pourrions vivre la même chose qu'eux. C'est ce qu'écrit le photographe James Whitlow Delano : « Being a long-term resident and having family here I felt duty-bound to tell this story [...] When you see news from around the world, it somehow seems as though affected people are in a never-changing state [...] In this case, however, a few days before they were living just like you and me. ... And it showed me that we are just one bad day away from being in their shoes ». À ce sujet, voir Gilhooly 2016. Au sujet de la citoyenneté en rapport à la photographie, voir Azoulay 2012.



**Figure 34.** Obara Kazuma, *Sans titre*, série *Exposure*, 2015 - 2016, épreuve à la gélatine argentique, [sans dimension], collection particulière. © Photographie prise par Philippe Depairon.

Si, au sein d'*Exposure*, les photographies et le texte remontent délicatement et partiellement l'histoire des conséquences de Tchernobyl, en retour, la *vitae* de l'artiste se fait un autre filon conducteur qui ouvre encore davantage les possibilités de lecture d'*Exposure*. Les « contingences » de la biographie des artistes deviennent autant de moments où ils abordent différentes facettes de l'histoire : en ce sens, Miwon Kwon écrit qu'un site « is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions *through* spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist.<sup>219</sup> » Pour Thomas Hirschhorn, « To connect what cannot be connected, this is exactly what my work as an artist is<sup>220</sup> » tandis que, pour Tacita Dean,

My own journey follows no such linear narrative. It started at the moment I found the photograph but has meandered ever since, through uncharted research and to no obvious destination. It has become a passage into history along the line that divides fact from fiction, and is more like a journey through an underworld of chance intervention and epic encounter

---

<sup>219</sup> Kwon 1997 : 95.

<sup>220</sup> Hirschhorn cité dans Foster 2004 : 10.

than any place I recognize. My story is about coincidence, and about what is invited and what is not.<sup>221</sup>

Ce qu'évoquent la proposition de Kwon et les descriptions de Dean et de Hirschhorn concernant leur propre travail est la capacité de relier par différents projets différents endroits, différentes choses et même différentes personnes qui demeureraient autrement déconnectés : non que l'art les connecte, comme le voudrait Alfred Gell, mais, plutôt, que nous effectuons ces relations en remontant la carrière de l'artiste. Ainsi, le passage de l'artiste puis, éventuellement, son œuvre, (re)structurent discursivement le site qu'il visite. Et si selon Dean tout site (qu'il soit un objet, telle une photographie, ou un endroit, ou une personne) se fait un point de départ du processus de création, il appert que ces sites sont en retour à même de structurer, partiellement ou non, ce processus. La carrière d'Obara rend évident ces rapports aux sites. Chaque site et son histoire structurent les œuvres qui en découlent (que ce soit Tchernobyl avec *Exposure* ou *Reset* avec Fukushima) en même temps que ces sites sont transformés ou, du moins, partiellement restructurés par ses œuvres (le champ « Tchernobyl » et la façon de le montrer change après le passage d'Obara) comme une accumulation de sites dans la carrière *structurent* cette carrière. En ce sens, au sujet de l'ensemble de son œuvre, Alexievitch écrit que tous ses livres se font l'histoire de l'utopie : « I have written five books, but I feel they are all one book. A book about the history of utopia<sup>222</sup> ». Similairement, quand vient le temps de connecter toutes ses œuvres, Obara écrit lui-même qu'elles sont toutes à propos de la douleur (des autres), de la mémoire (la nôtre) des événements ainsi que de celles et ceux rendus invisibles par l'Histoire.<sup>223</sup>

Que ce soit à propos des bombardements américains lors de la Guerre du Pacifique (1941 – 1945) dans la série *Silent Histories* (2015), des victimes des tests nucléaires des Îles Bikinis dans *Bikini Diaries* (2016) ou des survivant.es de la triple catastrophe de 2011 dans *Reset* (2011), les œuvres d'Obara sont toutes connectées par l'attention de l'artiste à l'existence de celles et de ceux qui ont le plus souffert de la guerre et des technologies nucléaires déployées par des gouvernements oppressifs. Spatialement lointaines, temporellement distinctes, toutes ces œuvres deviennent

---

<sup>221</sup> Dean cité par Foster 2004 : 12.

<sup>222</sup> Alexievitch 2015 : 5.

<sup>223</sup> « I am focusing on the victims who are invisible to Japan. At the same time, however, some stories, especially the Asian victims, are also invisible from western countries and relate specifically to colonialism before and after WWII. Again, I am trying to bring very different perspectives into one project and show the invisible victims and long lasting effects of war and suffering » : Haggblom et Obara 2018.



rattachées par l'artiste, qui les connecte, comme il l'a écrit lui-même, par une exploration de la douleur. Rassembler ces œuvres et, par-là, ces sites, ne signifie pas pour autant que la douleur éprouvée par Mariia soit la *même* que celle des victimes japonaises des bombardements américains entre 1941 et 1945 ; cela signifie plutôt que chacun a une expérience historique et corporelle différente du même phénomène, celui des radiations nucléaires.

C'est précisément ce genre d'opération qui se trame lorsque nous regardons et lisons (ou activons, plutôt) *Exposure*. En rassemblant les photographies dissemblables, les ruines comme les lieux habités, les visages montrés comme ceux effacés, et ainsi de suite, celles-ci deviennent constitutives d'une expérience, commune sans être réduite à une essence donnée. Plus encore, chacune d'elle devient transformée sous l'effet de la comparaison puisque nous devenons attentif.ves à ce qui n'est peut-être pas dit, mais qui pourtant gît là, sous nos yeux : le portrait de Mariia peut nous porter à vouloir connaître l'individualité des enfants aux visages gommés comme ces derniers mettent en relief la disparition de Mariia dans « le fond » de la photographie. Sous l'effet de la comparaison, la chambre habitée et les ruines de Tchernobyl deviennent l'histoire d'un lieu abandonné et d'autres adoptés à la suite de la catastrophe ; le texte de Mariia et le cliché des affiches repliées sur elles-mêmes nous rappellent la possibilité d'une vie, d'une quête d'un bonheur imparfait après l'accident de 1986 et la chute du communisme : voilà autant de pistes possibles (et non exhaustives) d'une même œuvre dont la fragmentation ouvre tout en guidant les possibilités de lecture des spectateurs.rices. Comme nous construisons perpétuellement le sens de l'œuvre, à même ses composantes *ou* en la reliant avec d'autres œuvres (celles de l'artiste ou non), nous participons, ne serait-ce que de manière discursive, à transformer Tchernobyl d'un site en ruines à un site en construction perpétuelle, suggérant par là « un désaveu d'une culture mélancolique qui voit l'histoire comme considérant peu choses autres que le trauma.<sup>224</sup> » Si l'histoire à venir se constate et non se spéculé, elle est ici générée à même le rapprochement, certes imparfait, des fragments de Tchernobyl.<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> Foster 2004 : 22. Il écrit également que « [...] to turn belatedness to becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia. » : *Loc cit.*

<sup>225</sup> Boucheron 2018 : 20 – 26.

### III. Les techniques de recyclage

Une robe diaphane, posée sur un fond gris crème ; quelques plis agitent son tissu, tandis que des déchirures, du col aux manches, nous montrent que ce vêtement a été dépecé, découpé (figure 35). La robe qu'a photographiée Ishiuchi Miyako (2007) est pourtant plus « qu'une » robe, elle est l'un des objets exposés au Musée mémorial de la Paix d'Hiroshima. Dans ce cadre, elle se fait tour à tour un témoin du passé, un index de sa propriétaire (absente) ainsi que de la violence qu'elle a subie et à laquelle la robe a survécu : dans le Mémorial pour la paix, elle est préservée au nom d'une histoire plus grande. Pour certains critiques japonais, la série ひろしま/Hiroshima (2007, figure 36) constituée de photographies de vêtements, certes, mais également d'objets tels des montres ou des chaussettes, des bottes, transforme l'évènement de 1945 en un objet de beauté et de « glamour.<sup>226</sup> » Sans doute le reproche comporte-t-il sa part de misogynie ordinaire, des photographes comme Tsuchida Hiromi ayant photographié les mêmes vêtements dans leur série sur le bombardement d'Hiroshima (figure 36) n'ayant pas eu droit au même parallèle entre la représentation de vêtements et le « glamour ». En même temps, cette critique pointe un aspect unique dans la représentation des bombardements de 1945 : la couleur.<sup>227</sup> En même temps que le noir, le gris et le blanc signifient le passé et le devoir de commémoration, les photographies d'Ishiuchi montrent ces objets au présent comme elles les rendent présents.

« Toutes les images d'Hiroshima représentent des lieux communs [*pigeonholes*] desquels j'essaie de sortir. Hiroshima s'est calcifiée en "Histoire", » a dit Ishiuchi.<sup>228</sup> Tout en reprenant les codes associés à la figuration des bombardements et de ses conséquences, ses photographies détournent – ne serait-ce que partiellement – ces règles non dites pour en renouveler l'image. Dans ce chapitre, je m'intéresse précisément à ce genre de stratégies artistiques, où l'artiste crée des connexions entre le passé et le présent en même temps que des évènements historiques sont réactualisés, resémantisés. Comment, au juste, rafraîchit-on un évènement historique ? Comment le « re-rend » on « actuel » ?

---

<sup>226</sup> Voir Shoji 2013. Pour Miyamoto Ryuji, les photos sont des vestiges du temps et Moriyama Daido, les photographies sont la fossilisation d'une chose : voir leur intervention dans Vartanian, Hatanaka et Kanbayash 2006 : 73 et 78, respectivement.

<sup>227</sup> Comme le dit un survivant de Tchernobyl, Victor Latoun, « On me demande pourquoi je ne prends pas de photos en couleurs. Mais il s'agit de Tchernobyl ... » : Alexievitch 1998 : 189.

<sup>228</sup> Ishiuchi et O'Brian 2012 : 4.

Pour reprendre les mots de Tōge, si des évènements tels les bombardements d'Hiroshima et de Nagasaki n'ont pas de fin en soi (les terres demeurant irradiées dans le temps long), dès 1952 « les circonstances sociales ont changés, et nous nous sommes distanciés de ces évènements, et nous nous rappelons d'eux seulement en tant que réminiscences.<sup>229</sup> » Ce que montre alors l'œuvre d'Obara est une tentative d'inscrire les évènements de Tchernobyl dans un temps long sans pour autant en effacer les spécificités. Cette tentative, je la nomme *recyclage*, une pratique artistique également partagée par de nombreux artistes post-photographiques, sans pour autant que leurs pratiques soient tout à fait analogues à celle d'Obara. Je commence donc par relier le recyclage à la constellation de conditions historiques dont il serait à la fois le symptôme et le résultat : il est donc question de post-photographie, de post-journalisme et, jusqu'à un certain point, de post-médium, autant de tournants épistémologiques qui se subsument dans la plus grande catégorie de la théorie postmoderne.

Dans la deuxième partie, je montre de quelles façons le recyclage est opéré au sein de la post-photographie (qui mise sur la recirculation de photographies préexistantes) avant de m'orienter vers une autre possibilité – celle du redéploiement de techniques, d'iconographies et de supports qualifiés d'obsolètes. J'introduis alors la notion de *spolium*, qui me permet d'aborder comment les objets peuvent *garder* leur attache au passé en même temps qu'ils sont renouvelés – comment *Exposure* se fait inaliénable à son contexte, autrement dit. Au regard du médium photographique et sa propension à nécessiter un texte pour le déchiffrer, il pourrait paraître exagéré de parler « d'inaliénabilité. » Aussi, je me tourne vers les théories des trajectoires des objets et les liens sociaux qu'ils symbolisent pour comprendre comment cette inaliénabilité des objets est constamment performée, constituée.

---

<sup>229</sup> Tōge 2011 : 91.



**Figure 35.** Ishiuchi Miyako, ひろしま /hiroshima #9 (Ogawa Ritsu), 2007, épreuve chromogénique, [sans dimension.], Collection particulière. © Ishiuchi Miyako.



ワンピース

原簿番号1974年1月30日/原簿番号0000000000 (小川節子さんの服)

小川節子さん (当時21歳) は、広島県小川町 (0000) で戦後の復興中に被爆、被爆後に逃げたが、火の勢いが強いため、足掻川に付いているところを、川原に投げられて瀬川町小川部に収容される。9日坂島に転送されたが、11日に死亡。このワンピースは、モンペと上着の下に着けていたもの。

Dress

Setoko Ogawa (21 at the time) was participating in morning physical exercise at the Fifth Army headquarters (300 meters from the hypocenter). Although she sought refuge at Shinokawa park, raging fire forced her to flee in a small river. She was then rescued by soldiers and taken to an army headquarters. On August 9, she was transferred to another location, but died on August 11. She wore this dress under a jacket and menperwomen's work pants.

Figure 36. Tsuchida Hiromi, *Hiroshima Collection*, 1982 (négatif) – 1990 (impression), photographie argentique, 39.8 x 39.8 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. © Hiromi Tsuchida.

Contrairement à la quasi-absence de photographies prises lors de l'accident de 1986, la triple catastrophe survenue dans la région du Tōhoku est, elle, amplement illustrée, documentée, que ce soit par le biais de vidéos, de photos ou même de textes sous la forme de *tweets* ou de *posts* sur des blogues ou des sites journalistiques. Aussi, et contrairement au délai de près d'une semaine qu'a pris le gouvernement soviétique pour divulguer les nouvelles de l'évènement survenu à la centrale de Tchernobyl, celles concernant les centrales Daiichi et Daini ont été connues en direct *via* des sites de nouvelles non gouvernementaux et citoyens.

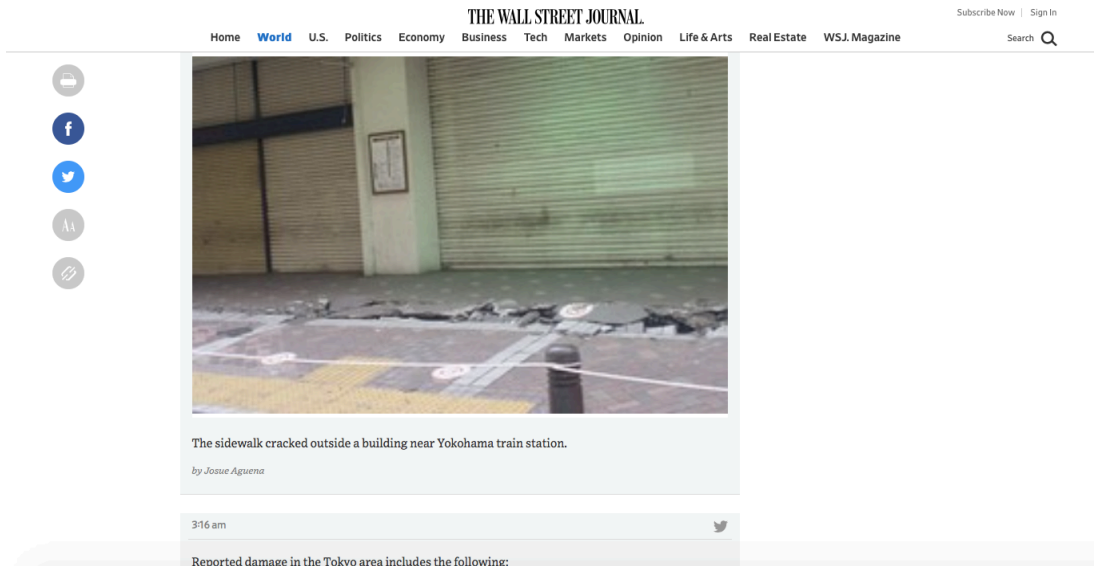
Un exemple éloquent nous est fourni par le *live blogue* du Wall Street Journal (WSJ) qu'entame Jacob Schlesinger, un correspondant du WSJ au Japon, le 11 mars à 01h57 (12h57, heure de l'est) :

It all started with an unusual chime on our newsroom TVs, followed by flashes warning of a large earthquake hitting northeastern Japan. Just as we started joking about checking which manufacturers have big plants in the area, our building in a business district in Tokyo started swaying. [...] In a few seconds, the swaying became so violent we had to hold on to desk and chairs.<sup>230</sup>

