

## Postmémorial atomique : le rôle des représentations dans la mise en récit de Hiroshima et Nagasaki

Atomic postmemory: the role of representations in the narration of Hiroshima and Nagasaki

23 novembre 2021

Auteur

A. Taalba

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Laboratoire « Art des Images et art contemporain »

Equipe de recherche « Esthétique, pratique et histoire des arts »

Etudiant-chercheur à l'Université de Tōkyō

Graduate School of Arts and Sciences

Department of Interdisciplinary Cultural Studies

Culture and Representation Course

Type de publication

Article original

Lien DOI

<https://doi.org/10.48728/antipodes.211101>

Citer cet article

A. Taalba. Postmémorial atomique : le rôle des représentations dans la mise en récit de Hiroshima et Nagasaki. *Antipodes, Annales de la Fondation Martine Aublet*. 23 novembre 2021. <https://doi.org/10.48728/antipodes.211101>

### RESUME / ABSTRACT

Cet article se présente comme un compte rendu d'une recherche de terrain au Japon menée dans le cadre d'une bourse de la Fondation Martine Aublet (2018 - 2019), auprès du professeur Kajiya Kenji de l'Université de Tōkyō. Il y est principalement question de la fonction mémorielle de l'art visuel au Japon de l'après-guerre à nos jours. Tandis que la mise en récit des bombardements de Hiroshima et Nagasaki se heurte à une série d'aporées de nature politique (censure), psychologique (trauma) et historiographique (image manquante), l'art contemporain se pose en vecteur de transmission mémorielle, participant de l'élaboration d'une typologie des motifs atomiques.

This paper is a report on the field research conducted as a Fondation Martine Aublet fellow (2018 - 2019) in Japan, under the supervision of Professor Kajiya Kenji of the University of Tokyo. It mainly deals with the memorial function of visual art in Japan from postwar to nowadays. While the narration of the Hiroshima and Nagasaki bombings comes up against political (censorship), psychological (trauma) and historiographical (missing picture) issues, contemporary art is a vehicle for memorial transmission, participating in the development of a typology of atomic motifs.

### MOTS-CLEFS / KEYWORDS

Art contemporain japonais , Bombe atomique , Hibakusha , Hiroshima , Postmémorial

## TEXTE INTEGRAL

## Introduction

Les 6 et 9 août 1945, les bombardements de Hiroshima et Nagasaki confrontent l'humanité à l'arme atomique. En un espace de temps infime s'accomplit le meurtre de masse de populations civiles, ainsi qu'une transformation de l'environnement, réduit à néant. Pendant l'occupation du Japon (1945-1952), le discours sur les bombardements est prohibé, certaines images sont confisquées, si bien que la presse japonaise ne fut pas autorisée à les diffuser. À cette censure s'ajoute la difficulté des victimes (hibakusha, « personne affectée par la bombe ») à mettre en récit les événements.

Empruntant à Marianne Hirsch le concept de postmémoire [1], qui suppose que des mécanismes indirects participent de la transmission mémorielle d'un événement traumatique, nous nous interrogeons sur la capacité de l'art à exprimer la mémoire des bombardements. Il s'agit d'articuler cette fonction mémorielle de l'art au discours des générations successives sur la bombe atomique, alors que les hibakusha demeurent prisonniers d'une forme d'indicibilité, qui se manifeste par un silence, voire une honte, comme le remarque Ôe Kenzaburō dans ses *Notes de Hiroshima* [2].

Pour comprendre comment se manifeste la « philosophie de la mort » (死の哲学 ; *shi no tetsugaku*) de Tanabe Hajime, qui entre en résonance avec l'« âge atomique », tel que le définit Günther Anders, il semble pertinent de questionner les représentations artistiques, en cela qu'elles témoignent d'un imaginaire collectif et se substituent au récit de l'événement, tant chacun des motifs se dote d'une portée symbolique.

