



Focales

9 | 2025

L'édition photographique contemporaine

Une archive des intensités invisibles. La *Library for Radioactive Afterlife* de Susanne Kriemann

Alexander Streitberger



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/focales/4322>

DOI : 10.4000/141fc

ISSN : 2556-5125

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Référence électronique

Alexander Streitberger, « Une archive des intensités invisibles. La *Library for Radioactive Afterlife* de Susanne Kriemann », *Focales* [En ligne], 9 | 2025, mis en ligne le 01 juin 2025, consulté le 06 juin 2025.

URL : <http://journals.openedition.org/focales/4322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/141fc>

Ce document a été généré automatiquement le 6 juin 2025.



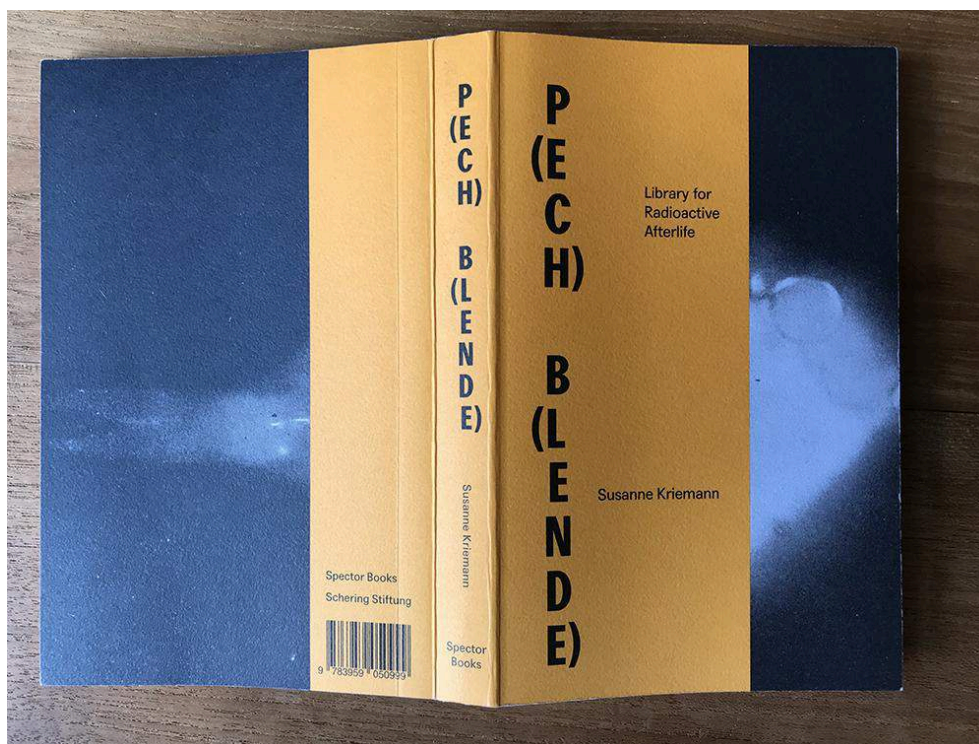
Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Une archive des intensités invisibles. La *Library for Radioactive Afterlife* de Susanne Kriemann

Alexander Streitberger

- ¹ En 2014, l'artiste allemande Susanne Kriemann entame le projet de la *Library for Radioactive Afterlife*, bibliothèque de l'après-vie radioactive, qui comprend aujourd'hui deux volumes - *P(ech) B(lende)* et *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)* - publiés chez Spector Books en 2016 et 2020¹. À première vue, il s'agit d'une bibliothèque au sens d'une collection de livres publiés par un éditeur dans un même domaine – des livres d'artiste – et sur une même thématique – la radioactivité. Cette bibliothèque contient les recherches de Kriemann quant à l'invisibilité de la radioactivité et les conséquences de l'extraction minière de l'uranium sur les paysages comme sur la vie humaine, animale et végétale qui s'y développe².

Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)*. Library of Radioactive Afterlife, Leipzig, Spector Books, 2016



© Susanne Kriemann.