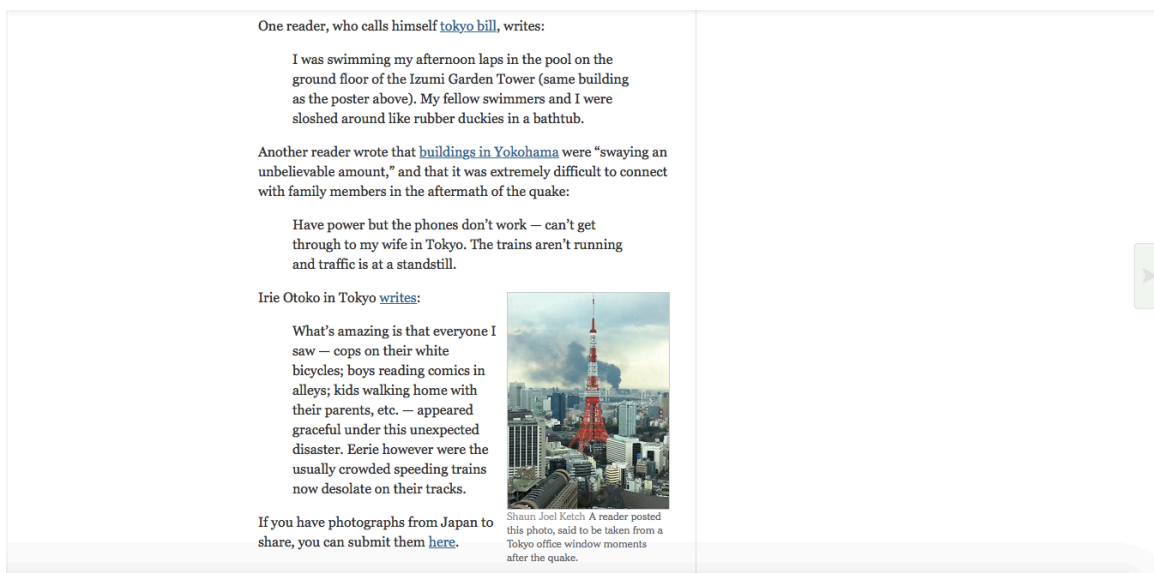
Le blogue livre alors aux lecteurs la possibilité de suivre le déroulement des conséquences des tremblements de terre, et on y suit l'incertitude des Japonais (« It's hard to grasp the extent of the overall damage of the quake. Network TVs are streaming videos and constant updates on tsunami warnings. [...] There is very little information on the damage in cities and towns where the quake hit the hardest. »), jusqu'à son dénouement, l'émission de matériel radioactif aux centrales Daiichi et Daini. Le blogue est constitué de plusieurs *posts* écrits par des journalistes du WSJ et d'autres médias, ainsi que de photos constatatives de l'évènement (figure 37). Un autre exemple, celui-ci tiré du New York Times en ligne, montre à la fois un enchaînement comportant une carte de Google marquée avec des repères, des *tweets* narrants l'enchaînement des évènements, des modèles animés du développement du tsunami, ainsi que des vidéos tirées de Youtube montrant l'impact des secousses dans des lieux tels des supermarchés ou des gares ferroviaires.

---

<sup>230</sup> Wall Street Journal 2011 -.



**Figure 37.** Entrée dans le *Live Blog: Japan Earthquake* du Wall Street Journal à 03 :16 AM, le 11 mars 2011, accessible au <https://blogs.wsj.com/japanrealtime/2011/03/11/live-blog-japan-earthquake/>, capture d'écran par Philippe Depairon le accédé le 01 janvier 2020.



**Figure 38.** Entrée dans le blogue *Updates on the Earthquake and Tsunami in Japan* du New York Times à 12:16 PM, le 11 mars 2011, accessible au <https://thelede.blogs.nytimes.com/2011/03/11/video-of-the-earthquake-and-tsunami-in-japan/>, capture d'écran par Philippe Depairon le accédé le 01 janvier 2020<sup>231</sup>.

<sup>231</sup> Comme l'indique la légende de la photographie, un.e lecteur.rice a publié cette photographie sur un réseau quelconque et que le NYT a partagée sur sa propre page sans avoir eu le temps de vérifier l'image (« said to be taken from a Tokyo office window », je souligne).

L'intérêt de ce genre de ce *blogue* est au moins triple. D'une part, on y suit le déroulement des évènements en direct, dans ce cas-ci, les lecteurs du WSJ ou du NYT peuvent suivre l'actualité alors même qu'elle change, tandis que le tremblement de terre génère un tsunami qui provoquera le relâchement de matériel radioactif des centrales nucléaires. D'autre part, les évènements présentés sur ces *live blogues* sont constamment réactualisés, c'est-à-dire, qu'ils sont présentés comme des évènements d'un présent toujours rafraîchi (*updated*). D'autre part encore, le contenu présenté sur ces blogues est extrêmement fragmenté : les médiums (vidéos, photos, textes) y prolifèrent, en même temps que le contenu réalisé par des professionnels se mêle à celui des non-professionnels, tandis que la barrière entre réseau social et journalisme s'amenuise, les *live blogues* du NYT et du WSJ prenant eux-mêmes la forme d'un réseau social.

Ce genre de reportage aurait été impensable il y a moins de 20 ans, et c'est principalement grâce au développement d'Internet et de la technologie numérique que cela est rendu possible. Après une première révolution numérique survenue dans les années 1990, alors qu'émergent les premières caméras numériques, la seconde aurait eu lieu entre les années 2008 et 2011, marquée par l'émergence de la connectivité 3G qui permet de se connecter sur son téléphone et de partager ses photos n'importe où, n'importe quand. De fait, le téléphone est désormais un site où les images sont produites, partagées, consommées, et ce, en permanence.<sup>232</sup> L'exemple donné plus tôt en est probant : lors du 3/11, on avait pu enregistrer des photos (figure 38) ainsi que des vidéos des effets des secousses avant de les partager sur Youtube ou d'autres plateformes comme Twitter ou Facebook, contenu qui sera alors vu par d'autres internautes puis possiblement repartagé, et ainsi de suite. Ainsi donc, la photographie est désormais « connectée », « conversationnelle », comme le propose André Gunthert et, atteignant le statut de langage en soi, elle serait véritablement devenue universelle.<sup>233</sup>

Toute personne disposant d'un téléphone polyvalent et de données Internet est donc à même de pouvoir transmettre et des images (fixes ou non), et des textes sur un évènement en même temps qu'il se déroule. Dès lors, tous ont le potentiel de recueillir l'actualité, de lui donner forme et de la montrer au monde : autrement dit, et tout comme tous sont photographes, tous sont journalistes.<sup>234</sup> Cette massification des pratiques photographiques et journalistiques de même que

---

<sup>232</sup> Gunthert 2014.

<sup>233</sup> *Ibid.* « [...] elle [la Photographie] voudrait bien, peut-être, se faire aussi grosse, aussi sûre, aussi noble qu'un signe, ce qui lui permettrait d'accéder à la dignité d'une langue », écrivait Barthes : voir *Id.* 1980 : 18.

<sup>234</sup> Gunthert 2014.



l'ubiquité de ces contenus mènent en retour plusieurs auteurs à proclamer que la photographie comme le journalisme sont morts. Pour autant qu'elles puissent paraître exagérées, ces déclarations sont autant de réponses à un même problème apporté par les mêmes innovations technologiques, et elles s'inscrivent pour la plupart dans une réticence, un scepticisme, une résistance à l'égard des images qui, comme simulacres, seraient devenues plus vraies que le vrai monde en même temps qu'elles cacheraient la réalité<sup>235</sup> ; que la culture et l'art seraient devenus même calqués sur le mode du capitalisme et qu'il y aurait tant d'images (voire d'art) que nous en serions devenus inattentifs à leurs qualités.<sup>236</sup> Plus encore, les deux positions tentent de répondre à une plus grande question qui les regroupe en quelque sorte : la photographie et le journalisme sont-ils les mêmes si « tout le monde » peut les pratiquer ? Et s'ils sont différents, quels sont alors les contours de leur nouvelle essence ?

Les termes « post-journalisme » et « post-photographie », qui émergent dans les années 1990<sup>237</sup>, sont autant de tentatives de saisir la soi-disant nouvelle essence de leur médium (artistique ou de communication) respectif. Le premier constat qui les relie est celui selon lequel l'émergence d'Internet a à la fois changé la quantité d'informations que nous ingérons et la façon dont nous le faisons.<sup>238</sup> Or, non seulement consommons-nous davantage de contenus sur les médias, mais nous en produisons nous-mêmes davantage, impliquant alors une production et un partage accru d'images photographiques et de texte. Plus encore, l'émergence de la possibilité de *faire* l'actualité grâce aux réseaux sociaux puis le remploi subséquent de nombreux journaux de vidéos Youtube ou de *tweets* sur leur site, parfois avant que ceux-ci soient vérifiés a, entre autres conditions, poussé certains à déclarer que nous assistons à l'éclipse de l'objectivité et, du fait même, de la vérité, ce dont le journalisme avait pourtant été le gardien vénérable jusqu'à tout récemment.<sup>239</sup>

---

<sup>235</sup> Voir Baudrillard 1981. Au sujet de ce genre de positions, Foster écrit qu'elles sont moins des descriptions d'une réalité que des présuppositions idéologiques : Foster 2004 : 4.

<sup>236</sup> En ce sens, voir la publication classique de Jameson 1984.

<sup>237</sup> La première mention de post-journalisme apparaît dans la recension du livre de David Altheide, *An Ecology of Communication: Cultural Formats of Control* par Richard V. Ericson : voir *Id.*, 1996 : 211 – 219.

<sup>238</sup> En théorie, l'arrivée d'Internet et les formes de nouvelles comme les blogs ou les vidéos en ligne auraient dû opérer un déplacement médiatique de notre attention, tout comme la télévision s'était accaparé une partie du lectorat des journaux traditionnels (lire : en papier.) Or, plutôt que d'opérer un déplacement, Internet engendre plutôt une *accumulation* médiatique de notre attention. Autrement dit, plutôt que de lire moins de journaux au profit de *blogs* sur Internet, par exemple, nous passons plus de temps sur Internet en *plus* de celui que nous passions déjà avec les autres : Tewskbury et Rittenberg 2012 : 28 et 32.

<sup>239</sup> Voir par exemple St. John et Johnson 2012.

La possibilité même de prendre des photographies numériques aurait aussi engendré la « chute » du régime indiciel, c'est-à-dire, la prétention à la vérité d'une photographie en vertu de son rapport indiciel à l'objet qu'elle montre. Si une photographie montre une chose, c'est que celle-ci a bel et bien été devant la caméra : c'est le *ça-a-été*, « l'Intraitable » barthésien qui garantit que n'importe quel sujet représenté « a été absolument, irrécusablement présent<sup>240</sup> ». Pour W. J. Mitchell, le numérique implique que l'homme a désormais une part active dans la réalisation des images, ce qui sous-entendrait que les photographies qu'elles sont plus modifiables que jamais : « the essential characteristics of digital information is that it can be manipulated easily and very rapidly by computer.<sup>241</sup> » Ce doute envers la photographie signerait alors notre entrée dans « l'ère du soupçon » puisque, au regard de « toute photo, qu'elle soit ancienne ou récente », nous serions, semble-t-il, assaillis de doute et nous serions portés à en contester la valeur de vérité que l'on aurait auparavant attribuée aveuglément aux images photographiques.<sup>242</sup> Plus encore « la vérité constitue un choix, et non pas une quête obstinée », écrit Fontcuberta.<sup>243</sup> Par ailleurs, l'abondance de photographies les fait passer d'objets de valeur à celui de vulgaires marchandises, où leur prolifération participerait de leur supposée dématérialisation et banalisation.<sup>244</sup>

Que les valeurs de vérité et d'objectivité de la photographie et du journalisme se soient effondrées sous l'effet de la massification de leur pratique et de l'abondance de contenu disponible (ou pas) est une proposition qui a été largement débattue au cours de la dernière décennie.<sup>245</sup> Aussi, loin d'assister à une rupture définitive dans l'histoire des médiums, nombreux sont celles et ceux qui préfèrent les termes de changement *et* de continuité en ce qui concerne le journalisme et la photographie, ce que reconnaissent d'ailleurs Fontcuberta et Mitchell : les usagers « en toute candeur, [continuent] d'appeler photographie ce qu'ils font<sup>246</sup> » écrit l'un, et ils continuent de « lire les photographies comme des représentantes de la réalité,<sup>247</sup> » tout comme ils continuent de

---

<sup>240</sup> Barthes 1980 : 120 – 121.

<sup>241</sup> Mitchell 1994 : 7.

<sup>242</sup> Coulombe 2016.

<sup>243</sup> Fontcuberta 2013 : 12.

<sup>244</sup> *Loc cit.*

<sup>245</sup> Par exemple, la soi-disant « surabondance » de photographies est notée depuis les années 1930 jusqu'à nos jours, au point où il est à se demander si la profusion de photographies n'est pas en soi une caractéristique du médium : voir Benjamin 1996 ; Sontag 1973 ; Barthes 1980 ; voir également Paquet 2016. Plus encore, l'ère « post-vérité » dans laquelle nous vivrions et son impact sur le journalisme « conjures a preceding but undefined era of truth that may be imagined as anything from the mass communication to the Enlightenment,<sup>245</sup> » ce que l'on sait être une fiction de la photographie et du journalisme : Carlson 2018 : 1881.

<sup>246</sup> Fontcuberta 2015a : 10.

<sup>247</sup> Mitchell 1994 : 32.

lire les journaux – qu'ils soient en papier ou sur Internet – de la même façon. Si les nouveaux formats que revêtent donc à la fois la photographie (sous sa forme numérique) et les journaux (sous leur format Web) n'opèrent pas la rupture tant proclamée, il serait faux en retour de ne pas reconnaître les changements opérés : aussi, je propose d'en examiner trois, aux angles de la narrativité, de la réciprocité ainsi que de la fragmentation.

Par narrativité, j'entends que tant la photographie que le journalisme ont adopté de nouvelles formes pour raconter l'actualité ou l'histoire qu'elles montrent, et, plus précisément, qu'elles se sont rapprochées des formats des réseaux sociaux. Un exemple serait l'emploi de photographies constatatives qui servent à rendre visible le déroulement des catastrophes par une simple image souvent sans texte pour nous expliquer ce qu'elle montre. Comme je l'ai montré plus tôt, des journaux comme le WSJ livrent des reportages sous la forme de blogues, en même temps que d'autres journaux présentent du contenu en ligne qui, sans reprendre en tant que telle la forme de réseaux sociaux (c'est-à-dire de plusieurs *posts* qui s'accumulent), prend néanmoins la forme d'un événement réactualisé, renouvelé. Par exemple, le journaliste Justin McCurry du *Guardian* est retourné plusieurs fois dans la région de Fukushima pour y documenter le déroulement de l'après-catastrophe et ses infimes changements. Les distinctions par rapport à, disons, les reportages réalisés à Tchernobyl par Felicity Barringer (comme je les ai abordés dans le chapitre 1) sont que, d'une part, « l'après » de la catastrophe est réactualisé plusieurs fois et, d'autre part, que ces « réactualisations » sont constituées d'entrevues ou de « portraits » des survivants de la catastrophe. Comme sur les blogues, donc les voix des survivant.es deviennent particulièrement prisés pour faire « parler » l'histoire : dans les reportages de McCurry, ses articles sont constitués de plusieurs entrevues menées auprès de celles et de ceux retournés vivre dans la région dévastée du Japon, et leurs témoignages deviennent central à la trame de l'évènement.<sup>248</sup>

En photographie, même les clichés de ruines sont réactualisés : un exemple impeccable serait celui de Watanabe Toshiya, dont la série *18 months* (2011 - ) est composée de sous-séries (*3 months later*, *29 months later*, *38 months later*, *56 months later*) (figure 39 et figure 40) et dont les images narrent les allers-retours du photographe dans la région évacuée de Fukushima pour y documenter l'évolution (ou l'absence de) des ruines « rafraîchies », pour y montrer la continuité

---

<sup>248</sup> Voir McCurry 2016a; McCurry 2016b ; McCurry 2019.

du même, la stagnation des villages devenus ruines.<sup>249</sup> Je suggère néanmoins que le portrait des survivants est une approche de plus en plus prisée, précisément parce qu'il est possible de témoigner des dimensions intimes d'une catastrophe, et les récits rendent possible notre association aux gens montrés ; les photos d'individus sont en fin de compte la contrepartie des ruines inhabitées, et elles donnent une présence, un visage aux bâtiments délabrés, détruits.<sup>250</sup>

En même temps que les journalistes réinvestissent fréquemment un événement dont l'actualité se trouve là même dilatée, la durée de plusieurs projets photojournalistiques s'étend. En ce sens, John O'Brian parle d'une « late photography » dont l'accent est mis plutôt sur la distance et la réflexion au détriment de la proximité et des réflexes rapides par rapport aux événements. Ainsi, à la manière d'Obara, les photographes procèdent à l'accumulation de nombreux témoignages qui forment alors une sorte de documentation et qui peut constituer une œuvre en soi, ou mieux servir à saisir une situation et à la comprendre de l'intérieur.<sup>251</sup> En retour, et à l'instar des témoignages livrés dans *La supplication* de Svetlana Alexievitch, les questions que pose Obara à Mariia ne sont pas présentées à même le texte afin que le témoignage soit livré seul : de cette façon, contrairement à son livre *Reset, Exposure* se fait reportage en même temps que le photographe retire les indices ou les traces de sa structure, opérant ainsi un passage de reportage à photographie artistique.