## Récapitulatif des enjeux

Notre recherche de terrain a eu pour objectif d'identifier ces motifs, qui pallient les non-dits caractéristiques de la génération de la bombe et font office de mises en récit au caractère implicite ou détourné. Dans une perspective historiographique, il a été question d'étudier les motifs, comme éléments composites d'une œuvre, et ce à quoi ils s'associent culturellement. Nous avons ainsi tâché de retracer leur origine, à travers l'étude de sources littéraires et d'archives de presse, mais aussi via l'histoire orale et l'évolution des politiques muséales. Or, cette topologie des représentations recoupe l'étude des générations et permet d'identifier différentes mises en récit, de la génération de la bombe, à celles de la postmémoire.

## Documentations visuelles, archives de presse et diffusion des motifs de la bombe atomique

En tant que premier support visuel de diffusion des images de la bombe atomique, la presse joue un rôle déterminant dans l'élaboration d'une image mnésique. Une photographie du nuage atomique fut diffusée dès l'année 1946, dans le *Chūgoku Shinbun*, journal de la région de Hiroshima, commémorant le 6 août par un article intitulé « Prélude de la Paix ». Néanmoins, la photographie la plus emblématique du nuage est celle de Nagasaki (archive Bettman/Corbis). Le cinéma, notamment *Les Enfants d'Hiroshima* (Shindō Kaneto, 1952) ou *Hiroshima* (Sekigawa Hideo, 1953) a pu jouer un rôle analogue à celui de la presse, diffusant des images d'archives assumant une fonction documentaire. Les années 1950 et 1960 voient l'émergence de nombreuses œuvres vidéo, caractérisées par la reprise de matériaux historiques dans une perspective artistique, comme nous avons pu l'observer au Centre d'archives Hijikata Tātsumi de l'Université Keiō. Citons *Ombilic et bombe atomique* (Hosoe Eikō, 1960) ainsi que *Gewaltopia Trailer* (Jōnouchi Motoharu, 1969), vidéos qui se répondent en employant des images d'archives, sur fond de révoltes étudiantes, dans un contexte d'opposition au Traité de sécurité entre les Etats-Unis et le Japon. La particularité du nuage-champignon réside dans le fait qu'une documentation retranscrit l'événement. Ainsi, des œuvres plastiques, telle l'installation de Yanagi Yukinori, *The Forbidden Box* (1995), sont également susceptibles d'employer ces matériaux historiques. Cette œuvre se compose notamment d'un voile, dont l'une des faces affiche une photographie du champignon atomique, tandis que l'autre est marquée par l'article 9 de la Constitution qui stipule que le Japon « renonce à jamais à la guerre

en tant que droit souverain de la nation ». Le nuage-champignon cristallise un imaginaire de la bombe et l'intérêt persistant envers ce motif illustre l'âge atomique, comme post-modernité et continuité de l'après-guerre.



**Fig.1** : Yanagi Yukinori, *The Forbidden Box*, 1995, sérigraphie sur voile de nylon, boîte en plomb, tissu 518 x 300 (cm), boîte en plomb 60 x 90 x 60 (cm) © YANAGI STUDIO

Outre le nuage-champignon, la presse a été un vecteur de diffusion des images de blessures et corps mutilés des *hibakusha*. Le numéro du 6 août 1952 du magazine *Asahi Graph* publie pour la première fois ce type de photographies, qui seront par la suite intégrées aux collections du Musée du Mémorial de la Paix de Hiroshima et du Musée de la Bombe Atomique de Nagasaki, tous deux ouverts en 1955 [3-4].

En art visuel, le duo de peintres de la première génération, Maruki Iri & Toshi ont notamment représenté les corps souffrants des *hibakusha* à travers *The Hiroshima Panels*, dont les dix premières peintures furent achevées en 1955. En 2018, le Musée d'Art Contemporain de la ville de Hiroshima consacre une nouvelle exposition au duo (« Iri and Toshi Maruki : Understanding *the Hiroshima Panels* »). Il est intéressant de constater comment les Maruki ont également traité des crimes de guerre japonais, notamment via *Le Massacre de Nankin* (1974).