Susanne Kriemann, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*. Library of Radioactive Afterlife, Leipzig, Spector Books, 2020



© Susanne Kriemann

- 2 Mais le terme de bibliothèque ne renvoie pas uniquement à une pratique éditoriale. Il renvoie surtout à un mode opératoire qui assemble, associe et classe des connaissances provenant de domaines différents et de contextes historiques variés pour les intégrer en un ensemble hétérogène, mais cohérent. Dans cette perspective, *P(ech) B(lende)* et *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)* ne sont pas seulement deux volumes d'une même collection de livres, mais forment eux-mêmes des livres-bibliothèques, puisqu'ils réunissent différents genres textuels et types de représentation produits par divers auteurs et organisés selon des catégories spécifiques. De surcroît, ces livres-bibliothèques sont connectés avec d'autres modèles de bibliothèques, en particulier avec les expositions que l'artiste réalise à partir des mêmes sources iconographiques et textuelles.
- 3 Ainsi l'exposition « Pechblende (Chapter 1) » organisée en 2016 à la Schering Foundation à Berlin constituait-elle une forme de *camera obscura* pénétrable. Elle présentait des objets géologiques et miniers, sous le titre de « Library for Radioactive Afterlife³ », suggérant ainsi que les informations et les histoires convoquées par ces objets s'inscrivaient dans un système d'organisation de savoirs plus large comprenant les archives dans lesquelles l'artiste avait trouvé ses matériaux, les ouvrages théoriques dont elle s'était inspirée, les images qu'elle avait prises elle-même et les formes de médiation utilisées afin de rendre ces contenus accessibles au public. Le dispositif d'exposition incluait des tablettes tactiles que les visiteurs pouvaient utiliser pour se renseigner sur le projet et accéder à des informations complémentaires. Livre d'artiste, tablette tactile et exposition constituent donc trois dispositifs distincts mais interconnectés pour composer une bibliothèque interactive, multimédia et profondément collective.
- 4 Le livre ne se présente pas comme un objet autonome, appartenant à une catégorie spécifique. Tout à la fois archive, exposition, bibliothèque et œuvre d'art, il permet une multitude de lectures et d'approches. En effet, les livres de Kriemann sont tout sauf des livres d'artiste au sens d'œuvres originales réalisées par des créateurs individuels et fondées sur l'idée d'une unité formelle et conceptuelle⁴. Ils s'apparentent plutôt à des « réseaux » ou à des « mondes », pour reprendre un terme emprunté par Paul Edwards à Howard Becker, des mondes donc où confluent divers intérêts (d'ordre esthétique, didactique, scientifique, documentaire, fictionnelle...)⁵. Ils sont fondés sur ce que Donna Haraway a appelé « la pensée collective » (« *collective thinking* »), à savoir la collaboration et le dialogue entre différents acteurs : artistes, scientifiques, archivistes, écrivains, graphistes et bien sûr lecteurs⁶.

Assemblage polyphonique

- 5 Initiée en 2014 comme une manière de « s'approprier les choses » liée à l'ancien site d'extraction d'uranium de Wismut⁷, la conception du premier volume de la bibliothèque, *P(ech) B(lende)*, précède les deux expositions « Pechblende (Prologue) » et « Pechblende (Chapter 1) », réalisées en 2016 respectivement au Prefix Institute of Contemporary Art à Toronto et à la fondation Schering à Berlin. Le statut du livre vis-à-vis de ces expositions est ambivalent : à la fois antérieur – le livre constituant une sorte de carnet de route pour les expositions – et postérieur – les vues de l'exposition « Pechblende (Chapter 1) » reproduites sur les dernières pages de l'ouvrage suggèrent une fonction de catalogue. Dès le début, Kriemann conçoit l'ouvrage comme un projet collectif fondé sur des rencontres et des échanges de l'artiste avec les auteurs :

