

Florent Perrier

Colloque “Penser la catastrophe”

Le Fresnoy — vendredi 1^{er} février (10h35-11h05)

Remerciements à Alain Fleischer et toute l’équipe du Fresnoy, à Jean-Claude Conessa, à Natacha Nisic.

Et l’or de leur corps — réfractions Fukushima
(à propos d’un dessin de Natacha Nisic)

« Les poètes, les artistes et toute la race humaine serait bien malheureux, si l’idéal, cette absurdité, cette impossibilité, était trouvé. Qu’est-ce que chacun ferait désormais de son pauvre *moi*, — de sa ligne brisée ? »

Charles Baudelaireⁱ

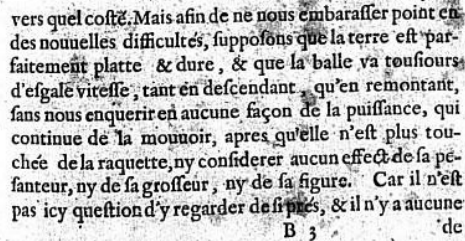
!

Non pas seulement que cela puisse participer de l’impossible, mais à l’envisager strictement, de traverser, de subir une catastrophe, on sort aussi peu indemne que du paradis. On ne sort d’ailleurs pas du paradis. Et l’on ne se sort donc guère d’une catastrophe.

Ceci pourrait valoir aussi en matière de représentation. Représenter une catastrophe, figurer un lieu édénique : des biais, des approches latérales sont nécessaires. Il faut briser la frontalité même de l’indescriptible, faire un pas de côté, s’ouvrir à une voie oblique qui, en réalité, relève de l’événement même en ce qu’il nous oblige à détourner le regard.

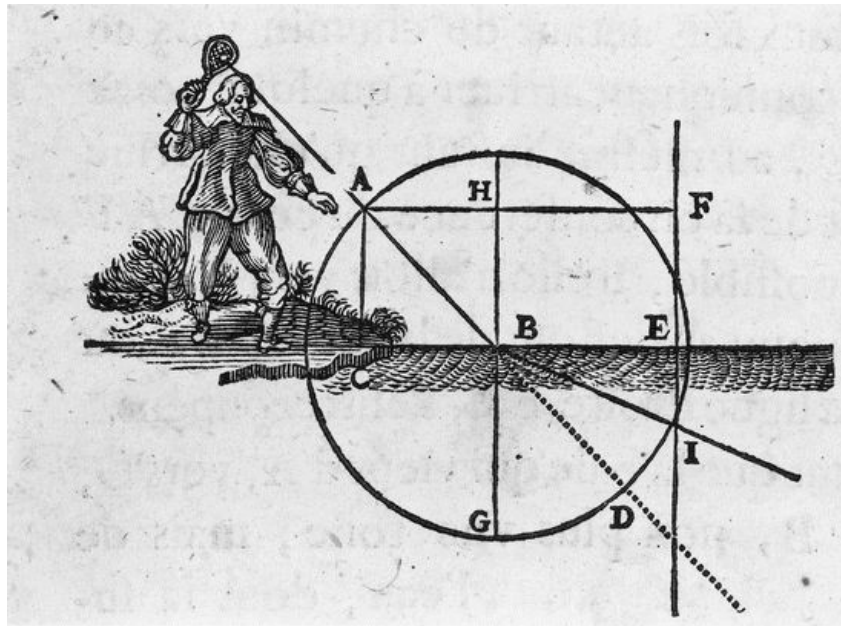
Discours Second.

qu'une balle estant
poussée d'A vers B,
rencontre au point
B, la superficie de
la terre C B E, qui
l'empeschant de
passer outre, est
cause qu'elle se de-
tourne, & voyons

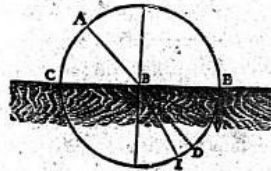


B 3 de

La réfraction chère à Descartes et sur laquelle je reviendrai serait ainsi ce qui, en propre, appartient à la représentation de la catastrophe : une brisure nécessaire qui impose au regard un changement de direction comme à notre vision du monde une remise en question,

Florent Perrier — **Et l'or de leur corps** — réfractions Fukushima — 2

Mais peuteſtre vous eſtonnerés vous en faiſant ces experiences, de trouver que les rayons de la lumiere s'inclinent plus dans l'air, que dans l'eau, ſur les ſuperficiés où ſe fait leur refraction ; & encores plus dans l'eau que dans le verre, tout au contraire d'une bale qui s'incline d'avantage dans l'eau que dans l'air, & ne peut aucunement paſſer dans le verre. Car par exemple, ſi c'eſt une bale, qui eſtant pouſſée dans l'air d'A, vers B, rencontre au point B la ſuperficie de l'eau CBE, elle ſe dé-



tournera de B vers V ; & ſi c'eſt un rayon, il ira tout au contraire de B, vers I. Ce que vous ceſſerés routesfois de trouver eſtrange, ſi vous vous ſouvenés

de la nature que j'ay attribuée a la lumiere, quand j'ay dit qu'elle n'eſtoit autre choſe, qu'un certain mouvement ou une action receuë en une matiere tres-subtile, qui remplit les pores des autres cors : & que vous conſiderés, que comme une bale perd d'avantage de ſon agitation, en donnant contre un cors mou, que contre un qui eſt dur, & qu'elle roule moins aſſément ſur un tapis, que ſur une table toute nuë. ainſi l'action de ceſte matiere ſubtile, peut beaucoup plus eſtre empeſchée par les parties de l'air, qui eſtant comme molles & mal-join-tes, ne luy font pas beaucoup de reſiſtance, que par celles de l'eau, qui luy en font d'avantage ; & encores plus par celles de l'eau, que par celles du verre, ou du criſtal.

En

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Sans être exclue, la frontalité dans la représentation serait réfractée, c'est-à-dire retardée, ralentie, troublée ou détournée par une forme d'après-coup qui lui ôte son autoritaire violence et la dispose ainsi au regard, à l'appréhension, à la saisie par l'entendement que l'imagination soutiendra pour recomposer ce qu'une image brute aurait de trop obscène, de suffocant.

Cet après-coup, redoublé par ses moyens d'expression, est celui de l'artiste confronté à la représentation de la catastrophe : passage à un milieu de réfringence ou de résistance différente qui dévie la vision première, cette réorientation du regard autorisant le décollement de la représentation de l'événement pour ménager, avec d'autres œuvres, en d'autres temps ou d'autres lieux, des possibilités de dialogues libérés de l'emprise étouffante de l'actualité.

Exemple de cet après-coup où la réfraction se manifeste ici par la mise en série, le montage : un lavis de Denis-Auguste Raffet découvert au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale et auquel j'ai consacré un article, en 2009, sous le titre "des corps sans histoire".

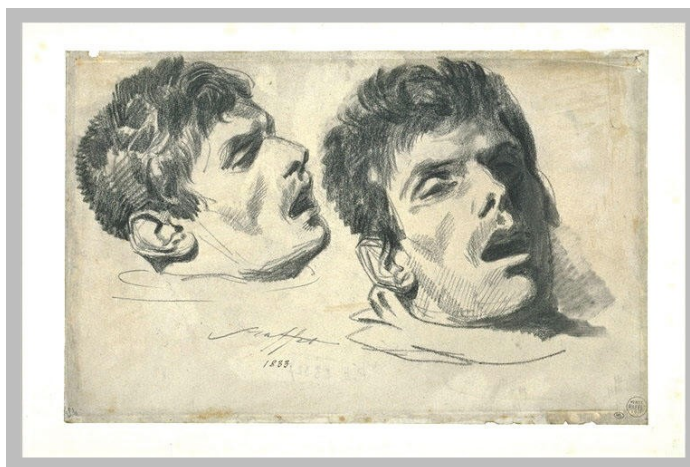


© All rights reserved



④ L'empereur, sous St. Pierre, le 10 août 1869 au 30^e Régiment de ligne. 20 août 1869

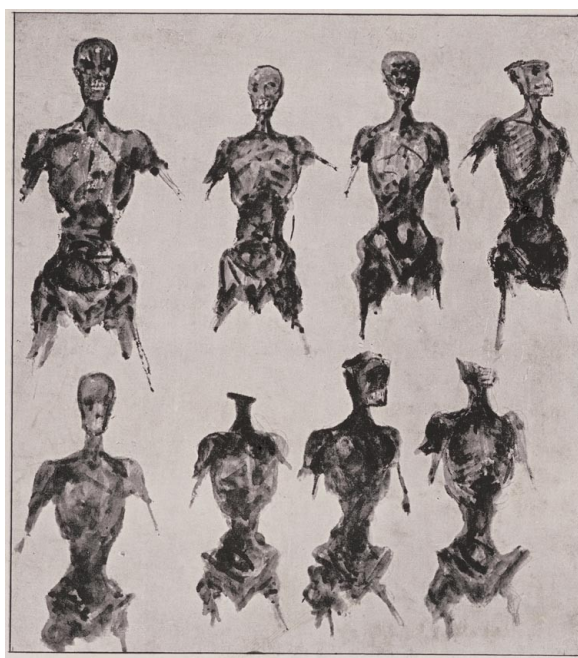
Peintre minutieux des armées de l'Empire ou de scènes sans reliefs de la Révolution française, Raffet étudiait sans effroi, presque au quotidien, les cadavres de soldats, les têtes arrachées par les obus,



les corps abandonnés dans des morgues sans âme, corps morts de nouveaux-nés saisis enchevêtrés ou corps d'anonymes offerts au regard scrutateur d'une plume académique non dénuée de talent.