---

<sup>249</sup> Un autre exemple serait celui de Takeda Shimpei qui réalise des photogrammes (ou radiogrammes, plutôt) de catastrophes nucléaires et selon lequel : « I am not expecting that a radioactive trace taken at these historical sights will serve as a memorial service. More, it would be a meaningful pilgrimage to visit these sights and conduct the trace upon each visit. » Voir Takeda 2011.

<sup>250</sup> À ce sujet, Takeda écrit que : « I was shaken by the helplessly parochial standpoint of this country, which made me want to meet and directly hear what fourteen to seventeen year olds, for instance, were feeling and thinking at the present moment. » Takeda 2016.

<sup>251</sup> O'Brian et Ishiuchi 2012.



**Figure 39.** Watanabe Toshiya, *18 months – 3 months later* (Jun. 12. 2011 'Shinmachi street' Namie Fukushima), 2011 - , (photographie numérique?) [sans diensions], collection privée. © Watanabe Toshiya.



**Figure 40.** Watanabe Toshiya, *18 months – 56 months later*, 2011 - , (photographie numérique?) [sans dimensions], collection particulière. © Watanabe Toshiya.



**Figure 41.** Adam Broomberg et Oliver Chanarin, *The Day Nobody Died, June 10, 2008* (détail), série *The Day Nobody Died*, 2008, épreuve chromogénique, 76.2 x 60.0 cm, collection particulière. © Adam Broomberg et Oliver Chanarin.

Par réciprocité, j'entends donc que la photographie et le journalisme s'infléchissent l'un l'autre. Dès les années 1960, Rosalind Krauss notait que des artistes comme Robert Smithson, le couple des Becher ou encore Dan Graham s'inspirent du photojournalisme comme stratégie artistique puisque le photojournalisme, perçu comme un « non-art » était une façon de s'approprier sa soi-disant spontanéité et ultimement une façon de mieux repenser la spécificité du médium photographique.<sup>252</sup> J'ajouterais que nous observons une inversion de cette proposition, c'est-à-dire, la possibilité (ou le désir) des artistes de faire de l'art qui *soit* un reportage : un exemple bien connu en photographie actuelle est la série *The Day Nobody Died* (2008) du duo Broomberg et Chanarin, constituée de photographies non figuratives réalisées en exposant au grand soleil des films photosensibles à l'occasion de certains moments spécifiques lors de la guerre en Afghanistan (Figure 41). La série incarne une critique de la photographie d'actualité et des nouvelles héroïques (puisque'elles sont ici aniconiques) en même temps qu'elle montre une photographie d'art qui est en même temps un reportage d'actualité (puisque les photos ont été prises lors d'évènements et les « montrent »). Si le duo reproduit le modèle du photographe héroïque déplacé dans des lieux dangereux, leurs photos nous montrent autre chose, ou plutôt, une surface réduite à des variations chromatiques – presque rien, autrement dit. Ce genre de série photographique est un exemple de la fragmentation du métier de photographe qui fait à la fois de l'actualité *et* de l'art. Une seconde proposition, comme le montre Obara via *Exposure*, est que les reportages prétendent à l'art : resserrée autour d'un témoignage et de plusieurs photographies prises en Ukraine (comme l'a fait, par exemple, McCurry ainsi qu'Obara lui-même au service du *Guardian*), l'histoire des photographies donne une dimension conceptuelle à l'œuvre. *Exposure* n'est pas une œuvre d'art qui se fait reportage, comme l'est peut-être celle de Broomberg et Chanarin, mais elle est un reportage qui se fait œuvre d'art.

### *Adoptions, appropriations, spolia photographiques*

Ce qui importe le plus dans les propositions post-photographiques et post-journalistiques que nous avons vues est peut-être moins leur véracité que le fait que celles et ceux qui les ont produites y croient vraiment, c'est-à-dire, que nous serions *véritablement* devenus déconnectés et

---

<sup>252</sup> Krauss 1999 : 284 – 285.

inconscients du monde qui nous entoure. Ainsi, pour Obara comme pour tant d'autres photographes ou théoriciens, que la photographie ait toujours été surabondante est relativement trivial. Le fait est plutôt que *notre* époque est marquée par une quantité presque sublime de photographies, et leur réaction est de prendre position à même la pratique de leur médium (ou de leur théorie)<sup>253</sup>.

Walter Benjamin nous donne un exemple : c'est justement la dépendance des photographies à l'égard des légendes qui le pousse à déplorer, vers 1931, l'état de la photographie. En fait, la possibilité pour tous de se faire prendre en photo et de revendiquer sa position sociale désirée (et non propre) avait entraîné une crise du médium à la fin du 19<sup>e</sup> siècle qui trouverait donc, dans les transformations apportées par le numérique ainsi qu'Internet, son équivalent du 21<sup>e</sup> siècle.<sup>254</sup> C'est du moins ce à quoi fait allusion Fontcuberta quand il propose de lever, à l'instar de Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie* (1931), « the fog that cloaked the [photographic] landscape<sup>255</sup> ». Pour Benjamin, la photographie doit revenir à son essence pour mieux accomplir son potentiel révolutionnaire<sup>256</sup>, Fontcuberta propose de passer à un mode de création qui s'apparente à celui du recyclage. Pourquoi prendre de nouvelles photographies quand « tout est disponible » en ligne et dans les marchés aux puces ?<sup>257</sup> Pénaliser la production et la saturation d'images au profit de leur recyclage, voilà donc la véritable voie pour régler des enjeux aussi divers que la perte de valeur intrinsèque des images, tout aussi bien que leur coût environnemental et leur ubiquité.<sup>258</sup>

Évidemment, le recyclage n'est pas une pratique récente, des artistes postmodernistes comme Elaine Sturtevant et Sherrie Levine le pratiquant dès les années 1960, à la suite de bien d'autres. À ce sujet, Susan Sontag écrit en 1972 que :

Photography does not simply reproduce the real, it recycles it – a key procedure of a modern society. In the form of photographic images, things and events are put to new uses,

---

<sup>253</sup> Un exemple nous est donné par Tacita Dean : «As an artist who makes and exhibits film for reasons indexical to the medium, I had no choice but to resist the situation and try to counteract the overwhelming pessimism, intransigence, and ignorance, willful or otherwise, that surround any discussion about film ». Dean 2015.

<sup>254</sup> Benjamin 1996.

<sup>255</sup> Fontcuberta 2013 : 8. La citation est la suivante : « Le brouillard qui s'étend sur les commencements de la photographie n'est pas tout à fait aussi épais que celui qui recouvre les débuts de l'imprimerie » Voir Benjamin 1996.

<sup>256</sup> Pour Benjamin, la photo doit renoncer au statut « d'art » et ne se faire qu'un document visuel qui enregistre les choses « telles qu'elles sont » pour pouvoir être véritablement moderne – et révolutionnaire. Benjamin 1996 ; voir également Zervigón 2017 : 32 – 48.

<sup>257</sup> Palmiéri 2015 ; voir également Paquet 2016.

<sup>258</sup> Fontcuberta 2015a : 6.



assigned new meanings, which go beyond the distinctions between the beautiful and the ugly, the true and the false, the useful and the useless, good taste and bad.<sup>259</sup>

En rephotographiant des clichés de photographes tel Walker Evans (1981), Levine opérait justement une déconstruction des notions classiques de (l'histoire de) l'art comme l'auteur, la nature d'une œuvre, les canons de l'art et l'originalité, autant de thèmes postmodernes que l'on retrouve par ailleurs dans la post-photographie.<sup>260</sup> Dans le cas de ces « re-photographes », le recyclage est opéré via la caméra qui génère une *nouvelle* photographie à partir d'une *ancienne*, préexistante. Or, ce que préconise Fontcuberta parmi d'autres photographes est plutôt de prendre des clichés préexistants et de les modifier : si le résultat est la *création* d'une nouvelle image, il n'y a pas, en retour, de prises de *nouvelles* photographies. Aussi, au terme d'appropriation (qu'il considère du vol), Fontcuberta préfère le terme d'adoption puisqu'un tel geste sous-entend la sémantisation des photographies recyclées.<sup>261</sup> Toute photographie étant désormais banale et vide, semble-t-il, les post-photographes doivent dès lors aider ces images à « retrouver un sens qu'elles n'auraient jamais vraiment eu et qu'[ils] leur insuffle[nt] par leur emploi.<sup>262</sup> »

Un exemple impeccable de cette pratique est *24 HRS IN PHOTO* (2012, figure 42) d'Erik Kessels. Le geste « d'adoption » de Kessels met en mouvement les photos qu'il a glanées sur Flickr et leur assigne un nouveau cadre à la fois physique (puisqu'il les imprime et les expose dans un site telle une église abandonnée ou un espace de type cube blanc) et conceptuel (puisque le nouveau site des photos réassigne un sens aux photographies téléchargées). Or, en imprimant ces photos sans fournir la légende qui les accompagne, ni aucune information sur l'utilisateur qui les a mis en ligne au préalable, et en les exposant pêle-mêle dans le lieu d'exposition, Kessels redonne moins un sens aux images qu'il recycle qu'il en souligne la banalité et la multiplication. De fait, le contenu de ces images est effectivement et parfaitement anecdotique, et que celles-ci aient une valeur personnelle pour ceux qui les ont mises en ligne en premier lieu est alors tout à fait secondaire pour les artistes qui les remploient. Ultimement, les post-photographes sont moins concernés par l'examen de ce que l'on voit dans les photographies qu'à en dévoiler les conditions de visibilité – leur trivialité, leur vacuité, leur médiocrité.

---

<sup>259</sup> Sontag 1973 : 136.

<sup>260</sup> Voir à ce sujet Krauss 1982 : 315. Cette opération par Levine et Sturtevant s'inscrit dans une plus grande pratique de remise en cause des codes traditionnels de l'art comme l'emblématique Marcel Duchamp.

<sup>261</sup> Desgagnés et Fontcuberta 2013.

<sup>262</sup> Fontcuberta 2015a : 7.



**Figure 42.** Erik Kessels, *24 HRS IN PHOTOS*, 2012, 350 000 photographies, [sans dimensions], collection particulière. © Erik Kessels.

Pour autant que la proposition des post-photographes puisse être intéressante (à défaut d'être, peut-être, innovante), il faut remettre en question les jugements que sous-tendent les œuvres dont *24 HRS* est emblématique. Comme nous le rappelle Annabella Pollen, nous devons nous départir de nos jugements hâtifs lorsque nous regardons des images qui peuvent nous semblent interchangeables, et nous devons « demander quels buts ces images servent », puisqu'elles invoquent des histoires personnelles chargées, riches, et qui ne demandent en réalité qu'à être interrogées pour mieux dévoiler ce qu'elles ont le devoir de raconter.<sup>263</sup> Si la photographie signifiait, jusque dans les années 1990, la photographie argentique, l'avènement de la photographie numérique opère un déplacement qui est d'abord et avant tout évalué en termes d'efficacité et d'opérativité, deux critères auxquels Jean-François Lyotard s'opposait pourtant dans sa définition du postmodernisme<sup>264</sup> L'engouement actuel pour la photographie argentique me semble moins pointer à une soi-disant renaissance de cette technique ou à une nostalgie de

---

<sup>263</sup> Pollen 2016.

<sup>264</sup> Lyotard 1979 : 8.

l'analogique qu'à sa réactualisation : comme la peinture était libérée de son impératif de la mémoire par la photographie argentique, celle-là même l'est également par la photographie numérique.

C'est justement ce qu'argue Rosalind Krauss, pour qui la notion même de *médium* est à la fois définie par la structure matérielle en même temps que celle-ci doit « soutenir [ou *sustain*] la pratique artistique<sup>265</sup> ». Autrement dit, un support matériel (le bronze, l'huile sur un canevas, le gélatinobromure d'argent sur film, et ainsi de suite) sans conventions ni usages sociaux (le nu classique, la pomme comme nature morte, la photographie de famille) n'est pas un médium en tant que tel, tout comme une convention ou un usage social ne peuvent réellement prendre forme sans forme matérielle appropriée : de cette façon, pour qu'un médium existe, sa structure matérielle *est* comme elle doit *convoquer* l'histoire et les conventions de ce médium. Par exemple, un daguerréotype est précisément cela (un daguerréotype) *comme* il participe à l'histoire de la daguerréotypie en tant qu'il invite à être associée aux autres photographies faites selon cette technique selon ses fluctuations perçues (sa mort puis sa soi-disant renaissance). De ce fait, tout médium doit être réarticulé fréquemment pour qu'il continue d'exister, sans quoi il devient un fossile, une relique inerte du temps jadis.

Aussi, j'aimerais continuer en examinant ce que Krauss évoque sous le nom d'une expressivité « projective and mnemonic » de la photographie analogique, ce que je comprends être une pratique qui évoque et reprend l'histoire du médium (*mnémonique*) sans chercher à faire une photographie « à l'ancienne » et qui tiendrait peut-être davantage du pastiche.<sup>266</sup> Ce que montre *Exposure* est donc une tension entre une histoire narrée (celle de Tchernobyl) *via* le médium photographique en même temps que cette histoire est réinvestie au moment où ce médium change lui-même. Je me penche donc sur la façon dont certaines photographies reproduisent le contexte d'origine des objets qu'elles montrent, tout en y ajoutant un degré de lecture additionnel. Pour ce faire, j'introduis un principe tiré de l'archéologie, le *spolium*.

Les *spolia* sont des appropriations et, comme le nom peut le laisser entendre, elles désignaient à l'origine les butins de guerre arrachés par le vainqueur d'un conflit au vaincu, commémorant ainsi la « vertu militaire » du premier.<sup>267</sup> Le vocable en est venu à signifier un «

---

<sup>265</sup> Krauss 2000 : 26.

<sup>266</sup> Krauss 1999 : 296.

<sup>267</sup> Pour une historiographie du terme, voir Kinney 2006 ; Kinney 1997 : 136.

artéfact incorporé dans un environnement [*setting*] culturellement ou chronologiquement différent de celui de sa création », ce qui, pour le moment, ne le distingue pas des autres modes de recyclage.<sup>268</sup> La véritable différence, et celle qui m'intéresse ici est que, pour qu'un objet soit un *spolium* et non, disons, un vol ou une « adoption », il doit être enlevé de son « contexte » tout en gardant un lien avec celui-ci. Plus encore, le *spolium* doit être inséré dans un second objet ou un ensemble (matériel ou conceptuel) qui reproduit, souligne, préserve la narration du mouvement de cet objet. Ainsi, malgré l'évolution du terme depuis l'Antiquité classique, le vocable continue d'insuffler un accent parfois violent, certes, à l'objet qu'il désigne.

Un bon exemple de *spolium* nous est d'ailleurs fourni par *Exposure* lui-même. Si le récit concernant les bobines de films analogiques est véridique, qu'elles ont été enlevées (lire : volées) d'une demeure abandonnée de Pripyat par l'assistant d'Obara, alors les photographies constituant la série sont bel et bien le fruit d'une spoliation. Arrachées du site où elles reposaient, par un touriste qui possède les moyens de visiter les ruines du village, de même que ceux de pouvoir rapporter avec lui ces objets (geste non seulement dangereux, mais également illégal), les bobines deviennent éventuellement des photographies. Tandis que le voile dans les photographies perpétue les origines des bobines, les photographies sont alors un index de ce vol en même temps que l'album dans lequel elles sont insérées maintient cette histoire ; en fait, toute l'authenticité de cette série photographique est fondée sur ce vol.

Comme le montre donc *Exposure*, le *spolium* peut être ou bien *in re*, c'est-à-dire, un remploi de traits formels ou de principes (à l'instar du remploi d'iconographie), ou bien *in se*, un recyclage littéral d'objets (à l'instar des bobines de films.)<sup>269</sup> Sous cette proposition, la photographie (via sa prise) n'est plus l'unique agent de recyclage (comme dans le cas de Levine), et l'œuvre n'est pas constituée seulement d'objets recyclés. Dans ce cas, le recyclage se fait multiforme, puisque tant l'iconographie (le motif que nous voyons), le support (ce qui supporte ce qu'il y a à voir) et les techniques ou principes photographiques, dans ce cas, la photographie analogique (ce qui donne à voir) peuvent également être recyclés, remployés. Central à la proposition du *spolium in se et/ou in re* est que l'histoire des objets comme des techniques est aussi importante dans la sémantique d'une œuvre que les objets et les techniques eux-mêmes qui les constituent.

---

<sup>268</sup> Kinney 2006 : 233.

<sup>269</sup> Voir Kinney 2011 : 2 ; Brilliant 1982.