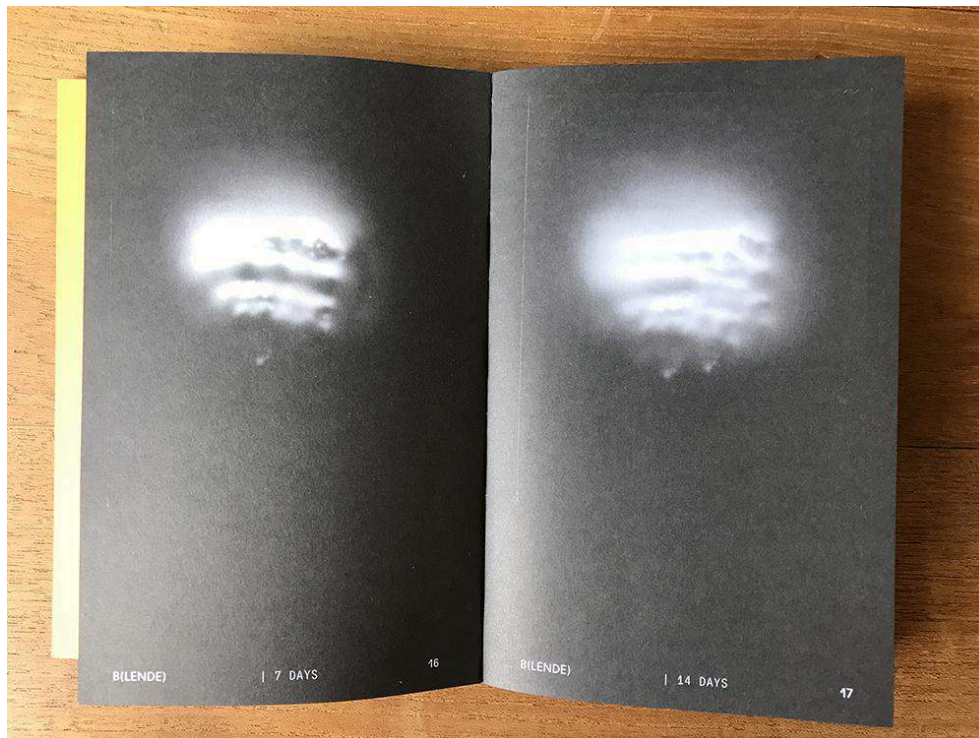
commissaires d'exposition (Jayne Wilkinson), poètes et écrivains (Werner Bräunig et Lutz Seiler), artistes et scientifiques de différentes disciplines (Susan Schuppli, membre de *Forensic Architecture*, les historiennes d'art Friederike Schäfer et Christina Landbrecht et le théoricien de médias Jussi Parikka). Kriemann souligne qu'elle a invité ces auteurs pour écrire des textes non pas *sur* l'œuvre, mais *pour* le livre, afin qu'ils soient relativement indépendants de l'œuvre de l'artiste⁸.

- 6 L'aspect interdisciplinaire, collaboratif et collectif s'avère encore plus présent dans le deuxième volume de la collection, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*. La graphiste Alix Bouteleux est notamment présentée comme collaboratrice de l'ouvrage, sa biographie figurant parmi celles des auteurs du volume⁹. Les photographies et textes issus des visites de terrain et des échanges scientifiques avec les biologistes et les géographes de l'université de Jena alimentent l'ouvrage. Un essai est par exemple issu des promenades que Kriemann a réalisées avec l'artiste Grit Ruhland au travers des paysages contaminés proches de l'ancienne mine d'uranium de Wismut. La mise en page oppose le texte expérimental de Kriemann, imprimé en noir, au carnet de recherche de Ruhland, imprimé en vert, afin d'évoquer l'expérience partagée de ces promenades dont le but était de découvrir ensemble un lieu, « en croisant les sentiers de certaines personnes investies dans divers aspects du paysage post-minier-uranium¹⁰ ».
- 7 Le sujet des deux livres est le même : l'exploration d'un terrain contaminé par l'extraction d'un minéral radioactif, la *pechblende*, également connue sous le nom d'uraninite. Le territoire est situé dans les monts Métallifères (Erzgebirge) de l'ancienne République démocratique allemande (RDA) où, entre 1946 et 1990, 230 400 tonnes d'uranium ont été extraites pour alimenter l'arsenal nucléaire de l'Union des républiques socialistes soviétiques. Après la fermeture de la mine en 1990, à la suite de la réunification allemande et de la fin de la guerre froide, l'entreprise soviétique Wismut a été transformée en une S.A.R.L. dont le but était dès lors d'éliminer les déchets radioactifs et de réhabiliter le terrain contaminé. Dans la mesure où les eaux et les sols présentent encore des risques pour les 100 000 ans à venir, la date prévue pour la fin du processus de renaturation (2045) semble presque dérisoire. Il s'agit là d'un cas particulier de ce que Rob Nixon a appelé la *slow violence*, une violence qui n'est pas perçue comme un événement ou une action immédiate, explosive et visible, mais qui est invisible, distribuée dans le temps et dans l'espace, évoluant graduellement et laissant des traces irrémédiables¹¹. Kriemann s'intéresse précisément aux séquelles de l'exploitation de cette mine d'uranium comme à une forme de *slow violence*, incommensurable et invisible, dépassant largement nos capacités d'imagination et de représentation.
- 8 Partant du constat qu'aucun récit linéaire univoque ne peut rendre compte de cette histoire, et qu'aucune image n'est capable de la représenter ou de la documenter, Kriemann conçoit ses livres comme des assemblages où confluent divers genres textuels et types d'images évoquant des temporalités, des connaissances et des histoires hétérogènes dispersées à travers l'espace et le temps. *P(ech) B(lende)* et *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)* sont donc ce que l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing a défini comme des « assemblage[s] polyphonique[s] » qui, en opposition à un récit unifié du temps et du progrès, tient compte des multiples rythmes et trajectoires qui s'enchevêtrent dans la vie perçue comme « un tissu d'interdépendances et de collaborations, le plus souvent sans stabilité¹² ».