**Fig.2** : Maruki Iri&Toshi, *Le Massacre de Nankin*, 1974, 400 x 800 (cm), peinture sur paravent en bois © Maruki Gallery for The Hiroshima Panels, Higashimatsuyama

Comme le remarque Takenaka Akiko, dans le catalogue de l'exposition *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed* (The Genia Schreiber University Art Gallery, Tel-Aviv, 2015), les générations de la postmémoire au Japon héritent de deux types de passés qui entrent en contradiction. Aux deuils et souffrances engendrés par la guerre, qui culminent dans l'expression du trauma atomique, se joignent les problématiques liées au passé colonial et la question des responsabilités. Les générations successives sont ainsi confrontées à une forme d'ambivalence postmémorielle, qu'il convient d'explicitier [5].

À l'aune des récentes menaces émises à l'encontre des organisateurs de la Triennale d'Aichi 2019, au sein de laquelle était programmée « After "Freedom of expression" », une exposition qui réunissait des œuvres ayant été censurées, notamment parce qu'elles abordaient les crimes militaires du Japon, il semble essentiel de mettre en perspective représentations de la bombe atomique et représentations du passé militariste japonais. Watanabe Shinya, commissaire de l'exposition « Into the Atomic Sunshine » (The Puffin Room, New-York, 2008 - Daikanyama Hillside Forum, Tōkyō, 2008 - Okinawa Prefectural Museum & Art Museum, 2009) a également insisté sur cette composante dans l'entretien que nous avons réalisé avec lui en 2018 - une composante que l'on retrouve aussi au cœur de la démarche de l'exposition « Catastrophe and the Power of Art » (Mori Art Museum, Tōkyō, 2019). Sollicitant également la notion d'espoir, le travail de Watanabe Shinya fait écho aux réflexions de Kazashi Nobuo, militant anti-nucléaire et philosophe qui œuvre dans le domaine des *peace studies* [6].

## Traces et témoignages, la question de l'après-coup

Outre le travail sur les archives de presse, nous avons adopté une perspective d'histoire orale, auprès du professeur Kajiya Kenji, qui supervise notre séjour à l'Université de Tōkyō.

Mentionnons notre étude du motif de la pluie noire, phénomène de retombées radioactives qui a suivi l'explosion atomique. Le témoignage littéraire le plus efficace le concernant est sans doute le roman éponyme d'Ibuse Masuji [7]. Celui-ci a pu constituer un témoignage de première main, tant les mesures relatives à la pluie noire sont approximatives. Au demeurant, « pluie noire » s'impose comme expression de référence pour désigner le phénomène de retombées radioactives. Cela n'atteste-il pas de la prépondérance de l'image, par ailleurs image manquante, puisque cette pluie noire dont les victimes se souviennent n'a pas pu être documentée et que seuls persistent les clichés de traces résiduelles sur les murs de Hiroshima et de Nagasaki. En l'absence d'images, les témoignages oraux de *hibakusha* archivés au Musée du Mémorial de la Paix de Hiroshima prennent d'autant plus d'importance et déterminent l'imaginaire du phénomène.

À titre d'exemple, mentionnons :

「そうしましたら、暗くなってきたわけです。あ、何で暗くなったのかなと思いましたらね。川面をね。それこそ、雨が降らんじゃなくて叩きつけるような雹のような雨がダーンと迫ってくるわけです。それで私も雨に叩きつけられて肌に当たったら痛いような大きな...それがいわゆる黒い雨です。」

Puis, tout s'est assombri. Je me suis demandé pourquoi il faisait sombre. Sur la surface de la rivière... Il ne pleuvait pas vraiment, mais c'était plutôt comme si des trombes de grêles s'approchaient de nous à toute allure. Et j'ai été frappé par la pluie - elle était si grosse qu'elle faisait mal lorsqu'elle touchait ma peau... c'était ce qu'on appelle la pluie noire. [8]