Mais lorsque, confronté aux corps mutilés — des tronçons d'être humains brûlés — qui furent recueillis juste après la première catastrophe de l'histoire du chemin de fer, le 8 mai 1842, le dessinateur exécute un croquis,

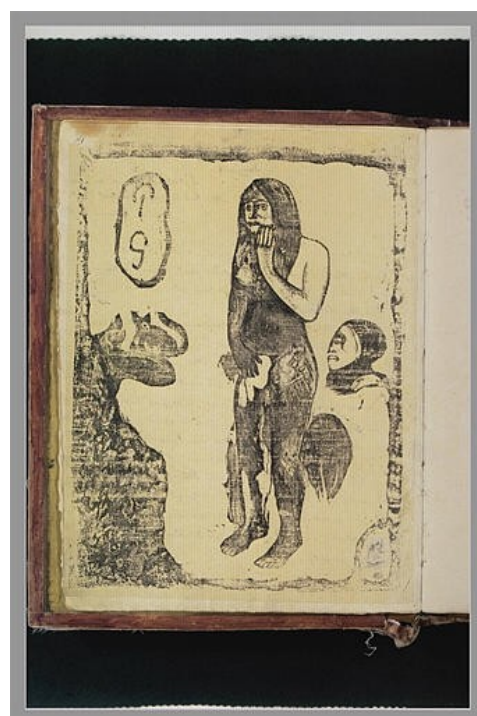


celui-ci devient pour nous annonciateur de catastrophes à venir : une sidérante esquisse où l'événement inaugural des noces mortelles entre technique et transports de masses semble par avance indiquer ses funestes prolongements, ses développements les plus catastrophiques.

“Des corps sans histoire” : tels furent aussi sans doute pour Paul Gauguin les hommes et femmes peints sur les toiles rêches de son ultime séjour aux Marquises quand, après avoir quitté l'île encore trop civilisée de Tahiti, il se réfugia à Atuona, sur l'île d'Hiva Oa, en septembre 1901. Le jour de son premier départ pour la Polynésie, dix années plus tôt, il indiquait partir “pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation” :

“Je ne veux faire que de l’art simple ; pour cela, j’ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l’aide seulement des moyens d’art primitifs, les seuls bons, les vrais.ⁱⁱ”

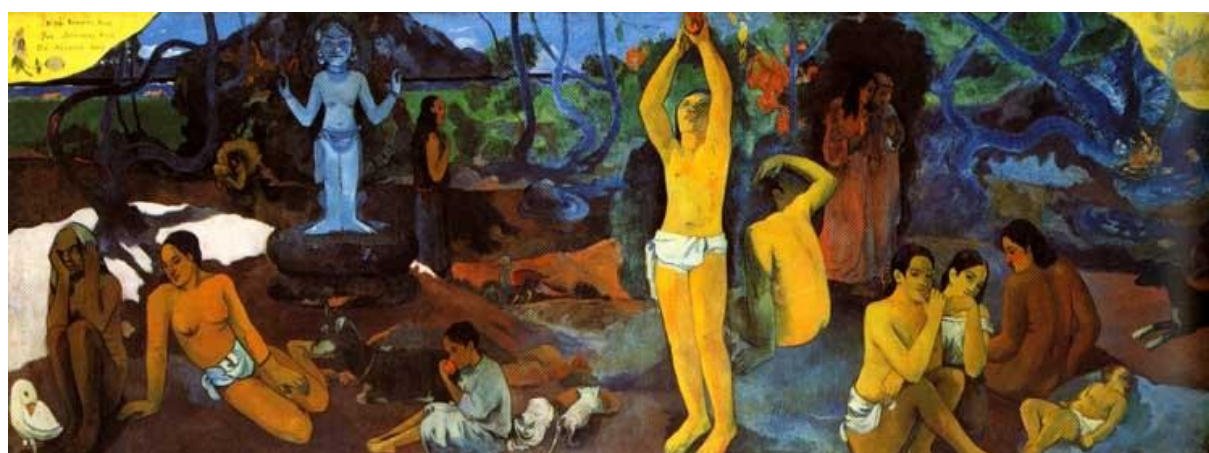
Celui qui décrivait à un correspondant ses *Enfants luttant* (1888) comme “du japonais breton par un sauvage du Pérouⁱⁱⁱ”, y multiplia des œuvres où aux thèmes de l’Eve exotique





s'ajoutent les évocations paradisiaques d'une "Terre délicateuse" (1892), de "Jours délicieux" (1896),





frise annonciatrice du fameux “D’où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?” (1897). La figure classique de la décadence de l’Occident se combine ici à une fuite réelle et assumée vers une île du bonheur et ce n’est-ce pas un hasard si l’artiste colle, à l’intérieur de la reliure de son manuscrit *L’esprit moderne et le catholicisme* (1897-1898), une gravure sur bois intitulée “Paradis perdu”,

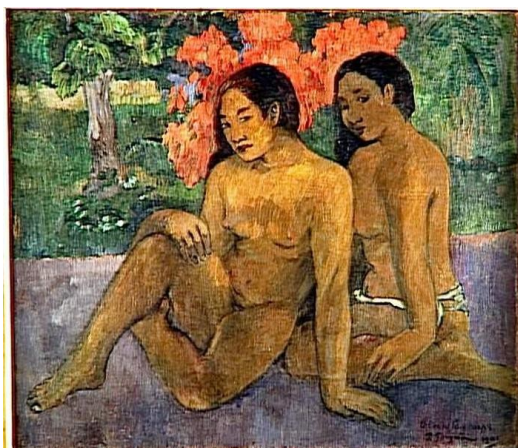


montrant par là, nous dit Françoise Cachin, qu’il “identifiait la colonisation et le péché originel, l’Occident et l’arbre de science corrupteur^{iv}”.

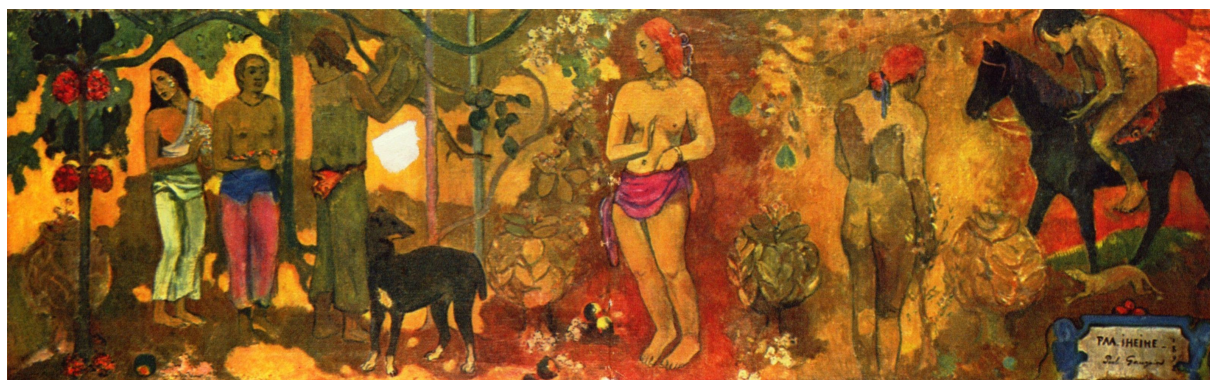
Preuve en est, l’échange acerbe avec August Strindberg qui écrivait : “Vous avez créé une nouvelle terre, et un nouveau ciel, mais je ne me plais pas au milieu de votre création [...] et dans votre paradis habite une Eve qui n’est pas mon idéal.” — à quoi Gauguin répondit, publiquement, que la révolte de l’écrivain devant sa peinture trahissait “tout un choc entre votre civilisation et ma barbarie. Civilisation dont vous souffrez, barbarie qui est pour moi un rajeunissement.”^v

Un mois avant sa mort, isolé et malade, dans une magnifique lettre à Charles Morice d’avril 1903, il insistait sur son éloignement volontaire de la civilisation — “je suis un sauvage”, cette nécessité de désapprendre seul une histoire devenue trop lourde — “Tout ce que j’ai appris des autres m’a gêné^{vi}”, une histoire faites d’entraves à la saisie instinctive d’une grâce supérieure qu’il percevait encore chez ses hôtes insulaires.

Ainsi perçus sans histoire, les corps peints par Gauguin lui semblent d’or, ceux d’un Âge d’or rêvé, fantasmé sans doute, mais qui restait cependant tangible pour lui, trace encore vive d’un Eden vécu, comme le dénotent les fréquentes observations qu’il consacra à la peau des maoris et dont le titre du tableau de 1901, “Et l’or de leur corps^{vii}”, forme la cristallisation.



Vaut d'être ici mentionnée par parenthèses la remarque du critique André Fontainas sur *La récolte*, après sa visite de l'exposition Gauguin à la galerie Vollard fin 1898 ; il y voyait un harmonieux "paysage de divers jaunes épanchus comme le subtil rideau d'une pluie d'ors fins et légers^{viii}", procédé repris dans la Pastorale tahitienne *Faa iheihe*.

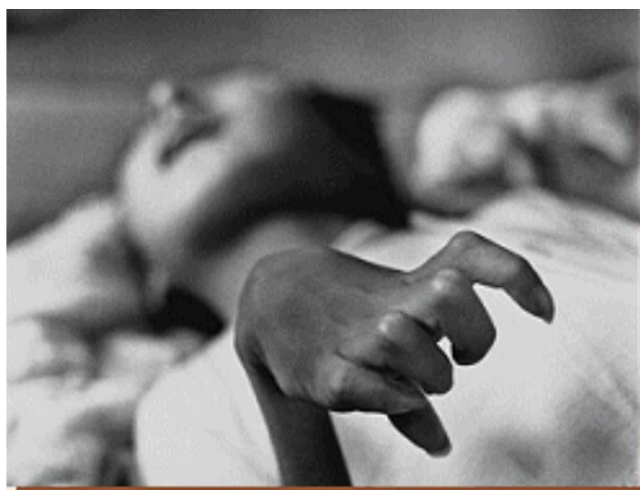


Ainsi, du "corps doré presque nu^{ix}" de la petite Vaitauni aux remarques générales sur la peau des insulaires qui "est d'un jaune doré^x", Gauguin exalte la pudique sensualité des polynésiens d'alors

dont l'innocente et partielle nudité contraste, de son point de vue, avec toute la pourriture civilisée qu'il exècre et fustige. Cette pourriture, ce rapport à l'impureté^{xi}, il l'entretint pourtant à sa manière lorsqu'il fut d'abord un agent parmi d'autres de la colonisation^{xii}, mais il la portait surtout sur lui, cette pourriture, à la fin de sa vie, les plaies de ses jambes rongées par l'eczéma et marquées plus encore par une syphilis ramenée d'Europe allant jusqu'à effrayer des femmes qu'il estimait peu farouches, le faisant passer pour lépreux. Pire encore cependant, ce qui était visible sur lui, à son corps défendant, cette catastrophe appelée "civilisation" dont il ne pouvait s'abstraire, il la savait violemment présente dans cette culture qu'il fantasmaut vierge de tous les maux occidentaux :

"Bientôt le Marquisien sera incapable de monter à un cocotier, incapable d'aller dans la montagne chercher les bananes sauvages qui peuvent le nourrir. L'enfant retenu à l'école, privé d'exercices corporels, le corps (histoire de décence) toujours vêtu, devient délicat, incapable de supporter la nuit dans la montagne. Ils commencent à porter tous des souliers, et leurs pieds, désormais fragiles, ne pourront courir dans les rudes sentiers, traverser les torrents sur des cailloux. Aussi nous assistons à ce triste spectacle qui est l'extinction de la race en grande partie poitrinaire, les reins inféconds et les ovaires détruits par le mercure.^{xiii}"

Sous l'or de leur corps, une pourriture à l'œuvre donc, des "ovaires détruits par le mercure^{xiv}", un peuple voué à la disparition, une catastrophe sans mesure pour des êtres passés depuis lors à l'imaginaire.