***P(ech) B(lende)* : les fantômes contaminés d'organismes vivants**

- 9 *P(ech) B(lende)* est organisé en huit chapitres définis par les titres des textes des différents auteurs : les chapitres « STUHL », « LAMPE », « SHELF LIFE », « THE SLOW VIOLENCE OF RADIOLOGICAL MEDIA » et « RADICAL CONTACT PRINTS » abordent des aspects différents de l'œuvre de Kriemann et de la représentabilité de la radioactivité au moyen de divers systèmes d'enregistrement et techniques photographiques telles que la radiographie, l'autoradiographie et le photogramme. Les chapitres « RUMMELPLATZ » et « DAS TERRITORIUM DER MÜDIGKEIT », reprennent des extraits de deux romans de Werner Bräunig et Lutz Seiler qui décrivent la vie des mineurs et les effets de leur exposition permanente à la radioactivité (fatigue constante ou interruption d'une émission de radio par les radiations émanant de la main d'un ouvrier¹³.)
- 10 Intercalées entre ces chapitres, des séquences d'images sont regroupées selon des catégories telles que « B(lende) », « A(braum) », « P(ech) », « T(ools) », « F(isch) », « F(ission) » et « C(hapter 1) ». La séparation de la lettre initiale du mot, par des parenthèses qui l'excluent, fait allusion au tableau périodique des éléments chimiques, Pb désignant le plomb, B le bore ou encore C le carbone. À l'organisation des images en catégories correspond la classification des métaux et des minéraux, faisant l'objet de l'extraction minière. Ces séquences, qui alternent avec des images d'archives et des photographies réalisées par l'artiste elle-même, constituent un univers parallèle, tout en interagissant avec les textes dont elles sont tantôt les objets d'analyse, tantôt les équivalents visuels. La première séquence d'images, placée au début du livre sous le titre *B(lende)*, constitue une sorte de prologue composé d'autoradiographies que l'artiste a créées à l'American Museum of Natural History à New York et au Museum für Naturkunde à Berlin.

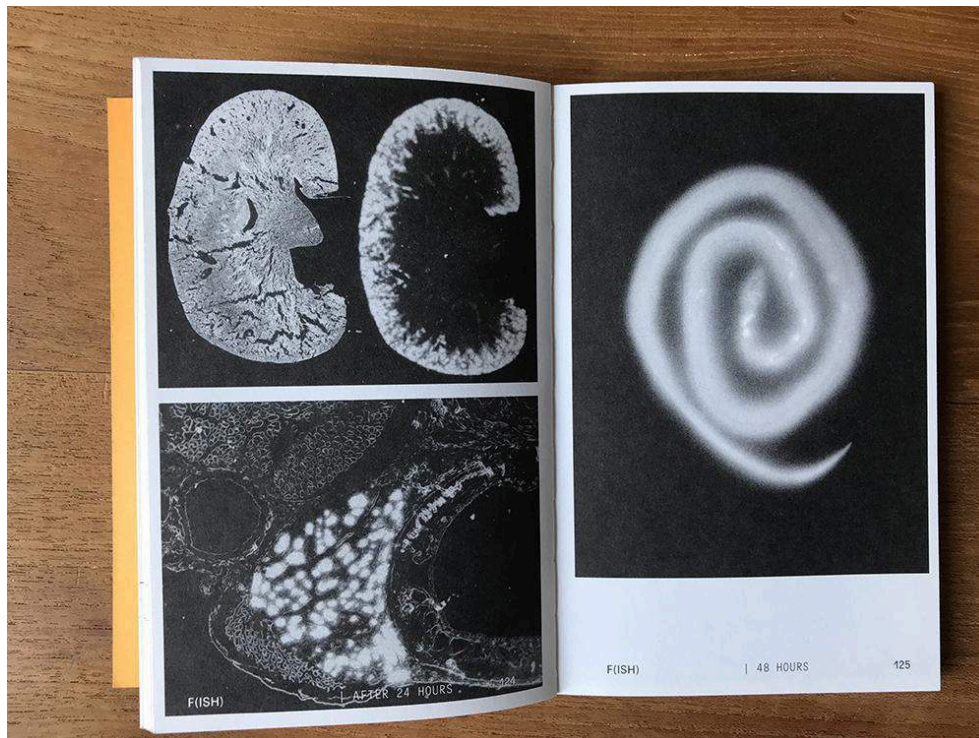
Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)*. *Library of Radioactive Afterlife*, Leipzig, Spector Books, 2016, p. 16-17