Ce que font certains photographes est donc de saisir les caractéristiques formelles et physiques de la photographie analogique comme moyens d'expression – le grain photographique comme le temps mis dans la formation des photographies – pour exprimer des aspects des événements historiques. La série de daguerréotypes d'Arai Takashi intitulée *Tomorrow's History* (2016, figure 43) est un exemple de technique désuète s'il en est, remployée pour ses capacités expressives. Au sujet des daguerréotypes, Benjamin écrit :

Malgré toute l'ingéniosité du photographe, malgré l'affectation de l'attitude de son modèle, le spectateur ressent le besoin irrésistible de chercher dans une telle image la plus petite étincelle de hasard, d'ici et maintenant, grâce à quoi la réalité a pour ainsi dire brûlé de part en part le caractère d'image le besoin de trouver l'endroit invisible où, dans l'apparence de cette minute depuis longtemps écoulée, niche aujourd'hui encore l'avenir, et si éloquemment que, regardant en arrière, nous pouvons le découvrir.<sup>270</sup>

De fait, le daguerréotype, comme technique, implique un temps différent de prise que la photographie numérique. Pour Arai, le daguerréotype est à même de pouvoir « encapsulate my models' emotions and mine in the daguerreotype » en même temps qu'il implique une attention et un rapport de lecture différents précisément parce que ce sont des images réfléchissantes – qui demandent un effort de lecture, donc.<sup>271</sup> Plus encore, l'histoire et la persistance du daguerréotype garantissent sa capacité à transmettre les images de ses modèles : « Daguerreotype, which is proven of at least 180 years of lifespan, thus becomes the most trustful memory device, which contains and passes down their likeness [sic] to future generations after hundreds years.<sup>272</sup> »

Dans les pratiques photographiques abordées jusqu'à présent, les *spolia in se* et celles *in re* sont pratiquées en même temps. En fait, il semblerait que le emploi d'objets incite particulièrement au emploi de techniques. Un exemple nous est donné par Takeda Shimpei et sa série *Trace* (2016 - , figure 44) composée de radiogrammes de mousses et d'autres végétaux radioactifs de la région de Fukushima : comme il l'écrit lui-même, « As a Japanese artist working with analog photographic techniques that are rapidly in decline, I felt a need to capture a physical record of the worst man-made nuclear accident in history.<sup>273</sup> » Ainsi, les anciens procédés sont non seulement des manières comme d'autres d'enregistrer le présent, ils semblent en réalité plus

---

<sup>270</sup> Benjamin 1996.

<sup>271</sup> Davre et Arai 2017.

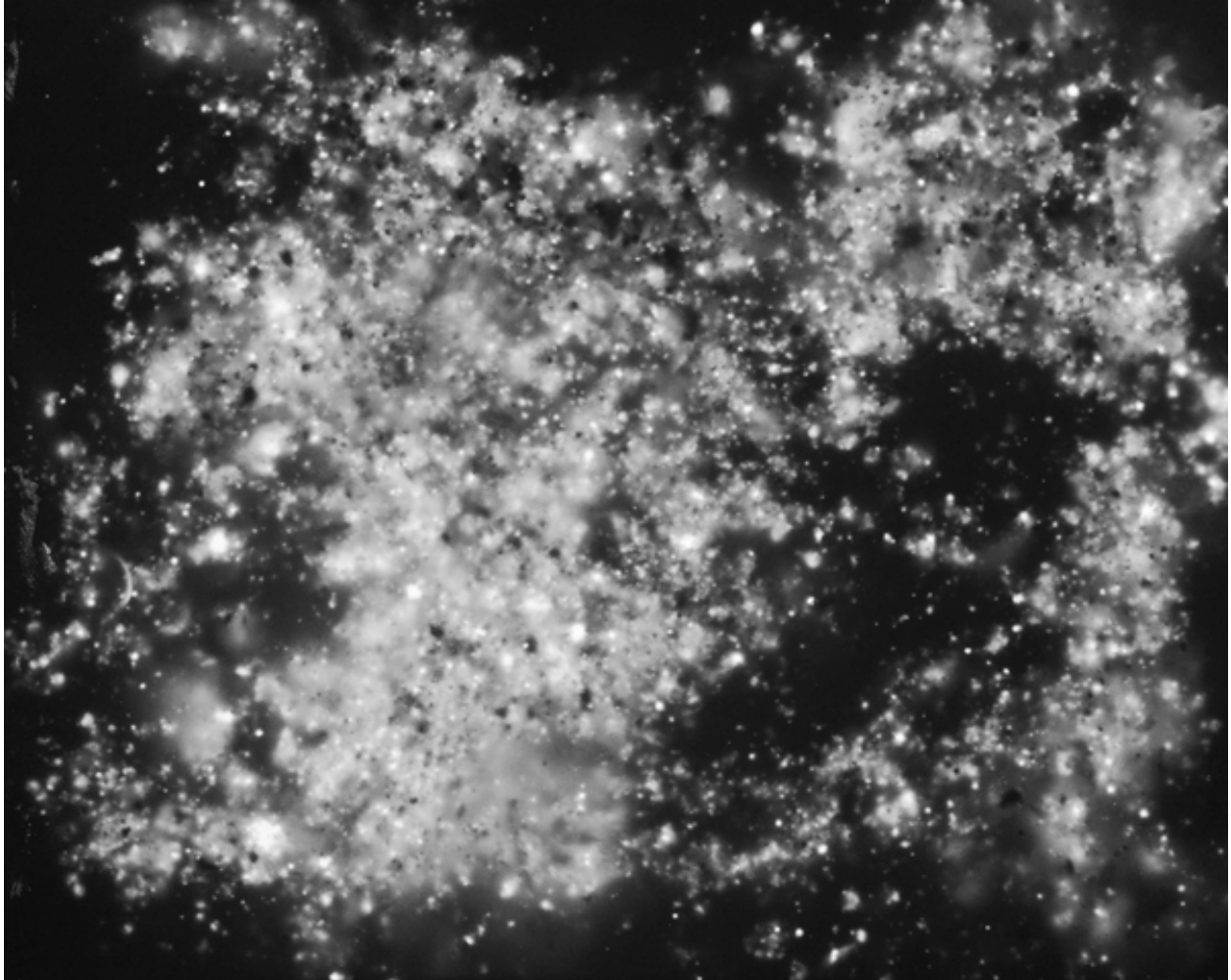
<sup>272</sup> Arai 2019.

<sup>273</sup> Takeda 2016.

adaptés que le numérique pour capter le présent en même temps qu'il se déroule. Puisque la photographie analogique enregistre à la fois ce qui est exposé devant la caméra et, comme nous l'avons vu dans le chapitre 1, compte à ses conditions de préservation, elle est une technique qui est mieux désignée pour rendre les événements dans leur durée.



**Figure 43.** Arai Takashi, *Taichi at the age of 16, Hiroshima 2016*, série *Tomorrow's History*, 2016, daguerréotype, 16.5 x 11.9 cm, collection particulière. © Arai Takashi.



**Figure 44.** Takeda Shimpei, *Trace #16, Lake Hayama (Mano Dam)*, 2012, épreuve à la gélatine argentique, 40.0 x 50.5 cm, collection particulière. © Takeda Shimpei.

Dans *Exposure*, le remploi des bobines gagne en sens par rapport à l'idée que le médium « meurt ». Je ne dis pas que le médium *est* mort : plutôt, essentielle à sa réarticulation, est la *perception* qu'il se meurt.<sup>274</sup> De cette manière, non seulement les techniques « désuètes » peuvent-elles rendre l'actualité, mais parallèlement, ces techniques sont réactualisées en même temps

---

<sup>274</sup> Au sujet du *Lost and Found Project* (2012), où des photographies retrouvées dans les décombres de la région de Fukushima ont été regroupées pour devenir une installation collective, Geoffrey Batchen écrit que : « Kodak's recent decision to declare itself bankrupt only adds to the sense that photography as we once knew it is no more, swept away by a digital, rather than an oceanic, tsunami. A Japanese disaster has become a surrogate for another, American, one. » Voir Batchen 2012. De manière générale, Robin Kelsey écrit que : « Analogue photography, which once, in comparison with older pictorial media, seemed de-skilled and dematerializing, now appears difficult, tactile, and dense. Anything fashioned by an individual without keyboard or mouse has an aura of lost artistry and reminds us, however briefly, of the real. » Voir Kelsey dans Rosler et al. 2013 : 22.

qu'elles servent à documenter et montrer le présent. Comme Obara le rend évident à la toute fin du livre, les techniques analogiques peuvent non seulement parler de Tchernobyl, elles peuvent également jeter un nouvel éclairage sur son histoire :

The title of this book, 'exposure', has triple meaning [sic]. As a technical term of photography, it means to expose a photographic film to light. The term also signifies to reveal an unknown fact to the public. [...] Just as Mariia's existence remained obscure and her stories did not see the light of day, the films I used for this project were kept in the darkness for almost thirty years. I as a photographer pour the light into the unexposed film to reveal her existence to the world.<sup>275</sup>

Cet oubli, celui de l'existence de Mariia, ainsi que de son histoire, trouve un écho non seulement dans le portrait de Mariia, dont le buste semble s'effacer dans le fond, mais également dans certaines photos où les visages des sujets sont brouillés, effacés. Mises l'une à côté de l'autre, ces photos semblent annoncer ce qui arrive à Mariia et son récit de vie, avant qu'Obara ne les fige et prévienne davantage leur étiolement : à l'instar d'un *spolium*, donc, Obara détache, retire ou arrache de leur contexte les bobines et les histoires de Mariia, pour, paradoxalement, mieux les préserver.

Bien sûr, les photographes qui pratiquent le *spolium* ont conscience que les choses qu'ils mettent en scène ou les techniques qu'ils emploient sont censées être à l'agonie. Or, en les recyclant, que ce soit pour figurer des événements actuels ou en les détournant, ils leur redonnent une impulsion ou, pour le dire autrement, ils en allongent la « vie » en les intégrant dans un nouveau cycle. Comme le montre *Exposure*, ils peuvent par exemple reprendre des éléments iconographiques qu'ils reconduisent, à l'instar des voiliers si emblématiques de Tchernobyl pré-1986, sans pour autant les « reproduire » : le voile présent sur et dans les photos vient ici en infléchir la teneur en nous rappelant que Tchernobyl a déjà été un lieu paisible, heureux même.

C'est un peu ce que faisaient les appropriationnistes photographiques ainsi que les « post-photographes ». Toutefois, tandis que les premières tendaient à prendre des objets en photos sans nécessairement en changer l'aspect physique (à l'instar de Levine qui photographie les nus de Walker Evans sans qu'ils apparaissent « autrement » pour en subvertir le contenu et critiquer les notions patriarcales de l'art), et les seconds, à en effacer le sens précédent pour en donner un nouveau, la pratique photographique que je souhaite mettre en évidence avec le *spolium* examiné

---

<sup>275</sup> Obara 2016 : s.p.



via la pratique d'Obara est plutôt celle d'une *reconduction* des sens que convoquaient ces photographies en premier lieu en même temps qu'ils sont renouvelés ou réactualisés. Ainsi des voiliers dans *Exposure*, qui demeurent attachés à leur premier sens (celui d'un Tchernobyl idyllique) *comme* ils deviennent également identifiés à un second, celui d'un joyau soviétique déchu. Ce que fait le *spolium*, comme théorie opératoire, est de mettre en scène la disruption du mythe du progrès inéluctable, ininterrompu : en notre ère supposée post-digitale, il s'agit de « creating the new from the rearrangement (distortion, corruption, extension) of the old (or the newer from the new, in this case, perhaps rendering concepts of newness redundant in doing so).<sup>276</sup> » Plus encore, comme prolongement logique du bricolage, le *spolium*, « cobbled together from various found materials, sometimes with the explicit intention to overturn normative aesthetic conceptions<sup>277</sup> », donne à voir à la fois un refus de la mort du médium analogique.

Il ne faudrait pas prendre ce refus pour une fétichisation du médium ou des photographies analogiques : s'il est vrai que certaines réitérations sont teintées de nostalgie, il me semble qu'il s'agit aussi (et peut-être, surtout) d'une démonstration des photographes que les objets qu'ils prennent en photo ou qu'ils remploient ont quelque chose à dire sur eux-mêmes en même temps qu'ils peuvent être resémantisés. Dans le cas des photographies d'Arai et de Takeda, que les techniques qu'ils emploient soient moins rapides, moins efficaces, ces qualités les rattachent à un autre temps déjà. Avec *Exposure* comme *Hiroshima* d'Ishiuchi, l'histoire de Tchernobyl comme celle d'Hiroshima semblent avoir tout révélé et sont devenues « calcifiées », au même titre que leur représentation. Ce qu'ils opèrent, donc, est un rafraîchissement des objets pris en photos, des techniques employées, des iconographies du passé en même temps qu'ils en signifient l'appartenance au passé.

Tout comme le médium photographique se refaçonne au regard de sa propre histoire, et que les façons de narrer l'actualité sont retravaillées par la force des nouvelles technologies, les manières mêmes de commémorer et de raconter l'Histoire sont également réenvisagées. Ce que montre le *spolium* est alors le travail des artistes d'aligner leurs photographies au service de l'histoire : pour le dire plus simplement, les photographes ont plus que jamais le choix de montrer l'histoire et de trouver les techniques appropriées pour la montrer. En ce sens, *Exposure* est une tentative d'élargir les définitions traditionnelles de la photographie de presse, davantage axée sur

---

<sup>276</sup> Shapley 2011 : 6.

<sup>277</sup> Meier 2011 : 223.

le reportage des événements de l'actualité, en ce qu'elle rappelle que les conséquences (environnementales, humaines, sociopolitiques) de Tchernobyl continuent et varient dans le présent : aux conséquences dans la durée (qu'elles sont encore « d'actualité », pour le dire ainsi), *Exposure* trouve une équivalence dans la photographie analogique, dont le temps est plus long que celui de la photo digitale. Plus encore, sous le format du livre photographique, elle offre une alternative floue et statique, tout en gardant une narrativité linéaire, au format de la photo de presse, claire, dynamique, lisible même. Pour reprendre les termes de Mark Godfrey, dans un monde « médié par la photographie de presse », *Exposure* est moins à propos de la commémoration du passé (de même que du présent des événements passés) que de la difficulté d'interpréter le passé.<sup>278</sup> Obara jette un éclairage sur l'opacité du passé en recourant à des stratégies d'appropriation, que ce soit par la mise en scène d'objets trouvés sans passer par la recréation d'événements.<sup>279</sup>

Pour suivre ce que narre Mariia<sup>280</sup>, son corps est sauvé *et* renouvelé ; les bobines de film analogiques, elles, sont similairement retrouvées puis mise au service d'*Exposure*, tandis que la photographie analogique (via les bobines) est sauvée de sa « mort » pour être renouvelée (via *Exposure*) ; l'histoire de Tchernobyl, elle, est sauvée de son aspect monstrueux *et* renouvelée. Pour le dire autrement, Obara remet de l'avant un événement à la fois mal et peu couvert par les médias et en offre une version autant ancrée dans le site (via la narration de Mariia et les bobines), comme il en offre une nouvelle version (avec ses photographies). De cette manière, la rédemption de l'histoire de Mariia comme celle de Tchernobyl trouve un écho structurel et narratif dans la rédemption des objets et du médium photographique. Ce que font ces échos est renforcer la lecture de l'œuvre non comme la décadence de Tchernobyl ou la déchéance corporelle de Mariia, mais plutôt le geste ultérieur, celui de les sauver de l'oubli.

Dans *Exposure*, le travail de réinvestissement des techniques photographiques analogiques trouve un écho dans le travail de réinvestissement des « archives » de Tchernobyl, en l'occurrence, dans le réinvestissement des voix de l'accident. Tout comme Obara *excave* et met au jour ces voix, il *recycle* le médium photographique analogique : ainsi, le mouvement du recyclage structure l'œuvre.

---

<sup>278</sup> Godfrey parle de remise en scène *via* la photo. Godfrey 2007 : 52.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> Voir le chapitre 1 à cet effet.

En fait, la pratique de la *spolia* est une réponse au même titre que l'est l'adoption post-photographique à l'endroit de ce que ceux qui les pratiquent perçoivent être une perte (ou une absence) de contenu à même les images. Or, plutôt que partir à neuf, le *spolium* densifie le nœud sémantique de l'objet tout en mettant de l'avant l'histoire du cliché remployé, et ce, au même titre que l'appropriation postmoderne, à la distinction près qu'il n'en subvertit ni n'en critique le contenu, mais en propose plutôt une nouvelle lecture *en même temps* qu'il remet de l'avant le premier contenu qu'il reconduit : il *cultive* ce que montre une photo tout en générant de nouvelles possibilités historiques.<sup>281</sup> En même que ces photographies sont redéployées (dans des expositions, dans de nouveaux lieux), ces objets deviennent plus denses sémantiquement tout comme leur attachement à leur premier lieu, leur premier propriétaire, devient un peu plus *inaliénable*.