Le dessin de Natacha Nisic, lors sa découverte, fut très rapidement associé dans mon esprit au titre du tableau de Paul Gauguin, “Et l’or de leur corps”.

Intuition d’une même pourriture qui couve sous des dehors intacts ? Relation immédiate entre la sous-jacence d’un mal invisible au travail et une représentation exempte de toute violence directe ? Ou bien l’or, l’or de leur corps, des corps eux aussi sans histoire, abstraits, désindividualisés, sauf à considérer le titre donné à cette pièce à laquelle l’artiste travailla des mois durant. Ce titre : “Fukushima”.



Un dessin associé au titre d’un tableau qui lui est antérieur de plus d’un siècle mais, on le verra aussi et par une forme de hasard objectif, le titre de ce dessin intimement lié au contenu du tableau susnommé : une histoire de réfraction en somme, de regards déviés, voire l’effraction intempestive d’une œuvre au cœur d’une autre : résonance ou constellation, hospitalité ou corps étranger : une rencontre.

Le dessin de Natacha Nisic mesure 3 mètres 15 de long pour une hauteur de 91 centimètres ; il fut montré pour la première fois à la galerie Dominique Fiat en avril 2012 — lieu où je le découvris — et ne sera sans doute pas déroulé à nouveau avant l’exposition *Echo* de Natacha Nisic qui se tiendra d’octobre 2013 à janvier 2014 au Jeu de Paume à Paris.

Sur un fort papier Canson d’un blanc immaculé travaillé en rouleau — la vision du dessin en cours d’exécution était donc toujours parcellaire, fragmentée, masquée par les retours du papier sur lui-même —, subsistent quelques rares traits d’esquisses au crayon maigre, celles de formes générales, de contours partiellement effacés, des repentirs ici ou là. Ces traits d’esquisses sont les seules lignes prolongées du dessin, les seules lignes tenues (mais pourtant vouées à disparaître), car le dessin n’est en lui-même composé que de stries ou de raies, de traits suspendus aussitôt après avoir été entamés, des bâtons si l’on veut, non pas des touches, mais les marques scrupuleuses d’un retour régulier du crayon sur la feuille, un battement ou une pulsation, comme une succession de traces parallèles organisées en aires successives et déposées selon un rythme immuable, implacable — se propageant, contaminant par taches toute l’étendue assignée au motif.

Cette texture sans fond sinon le blanc du papier, une texture que l’on pourrait donc dire sans trame, un flottement ou une émergence en quelque sorte, la vibration d’un miroitement, a ceci de singulier qu’elle est exclusivement faites avec des crayons métalliques, des crayons “luminescents dans le noir” nous dit leur fabricant — ainsi les lucioles, luminescentes elles aussi — et que telle autre publicité, à destination des enfants, recommande sans détours à la petite fille qui écrit une lettre

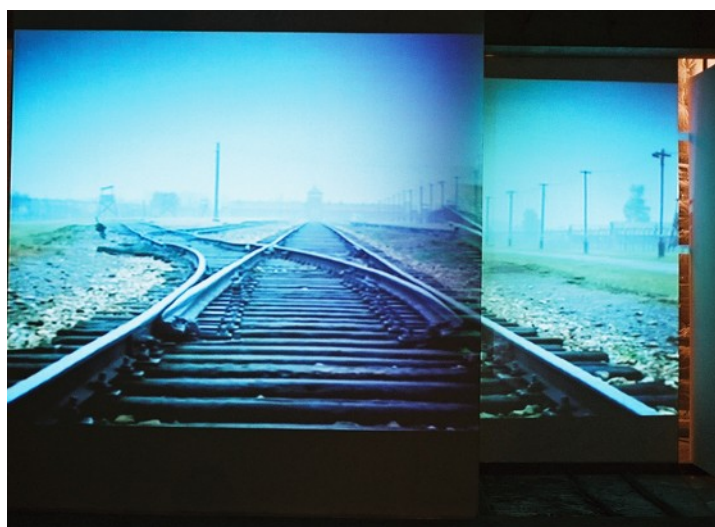
ou une carte, car “le résultat doit être coloré, gai et surtout il doit briller. La meilleure solution est d’écrire avec un de ces crayons métalliques. La brillance est garantie.”

! Dans la boîte métallique de ces douze crayons de couleurs métalliques, aux côtés de l’étain, du cuivre ou de l’argent, figurent en bonne place l’or et l’or antique, l’usage de ces dernières teintes dans le dessin “Fukushima” ayant été à l’origine de l’association déjà évoquée avec “L’or de leur corps”, le titre du tableau de Gauguin.

! Mais avant d’essayer de comprendre pourquoi Natacha Nisic a utilisé des crayons métalliques aux teintes mordorées pour représenter la catastrophe de Fukushima survenue il y a moins de deux ans, le 12 mars 2011, je souhaiterais revenir sur les œuvres d’une artiste née en 1967 et où la représentation de la catastrophe est très rigoureusement interrogée.

!

En 2005, à l’occasion d’une commande du Mémorial de la Shoah, Natacha Nisic se rend au camp d’extermination d’Auschwitz où elle filmera “La Porte de Birkenau” avec un travelling compensé qui laisse une impression de trouble, de tension irrésolue, comme si l’étalement avait été saisi dans l’impossibilité même de son mouvement et avant et après tout déferlement de violence, impression renforcée, au Mémorial de la Shoah où cette œuvre est projetée en permanence, par l’utilisation de deux écrans séparés par un passage, ligne brisée où s’immisce la vie, le mouvement : matérialisation d’une réfraction, progression entre milieux de réfringence différente.



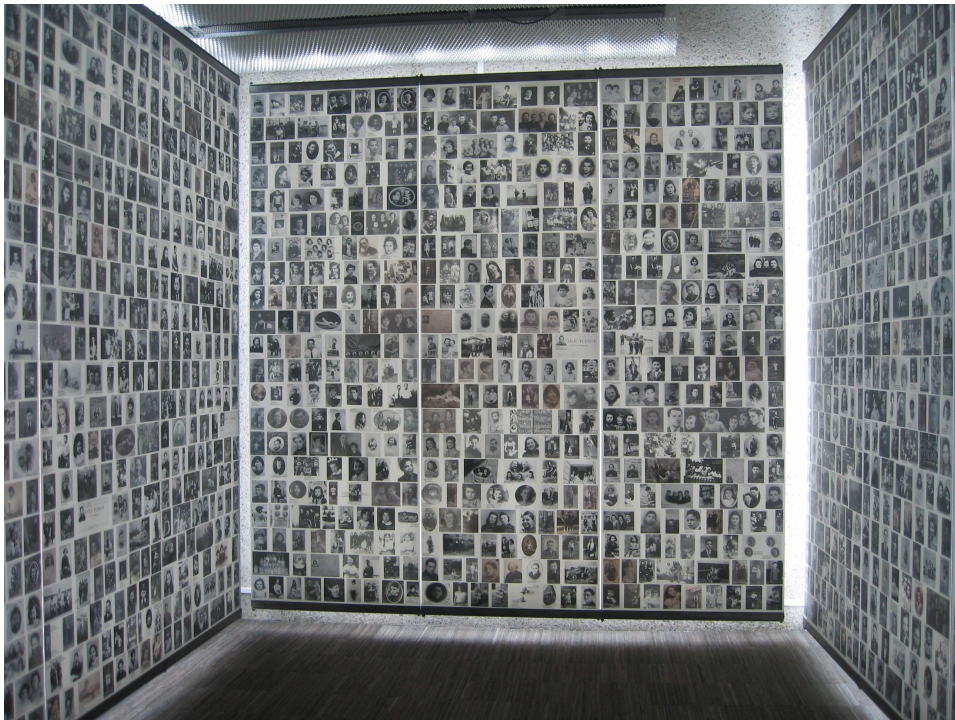
Pour Natacha Nisic :