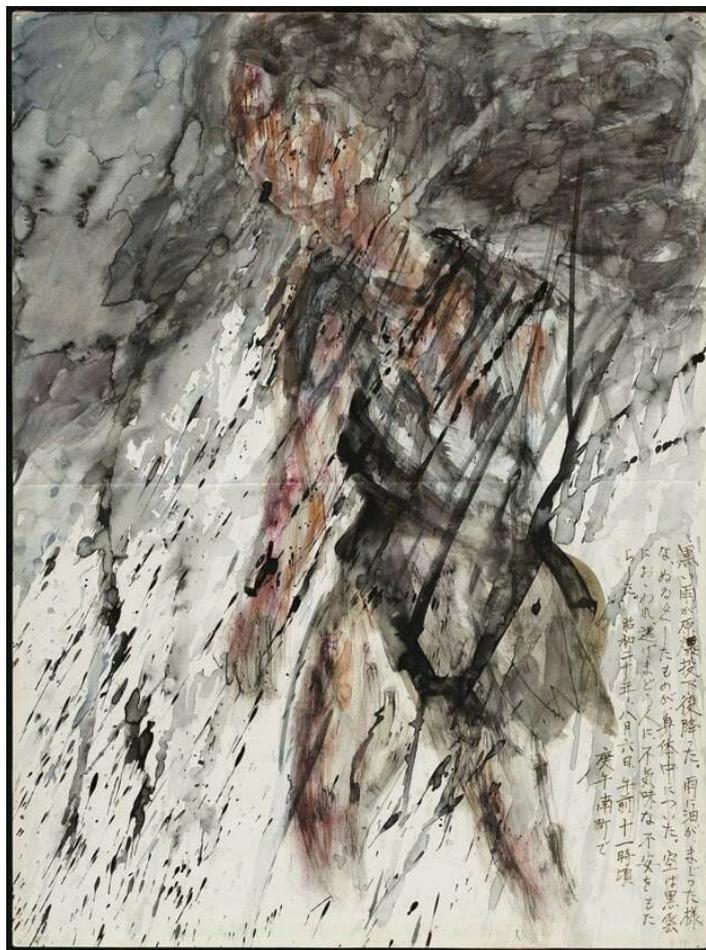
Takemura Nobuo

Enregistré le 1er décembre 1998

Âgé de 12 ans en 1945

Situé à 0.8 km de l'hypocentre

Entre 1974 et 2002, NHK lance une campagne de récolte de dessins auprès des *hibakusha* [9]. Outre leur valeur empirique, ces dessins sanctionnent les récits des rescapés de la bombe et permettent de comprendre comment la mémoire collective se structure à la faveur de multiples représentations, non pas tel un agrégat d'expériences subjectives qui formeraient un témoignage objectif, mais plutôt comme si la multiplicité des témoignages valorisait le poids de chacun d'entre eux en tant que sources.



**Fig.3** : Yoshimoto Satoshi, *Something slimy covered my body*, 1974-75 © Musée du Mémorial de la Paix de Hiroshima / NHK

C'est en allant aux sources des motifs, que nous pouvons analyser les œuvres contemporaines, telle l'installation *Force* (2015), de Nawa Kōhei, qui conserve la notion de mouvement dans sa représentation de la pluie noire, mais la déplace de l'action fugace qui la définit par essence à l'écoulement perpétuel. L'artiste résout ainsi une forme de paradoxe de l'image mécanique qui n'a pas pu capturer ce phénomène fugitif.