### *Les dons et l'inaliénabilité de l'histoire*

give back the fathers! give back the mothers!  
give back the elderly!  
give back the children!  
give me back! give back the human beings  
connected to me!<sup>282</sup>

Dans un article portant sur la culture visuelle de Tchernobyl (la catastrophe et le lieu), Thom Davies raconte l'expérience de nombreux survivants, y compris celle d'un homme dénommé Oleg. Près de 30 ans après l'accident de 1986, cet homme est retourné visiter son ancienne demeure : lors de sa visite, il retrouve une photographie de lui-même plus jeune et avec laquelle il se fait photographier avant de la laisser derrière lui (figure 45), au moment de quitter la Zone d'exclusion, de peur qu'elle soit contaminée.<sup>283</sup> La photographie nous montre Oleg, à près de quarante ans, tenant la photographie de lui-même, ou ce qu'il appelle son « pré-Tchernobyl. » Dans ce cas, la photographie agit comme garde-mémoire, celle de l'existence de la première photographie, tout comme elle produit de la mémoire, celle de l'acte de retrouver la photographie laissée derrière soi. Ainsi, cette photographie entame le processus de séparation de l'objet auquel Oleg était (r)attaché,

---

<sup>281</sup> Kwon 1997 : 104.

<sup>282</sup> Tōge 2011 : 4.

<sup>283</sup> Davies 2013 : 124 – 125.

et duquel il avait été arraché de manière trop franche, trop nette. La seconde photo réactualise la première, en tant qu'elle l'intègre dans un ensemble plus grand (en l'occurrence, dans une autre photo), en montrant le passage du temps entre les « deux » Oleg, tout en réaffirmant le lien de possession de la photographie montrée, malgré le temps passé et malgré la distance (et bien que d'autres puissent se l'approprier, à l'exemple des voleurs comme l'est l'assistant d'Obara.) Elle est en ce sens un exemple du désir de garder pour soi les choses que l'on pourrait qualifier d'inaliénables, celles qui ont un sens et une signification personnelles que l'on souhaite préserver.<sup>284</sup>



**Figure 45.** Thom Davies, *Oleg holds a photograph of himself in his abandoned flat in Pripjat holding a photograph of himself before Chernobyl*, 2013, photographie parue dans *International Labor and Working-Class History* (2013), [sans dimensions]. © Thom Davies

---

<sup>284</sup> Face à la progression de l'histoire, Tōge parle de faits qui « preserve their meaning and weight for each person, people, nation, and all humankind. » Voir *Ibid.*, 81.

Dans la classification des objets en circulation, ceux que l'on qualifie d'inaliénables sont d'une classe à part. Pour reprendre les termes de Maurice Godelier, ils ne sont ni des choses que l'on vend, ni de celles que l'on donne, mais de celles que l'on garde pour mieux les transmettre puisqu'elles sont sacrées<sup>285</sup> – dans le cas d'Oleg, sa photographie « pré-Tchernobyl » doit revêtir un caractère personnellement sacré, en tant qu'elle renvoie à un passé intact. Sa photographie trace le passage du temps depuis la prise de la première photographie tout comme elle montre le présent à la fois d'Oleg et de sa première photographie, et que la photographie que nous voyons reconnecte ensemble, pour que les deux puissent, chacun de leur côté, mieux repartir.

Les trajectoires de la photographie d'Oleg montrent plusieurs aspects de l'inaliénabilité des choses : d'une part, nous avons besoin d'un support physique au récit d'une chose et, d'autre part, cette chose a besoin d'une densité historique pour qu'elle puisse adéquatement soutenir ce récit ; d'autre part encore, elle a besoin d'un médiateur qui raconte le récit en même temps qu'il dévoile la densité de l'objet. Ce dernier aspect concerne toutes les associations symboliques auxquelles un objet est rattaché : sa provenance (dans le sens muséologique et géographique), ses valeurs économiques et esthétiques, ses caractères « secrets et sacrés » sont autant de paramètres de la densité d'une chose quelconque.<sup>286</sup> Plus un objet est « dense », moins il est propice à circuler – du moins, comme marchandise – et plus ses propriétaires sont enclins à le garder comme objet inaliénable. Et comment, alors, rend-on inaliénables des objets qui ne sont pas symboliquement denses, comme l'est *Exposure* ?

Concernant le médium photographique, Walter Benjamin notait d'emblée que l'une des difficultés de la photographie est justement sa dépendance aux légendes : sans elles, leur signification est propre à changer d'ordre de discours, de sémantique même. Comment rendre inaliénables ces objets donc, eux qui sont donc, presque par définition, flottants ?

Une partie de la réponse nous est donnée par la photographie d'Oleg : plutôt que de montrer l'histoire de sa photographie depuis le début (ce qui serait certes difficile à réaliser), ce que fait sa photo est mettre en scène sa (re)découverte par son propriétaire. Il s'en trouve alors que le passé (via la photographie photographiée) et le présent (via Oleg dans la quarantaine) sont réunis *dans* la même photo, et il s'en trouve alors que nous faisons l'opération de lier les deux, recréant par là même, de manière rétroactive, un réseau de connections temporelles, spatiales et même

---

<sup>285</sup> Godelier 2007 : 85.

<sup>286</sup> Pour la densité des objets, voir Weiner 1994 : 394.

conceptuelles qui constitue la densité de l'objet. C'est ce même genre de stratégie que met en place *Exposure*. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en scène la redécouverte ou bien de la photographie, ou bien des bobines, et que l'on suppose s'être déroulée parmi les décombres de Pripjat. Or, contrairement à la photographie d'Oleg, nous ignorons tout des premiers propriétaires des bobines : tandis que la photographie semble indiquer d'elle-même ce que nous voyons (en l'occurrence Oleg « vieux » tenant la photographie d'Oleg « jeune »), au contraire, Obara doit tout écrire pour restituer les origines de son objet. Il écrit ainsi :

After a while since I started photographing, by sheer chance, I got some twenty rolls of old film. Medium format film made in Ukraine in the late-1980s that were found abandoned in Pripjat in the late 1990's, the deserted city after all of its inhabitants had to escape from due to the nuclear accident. There was no way of knowing why these films were there [...]<sup>287</sup>

En un sens, Obara parle d'une dette contractée par le don « miraculeux » qu'on lui fait des bobines, tout comme du témoignage de Mariia, qui a eu un grand impact sur lui.

Une des leçons classiques de la théorie du don est que tout « cadeau » entraîne chez le donataire le sens d'une responsabilité d'offrir un contre-don, équivalent ou supérieur à ce qu'on lui a donné en premier lieu.<sup>288</sup> Cette dette est contractée tant par rapport aux donateurs qu'aux objets que l'on reçoit : recevoir les objets implique que nous « devons » la gratitude à ces mêmes objets pour le service qu'ils nous rendent et donc, que nous devrions les traiter avec respect.<sup>289</sup> De fait, Obara se fait le *donataire* des récits de Mariia et des bobines, et c'est un sentiment de dette qu'il énonce ainsi quand il parle du désir de « convey her words on top of anything else.<sup>290</sup> » Dans le cas des bobines, cela est plus complexe, puisqu'elles sont dépourvues de médiateur pour parler de leur vie, et c'est la raison pour laquelle Obara *doit* reconduire au moins l'histoire de la découverte de ces bobines.

Contrairement à la photographie de Tsuchida Hiromi, qui colle directement un texte à sa photographie pour qu'aucun doute ne soit émis ni quant à la nature de l'objet, ni de son origine, et contrairement à Ishiuchi Miyako, qui enlève tout texte à ces mêmes objets pour les faire entrer au

---

<sup>287</sup> Obara 2016 : s.p.

<sup>288</sup> Voir Mauss 1924 : 63 – 64 ; pour une historiographie qui retrace la part de « garder » dans l'acte de « donner », voir Godelier 2007 : 67 - 81.

<sup>289</sup> Daniels 2009 : 396.

<sup>290</sup> Obara 2016 : s.p.

stade d'art<sup>291</sup>, les origines des photographies d'Obara sont évoquées sans que la nature de ce qui est montré ne nous soit expliquée. Les photos d'*Exposure* sont à la fois génériques (puisque ce que nous voyons sont souvent des éléments de la vie quotidienne : comme le montre la figure 31, il s'agit d'une chambre plutôt normale) *et* spécifiques (puisque le voile qui les couvre est tour à tour spécifique à la série comme il fait référence à la catastrophe de Tchernobyl : la chambre de la figure 31 est également *plus* qu'une chambre à cause du voile). Ce que montrent ces photos est donc que tout cliché peut tour à tour être séparé de son contexte *et* réuni avec lui : comme nous savons le lieu montré, et par le fait même, le concept ou le contexte qui alimente conceptuellement l'œuvre, nous ignorons qui ou ce que nous voyons pour la majeure partie du temps. Dans ce cas, les photographies sont indétachables de leurs contextes *et* séparées de leur référent.

Ce que montre le rapprochement des photographies d'Oleg et d'Obara est que l'un et l'autre sont des créations, ou des imaginations, de ce qui advient des objets abandonnés. Oleg nous montre que les objets peuvent garder leurs liens de possession avec leurs premiers propriétaires tout en étant physiquement loin d'eux, tandis qu'Obara nous montre l'autre facette, en l'occurrence, qu'ils peuvent être réappropriés par d'autres. Cette spoliation illustre une sorte de blanc dans la théorie du don, puisque la *spolia* est à propos ni d'objets donnés, ni vendus, ni gardés, mais gardés *de loin* et possiblement appropriés par d'autres. Plus encore, ce vol, ou cette spoliation, entraîne en retour la nécessité de rendre le lien d'appartenance, ou le contexte de l'objet, apparent : si Annette Weiner parle du paradoxe de donner tout en gardant certaines choses, se trame ici la possibilité de *prendre* tout en *donnant*, simultanément.<sup>292</sup>

Ainsi, le photographe se transforme en *donateur*, en tant qu'il partage l'histoire de ses témoins aux autres, sans pour autant que sa position originale de donataire ne s'efface. Dans ce cas, le travail d'Obara revêt alors une dimension récupératrice, en tant qu'il tente de reformuler ou d'excaver les origines de ses objets en même temps qu'il réinsère l'objet dans le flux de l'action. Redécouvrir les bobines oubliées trouve alors un écho dans le réinvestissement de la photographie analogique ; et ces gestes sont parfaitement en adéquation avec *Exposure*, ce livre dont le but est de jeter un éclairage sur des aspects inconnus de la catastrophe. La mort de la photographie analogique comme la maladie de Mariia sont des parties intégrantes de la vie de l'œuvre,

---

<sup>291</sup> « Until now, the only photographs we had of Hiroshima were either imbued with an intentional social meaning or they were documentary records of an historical event. What I've done with my Hiroshima photographs is that I've pushed them much farther into art. » Voir O'Brian et Ishiuchi 2012 : 5.

<sup>292</sup> Weiner 1992 : 399.

puisqu'elles permettent le geste subséquent de la salvation des deux. En ce sens, l'oubli ne peut être contré que s'il est mis en scène et subséquemment vaincu – pour le moment.

Bien sûr, les photographies d'Obara sont, d'abord et avant tout, des marchandises (certes spéciales, puisqu'elles sont des objets d'art), et bien sûr, la photographie d'Oleg (celle qu'il a laissée à Pripyat), demeure aliénable. Le voile photographique dans les premières, et la photographie dans la photographie de la seconde, sont à la fois le résultat de remplois *comme* elles sont des agents qui opèrent un recyclage : dans les deux cas, ils rattachent ce qu'ils montrent à la fois à celui qui prend la photographie et au contexte de la prise de la photographie. De cela découle le fait que les photographies que nous voyons sont inaliénables au contexte des photos (montrées et celles que nous voyons) et à ce qu'elles montrent de manière indirecte, en l'occurrence, l'accident de 1986. Comme pour le *spolium*, donc, le voile dans les photographies se fait comme une monture conceptuelle qui met de l'avant ce qu'il montre (ce que nous voyons *dans* les photographies, les voiliers ou Mariia) en même temps qu'il en oriente la lecture.

Pour qu'un *spolium* oriente la lecture de l'œuvre, il faut, en retour, que l'objet soit (comme il peut paraître évident) perçu comme tel (c'est-à-dire, comme un *spolium*.) Une photographie adoptée (comme le sont celles de Kessels) et, jusqu'à un certain point, celles qui sont appropriées (comme le sont celles de Levine) « réassignent » un sens aux clichés recyclés : de fait, dans les deux pratiques, le emploi se fait *a posteriori*, c'est-à-dire, que le geste d'appropriation n'est pas donné à voir par l'œuvre et que cette information est fournie subséquemment par les médiateurs de l'œuvre.<sup>293</sup> Au contraire, par sa monture qui met en évidence le recyclage d'un objet intégré dans un second, le *spolium* met en évidence le mouvement *et* la permanence de l'identité des objets ainsi recyclés. Pour le dire simplement, Obara constitue et montre la monture de son œuvre tel un *spolium*. Au sujet du *spolium*, Salvatore Settis écrit que :

The ancient fragment, enclosed within a new system of values, immediately tends to occupy the center ; but its imperfect, mutilated state invites you [...] to complete it, beginning an exegetical process [...] of conjecture. It is an almost empty center, and to fill it is not enough to squeeze from that single fragment all of the norms that it contains ; it lets you make out that there were other [norms], and challenges you to find them.<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> Kinney 1997.

<sup>294</sup> Salvatore Settis, cité dans Kinney 2006 : 244 – 245.



Non seulement le livre photographique d'*Exposure* est-il un assemblage de fragments, mais chaque fragment participe à signifier la récupération et incite à l'analyse des mouvements des bobines et de Mariia. De fait, comme il a été dit, le voile dans/sur les photos parle de l'existence des bobines, dont les photos sont par la suite intégrées dans l'album. Ce dernier, en tant qu'il regroupe des éléments disparates, force alors le spectateur à les regrouper, à les mettre en commun. Par son format même, c'est-à-dire, du texte entrecoupé de photographies, les photographies encadrent le texte (et inversement). Enfin, le texte à la toute fin montre la récupération et rend lisible les photographies. Tous ces éléments ne donnent pas immédiatement à voir le processus de emploi tel que mis en scène par Obara. C'est plutôt la dissonance que provoque la photographie ainsi que la reconnaissance de l'assemblage fragmentaire qu'est *Exposure* qui entraînent le processus d'exégèse de l'œuvre, et chaque élément constitue donc un cadre conceptuel ou matériel qui change et perpétue la lecture de l'œuvre.

Comme chacun de ces éléments opère un recyclage, ils sont eux-mêmes les fruits d'un recyclage, c'est-à-dire qu'ils prennent pour départ des conventions qui sont à la fois reconduites et réarticulées. De fait, certains éléments iconographiques de Tchernobyl, datant d'avant ou d'après l'accident sont repris, en même temps qu'ils sont détournés des modes traditionnels de représentation. Par exemple, les voiliers emblématiques de l'aisance de Pripjat sont ici repris pour rappeler la déchéance du site tandis que la grande roue si prisée des touristes post-1986 est prise en photo, mais de loin, et comme dépourvue des traits d'horreur qui font le délice de ces touristes. Plus encore, la technique photographique analogique est réinvestie par Obara. Plutôt que de reprendre « simplement » les bobines, toutefois, il se trouve obligé d'expérimenter avec elles : ce sont des films couleur, il les utilise comme du noir et du blanc. Aussi, plutôt que de chercher à prendre des photographies selon le mode du réalisme photographique, qui prise la transparence, il surexpose ses films pour renforcer la luminosité inégale (ou *halation*) sur la surface des photographies. De fait, la technique, les supports et l'iconographie (ce que nous voyons) sont autant de conventions reprises pour être détournées, voire reformulées. Chez Obara, réarticuler le médium photographique fait un parallèle structurel avec le mouvement de réinvestissement des archives et de l'histoire de Tchernobyl : dans cette salvation du médium, il trace la salvation de l'histoire, de Pripjat et de ses citoyen.nes.