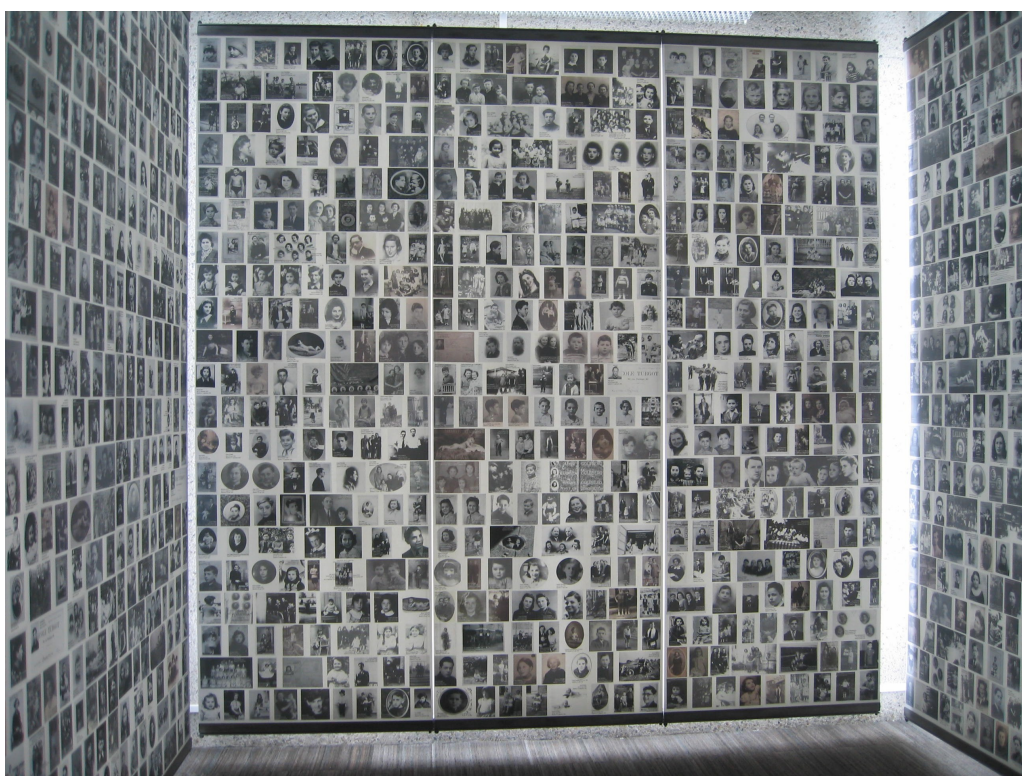
“L’image et le mouvement sont le résultat d’une contradiction : nous avançons vers la porte physiquement avec la caméra à l’aide d’un travelling de 25 mètres et, dans le même temps, nous faisons un recul optique par le biais du zoom de la caméra. Deux mouvements contradictoires, voire impossibles : comme le mouvement d’aller-retour permanent de la mémoire tentant de s’approcher de son objet, repoussé, face à l’horreur, par l’impossibilité de le penser. Mouvement contradictoire d’une fuite impossible. Le dispositif de l’installation est une cimaise coupée en deux à travers laquelle il faut passer afin de se rendre dans la section suivante de l’exposition, dédiée aux camps d’extermination.^{xv}”



Il s'agit là, comme l'explique Annette Becker, "d'une image mobile, pas d'une photographie, et le mouvement fait bien plus que de fixer l'image dans sa familière horreur de soixante ans : il nous donne physiquement le vertige, il postule qu'entrer et sortir du camp est tout aussi impossible, qu'il en a toujours été ainsi, que la mémoire de ce qui s'y est passé nous l'interdit.^{xvi}"

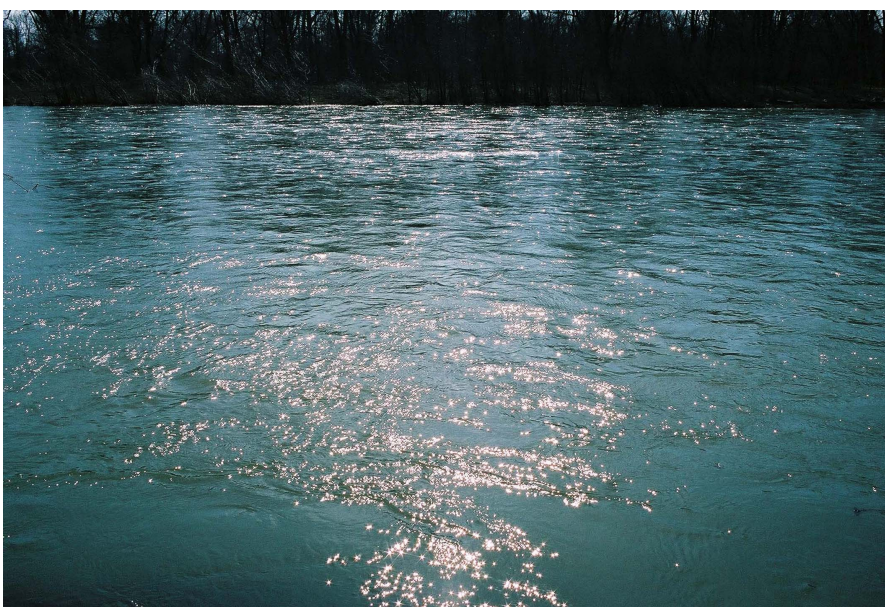
La même année, dans le même lieu où l'installation est aussi permanente, Natacha Nisic a mis en espace le "Mémorial des enfants" à partir des archives photographiques patiemment recueillies par Serge Klarsfeld.





Pour ce travail, l'artiste avait souhaité créer une lumière particulière, une pulsation imperceptible qu'il ne fut pas possible de conserver, mais ce projet vaut d'être mentionné, car il n'est pas sans rapport avec l'utilisation de crayons luminescents pour son dessin "Fukushima", soit un travail minutieux sur la luminosité, sur la différence de densité lumineuse présente dans toute réfraction : "La variation allait de cinquante à cent pour cent, elle ne se voyait pas à l'œil nu. On sentait un effet sans pour autant savoir d'où il venait. C'était mon idée : créer une sorte de pulsation invisible.^{xvii}"

Toujours en 2005, au moment de "La Porte de Birkenau", Natacha Nisic tourne et photographie à Auschwitz ce qui deviendra "Effroi", marche que l'on pourrait dire d'exorcisme aux abords et à l'intérieur du camp d'extermination, ses vestiges, et où le choc entre la quiétude magnifique des lieux et le savoir comme le souvenir de ce dont ils furent le théâtre et restent le réceptacle prend forme sous l'espèce d'un masque mortuaire émergeant à la surface d'une étendue d'eau artificielle, informe chimère, spectre effroyable que la réfraction, encore ici au travail, le trouble des plans mêlés rend plus encore énigmatique.





L'artiste rapporte qu'elle a "photographié cette surface de réflexion dont les profondeurs sont cachées par l'effet en miroir de l'eau." :

"Je me suis approchée pour saisir plus encore la densité de l'eau. A mon retour, j'ai découvert une forme terrible, (dont je n'ai toujours pas l'explication), se tenant au centre de l'image, surgissant sur l'image des profondeurs de l'eau. Une forme créant le lien entre l'invisible et le visible. [...] Je nomme la forme "effroi", c'est-à-dire le moment où la peur est si intense que le corps se fige, plus de paroles, seule l'image reste. Suspendue.^{xviii}"



Même si elle revient souvent sur ce phénomène de retour en arrière qu’est la réflexion — “les surfaces d’eau où le ciel et le paysage se reflètent dans une quiétude, une beauté indécente. La mare entourée de bouleaux ressemble à un paysage serein, une nature paisible. La mare est située au pied de la chambre à gaz. Pas d’eau pure, elle contient les cendres des corps, c’est pourtant un miroir parfait du monde.^{xix}” —, sa volonté de “saisir plus encore la densité de l’eau” comme le surgissement du masque mortuaire, mi-émergé mi-englouti, et la distorsion visuelle qui en résulte, déplace à l’évidence son travail du domaine de la réflexion à celui de la réfraction : de la ligne droite, l’insoutenable ligne droite, à la ligne brisée.



Un détail l’indique dans le catalogue de l’exposition *Effroi* présentée au Musée Zadkine, lorsque l’artiste explique qu’après la découverte du masque mortuaire, elle revint à Auschwitz pour “tenter d’exorciser ce jeu du sort”, songeant d’abord à “filmer l’action” :

“L’action consiste à retourner près du réservoir (au départ, j’imagine porter une sorte de masque translucide garantissant l’anonymat et l’universalité du geste, une surface, une distance entre

le corps et les éléments), et plonger mon visage recouvert du masque dans cette eau. De la vie rendue à la surface de l'eau et à ce qu'elle contient.^{xx}”

Entre la tête masquée plongée sous la surface de l'eau et le corps extérieur à l'élément liquide, la réalité est déviée, la réfraction à l'œuvre, la vision bouleversée.

Et comment ici, d'ailleurs, ne pas songer à associer le masque mortuaire du réservoir d'Auschwitz et le masque translucide, garantie d'anonymat, qu'aurait voulu porter l'artiste en réponse à l'effroi, comment ne pas associer ces masques confondus et se mêlant — la mort anonyme, la mort effroyable — à ceux qu'arborent les hommes du dessin “Fukushima” ?



Quatre ans plus tard, Natacha Nisic se rend dans cette région du Japon, où un tremblement de terre très puissant^{xxi} a bouleversé, en juin 2008, de somptueux paysages de montagne.

Avec cette catastrophe aujourd'hui oubliée, déjà dépassée, c'est la “nature vierge” évoquée par Gauguin qui est atteinte en son cœur même. “e” — image en japonais —, l'installation de l'artiste, revient après-coup sur cet événement qui a eu lieu comme en secret, non sans affecter les hommes, leurs structures ou modes de vie, mais avec une distance, un éloignement tel des zones fortement habitées qu'il passa presque inaperçu, ne laissant ici et là que quelques lignes brisées, traces tangibles d'une réfraction séismique dans les profondeurs.





Dans son édition du 14 juin 2008, *Le Monde* notait que le tremblement de terre, qui a provoqué des glissements de terrain importants, éventrés des routes et détruits des ponts, a entraîné un faible nombre de victimes pour s'être produit dans une région peu peuplée, il précisait aussi :

“selon des déclarations officielles, les activités des centrales nucléaires n'ont pas été affectées. Néanmoins, dans la province de Fukushima, une *“petite quantité d'eau radioactive”* s'est échappée d'un centre de stockage d'un site nucléaire à la suite du séisme, *“mais sans danger pour la population”*, a annoncé la compagnie d'électricité Tokyo electric power (Tepco) qui gère la centrale nucléaire de Fukushima”.

Des crayons métalliques pour représenter la catastrophe de Fukushima de mars 2011, des teintes dorées, mordorées, vertes métalliques, un miroitement ou une pulsation lumineuse cernés par un contours sans bords véritables, mais nul épanchement ni débordement, aucune inquiétude sensible — l'éblouissement seul ?

“Et l'or de leur corps” : un miroir aux alouettes ?