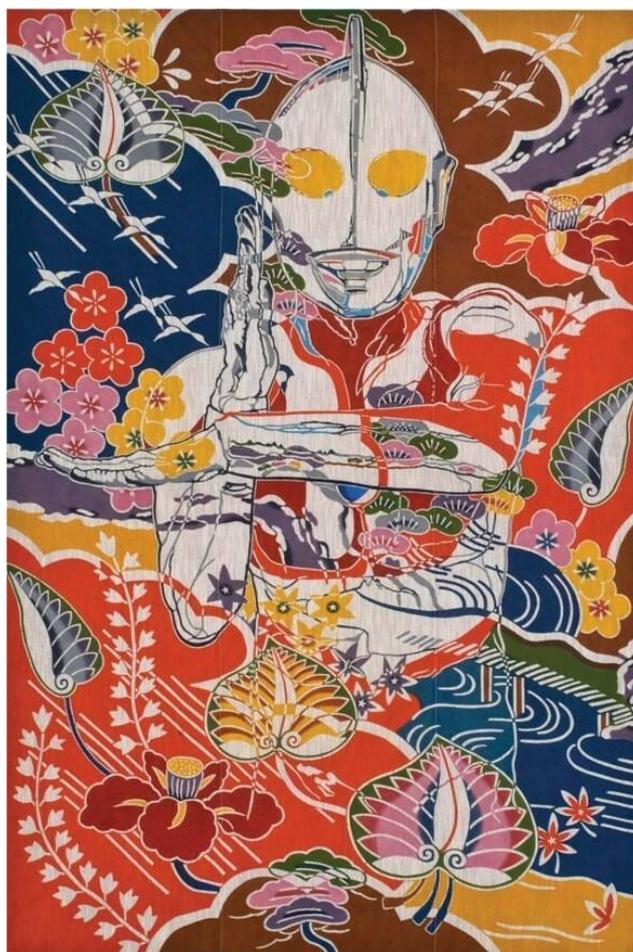
## Éléments de conclusion

À l'instar du travail réalisé sur le nuage-champignon et la pluie noire, nous avons analysé les motifs du *pikadon* (flash produit par la bombe atomique), mais également des motifs plus narratifs, tels les *kaijū* ou les motifs de l'apocalypse et du néant, qui établissent un lien entre art contemporain, culture pop et philosophie. La lumière

de l'appareil photographique et le *pikadon* de la bombe atomique ne sont pas si étrangers l'un à l'autre. Anders en eut l'intuition lorsqu'il visita Nagasaki pour la première fois et observa ces clichés de murs et d'escaliers sur lesquels demeurent les traces des personnes anéanties par le flash [10].

L'appareil photographique fait entrer le monde dans une autre ère, celle de la modernité, alors que la bombe atomique participe de son dépassement. À ce titre, les daguerréotypes de l'artiste Arai Takashi sont particulièrement éloquents. Cette technique produit une image photographique sans flash et fixe une tache lumineuse sur les clichés de Hiroshima ou de Nagasaki. La trace lumineuse des daguerréotypes reproduit le *pikadon*, le fixe à travers le médium photographique, dans une inversion de sens, comme si le flash précédant la bombe lui succédait, dans une forme de postmémorie.

Les *kaijū*, éminemment représentés par le film *Gojira* (Honda Ishirō, 1954), agissent telles des images de la peur atomique même, et si le monstre est bien une allégorie de la bombe, il a été pensé à partir de l'incident du *Lucky Dragon n°5*, du nom d'un thonier japonais irradié par un essai nucléaire étatsunien en 1954. Il est de plus pertinent de mettre en relation la fonction « quasi-documentaire » du *Lucky Dragon n°5* de Shindō Kaneto (1959), d'après l'expression employée par Lauri Kitsnik dans son article « Record. Reenact. Recycle. Notes on Shindō Kaneto's Documentary Styles », et la fonction allégorique des films de *kaijū*, dans lesquels l'explosion atomique, incarnée par les monstres, procède d'une dimension prométhéenne, explorant la thématique de la connaissance interdite. Par ailleurs, le *bingata Heroes-Ultraman* de Teruya Yuken (2011) ou encore l'exposition « Ultra, The Monster Graveyard » (MDP Gallery, Tōkyō, 2016) démontrent la pérennité de ce motif et son usage en art visuel.



**Fig.4** : Teruya Yuken, *Heroes-Ultraman*, 2011, Bingata teint sur tissu en lin, 73 ¼" x 49 ½" © Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles

La relation de l'art contemporain à la pop culture au Japon s'affirme de façon prégnante chez Murakami Takashi, notamment dans son projet *Little Boy*, pensé comme un catalogue de représentations atomiques [11].