Au moment où Ishiuchi expose *Hiroshima* au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique en 2011, la catastrophe à Fukushima s'était déroulée et, inévitablement, elle

invitait à établir des liens entre le passé (tel qu'incarné par ce que les photographies présentent) et un présent (ou un passé non lointain, celui de Fukushima). Comme elle le dit elle-même, « I can't photograph the past, but what I can do is photograph the present. It's up to the viewer to bring to my images of the present whatever memories they want.<sup>295</sup> » Elle illustre en ce sens la capacité des photographies – et de tout objet d'art, en un sens – d'être réinterprété. Ce que fait le recyclage tel qu'opéré par Obara est alors de rendre presque inhérent à l'œuvre le dialogue entre passé et présent. Ainsi, dans la monture constituée par Obara, le présent devient lisible selon les termes du passé, et vice versa. Si la photo montrant les voiliers évoque l'iconographie associée aux jours heureux de Pripyat, le voile dans les photographies nous rappelle en retour ce qui est advenu du site : les jours heureux sont alors collés à ceux suivant la catastrophe. Le passé est perçu au filtre du passé : comme le rappelle en retour la photographie montrant la roue, le processus inverse est également mis en scène. La roue, symbole de l'utopie perdue qu'est désormais Pripyat, est en retour vue à travers le prisme du passé : elle évoque le passé de cette icône qui est si souvent mis de côté. En d'autres mots, elle rend le passé indétachable – pour ne pas dire inaliénable – de la situation présente. De même, la photographie des jeunes enfants évoque le passé qu'ils n'ont pas vécu, mais auquel ils sont néanmoins exposés, rappelant par-là l'enfance de Mariia. La photographie de celle-ci nous montre une tension entre le présent et passé : le passé qui continue dans le présent (en tant que le voile nous rappelle ce passé) est mis en tension avec le présent qui se retourne vers le passé.

Et tandis qu'il reprend *et* réarticule les conventions de la photo, Obara rend le présent inaliénable du passé via ses photographies, et le passé du présent justement parce qu'ils y sont accolés. Évidemment, les photographies d'Obara ne sont pas des objets « inaliénables » ni « inaliénés », étant d'abord et avant tout des marchandises circulant sous la classe d'objets d'art. Ce que fait Obara, en retour, est de rendre non ses photographies ni le témoignage proprement « inaliénable », mais de rendre l'un et l'autre inaliénables à leur histoire, autrement dit. De cette façon, l'inaliénabilité de ces objets est temporaire, non parce qu'elle est impossible, mais parce qu'elle doit être reconduite. C'est ainsi que le *spolium* rend justice au mode de constitution et de lecture de l'œuvre, puisque c'est une monture conceptuelle et matérielle qui, en même temps qu'elle rassemble des fragments sans en aplanir les spécificités, restreint la circulation de l'objet et empêche une mauvaise lecture. Garder l'objet signifie reproduire les liens qui tiennent ensemble

---

<sup>295</sup> O'Brian et Ishiuchi 2012 : 6.

l'objet, et à ceux qui seraient inadéquats à les faire, à les reproduire, ils revendraient potentiellement l'objet à d'autres qui formeraient adéquatement ces liens.

Les photographies et le témoignage d'*Exposure* sont donc ces « rebuts » que l'on récupère et que l'on analyse en eux-mêmes *et* en conjonction du passé pour voir ce qu'étaient ces objets, comment ces objets nous sont parvenus et ce qu'ils sont actuellement : regarder les voiliers de Pripjat, la grande roue, regarder Mariia et les enfants aux visages effacés, devient l'occasion de demander ce qu'ils étaient et ce qu'ils sont, et comment ils le sont devenus. Comme *spolium*, *Exposure* nous met en garde à une trajectoire qui suivrait le schème de l'apogée puis du déclin au profit d'une histoire aux courbes multiples, et dont les morts ne sont qu'apparentes puisqu'elles sont autant de points de (re)départ. À ce sujet, Ishiuchi se fait explicite : concernant sa série intitulée *Mother*, la photographe nous dit que : « She left me behind, and she became art; she stopped being my mother and became everyone's mother. » Tout comme sa mère demeure sa mère, elle s'en sépare *via* la caméra dans les photographies pour devenir art : similairement, *Exposure* remonte le passé et le présent de ces gens qu'ils figent dans l'un comme ils en réactualisent le destin dans l'autre, rendant les deux temps inextricables, séparés et pourtant indétachables.<sup>296</sup>

Ainsi, s'il est véritablement de ces objets que l'on vend, de ceux que l'on donne, et de ceux que l'on garde, il est également de ceux que l'on délaisse, de ceux desquels on se départ sans s'en être séparé, pour mieux les réinvestir dans de nouveaux cycles de vie afin qu'ils commencent de nouvelles histoires.

---

<sup>296</sup> O'Brian et Ishiuchi 2012 : 8.

## Conclusion : « Nous autres, les hibakushas de Tchernobyl »

Dans le sillage d'une catastrophe, les livres comme les photographies apportent clarté et structure à un enchaînement d'évènements qui nous semblent en être parfaitement dépourvus. Comme le narre Katia P. dans *La supplication*, nous les consultons quand nous voulons comprendre comment un évènement s'est passé. N'ayant pas lu de livres sur « cela », elle est hésitante à se souvenir de Tchernobyl : « Me souvenir ? Peut-être ne vaut-il mieux pas... »<sup>297</sup> Autrement dit, ces documents fournissent des réponses à nos questions comme ils orientent la façon dont nous nous rappelons des évènements passés. Plus encore, ils sont essentiels dans la construction de communautés imaginaires et imaginées : « Avez-vous entendu parler des hibakushi [*sic*] de Hiroshima ? Les survivants de l'explosion ... [...] On n'en parle pas chez nous. On n'écrit rien à ce sujet. Mais nous existons, nous autres, les *hibakushi* [*sic*] de Tchernobyl ... ».<sup>298</sup>

Le choix du vocable « hibakusha » dans ce contexte est singulier. Il existe bel et bien un terme en Ukrainien (*samosely*) pour désigner celles et ceux qui sont retourné.es vivre à Tchernobyl en dépit des autorités. Ce mot en est venu à représenter toutes les personnes affectées par les radiations nucléaires du site ukrainien.<sup>299</sup> En employant le vocable japonais, toutefois, Katia P. signale autre chose : la participation à un groupe social réuni par la même expérience, celle de l'exposition aux rayonnements alpha, bêta et gamma . Essentiellement, le terme *hibakusha* (被爆者), composé de trois *kanjis*, ou idéogrammes, signifie les personnes (者) affectées (被) par les bombes nucléaires (爆). Comme l'évoquent toutefois Lisa Yoneyama et Akiko Naono, l'histoire de ce mot est beaucoup plus complexe et controversé qu'il ne le laisse croire. Il a émergé non pas dans la foulée des bombardements de 1945, mais près de 10 ans plus tard, au moment d'établir le cadre légal pour dédommager les survivant.es des bombes. Or, la loi ne couvre non pas *toutes* celles et ceux qui ont été affectés par les détonations des bombes, mais plutôt les personnes affectées *directement* par les bombes, et surtout, par leurs radiations subséquentes.<sup>300</sup>

---

<sup>297</sup> Alexievitch 1998 : 107 – 108. Je souligne.

<sup>298</sup> *Loc cit.*

<sup>299</sup> Marples 1996 : 65.

<sup>300</sup> «The reason for addressing only health damage caused by radiation from the atomic bomb is derived from the post-war history of Japan. War damage to citizens, such as the Tokyo air-raid in which more than 100 000 people died, was not supported by the government. In order to distinguish atomic bomb sufferers from air-raid victims, radiation damage was adopted as the criterion for health support since that damage occurred only to the atomic bomb survivors. The health effects of radiation on the atomic bomb survivors have been investigated by the ABCC/RERF (Atomic

A priori, donc, l'emploi du terme *hibakusha* par Katia P. est d'autant plus étonnant qu'il renvoie à un mot encore fortement rattaché aux événements et à la structure politique qui ont donné naissance à ce terme. En même temps, cette utilisation par Katia P. détourne le mot pour le remployer dans un tout autre contexte : celui d'une catastrophe environnementale causée par accident et qui ne partagerait ultimement avec les bombardements japonais que le fait d'impliquer la technologie nucléaire. Yoneyama nous invite toutefois à reconsidérer l'usage de ce terme en nous rappelant que ce mot peut être écrit – et de là, interprété, employé – de plusieurs manières. Ainsi, quand *hibakusha* est écrit en *kanjis* (被爆者), il évoque le contexte et les circonstances dans lesquels ce terme a émergé : en *katakana*<sup>301</sup>, *hibakusha* devient ヒバクシャ et signifie par l'emploi même de cette écriture son origine étrangère au japonais.<sup>302</sup> Cette stratégie élargit la définition originale comme elle rend possible d'y intégrer davantage d'individus. Ce faisant, elle décentre l'unicité du Japon dans l'histoire des catastrophes atomiques et permet la constitution d'une communauté (imaginaire) de gens ayant survécu à ces événements traumatiques. Pour Yoneyama, élargir la définition d'un.e *hibakusha* ne revient pas à aplanir les différences entre les survivant.es japonais de 1945 (ou encore de 2011) et les survivant.es ukrainien.nes de 1986 : au contraire, il s'agit d'une reconnaissance d'une pluralité d'expériences relatives aux radiations nucléaires, que l'on sait être mortelles comme elles sont intangibles, invisibles.

À partir de la série *Exposure* d'Obara Kazuma, une série qui rend visible le point de contact entre un photographe japonais parti voir Tchernobyl 30 ans après la catastrophe éponyme, j'ai voulu examiner les façons dont la communauté imaginaire resserrée autour de l'expérience du nucléaire<sup>303</sup> est constituée et performée *dans* et *par* l'œuvre. Ce mémoire a donc tenté de saisir les difficultés et les tentatives de constituer cette communauté par Obara via la photographie. J'ai examiné la position de l'artiste par rapport au discours dominant sur Tchernobyl, soit celui produit par les touristes au moment ou à leur retour de leur visite du site de l'accident de 1986, afin de mieux comprendre les stratégies entreprises par Obara pour « saisir » son objet et le « laisser parler ». À ma question, « Comment se rappelle-t-on, alors, des événements survenus il y a

---

Bombs Casualty Commission and Radiation Effects Research Foundation) since 1950. » : Nagataki 2016 : 1878 – 1879 ; voir également Naono 2019 : 333 – 334.

<sup>301</sup> Les *katakanas* sont un des trois syllabaires du japonais (comprenant les *kanjis*) qui servent entre autres, mais non exclusivement, à écrire des termes d'origine étrangère : par exemple, dans la langue écrite, Tchernobyl s'écrit en *katakana*.

<sup>302</sup> Yoneyama 1999 : 111.

<sup>303</sup> Obara Kazuma parle d'une expérience commune de la douleur : voir Haggblom et Obara 2018.

longtemps ? », je proposais de comprendre via le *bricolage* qu'Obara part de l'histoire de Tchernobyl et de ses survivant.es pour assembler la structure de son œuvre : dans ce cas, il s'agit de *faire* parler ses témoins, qu'il s'agisse de celle d'un humain, Mariia, ou de non-humains, les photographies, en l'occurrence. Dans ce mode, c'est la difficulté à proprement de narrer la nature du désastre de 1986 qui permet d'en saisir, justement, l'ineffabilité, et ce sont leurs paroles qui constituent l'armature d' *Exposure*.

La stratégie décrite par Yoneyama, celle d'élargir la portée d'un terme en soulignant la multiplicité de façons de l'écrire, trouve son écho dans la démarche d'Obara, qui présente et organise en un tout (plus ou moins cohérent) une variété de voix de témoins qui ont vécu la même expérience. Ces voix sont autant de fragments dans l'ensemble qu'est *Exposure*, précisément parce qu'elles jouent sur différents registres médiaux (textuel et visuel), temporels (durée et instant) et structurels (linéaire et rétrospectif). L'accumulation à même le livre d'une multitude de voix pointe ici non pas à une tentative de saisir un événement dans son entièreté, mais bien plutôt de montrer l'incapacité de le faire. C'est dans notre difficulté à envisager l'œuvre dans sa totalité que nous commençons à relier tous les fragments qui constituent *Exposures* et à faire sens de ce *montage*. Dans le rapprochement, toujours imparfait, des divers morceaux qui constituent l'œuvre, nous opérons des connexions entre des choses, des lieux, des personnes, qui étaient pourtant séparées – et nous générons ainsi de nouvelles lectures, de nouvelles significations à partir de l'histoire de Tchernobyl. Que signifie alors l'accident de 1986 au regard des désastres de 2011 dans la région de Fukushima ? Comme le montre Obara, rapprocher les deux temps, les deux événements engage le spectateur à trouver des continuités comme des différences entre les deux événements, en même temps qu'elle amorce la possibilité de créer – ne serait-ce que conceptuellement – une communauté réunie par un sentiment d'indignation à l'endroit d'une injustice commise.

Sans vouloir (ni véritablement pouvoir) parler de changement social opéré grâce à *Exposure*, j'ai voulu montrer comment la série est une prise de position à l'endroit d'au moins deux problèmes réels : comment narrer des événements historiques au moment où tout nous semble, justement, si fragmenté ? Comment assurer une « longue vie » à nos images, que nous portons dans notre mémoire, lorsque celles-ci semblent en fait plus éphémères, plus dématérialisées que jamais ? Le *recyclage* peut apporter une réponse, toujours partielle, à ces questions : réinvestir des événements après qu'ils soient survenus en y portant un regard actualisé et donner la parole à leurs témoins devient une forme de recyclage. La photographie est le médium tout adapté pour cela

puisqu'elle opère sur le mode d'un présent éternel, celui du *ça-a-été* figé. Pourtant, prendre un cliché n'implique pas que ce qui a été pris en photo devient *plus* actuel. Et ultimement, comment garde-t-on des événements historiques pertinents « neufs » , bien après qu'ils soient arrivés ? Via le voile qui couvre les photographies et le témoignage d'Obara, qui rendent lisibles ces images, le contexte historique devient inaliénable de la série, et c'est ainsi que « Tchernobyl » est rendu présent comme son histoire est convoquée. Pour le dire ainsi, l'histoire est reconduite comme elle régénérée.

Ultimement, ce mémoire avait pour but de saisir les façons dont la photographie, un médium (s'il est encore possible, d'ailleurs, de parler d'un *seul* médium) qui a grandement changé depuis l'avènement du numérique, est toujours instrumentalisée pour (re)donner forme à des événements passés et à changer notre perception d'eux. Je proposais de comprendre la mise en valeur de l'histoire des bobines de film ainsi que celle de Mariia, la matérialisation de l'œuvre sous la forme du livre ainsi que le emploi de techniques analogiques comme autant de stratégies déployées par Obara pour faire valoir la capacité de toute photo à changer notre perception du passé comme du présent d'un événement. Paradoxalement, comme la photographie fige et isole toute chose qu'elle capture, dans *Exposure*, elle rassemble et connecte des lieux, des événements, des temps différents. Ce que nous demandent Obara et Mariia est non seulement de nous rappeler que les conséquences des événements de 2011 et de 1986 continuent encore à ce jour à affecter les lieux dans lesquels ils ont pris place et ce, pour encore longtemps, mais plus encore, ils nous font l'injonction de poursuivre notre devoir de mémoire, ils nous appellent à faire partie d'une communauté de résistance et de résilience, aussi « immatérielle » soit-elle.

Nous ne sommes pas seul.es lorsque nous regardons *Exposure* : bien au contraire, les voix de Tchernobyl comme celles de Fukushima nous accompagnent. On y suit Obara, pour qui l'œuvre d'art a pour but de « come closer to the understanding of the invisible pain and harm of nuclear disaster<sup>304</sup> ». Pour Mariia, l'art est une force stabilisante : « I became a painter. [...] It's a completely different quality of work, when you can start something controlled and it doesn't crumble into dust. And this is amazing.»<sup>305</sup> ; chez Ishiuchi, comme nous l'avons vu, la voix singulière de sa mère devient la voix de tous.<sup>306</sup> De cette façon, l'œuvre d'art donne forme à

---

<sup>304</sup> Obara 2016 : s.p.

<sup>305</sup> *Ibid.*

<sup>306</sup> Voir le chapitre 3.

l'informe comme elle est douée d'un devoir de citoyenneté. Aux paroles d'Obara et de Mariia se joignent alors celles d'autres artistes qui ont pareillement voulu donner voix à celles et ceux qui ont *touché l'histoire*. Pour reprendre les mots de Setsuko Thurlow, « la famille d'*hibakusha* » nous accompagne au moment où nous regardons *Exposure*, et c'est au nom de cette famille que les voix de Mariia comme celle d'Obara deviennent ces géants qui *constituent* comme ils *portent* leur histoire.