! **1871** — la Commune de Paris, les bâtiments officiels sont en feu, tout brûle, des jours durant, la ville est noyée sous d'épaisses fumées qui occultent opportunément les massacres en cours.



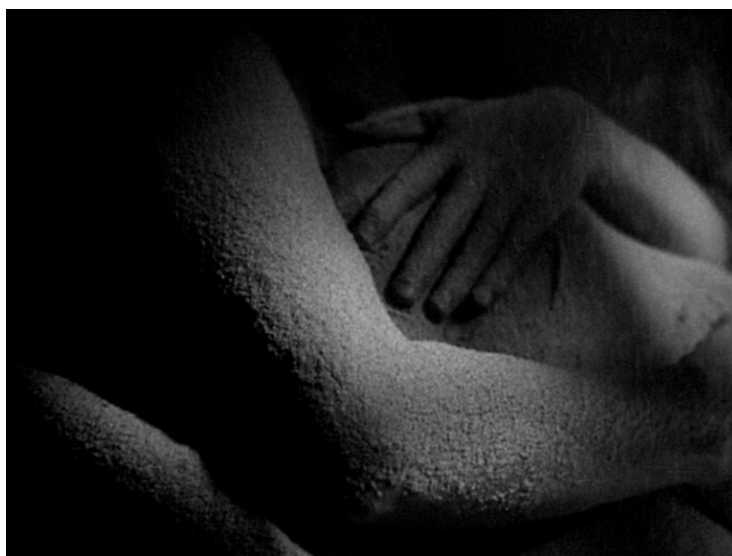


Un tourisme des ruines s’instaure. Chacun, nous dit l’auteur de *Paris incendié*, souhaite pouvoir “examiner en détail une œuvre de destruction accomplie de la veille avec tous les procédés de progrès que met à notre disposition la science moderne^{xxii}” Dans une lettre du 7 juin 1871, l’anglais William Erskine rapporte sa vision du désastre :



! “Je viens de voir l’Hôtel-de-Ville de Paris dans ses ruines amoureusement caressées par un splendide soleil couchant ; jamais je n’avais imaginé rien de plus beau ; c’est superbe. Les gens de la Commune sont d’affreux gredins, je n’en disconviens pas ; mais quels artistes. Et ils n’ont pas eu conscience de leur œuvre ! Ils n’ont pas su ce qu’ils faisaient ! C’est encore plus admirable. [...] Pendant plus d’une heure, je n’ai pu m’en détacher. J’y retournerai ; mais je doute de retrouver jamais les sensations que j’ai éprouvées. L’incendie a revêtu toutes les murailles d’une teinte dorée qu’aucun art ne saurait produire ; quand le soleil vient jouer là-dessus et briser ses rayons aux ferrures tordues et pendantes, aux arêtes vives des effondrements, aux statues, qui sur bien des points n’ont pas quitté leurs niches, tout en perdant leurs têtes ou leurs bras, on arrive à des effets merveilleux que les peintres achèteraient fort cher.^{xxiii}”

! **1959** — *Hiroshima mon amour*. Alain Resnais filme les corps sur les indications de Marguerite Duras et c'est d'orage et d'or^{xxiv}, comme l'écrit une biographe de l'écrivain, qu'apparaissent successivement les plans d'ouverture du film :

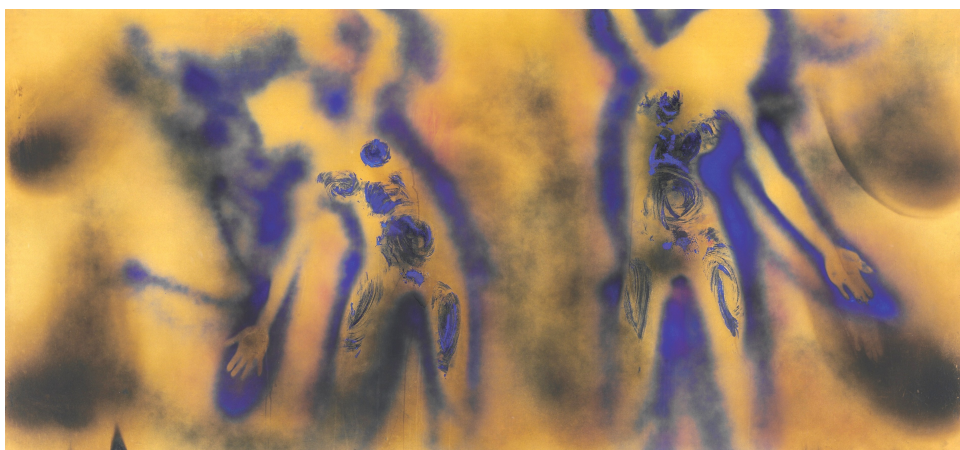
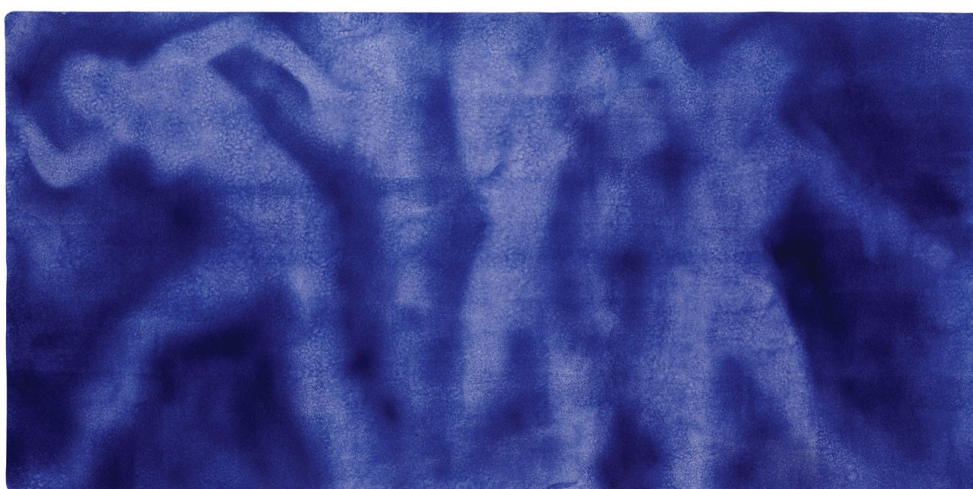




“Ce couple de fortune, on ne le voit pas au début du film. Ni elle. Ni lui. On voit en leur lieu et place des corps mutilés — à hauteur de la tête et des hanches — remuants — en proie soit à l’amour, soit à l’agonie — et recouverts successivement des cendres, des rosées de la mort atomique — et des sueurs de l’amour accompli. Ce n’est que peu à peu que de ces corps informes, anonymes, sortiront leurs corps à eux. Ils sont couchés dans une chambre d’hôtel. Ils sont nus. Corps lisses. Intacts. De quoi parlent-ils ? Justement de HIROSHIMA.^{xxv}”

! **1961** — Hiroshima ou Nagasaki sont directement évoquées dans des œuvres de Yves Klein dont la fabrique mêle à l’imaginaire de ces villes martyres celui d’Auschwitz. Je cite Pierre Restany :





“La marque du feu fixe la trace de la chair. Les modèles nus passent à la douche et viennent apposer l’empreinte de leurs corps humides sur le carton sec. La trace invisible apparaît dans l’instant de la combustion. Ce brusque jaillissement de l’ombre d’une silhouette humaine au cœur de l’image rappelle les ombres soufflées d’Hiroshima^{xxvi}”.

A la même époque, combinant alchimie et souvenir du souffle nucléaire, Klein utilise l'or, symbole de l'immatériel — ici la série *Âge d'or* — et joue des reflets du feu, de la combustion pour en retrouver le registre flamboyant.



A l'opposé des *Gold Paintings* de Robert Rauschenberg qui, selon Yves Alain-Bois, “voisinant avec d'autres tableaux faits de boue ou d'autres matériaux peu nobles, louchant vers le kitsch”, “redonnent au métal précieux sa valeur excrémentielle.^{xxvii}” Impureté de l'or, pourriture de l'or, l'or excréé comme dans *L'Utopie* de Thomas More ?

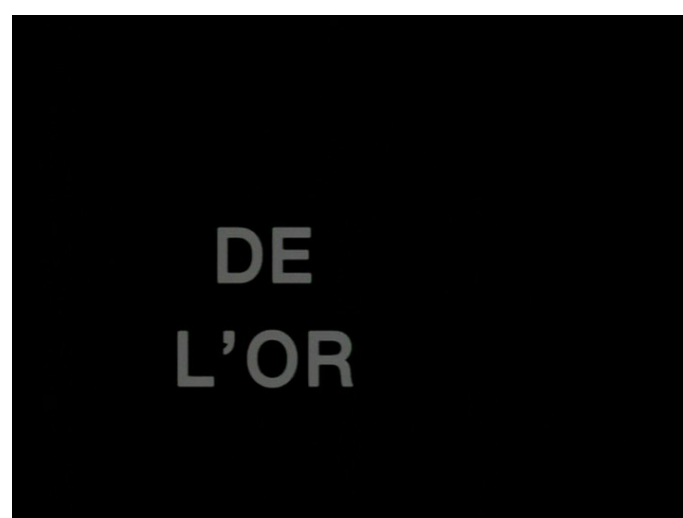


1962 — Plus proches des miroitements de “Fukushima”, les œuvres de Gérard Deschamps. Plaque de blindage exposée aux essais militaires, fragment ou intégralité de bâches de signalisation de l'armée américaine ou encore tôle irisée de réacteur d'avion. Au croisement des techniques de destruction de masses et de l'art en sa dimension critique, ces œuvres disent la fascination inhérente à la catastrophe, l'emprise qu'elle peut avoir sur nous. Outre les reflets mordorés ou les formats utilisés, le contenu, la matière de ces pièces — un même froissement délicat qui contraste avec la violence du sujet — disent l'affinité possible.





2000 — Plans d’ouverture du film de Jean-Luc Godard, *De l’origine du XXI^e siècle* : une histoire subjective^{xxviii} où les catastrophes, les massacres se heurtent à l’évocation du jardin d’Eden, ses délices : Goya confronté à Gauguin et retours . La femme nue se caressant, *L’origine du monde* de Courbet (1866), toile savamment décrite par Maxime Du Camp dans ses *Convulsions de Paris* et, pour revenir au point de départ de notre échappée, dans les chapitres qu’il consacre justement aux “Episodes de la Commune”.