Enfin, notre étude du néant, comme motif fondamental de représentation, est tributaire d'une approche étymologique et conceptuelle. Du néant comme abstraction, qui qualifie la pratique performative de Matsuzawa Yutaka, à la question de l'anéantissement, qui recoupe le motif narratif de l'apocalypse nucléaire (par exemple dans le manga *Akira* d'Ōtomo Katsuhiro), jusqu'au néant existentiel de l'âge atomique (dont traite Okamoto Tarō, notamment dans sa peinture *Mythe de demain*), notre recherche se poursuit par l'analyse de cette

terminologie, en approfondissant l'étude du lien entre pratique artistique et philosophie, de l'après-guerre à nos jours. Au regard de la prolifération des armes atomiques, de l'usage du nucléaire civil et de l'accident de Fukushima, l'âge atomique semble ne pas avoir cessé de caractériser le présent.

## Remerciements

---

Cette recherche a fait l'objet d'une aide financière de la Fondation Martine Aublet (Paris, France).

## Références

---

- [1] Hirsch M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Columbia University Press; 2012.
- [2] Ōe K. *Notes de Hiroshima*. Paris: Gallimard; 1996 (1965 pour l'édition originale).
- [3] Hasai H, Ubuki Satoru, Michio I. (dirigé par). *The Spirit of Hiroshima, An Introduction to the Atomic Bomb Tragedy*. Hiroshima: Musée du Mémorial de la Paix; 1999 (en japonais/anglais) [葉佐井博巳、宇吹暁、井手三千男、『図録 ヒロシマを世界に』、広島平和記念資料館]
- [4] Komatsu K, Shindō K. *The Collection of Nagasaki Atomic bomb Photographs*. Tōkyō: Bensei Shuppan; 2015 (en japonais/anglaise) [小松健一、新藤健一、『長崎原爆写真集』、勉誠出版]
- [5] Zohar A, Takenaka A, Adeney Thomas J. *Beyond Hiroshima: The Return of the Repressed Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art*. Tel-Aviv: Michel Kikoïne Foundation; 2015 (catalogue d'exposition en japonais/anglais) [『ヒロシマを越えて: 抑圧されたものの回帰 — 日本の現代写真とビデオ・アートにおける戦時の記憶 パフォーマティビティとドキュメンタリー』]
- [6] Kazashi N. Reconsidering Anti-Nuclear and Pacifist Thoughts from their Post-War Origins: Raicho Hiratsuka, Masao Maruyama, and Ichiro Moritak. *Peace Studies*, n°45, The Peace Studies Association of Japan; 2015 [嘉指信雄、「原点から問い直す反核・平和思想: 平塚らいてう・丸山眞男・森瀧市郎」、『平和研究』、巻号45、日本平和学会、2015年]
- [7] Ibuse M. *Pluie noire*. Paris: Folio Gallimard ; 1972 (2015 pour la présente édition).
- [8] Musée du Mémorial de la Paix de Hiroshima, Peace Database, « Témoignages de survivants ». Témoignage de Takemura Nobuo (<http://a-bombdb.pcf.city.hiroshima.jp/pdbe/detail/207712>)
- [9] Musée du Mémorial de la Paix de Hiroshima (ed), *Dessins de la bombe atomique, Transmettre Hiroshima* (catalogue). Tōkyō : Iwanami Shoten ; 2007 (en japonais) [広島平和記念資料館、『図録 原爆の絵 - ヒロシマを伝える -』、岩波書店]
- [10] Anders G. *Hiroshima est partout* (1995), Paris: Seuil ; 2008.
- [11] Murakami T. *Little Boy: The Arts Of Japan's Exploding Subculture*. Yale University Press; 2005 (en japonais/anglais) [村上隆、『リトルボーイ—爆発する日本のサブカルチャー・アート』、ジャパン・ソサエティー イェール大学出版]
-