## Bibliographie

- « Travel agencies cashing in on trips to Chernobyl », *Kyiv Post*, 26 avril 2006, accédé le 27 novembre 2018, en ligne, <https://www.kyivpost.com/article/content/ukraine-politics/travel-agencies-cashing-in-on-trips-to-chernobyl-24356.html>
- « The Collapse of Utopia : Jan Moller Hansen, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019a, <https://www.lensculture.com/jan-moller-hansen?modal=project-87880>.
- « They stayed, the power of Motherland : Esther Hessing, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019b, <https://www.lensculture.com/esther-hessing?modal=project-162998>.
- « About Chernobyl : Raúl Moreno, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019c, <https://www.lensculture.com/raul-moreno?modal=project-373665>.
- « The Bitter Side of War : Petr Toman, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019d, <https://www.lensculture.com/petr-toman?modal=project-5787>.
- « Samosely : self-settlers in Chernobyl : Sungtae Jung, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019e, <https://www.lensculture.com/sungtae-jung?modal=project-521271>.
- « Pripyat mon amour : Alina Rudya, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019f, <https://www.lensculture.com/alina-rudya?modal=project-227142>.
- « A Trip to No Man’s Land – Pripyat and Chernobyl 31 Years Later : Alessandra Rampinini, » *LensCulture*, [s.d.], en ligne, accédé le 30 janvier 2019g, <https://www.lensculture.com/alessandra-rampinini?modal=project-409124>.
- « Fragments/Fukushima : Kosuke Okahara », *LensCulture* [s.d.], en ligne, accédé le 10 janvier 2020, <https://www.lensculture.com/kosuke-okahara>.
- « Nuclear Disaster: Word of Fires and Casualties; Soviet Statements on Nuclear Plant Accident, » *New York Times*, 1er mai, 1986a, accédé le 14 décembre 2018, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/05/01/world/nuclear-disaster-word-fires-casualties-soviet-statements-nuclear-plant-accident.html>.
- « Chernobyl’s Other Cloud, » *New York Times* 30 avril 1986b, accédé le 14 décembre 1986b, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/04/30/opinion/chernobyl-s-other-cloud.html>.
- « At a New York High School, Chernobyl is a Continuing Course, » *New York Times*, 21 mai, 1994, accédé le 25 février, 2019, en ligne, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1994/05/21/158976.html?action=click&contentCollection=Archives&module=LedeAsset&region=ArchiveBody&pgtype=article&pageNumber=27>.

« Live Blog : Japan Earthquake », *Wall Street Journal*, 11 mars 2011 – (en cours), en ligne, <https://blogs.wsj.com/japanrealtime/2011/03/11/live-blog-japan-earthquake/> (4 septembre 2019).

Ackerman, Galia et Lochak, Georges, « L'alchimie de l'âge nucléaire : une théorie nouvelle de l'accident de Tchernobyl », *Les silences de Tchernobyl*, Paris : Autrement, 2006, 28 – 41.

Alexievitch, Svetlana. *La supplication*, Paris : J'ai lu, 1997 [1992.]

–. *Conférence Nobel par Svetlana Aleksievitch*, Stockholm, Svenska Akedemien, 2015.

Amico, Kristin. « Visiting Chernobyl with Intrepid : What It's Like and What to Know », *The Journal by Intrepid Travel*, 28 décembre, 2017, accédé le 1er octobre 2018, en ligne, <https://www.intrepidtravel.com/adventures/chernobyl-tour-experience/>.

Arai, Takashi. « Tomorrow's History », *Takashi Arai Studio*, 2019, en ligne, <https://takashiarai.com/tomorrows-history/#ms-90> (4 septembre 2019.)

Arndt, Melanie. « Chernobyl », *RCC Perspectives*, vol. 5, n°1, 2013, 67 – 70.

Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*, Cambridge (MA) et Londres: MIT Press, 2012.

Barringer, Felicity. « In Kiev, Two Faces of Disaster: The Anxious and the Official », *New York Times*, 2 mai, 1986a, en ligne, accédé le 28 janvier 2019, <https://www.nytimes.com/1986/05/02/world/nuclear-disaster-ever-widening-impact-kiev-two-faces-disaster-anxious-official.html>.

Barthes, Roland. *La Chambre Claire*, Paris: Gallimard et Seuil, 1980.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et Simulations*, Paris : Galilée, 1981.

Baylis, John et O'Neill, Robert (dir.). *Alternative Nuclear Futures: The Role of Nuclear Weapons in the Post-Cold War World*, Oxford: Oxford University Press, 2000.

Benjamin, Walter. « Central Park », Lloyd Spencer et Mark Harrington (trads.), *New German Critique*, 34 (1985), 25 – 58.

–, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques*, 1996, en ligne, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/99>.

–, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres*, tome III, Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris : Gallimard, 2000b, 427 – 440.

–, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Frédéric Joly (trad.), Paris : Payot et Rivages, 2013.

- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Londres et Durham (NC): Duke University Press, 2010.
- Berkman, Seth. « Would You Play Ball at Fukushima ? » *New York Times*, 29 décembre 2017, en ligne, <https://www.nytimes.com/2017/12/29/sports/fukushima-nuclear-disaster-tokyo-olympics.html>. Accédé le 19 décembre 2019.
- Bethe, Hans A. « U.S. Panel assesses Chernobyl, » *Bulletin of the Atomic Scientists*, décembre 1986, 45 – 46.
- Bloom, Lisa E. « Hauntological Environmental Art: The Photographic Frame and the Nuclear Afterlife of Chernobyl in Lina Selander’s *Lenin’s Lamp* », *Journal of Visual Culture*, vol. 17, n°2, 2015, 223 - 237.
- Boucheron, Patrick. « Écrire l’histoire des futurs du passé », *L’histoire à venir*, Boucheron, Patrick et François Hartog, Toulouse : Anacharsis, 2018.
- Boylan, Jessie. « Atomic amnesia : photographs and nuclear memory », *Global Change, Peace & Security*, vol. 28, n°1, 2016, 55 – 73.
- Brilliant, Richard. « “I piedistalli del giardino di Boboli: spolia in se, spolia in re”, *Prospettiva*, vol. 31, 1982, 2–17.
- Broad, William J. « Rise in Retarded Children Predicted from Chernobyl, » *New York Times*, 16 février, 1987, accédé le 25 février 2019, en ligne, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1987/02/16/181787.html?pageNumber=10>.
- Brown, Bill. « Materiality », *Critical Terms for Media Studies*, W.J.T. Mitchell et Mark B.N. Hansen (dir.), Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2010, 49 – 63.
- Browne, Malcom W. « Swedes Solve a Radioactive Puzzle, » *New York Times*, 13 mai, 1986, en ligne, accédé le 30 septembre 2018, <https://www.nytimes.com/1986/05/13/science/swedes-solve-a-radioactive-puzzle.html>.
- Bürkner, Daniel. « The Chernobyl Landscape and the Aesthetics of Invisibility », *Photography and Culture*, vol. 7, n°1, 2014b, 21 – 39.
- Callenberger, David J. « Living with “Nuclear Ruins”: Visiting the Exclusion Zone after Fukushima », *Shocked Spaces: Literary Geographies and Disaster Recovery in the 21<sup>st</sup> Century*, these de doctorat, University of Wisconsin-Madison, 2017, 116 – 141.
- Carlson, Matt. « The Information Politics of Journalism in a Post- Truth Age, » *Journalism Studies*, vol. 19, n°13, 2018, 1879 – 1888.
- Carpenter, Ele (dir.). *The Nuclear Culture Source Book*, Londres: Black Dog, 2016.

Chéroux, Clément. « Du bon usage des images, » *Mémoire des camps : Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933 – 1999*, Paris : Marval, 2001, 11 – 22.

Coulombe, Maxime, « Mitchell(s) : doute et conventionnalité des images », *Captures*, vol. 1, n°1, mai, 2016, accédé le 10 décembre 2018, en ligne, [revuecaptures.org/node/310](http://revuecaptures.org/node/310).

Daniels, Inge. « The ‘Social Death’ of Unused Gifts : Surplus and Value in Contemporary Japan », *Journal of Material Culture*, vol. 14, n°3, 385 – 408.

Daston, Lorraine. « Introduction : Things That Talk, » *Things That Talk*, Lorraine Daston (dir.), New York: Zone, 2004 : 1 – 34.

Davies, Thom. « A Visual Geography of Chernobyl : Double Exposure, » *International Labor and Working-Class History*, n. 84, 2013, 116 – 139.

Davre, Amandine et Arai, Takasahi. « Seeing Nuclear Issues in Daguerreotypes : An Interview with Takashi Arai », *Technologies*, vol. 7, n°2, 2017, accédé le 14 septembre 2018, en ligne, <https://quod.lib.umich.edu/t/tap/7977573.0007.204/--seeing-nuclear-issues-in-daguerrotypes-an-interview-with?rgn=main;view=fulltext>.

Dean, Tacita. « Tacita Dean », *Artforum*, vol. 54, n°2, 2015, en ligne, <https://www.artforum.com/print/201508/tacita-dean-54974>, accédé le 20 octobre 2019.

De Duve, Thierry. « Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox », *October*, vol. 5, n°1, 1978, 113 – 125.

Derrida, Jacques. « No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives) », *Diacritics*, vol. 14, n°2, 1984, 20 – 31.

Desgagnés, Alexis et Fontcuberta, Joan. « Joan Fontcuberta – La photographie à l'ère des météorites », *Ciel Variable*, vol. 93, 2013, en ligne, <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-93-forensique/joan-fontcuberta-la-photographie-ere-des-meteorites-alexis-desgagnes/> (4 septembre 2019).

Diamond, Stuart. « Design Flaws, Known to Moscow, Called Major Factor at Chernobyl, » *New York Times*, 26 août, 1986a, accédé le 30 septembre 2018, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/08/26/world/design-flaws-known-to-moscow-called-major-factor-at-chernobyl.html>.

Diamond, Stuart. « Western Experts Say Soviet Has Worst Nuclear Safety, » *New York Times*, 1 mai, 1986b, accédé le 28 janvier 2019, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/05/01/world/nuclear-disaster-reproaches-world-opinion-western-experts-say-soviet-has-worst.html>.

Dobraszczyk, Paul. « Petrified Ruins: Chernobyl, Pripyat and the death of the city », *City*, vol. 14, n°4, 2010, 370 – 389.

Drescher, Cynthia. « What It Actually Feels Like to Visit Chernobyl, » *Condé Nast Traveler*, 30 octobre, 2017, accédé le 29 septembre 2018, en ligne, <https://www.cntraveler.com/story/what-its-actually-like-to-visit-chernobyl>

Dufour, Jean-Paul. « Les maladies des victimes de Tchernobyl surprennent, » *Le Devoir*, 13 décembre, 1995, en ligne, accédé le 25 février 2019, <http://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2771560?docsearchtext=Tchernobyl%200ural>.

Eleftheriou-Smith, Loulla Mae et Richter, Darmon. « What it's like to visit the Chernobyl Exclusion zone, » *The Independent*, 23 décembre, 2016, accédé le 29 septembre 2018, en ligne, <https://www.independent.co.uk/travel/news-and-advice/how-do-i-visit-chernobyl-is-it-safe-exclusion-zone-tours-radiation-ukraine-a7490851.html>

Elkins, James. « On Some Limits of Materiality in Art History », *31: Das Magazin des Instituts für Theorie*, vol. 12, n°1, 2008, 25 – 30.

–. « Harold Edgerton's Rapatronic Photographs of Atomic Tests », *History of Photography*, vol. 28, n°1, 2004, 74 – 81.

Erlanger, Steven. « Living Like Refugees in a Tiny Room : No Toilet, No Privacy, » *New York Times*, 28 novembre, 1993, accédé le 30 janvier, 2019, en ligne, <https://www.nytimes.com/1993/11/28/world/living-like-refugees-in-a-tiny-room-no-toilet-no-privacy.html>.

Eribo, Festus, et Gary D. Gaddy. « *Pravda's* coverage of the Chernobyl nuclear accident at the threshold of glasnost, » *Howard Journal of Communications* 1992 : 3 (1) : 242 – 252.

Ferguson, Frances. « The Nuclear Sublime », *Diacritics*, vol. 14, n°12, 1984, 4 – 10.

Figuerola, Paolo. « Subversion and nostalgia in art photography of the Fukushima nuclear disaster », *Fukushima and the Arts: Negotiating nuclear disaster*, Barbara Geilhorn et Kristina Iwata Weickgenannt (dirs.), Londres et New York: Routledge, 2017, 58 – 73.

Fitzpatrick, Blake. « Atomic Afterimages », *History of Photography*, vol. 32, n°2, 2008, 176 – 187.

Fontcuberta, Joan. *Pandora's Box : Photogr@phy after Photography*, Londres: Mack, 2013.

–. « Introduction », *La condition post-photographique*, Joan Fontcuberta (dir.), Le mois de la photo et Kerber, Montréal et Bielefeld/Berlin, 2015a, 10 – 15.

–. « La condition post-photographique », *La condition post-photographique*, Le mois de la photo et Kerber, Montréal et Bielefeld/Berlin, 2015b, 10 – 15.

- Foucault, Michel. « Des espaces autres », *Empan*, n°54, 12 – 19.
- Foster, Hal, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, n°1, 2004, 3 – 22.
- Gallagher, Carole. « Nuclear Photography : Making the invisible visible », *Bulletin of the Atomic Scientists*, vol. 69, n°6, 2013 : 42 – 46.
- Garelik, Glenn. « The Chernobyl Syndrome, » *New York Times*, 22 juillet, 1990, accédé le 10 février, 2019, en ligne, <https://www.nytimes.com/1990/07/22/books/the-chernobyl-syndrome.html>.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gilhooly, Rob. « Documenting Tohoku's long road to recovery », *Japan Times*, 6 mars 2016, en ligne, <https://features.japantimes.co.jp/march-11-photography/>, accédé le 9 janvier 2020.
- Goatcher, Jeff et Brundsen, Viv. « Chernobyl and the Sublime Tourist, » *Tourist Studies* 2011 : 11 (2) : 115 – 137.
- Godelier, Maurice. « Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour les transmettre », *Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie*, Paris : Albin Michel, 2007.
- Godfrey, Mark. « The Artist as Historian », *October*, vol. 120, 2007, 140 – 172.
- Gunthert, André. *Études photographiques*, vol. 31, n°1, 2014, 55 – 71.
- Haggblom, Kristian et Obara, Kazuma. « Silent Stories », *Tsuka Project*, 2018, en ligne, <https://www.tsukaproject.com/blog/tag/Silent+Histories>, accédé le 20 février 2019.
- Hahn, Hans Peter. « Material Culture », *The International Encyclopedia of Anthropology*, Hillary Callan (dir.), Londres : Wiley-Blackwell, 2018, 1 – 20.
- Hales, Peter B. « Imagining the Atomic Age », *Looking at Life Magazine*, Erika Doss (dir.), Washington D.C. : Smithsonian Institute Press, 2001, 103 – 119.
- Harriman, Robert et John L. Lucaites, « The Iconic Image of the Mushroom Cloud and the Cold War Nuclear Optic », *Picturing Atrocity: Photography in Crisis*, Geoffrey Batchen et al. (dir.), Londres, Reaktion, 2011, 134 – 145.
- Havinga, Anne E. et Nishimura Morse, Anne. *In the Wake: Japanese Photographers Respond to 3/11*, Boston: Museum of Fine Arts, 2015.
- ICAN. « International Campaign to Abolish Nuclear Weapons (ICAN) – Nobel Lecture (English) », *The Nobel Foundation*, 2017, en ligne,

<https://www.nobelprize.org/prizes/peace/2017/ican/26041-international-campaign-to-abolish-nuclear-weapons-ican-nobel-lecture-2017/>. Accédé le 10 janvier 2020.

Ingold, Tim. « Materials against materiality », *Archaeological Dialogues*, vol. 14, n°1, 2007, 1 – 16.

International Nuclear Safety Advisory Group (INSAG). *The Chernobyl Accident: Updating on Insag 1 – Insag 7*, Vienne: International Atomic Energy Agency, 1992.

Jameson, Fredric. « Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, vol. 146, n°1, 1984, 53 – 92.

Jones, Andrew M. et Nicole Boivin. « The Malice of Inanimate Objects: Material Agency », *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Dan Hicks et Mary C. Beaudry (dirs.), Oxford: Oxford University Press, 2010, 333 – 351.

Jones, Alex S. « Press Sifts Through a Mound of Fact and Rumor », *New York Times*, 1er mai, 1986, accédé le 14 décembre 2018, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/05/01/world/press-sifts-through-a-mound-of-fact-and-rumor.html>.

Jones, Christopher F., Loh, Shi-Lin et Kyoko Satō. « Narrating Fukushima: Scales of a Nuclear Meltdown », *East Asian Science, Technology and Society*, vol. 7, n°4, 2013, 601 – 623.

Kalmbach, Karena. « Revisiting the nuclear age. State of the art research in nuclear history », *Neue Politische Literatur*, vol. 62, n°1, 2017, 49 – 69.

Kelsey, Robin. « Photography, Chance, and the *Pencil of Nature* », *The Meaning of Photography*, Blake Stimson et Robin Kelsey (dirs.), New Haven et Williamstown (MA): Yale University Press et Clark Art Institute, 2008, 15 – 29.