1871 et la Commune de Paris, la colonisation, Hiroshima et Nagasaki, la guerre du Vietnam, les catastrophes du XXe siècle jusqu'à Sarajevo^{xxix}, tels pourraient être certains des événements intensément dramatiques vers lesquels "Fukushima", fort de cette utilisation de crayons aux reflets métalliques, réfracte notre regard.

C'est que ces outils, et les gestes scrupuleux de l'artiste dans son usage pour représenter la catastrophe de Fukushima, condensent aussi, par leur matière même, le souvenir de catastrophes antérieures : du sublime éclat du soleil nucléaire aux champs colorés d'explosions de napalm ; le miroitement cher à Natacha Nisic recueille ainsi la trace d'un éblouissement originel devenu fragmenté, émaillé, composé d'une infinités de stridences visuelles comme autant d'échardes entées sur l'œil ouvert, sur la pupille interdite.



Lors d'un entretien avec Nathan Réra, Natacha Nisic souligne, au sujet de la représentation de la Shoah, combien sa sensibilité fait qu'elle aborde "les choses de biais plutôt que frontalement.^{xxx}" La catastrophe ne peut être regardée en face, il faut en dévier l'incidence et donc lui opposer un milieu réfringent plus dense, fort d'une épaisseur historique ou sensible qui n'en relativise pas la singularité présente, mais la rend au contraire absolument distincte par la confrontation, la traversée des époques comme des événements.

La réfraction, on le sait, est physiquement source d'erreur ; les vices de réfraction faussent l'observation^{xxx} et déforment la vision^{xxxii} ; les erreurs de réfraction provoquent quant à elles, dans le domaine de la topographie, des "déviations latérales" qui réclament que l'observateur se place "sur des points élevés [...] en évitant les observations près de l'horizon.^{xxxiii}" Dans sa thèse sur *Le problème de la réfraction dans l'histoire du cartésianisme*, Marie-Claire Macris-L'Hoest note que c'est "la connaissance de la loi fondamentale de la réfraction" qui permet d'améliorer "la fabrication des lentilles employées dans les télescopes. L'enjeu du problème, du point de vue spéculatif, [étant] la confirmation triomphante de l'héliocentrisme par l'observation.^{xxxiv}"

Notre vision du monde est donc en jeu à travers la détection de ces erreurs ou vices de réfractions qui nous servent à distinguer le normal du pathologique, le droit du déviant.

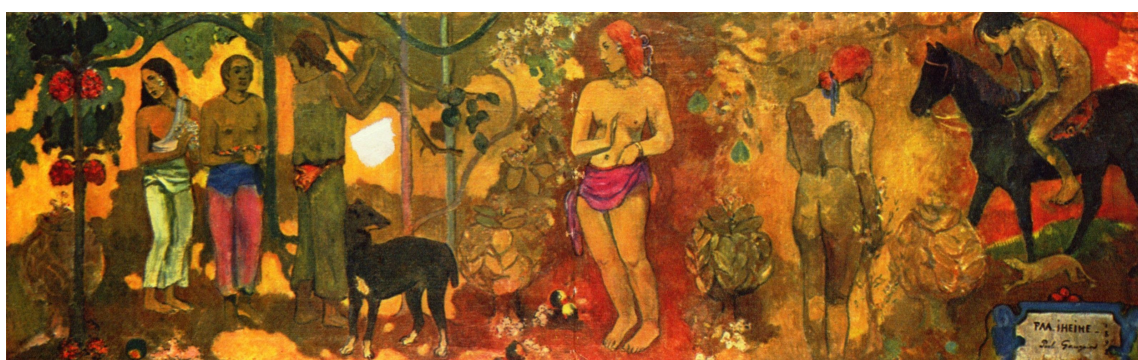
Mais l'art est résistant comme l'artiste est réfractaire, ils jouent précisément de l'écart ou de la ligne brisée pour renverser tout héliocentrisme triomphant comme ici, le soleil nucléaire auquel rien ni personne, à en croire la vulgate technico-administrative contemporaine, ne devrait pouvoir se soustraire.

Pourtant Fukushima, Fukushima répété : un affairément d'hommes en combinaison, partout les mêmes images, vraie danse macabre d'êtres en sursis sous leur maigres protections standardisées.





Si le dessin de Natacha Nisic peut être vu tel un triptyque, forme classique s'il en est avec ses trois groupes distincts et son format allongé qui n'est pas sans rappeler la composition de certaines œuvres de Gauguin, il s'apparente aussi, à l'évidence, à une danse des morts, une danse macabre.



Comme dans ces dernières représentations apparues au XIVe siècle avec la prolifération de la peste en Europe (1348), l'arrière-plan est simple voire inexistant, les figures sont reliées, la chaîne des morts et des vifs ne s'interrompt pas, tout se tient. Dans "Fukushima" cependant, ce sont pas les membres qui assurent le contact, mais l'organisation même de la matière graphique que la couleur seule comme la densité, l'intensité du trait, distinguent en formes et figures.



Cette continuité de la matière apparente le dessin à un bas-relief, une frise en deux dimensions (on sait l'influence des photographies de frises classiques, grecques ou indiennes, chez Gauguin), interprétation encouragée par la rectitude des poses, leur hiératisme. A lire le dessin à l'occidental, pourtant, cette compacité là se délite, mais dans le fonds seul qui passe ainsi d'un assemblage de formes dures, géométriques, à leur dissolution progressive, formes archipéliques progressivement absorbées par le blanc de la feuille.



De même, si les formes arrêtées sont rendues par des traits orientés avec ordre, les formes plus organiques le sont selon un tissage plus changeant, miroitements ou grouillements plutôt qu'alignements.



Les figures ne connaissent elles guère de variation : les poses sont figées, parfois au garde-à-vous, et les corps apparaissent presque tous à la même hauteur, comme nivelés par le format du dessin que leur verticalité étayent. A cet égard, ils semblent répéter l'égalité visuelle et symbolique des corps

dans les danses des morts, mais cette égalité n'est que factice, les danses macabres répondant au contraire à une stricte hiérarchisation sociale et économique, politique en dernière instance, les nobles ouvrant la ronde que le bas-peuple ferme.

“Fukushima”, le dessin de Natacha Nisic ne fait pas exception. Si le nivellement des figures dans le dessin peut d'abord être interprété comme le signe d'une égalité devant la catastrophe, les masques que portent les six protagonistes protègent banalement ceux qui sont encore vivants, pour un temps peut être limité, mais ils n'en restent pas moins préservés, ce qui les distingue et les place au sommet d'une hiérarchie où les moins lotis sont déjà à terre, morts sans doute.



Si l'on peut dire de la catastrophe naturelle, du cataclysme qu'ils nivellent tout et réalisent ainsi une des formes d'égalité les plus accomplies, nul ne pouvant en effet se soustraire aux ravages de leur soudaineté, une catastrophe technologique renforce à l'inverse les hiérarchies sociales et économiques et fige les disparités, les moins lotis apparaissant toujours comme les moins protégés.

A Fukushima, où fut libérée près de trente fois la quantité de radionucléides tombés sur Hiroshima et où l'on dénombra près de 30 000 morts, les liquidateurs, près de 20 000 hommes, proviennent en très grande partie d'un sous-prolétariat séculaire :

“une main d'œuvre corvéable, sans domicile voire clochardisée et issue des castes les plus méprisées du Japon. Descendant des communautés *eta* — littéralement “plein de souillures” — et *hinin* — “non humains” —, les *burakumins* — “gens des hameaux spéciaux” — sont traditionnellement tenus à l'écart et remplissent les tâches liées à la mort, au sang, à l'impureté.”^{xxxv}

Exposés à tous les dangers, volontairement soustraits à l'information, ils cristallisent le mépris du gouvernement japonais et des élites qui à l'abri, loin des radiations, laissa aux populations la

responsabilité de fuir les zones sinistrées, ne leur laissant donc, en réalité, que la liberté d'être riches pour évacuer ou pauvres pour mourir.

Dans *La Supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*, une anecdote résume ces disparités :

“Un groupe de scientifiques est arrivé en hélicoptère. Ils portaient des vêtements spéciaux de caoutchouc, des bottes hautes, des lunettes de protection. Comme un débarquement sur la Lune... Une vieille femme s'est approchée de l'un d'eux. — Qui es-tu ? — Un scientifique. — Un scientifique ? Voyez comment il est affublé. Et nous alors ? Elle l'a poursuivi avec un bâton.^{xxxvi}”

!

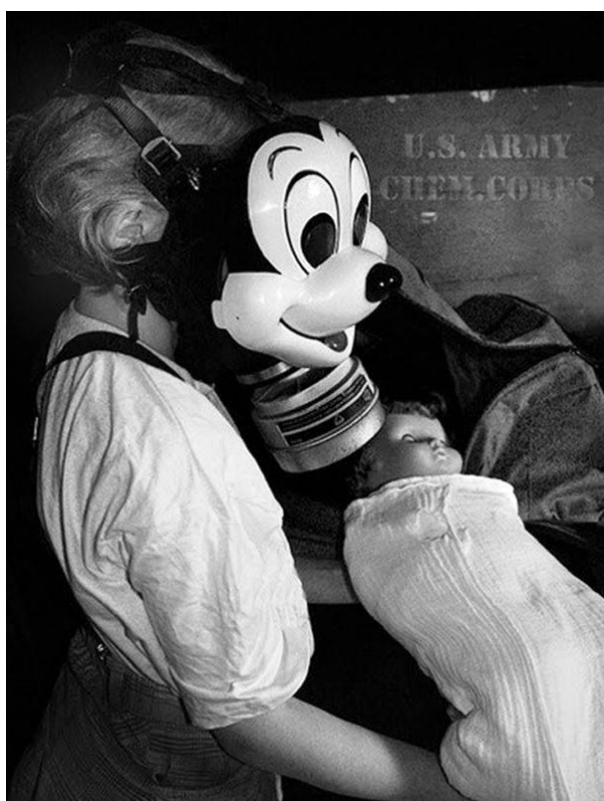
Derrière ces six masques, ces lunettes de protection, ces combinaisons et ces gants aux vibrations chatoyantes, derrière ces figures engoncées, matelassées et compactes, derrière ces yeux que l'on ne voit pas, ces regards aux directions incertaines, il y aurait donc le savoir, le savoir doublé du pouvoir, en position de surplomb, spectres défilant à l'orée d'une moderne caverne platonicienne où au soleil des idées se serait substitué le feu nucléaire, sa réalité — morbide, sa vérité — mensongère.

Savoir et pouvoir sont cependant ici muets, immobiles et muets, figés dans leur mutisme qui est aussi un aveuglement, une obstination à ne pas voir que les masques mortuaires de cette moderne danse macabre soulignent plus qu'il n'en faut.



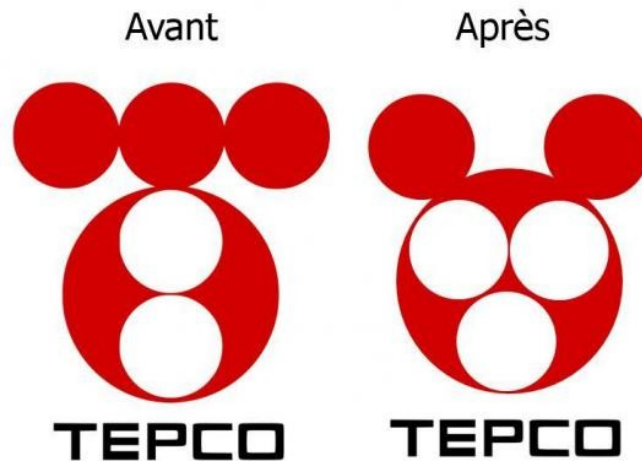
Comment ne pas songer ici à Walter Benjamin, au mutisme de la nature frappée de tristesse, à celui du héros tragique face au destin ou encore aux transmissions de l'expérience interrompues, frappées de mutisme elles aussi depuis la Première Guerre mondiale ? Ce même Walter Benjamin qui, contraint de fuir sur les routes de l'exil, transportait toujours sur lui le fameux masque à gaz, ce

“double déconcertant de cette tête de mort dont les moines studieux ornaient leur cellule^{xxxvii}” ? Masque à gaz enfin dont le modèle pour enfants, conjointement conçu par l’armée américaine et la firme Disney, en pleine Seconde mondiale, vient soutenir ses intuitions les plus pessimistes sur l’art, masque mortuaire des guerres de masses.



Le mensonge généralisé organisé et orchestré par Tepco grâce au pouvoir narcotique de médias complices d’un Etat lui aussi défaillant, le dessin de Natacha Nisic “Fukushima” ne le traite pas seulement sous l’espèce du mutisme, mais sous celle encore d’une absence flagrante de

communication, un autisme qui n'est pas sans évoquer le nom de l'atoll polynésien où furent, des années durant, expérimentées les armes de la dissuasion nucléaire française — Mururoa : “le grand secret” en tahitien.



Paul Gauguin est précisément en Polynésie française lorsque Marie Curie, à Paris, invente le terme de radioactivité (1898) et c'est au moment même où Jean Perrin et le japonais Hantaro Nagaoka imaginent, séparément, une représentation des atomes comme des systèmes solaires en miniature (1901-1904) qu'il peint *Et l'or de leur corps*.

Réfractions “Fukushima” ?

Fukushima, en japonais ? “l'île du bonheur”.

Je vous remercie.

Liste des reproductions

<<01>> René Descartes, *La Dioptrique* — discours second : “De la réfraction”, dans *Discours de la méthode*, Leyde, J. Maire, 1637. [BnF-Est.]

<<02>> René Descartes, *La Dioptrique* — discours second : “De la réfraction”, dans *Discours de la méthode*, Leyde, J. Maire, 1637. [BnF-Est.]

<<03>> René Descartes, *La Dioptrique* — discours second : “De la réfraction”, dans *Discours de la méthode*, Leyde, J. Maire, 1637. [BnF-Est.]

<<04>> Denis-Auguste Raffet : *Algérie et camp de Compiègne : la division s’organise* [Musée Condé]

<<05>> Denis-Auguste Raffet : *Trois cuirassiers à cheval* [n. l.]

<<06>> Denis-Auguste Raffet : *Patissier sous-lieutenant porte-drapeau au 33^e régiment de ligne, 3^e bataillon ; Siège de Rome de 1849* [Musée Condé]

<<07>> Denis-Auguste Raffet : *Deux études de la tête d’un homme mort* [Musée du Louvre]

<<08>> Denis-Auguste Raffet : *Etude de la tête d’un mort* [n. l.]

<<09>> Denis-Auguste Raffet : femme morte allongée [BnF-Est.]

<<10>> Denis-Auguste Raffet : 8 mai 1842. Victimes de l’accident de chemin de fer de la rive gauche [BnF-Est.]

<<11>> Paul Gauguin, *Femme nue debout dans la nature* [Musée du Louvre]

<<12>> Paul Gauguin, *Eve* — Gravure sur bois, 1898-1899 [BnF]

<<13>> Paul Gauguin, *Eve exotique* — Huile sur carton, 1890 [coll. particulière]

<<14>> Paul Gauguin, *Te nave nave fenua (Terre délicieuse)* — Aquarelle, 1892 [Musée de Grenoble]

<<15>> Paul Gauguin, *Te nave nave fenua (Terre délicieuse)* — Peinture, 1892 [Musée de Kurashiki]

<<16>> Paul Gauguin, *Nave nave mahana (Jours délicieux)* — Peinture, 1896 [Musée des Beaux-Arts de Lyon]

<<17>> Paul Gauguin, *D’où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* — Huile sur bois, 1897 [Musée de Boston]

<<18>> Paul Gauguin, *L’Esprit moderne et le catholicisme* — Monotype, 1897-1898 [Musée de Saint-Louis]

<<19>> Paul Gauguin, *Et l’or de leur corps* — Huile sur toile, 1901 [Musée d’Orsay]

<<20>> Paul Gauguin, *La récolte* — Huile sur toile, 1897 [Musée de Saint-Pétersbourg]

<<21>> Paul Gauguin, *Faa iheihe (Pastorale tahitienne)* — Huile sur toile, 1898 [Musée de Saint-Louis]

<<22>> Eugen W. Smith, *Tomoko Uemura baignée par sa mère (Minamata)* — 1971

<<23>> Eugen W. Smith, *Main de Tomoko Uemura (Minamata)* — 1971

<<24>> Natacha Nisic, *Fukushima* — Dessin, 2012

<<25>> Natacha Nisic, *La Porte de Birkenau (1)* — Vidéo, 2005 [Mémorial de la Shoah]

<<26>> Natacha Nisic, *La Porte de Birkenau (2)* — Vidéo, 2005 [Mémorial de la Shoah]

<<27>> Natacha Nisic, *Mémorial des enfants (1)* — Installation, 2005 [Mémorial de la Shoah]

<<28>> Natacha Nisic, *Mémorial des enfants (2)* — Installation, 2005 [Mémorial de la Shoah]

- <<29>> Natacha Nisic, *Effroi* (Hôtel)— Photographie, 2005.
- <<30>> Natacha Nisic, *Effroi* (La Vistule)— Photographie, 2005.
- <<31>> Natacha Nisic, *Effroi* (Mare aux cendres)— Photographie, 2005 [Fonds national d'art contemporain]
- <<32>> Natacha Nisic, *Effroi* (Réservoir)— Photographie, 2005 [Fonds national d'art contemporain]
- <<33>> Natacha Nisic, *Effroi* (Réservoir)— Photographie, 2005 [Fonds national d'art contemporain]
- <<34>> Natacha Nisic, *Effroi* (Réservoir avec crapaud)— Photographie, 2005 [Fonds national d'art contemporain]
- <<35>> Natacha Nisic, *Effroi* (Mare aux cendres)— Photographie, 2005 [Fonds national d'art contemporain]
- <<36>> Natacha Nisic, *La Porte de Birkenau* (2)— Vidéo, 2005 [Mémorial de la Shoah]
- <<37>> Natacha Nisic, *e* (la montagne)— Installation vidéo, 2009
- <<38>> Natacha Nisic, *e* (ligne brisée 1)— Installation vidéo, 2009
- <<39>> Natacha Nisic, *e* (ligne brisée 2)— Installation vidéo, 2009
- <<40>> 1871. Commune de Paris, *Incendie de l'Hôtel de Ville* (1)
- <<41>> 1871. Commune de Paris, *Incendie de l'Hôtel de Ville* (2)
- <<42>> 1871. Commune de Paris, *Incendie des Tuileries*
- <<43>> Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1)— Film, 1959 [Argos Film]
- <<44>> Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (2)— Film, 1959 [Argos Film]
- <<45>> Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (3)— Film, 1959 [Argos Film]
- <<46>> Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (4)— Film, 1959 [Argos Film]
- <<47>> Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (5)— Film, 1959 [Argos Film]
- <<48>> *Hiroshima*
- <<49>> *Nagasaki*
- <<50>> Yves Klein, *Hiroshima. ANT 79* — 1961 [The Menil Collection, Houston]
- <<51>> Yves Klein, *Feu couleur 1. FC 1* — 1962 [The Menil Collection, Houston]
- <<52>> Yves Klein, *Monochrome or sans titre. MG 8* — 1962
- <<53>> Yves Klein, *Peinture feu sans titre. F #* — 1961
- <<54>> Robert Rauschenberg, *Sans titre (Gold painting)* — 1952.
- <<55>> Gérard Deschamps [1], *Plaque de blindage*, 1962.
- <<56>> Gérard Deschamps [2], *Bâche de signalisation de l'armée américaine*, 1961.
- <<57>> Gérard Deschamps [3], *Bâche de signalisation de l'armée américaine*, 1961.
- <<58>> Gérard Deschamps [4], *Tôle irisée de réacteur d'avion*, 1962.
- <<59>> Jean-Luc Godard, *De l'origine du XXI^e siècle* (1)— Film, 2000 [ECM Cinéma]

<<60>> Jean-Luc Godard, *De l'origine du XXIe siècle* (2)— Film, 2000 [ECM Cinéma]

<<61>> Jean-Luc Godard, *De l'origine du XXIe siècle* (3)— Film, 2000 [ECM Cinéma]

<<62>> Jean-Luc Godard, *De l'origine du XXIe siècle* (4)— Film, 2000 [ECM Cinéma]

<<63>> Jean-Luc Godard, *De l'origine du XXIe siècle* (5)— Film, 2000 [ECM Cinéma]

<<64>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012

<<65>> Natacha Nisic, *Effroi* (La Vistule)— Photographie, 2005.