–. « Is Landscape Photography ? », *Is Landscape ..? essays on the identity of landscape*, Gareth Doherty et Charles Waldheim (dirs.), Oxon et New York: Routledge, 2016 : 71 – 92.

Kinney, Dale. « *Spolia, Damnatio and Renovatio Memoriae* », *Memoirs of American Academy in Rome*, vol. 42, 1997, 117 – 148.

–. « Introduction », *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Richard Brilliant et Dale Kinney (dirs.), Farnham: Ashgate, 2011, 1 – 11.

–. « The Concept of *Spolia*, » *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Conrad Rudolph (dir.), Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006, 233-252.

Kirsch, Scott. « Watching the Bombs Go Off: Photography, Nuclear Landscapes, and Specator Democracy », *Antipode*, vol. 29, n°3, 1997, 227 – 255.

Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Keith Tribe (trad.), Cambridge (MA) : MIT Press, 1990.

Kostin, Igor. *Chernobyl : Confessions of a Reporter*, New York : Umbrage, 2005.

Kracauer, Siegfried. « Photography », *Critical Inquiry*, Thomas Y. Levin (trad.), vol. 19, printemps 1993, 421 – 436.

Krauss, Rosalind. « Notes on the Index : Seventies Art in America, Part 2 » *October* 1977: 4 (1) : 58 – 67.

–. « Photography's Discursive Spaces: Landscape/View », *Art Journal*, vol. 42, n°4, 1982, 311 – 319.

–. « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol 25, n°2, 1999, 289 – 305.

–. *“A Voyage on the North Sea”: Art in the Age of the Postmodern Condition*, Londres, Thames et Hudson, 2000.

Kyodo. « Kishida visit Chernobyl for insights into bungled Fukushima cleanup », *Japan Times*, 25 août, 2013, accédé le 01 septembre 2019, en ligne, <https://www.japantimes.co.jp/news/2013/08/25/national/kishida-visits-chernobyl-for-insights-into-bungled-fukushima-cleanup/#.XbceJy3MzpA>.

Kwon, Miwon. « One Place after Another: Notes on Site Specificity, » *October* 1997 : 80 (1) : 85 – 110.

Lecerf, Yves. *L'affaire Tchernobyl. La guerre des rumeurs*, Paris : Presses universitaires de France, 1987.

Lehmann, Ann-Sophie. « The matter of the medium: some tools for an art-theoretical interpretation of materials », *The Matter of Art: Materials, Technologies, Meanings 1200-1700*, C. Anderson, A. Dunlop et Pamela H. Smith (dirs.), Manchester: Manchester University Press, 2014, 21 – 41.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*, Paris : Pocket, 1962.

Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, 1979.

Markham, James. « Europe is Bracing for Chernobyl's Grim Legacy, » *New York Times*, 31 août, 1986, accédé le 28 février 2019, en ligne, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1986/08/31/496786.html?pageNumber=123>.

Marples, David R. *Belarus: From Soviet Rule to Nuclear Catastrophe*, Londres, Palgrave-Macmillan, 1996.



Masco, Joseph. « Nuclear technoaesthetics: Sensory politics from Trinity to the virtual bomb in Los Alamos », *American Ethnologist*, vol. 31, n°3, 2004, 349 – 373.

Mauss, Marcel. *Essais sur le don*, Paris : Presses universitaires de France, 1924.

McCurry, Justin. « Life as a Fukushima clean-up worker – radiation, exhaustion, public criticism », *The Guardian*, 6 mars 2013, en ligne, <https://www.theguardian.com/environment/2013/mar/06/fukushima-clean-up-radiation-public-criticism>. Accédé le 9 décembre 2019.

–. « After Fukushima: the faces of Japan’s tsunami disaster five years on », *The Guardian*, 10 mars 2016, <https://www.theguardian.com/environment/2016/mar/10/the-faces-of-japans-tsunami-disaster-survivors-five-years-on>. Accédé le 9 décembre 2019.

–. « ‘There is hope here’: Fukushima turns to tourism after nuclear meltdown », *The Guardian*, 17 octobre 2018, <https://www.theguardian.com/world/2018/oct/17/there-is-hope-here-fukushima-turns-to-tourism-after-nuclear-meltdown>.

–. « Eight years after Fukushima, what has made evacuees come home? », *The Guardian*, 10 mars 2019, <https://www.theguardian.com/world/2019/mar/10/fukushima-eight-years-on-evacuees-come-home>. Accédé le 9 décembre 2019.

Mehring, Christine. « Siegfried Kracauer’s Theories of Photography from Weimar to New York », *History of Photography*, vol. 21, n°2, 1997, 129 – 136.

Meier, Hans-Rudolf. « Spolia in contemporary architecture: Searching for ornament and place », *Reuse Value: Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, Richard Brilliant et Dale Kinney (dirs.), Farnham: Ashgate, 2011, 223–236.

Mitchell, W.J. *The Reconfigured Eye*, Cambridge (MA): MIT Press, 1994.

Mitgang, Herbert. « NBC and ABC Admit Reactor Film Was Hoax », *New York Times*, 15 mai, 1986, accédé le 30 septembre 2018, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/05/15/arts/nbc-and-abc-admit-reactor-film-was-hoax.html>.

Mittica, Pierpaolo. « Chernobyl The Hidden Legacy », *Pierpaolo Mittica*, 2007, en ligne, <https://www.pierpaolomittica.com/stories/chernobyl-the-hidden-legacy/>, accédé le 20 décembre 2019.

Murray, Susan. « New Media and Vernacular Photography : Revisiting Flickr », *The Photographic Image in Digital Culture*, Martin Lister (dir.), Londres et New York : Routledge, 2013 : 165 – 182.

Nagataki, Shigenobu. « Thoughts on relief for atomic bomb survivors since Obama’s visit to Hiroshima », *The Lancet*, vol. 388, 1878 – 1879.

Nakasuji, Jun. チェルノブイリ春 (*Cherunobuiri haru, Le printemps de Chernobyl*), Tokyo, Futami Shobo, 2012.

Naono, Akiko, « The Origins of ‘*Hibakusha*’ as a Scientific and Political Classification of the Survivor », *Japanese Studies*, vol. 39, n°3, 2019, 333 – 352.

Navaro-Yashin, Yael. « Affective spaces, melancholic objects: ruination and the production of anthropological knowledge », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 15, 2009, 1 – 18.

–. « Remnant », *Society for Cultural Anthropology*, 24 octobre 2017, consulté le 01 septembre 2019, en ligne, <https://culanth.org/fieldsights/remnants>.

Nettleton, Taro. « Photographing the Invisible: Katsumi Omori's Everything happens for the first time », *Afterimage*, vol. 45, n°4, 2018, 22 – 25.

Nye, David. *American Technological Sublime*, Londres et Cambridge (MA), MIT Press, 1994.

O’Brian, John. « Postcard to Moscow », *Postcards: Ephemeral Histories of Modernity*, David Prochaska et Jordana Mendelson (dirs.) University Park, PA: Pennsylvania State Press, 2010, 181 – 193.

O’Brian, John et Ishiuchi, Miyako. « On ひろしま hiroshima: Photographer Ishiuchi Miyako and John O’Brian in Conversation », *The Asia-Pacific Journal*, vol. 10, n°7, 2012, 1 – 10.

Obara, Kazuma. *Exposure*, édition de l’artiste, 2016.

Palmiéri, Christine. « Joan Fontcuberta, Problématiques discursives de la post-photographie », *Ciel Variable*, vol. 101, 2015, en ligne, <http://cielvariable.ca/numeros/ciel-variable-101-strates/joan-fontcuberta-problematiques-discursives-de-la-post-photographie-christine-palmieri/>. (4 septembre 2019.)

Paquet, Suzanne. « Photographies de l’Autre, des nôtres, des autres. De la persistance de quelques usages », *Captures*, vol. 1, n°1, 2016, en ligne : [revuecaptures.org/node/237](http://revuecaptures.org/node/237) (4 septembre 2019.)

–, « La ruine postindustrielle, le temps de l’image », *Frontières* 2016 : 28 (1) : en ligne, <https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2016-v28-n1-fr02922/1038861ar/>.

Patterson, Walter B « Chernobyl – the official story, » *Bulletin of the Atomic Scientists*, novembre 1986, vol. 4, n. 2 : 34 – 36.

Pollen, Anabella. « The Rising Tide of Photographs. Not Drowning But Waving? », *Captures*, vol. 1, n° 1, 2016, accédé le 4 septembre 2018, en ligne : <http://revuecaptures.org/node/249>.

Pitkanen, Laura et Matthew Farish. « Nuclear Landscapes », *Progress in Human Geography*, vol. 42, n°6, 2017, 862 – 863.

Pripyat. 2011, accédé le 26 janvier 2019, en ligne : <http://pripyat.com/en>.

Prown, Jules David. « Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method », *Winterthur Portfolio*, vol. 17, n°1, 1982, 1 – 19.

Ravo, Nick. « For Victims of Chernobyl, a Respite at Camp », *New York Times*, 10 septembre, 1990, accédé le 26 décembre 2018, en ligne, <https://www.nytimes.com/1990/09/10/nyregion/for-victims-of-chernobyl-a-respite-at-camp.html?searchResultPosition=2>.

Roelstraete, Dieter. « On Catastrophilia », *Afterall*, vol. 15, n°1, 2007, 5 – 11.

Rosenstiel, Thomas B. « Soviet Secrecy Blame for Exaggerated American Reports on Chernobyl Disaster, » *Los Angeles Times*, 10 mai, 1986, accédé le 26 décembre 2018, en ligne, [http://articles.latimes.com/1986-05-10/news/mn-4936\\_1\\_soviet-union](http://articles.latimes.com/1986-05-10/news/mn-4936_1_soviet-union).

Rosler, Martha et al. « Notes from the Field: Materiality », *The Art Bulletin*, vol. 95, n°1, 2013, 11 – 37.

Schäffner, Wolfgang. « The Telephonic Revolution of the Digital Image, » trad. Matthew Goldmark, *Grey Room*, printemps 2011: 1 (43) : 144 – 155.

Schmemann, Serge. « Chernobyl Within the Barbed Wire : Monument to Innocence and Anguish, » *New York Times*, 23 avril, 1991a, accédé le 8 novembre 2018, en ligne.

Schmemann, Serge. « Chernobyl Within the Barbed Wire: Monument to Innocence and Anguish, » *New York Times*, 23 avril, 1991b, en ligne, accédé le 25 février 2019, <https://www.nytimes.com/1991/04/23/world/chernobyl-within-the-barbed-wire-monument-to-innocence-and-anguish.html>.

Schreiber, Thomas. « Tchernobyl et les médias en Europe de l'Est, » *Politique étrangère* 1986 : 51 (3) : 697 – 701.

Schuppli, Susan. « Material Malfeasance: Trace Evidence of Violence in Three Image-Acts, » *Photoworks*, 17 : 1 (2011 – 2012) : 28 – 33.

Seaton, A.V. « Guided by the dark : From thanatopsis to thanatourism, » *International Journal of Heritage Studies* 1996 : 2 (1) : 234 – 244.

Shapley, Greg. « After the artefact: Post-digital photography in our post-digital era », *Journal of Visual Art Practice*, vol. 10, n°1, 5 – 20.

Shoji, Kaori, « Things Left Behind », *The Japan Times*, 25 juillet, 2013, en ligne: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/07/25/films/film-reviews/things-left-behind/#.XUDf9y2ZOTd>, (4 septembre 2019).

Sifton, Blake. « From nuclear disaster to Chernobyl's booming tourism, » *Al-Jazeera*, 9 septembre, 2018, accédé le 29 septembre 2018, en ligne: <https://www.aljazeera.com/indepth/inpictures/nuclear-disaster-chernobyl-booming-tourism-180909063156810.html>

Sillar, Bill. « The Social Agency of Things? Animism and Materiality in the Andes », *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 19, n°3, 2009, 367 – 377.

Simmel, Georg. « Two Essays », *The Hudson Review*, vol. 11, n°3, 1958 [1919], 371 – 385.

Sontag, Susan. *On Photography*, New York : Farrar, Straus et Giroux, 1973.

Stone, Philip R. « Dark Tourism, Heterotopia and Post-Apocalyptic Places: The Case of Chernobyl », *Dark Tourism and Place Identity: Managing and Interpreting Dark Places*, L. White et E. Frew (dirs.), Londres et Melbourne: Routledge, 2013, 79 - 95.

Takeda, Shimpei. « Trace », *Shimpei Takeda*, 2016, accédé le 4 septembre 2019, en ligne, <http://www.shimpeitakeda.com/trace/>.

Taubman, Philip. « Nuclear Disaster: How Could It Happen?; Soviet Keeps Lid on News Coverage, » *New York Times*, 30 avril, 1986, accédé le 14 décembre 2018, en ligne, <https://www.nytimes.com/1986/04/30/world/nuclear-disaster-how-could-it-happen-soviet-keeps-lid-on-news-coverage.html>.

Tōge, Sankichi. *Poems of the Bomb*, Karen Thorber (trad.), Chicago: University of Chicago Press, 2011.

Tsoukanova, Ana. « Un voyage touristique à Tchernobyl, » *La Presse*, 21 septembre, 2010, accédé le 14 décembre 2018, en ligne, <https://www.lapresse.ca/voyage/destinations/europe/201009/21/01-4317579-un-voyage-touristique-a-tchernobyl.php>.

Urry, John, et Larsen, Jonas. *The Tourist Gaze 3.0*, Thousand Oaks (CA) : Sage, 2011.

Van Gelder, Lawrence. « A Wasteland That Was Once the Cradle of Hope, » *New York Times*, 2 octobre, 1999, accédé le 8 janvier 2019, en ligne, <https://www.nytimes.com/1999/10/02/movies/film-festival-review-a-wasteland-that-was-once-the-cradle-of-hope.html>.

Van Lente, Dick. *The Nuclear Age in Popular Media*, Londres: Palgrave-Macmillan, 2012.

Vartanian, Ivan, Hatanaka, Akihiro et Yutaka Kanbayashi. *Setting Sun: Writings by Japanese Photographers*, New York : Aperture, 2006.

Volkmar, Anna. « Dreams of Post(nuclear)nature in Photography of the Chernobyl Exclusion Zone: A Case Study », *Kritische Berichte*, vol. 45, n°2, 46 – 55.

Walker, Peter. « Chernobyl: Now open to tourists, » *The Guardian*, 13 décembre, 2010, accédé le 29 septembre 2018, en ligne: <https://www.theguardian.com/world/2010/dec/13/chernobyl-now-open-to-tourists>

Walker Bynum, Caroline. « Why All the Fuss About the Body ? A Medievalist's Perspective, » *Critical Inquiry* 1995 : 22 (1) : 1 – 33.

–. « Metamorphosis and Identity, » *Metamorphosis and Identity*, New York : Zone, 2005, 161 – 185.

–. « Are Things 'Indifferent' ? How Objects Change our Understanding of Religious History », *German History*, vol. 34, n°1, 2016, 88 – 112.

Weiner, Annette. *Inalienable Possessions*, Berkeley et Londres: University of California Press, 1992.

–. « Cultural Difference and the Density of Objects », *American Ethnologist*, vol. 21, n°2, 1994, 391 – 403. »

Wheeler, Ashlea. « How to Visit Chernobyl: The Ultimate Guide », *Thrifty Nomads*, 10 juin, 2018, accédé le 10 décembre 2018, en ligne, <https://thriftnomads.com/how-to-visit-chernobyl/>.

Wired et Obara, Kazuma. « もっと遠くに「声」を届けるためのアート：フォトジャーナリスト・小原一真が語る、写真集の可能性とジャーナリズムの未来 », *Wired*, 18 mars 2017, en ligne, <https://wired.jp/2017/03/18/interview-kazuma-obara/>, accédé le 10 décembre 2019.

Wlassikoff, Michel, et Colrat, Pascal. *Signes de Biélorussie*, Paris : Textuel et Centre Georges-Pompidou, 2002.

Yonan, Michael. « Toward a Fusion of Art History and Material Culture Studies », *West 86<sup>th</sup>: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, vol. 18, n° 2, 2011, 232–248.

–. « The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing », *The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts*. Georg Ulrich Großmann et Petra Krutisch (dirs.), Nuremberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2014, 63–66.

Yoneyama, Lisa. *Hiroshima Traces: Time, Space, and the Dialectics of Memory*, Berkeley, Londres et Los Angeles: UC Press, 1999.

Zervigón, Andrés Mario. « Photography's Weimar-Era Proliferation and Walter Benjamin's Optical Unconscious », *Photography and the Optical Unconscious*, Shawn Michelle Smith et Sharon Sliwinski (dirs.), Durham (NC) : Duke University Press, 2017, 32 – 48.