<<65 à 73>> Photographies de presse de Fukushima — 2011.

<<74>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012

<<75>> Paul Gauguin, *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* — Huile sur bois, 1897 [Musée de Boston]

<<76>> Paul Gauguin, *Faa iheihe (Pastorale tahitienne)* — Huile sur toile, 1898 [Musée de Saint-Louis]

<<77>> Michael Wolgemut, *Tanz der Gerippe*, 1493. (*Danse du squelette*)

<<78>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012

<<79>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012 (Fragment)

<<80>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012 (Fragment)

<<81>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012 (Fragment)

<<82>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012 (Fragment)

<<83>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012

<<84>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012 (Fragment)

<<85>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012 (Fragment)

<<86>> Masque à gaz Mickey

<<87>> Masque à gaz Mickey

<<88>> Sigle Tepco – masque mortuaire

<<89>> Natacha Nisic, *Fukushima*— Dessin, 2012

- i Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », dans *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, 1962, p. 147.
- ii Entretien à *L'Echo de Paris*. Cité par Bengt Danielsson, “Gauguin à la recherche de la Polynésie d’autrefois”, dans *Gauguin. Actes du colloque Gauguin. Musée d’Orsay. 11-13 janvier 1989*, Paris, La Documentation française, 1989, p. 245.
- iii Lettre à Schuffenecker (juillet 1888) citée par Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1988, p. 60.
- iv Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1988, p. 233.
- v Cité par Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1988, p. 210. Le texte de Strindberg, *Le Hasard dans la production artistique* a été publié en 1894 et les échanges épistolaires entre les deux artistes furent imprimés dans le catalogue de la *Vente Gauguin* à l’Hôtel Drouot, le 18 février 1895.
- vi Paul Gauguin, *Lettres à sa femme et à ses amis*, Paris, Grasset, 1992, p. 339 : “Je suis par terre, mais pas encore vaincu. L’Indien qui sourit dans le supplice est-il vaincu ? Décidément le sauvage est meilleur que nous. Tu t’es trompé un jour en disant que j’avais tort de dire que je suis un sauvage. Cela est cependant vrai : je suis un sauvage. Et les civilisés le pressentent : car dans mes œuvres il n’y a rien qui surprenne, déroute, si ce n’est ce “malgré-moi-de-sauvage”. C’est pourquoi c’est inimitable. [...] Nous venons de subir en art une très grande période d’égarement causée par la physique, chimie mécanique et étude de la nature. Les artistes ayant perdu tout de leur sauvagerie, n’ayant plus d’instinct, on pourrait dire d’imagination, se sont égarés dans tous les sentiers pour trouver des éléments producteurs qu’ils n’avaient pas la force de créer, et, par suite, n’agissent qu’en foules désordonnées, se sentant peureux, comme perdus lorsqu’ils sont seuls. C’est pourquoi il ne faut pas conseiller à tout le monde la solitude, car il faut être de force pour la supporter et agir seul. Tout ce que j’ai appris des autres m’a gêné. Je peux donc dire : personne ne m’a rien appris ; il est vrai que je sais si peu de choses ! Mais je préfère ce peu de choses qui est de moi-même. Et qui sait si ce peu de choses, exploité par d’autres, ne deviendra pas une grande choses ?”
- vii Paul Gauguin, *Et l’or de leur corps* (1901) — Paris, Musée d’Orsay. Titre, signature et date inscrits en bas à droite de la toile.
- viii André Fontainas, compte rendu de l’exposition Paul Gauguin publié dans le *Mercur de France* de janvier 1899. Cité par George T. M. Shackelford, *D’où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?*, dans *Gauguin-Tahiti, l’atelier des tropiques*, catalogue de l’exposition des Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, RMN, 2003, p. 236.
- ix Paul Gauguin, *Avant et après*, Papeete, 2003, p. 12.
- x Paul Gauguin, *Avant et après*, Papeete, 2003, p. 76.
- xi Françoise Cachin note que Gauguin aurait sans doute souscrit aux propos de Péladan : “Tout est pourri, tout est fini, la décadence lézarde et fait trembler l’édifice latin.” (Joseph Péladan, *Comment on devient artiste*, Paris, 1894. Cité par Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris, Flammarion, 1988, p. 217)
- xii Vêtu d’habits coloniaux blancs immaculés, fréquentant le Cercle militaire de Papeete, refusant d’être admis à l’hôpital avec les indigents, il fut aussi un temps dessinateur au Bureau des travaux publics.
- xiii Paul Gauguin, *Avant et après*, Papeete, 2003, p. 77.
- xiv Nous n’avons rien trouvé sur le mercure ou sur une maladie particulière des ovaires dans le livre du Docteur Clavel, médecin de première classe de la marine, *Les Marquisiens*, Paris, Octave Doin, 1885.
- xv Natacha Nisic, “Ce qui reste”, dans *Montrer les violences extrêmes* (dir. A. Becker – O. Debary), Paris, Créaphis, 2012, p. 148.
- xvi Annette Becker, “L’effroi. Regard sur le travail de Natacha Nisic”, dans *Montrer les violences extrêmes* (dir. A. Becker – O. Debary), Paris, Créaphis, 2012, p. 141.
- xvii Natacha Nisic, “Spectre” — entretien avec Nathan Réra dans Nathan Réra, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l’Art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 70.

- xviii Natacha Nisic, "Ce qui reste", dans *Montrer les violences extrêmes* (dir. A. Becker – O. Debary), Paris, Créaphis, 2012, p. 147.
- xix Natacha Nisic, "Ce qui reste", dans *Montrer les violences extrêmes* (dir. A. Becker – O. Debary), Paris, Créaphis, 2012, p. 147-148.
- xx Natacha Nisic, *Effroi*, catalogue de l'exposition du Musée Zadkine, Paris, Paris Musées, 2005, s. p. (texte signé par N. Nisic).
- xxi De magnitude 7, 2 sur l'échelle ouverte de Richter.
- xxii Georges Bell, *Paris incendié. Histoire de la Commune de 1871*, Paris, Imprimerie Martinet, 1872, P. 138.
- xxiii Cité par Georges Bell, *Paris incendié. Histoire de la Commune de 1871*, Paris, Imprimerie Martinet, 1872, P. 138-139. La citation poursuit : "je voudrais bien être renseigné d'une façon précise à cet égard, si ce n'est point le pétrole et les essences minérales qui ont produit le résultat que j'admire ; je ne le pense pas, je serais plutôt porté à croire qu'il y a eu fusion mystérieuse de tous les métaux qui entrent aujourd'hui dans nos constructions."
- xxiv Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, 1992, p. 98. L'expression figure dans Marguerite Duras, *L'Été 80*, Paris, Minuit, 1992, p. 41 : "Ce soir là, le ciel est d'un côté couleur d'orage et d'or, de l'autre côté il est couleur des yeux de David, et la mer, elle, elle est couleur de la nuit tout épaissie de noir profond, vous savez bien vous voyez ?"
- xxv Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogue, Paris, Gallimard, 1993, p. 9-10.
- xxvi Pierre Restany, *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris, La Différence, 1990, p. 139. Il est ici fait référence à l'œuvre de 1961 : *ANT 79 Hiroshima* (The Menil Collection, Houston).
- xxvii Yves Alain Bois, "La valeur d'usage de l'informe", dans *L'informe, mode d'emploi*. Cité dans Anne-Marie Charbonneaux, *L'or dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 2010, p. 52.
- xxviii *De l'origine du XXIe siècle selon moi* est-il précisé.
- xxix Qui fit aussi l'objet d'un travail de Natacha Nisic intitulé *Fragments épistolaires d'une ville assiégé* (1993).
- xxx Natacha Nisic, "Spectre" — entretien avec Nathan Réra dans Nathan Réra, *De Paris à Drancy ou les possibilités de l'Art après Auschwitz*, Pertuis, Rouge Profond, 2009, p. 71.
- xxxi Ils furent en cela source d'études pour distinguer l'originalité des peintres. Cf. la thèse pour le doctorat en médecine de Aron Polack (*Rôle de l'état de réfraction de l'œil dans l'éducation et dans l'œuvre du Peintre*, Paris, Librairie Ollier-Henry, 1900) qui a notamment observé les yeux de Emile Bernard, Eugène Carrier ou Jean-Léon Gérôme.
- xxxii Cf. la thèse pour le doctorat en médecine de Denis-Félix-Hyacinthe-Marie Bodet, *Des vices de réfraction de l'acuité visuelle du sens chromatique et du sens visuel dans l'armée et la marine*, Bordeaux, Paul Cassagnol, 1905.
- xxxiii Charles Lallemant, "L'erreur de réfraction dans le nivellement géométrique", dans *Rivista di Topografia e Catasto*, Turin, Vincent Bona, 1897, Vol. IX, p. 5.
- xxxiv Marie-Claire Macris-L'Hoest, *Le problème de la réfraction dans l'histoire du cartésianisme*, Thèse pour l'obtention du Doctorat en Lettres et Sciences Humaines, dir. S. Bachelard, Paris I Panthéon-Sorbonne, 1983-1984, p. 18.
- xxxv Arkadi Filine (pseudonyme d'un collectif), *Oublier Fukushima. Textes et documents*, Les éditions du bout de la ville, coll. Pluie noire, 2012, p. 57-58.
- xxxvi Arkadi Filine (pseudonyme d'un collectif), *Oublier Fukushima. Textes et documents*, Les éditions du bout de la ville, coll. Pluie noire, 2012, p. 170.

xxxvii Walter Benjamin, *Correspondance*, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, t. II, p. 320.