© Susanne Kriemann

- 11 Pour réaliser ces images, Kriemann a employé des spécimens d'uraninite (*pechblende*), provenant de la Saxe, et les a posés sur du papier photosensible pendant un certain laps de temps, selon une procédure similaire à celle qui est utilisée pour la fabrication d'un photogramme. Mais alors que cette dernière nécessite une source de lumière extérieure pour que la forme des objets s'inscrive à la surface du papier, c'est ici le rayonnement émanant de l'objet lui-même qui produit l'image.
- 12 Découvert en 1896 par Antoine Henri Becquerel, le procédé de l'autoradiographie a été utilisé au cours des années 1940 dans le cadre des recherches sur l'impact d'une explosion nucléaire sur l'écosystème concerné. Suite aux essais nucléaires réalisés sur l'Atoll de Bikini en 1946, de nombreux poissons ont été découpés et placés sur des plaques photographiques pour mesurer les degrés d'activité du rayonnement dans les tissus mous des animaux¹⁴. Une sélection de ces images est reproduite, pages 120 à 129, accompagnée d'un essai de Susan Schuppli sur l'histoire de la relation entre photographie et radioactivité.

Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)*. *Library of Radioactive Afterlife*, Leipzig, Spector Books, 2016, p. 124-125



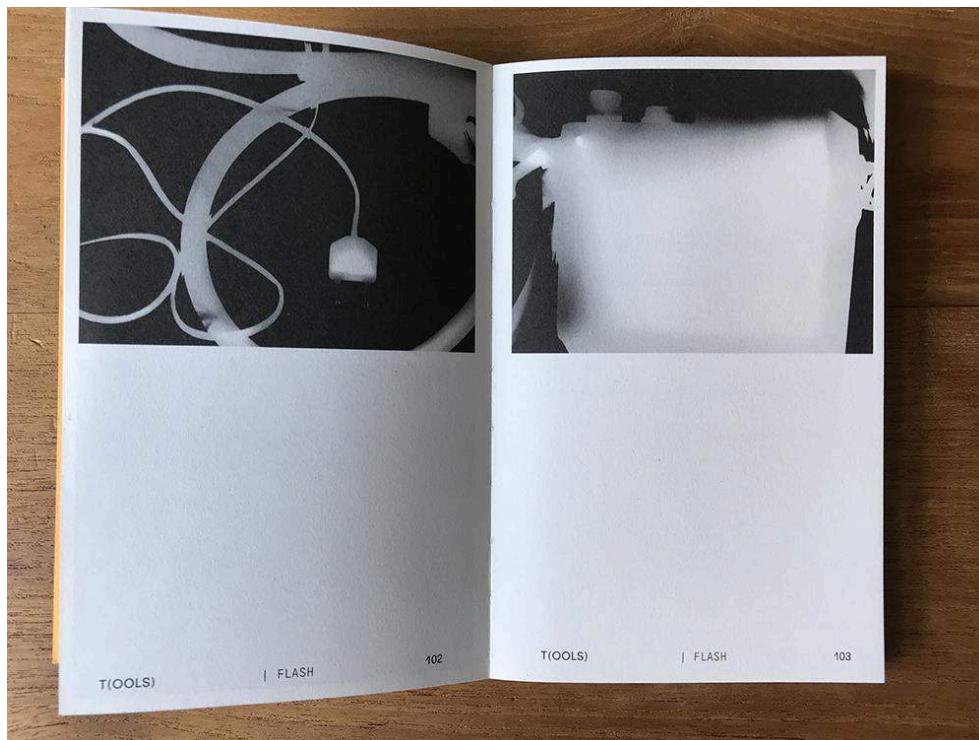
© Susanne Kriemann

- 13 En écho à ces faits historiques, les autoradiographies du prologue sont présentées à la manière d'une expérience scientifique, montrant des papiers photographiques qui ont été en contact avec des minéraux radioactifs entre trois et cinquante-six jours. Si après sept jours d'exposition la forme et le volume du minéral sont encore identifiables, avec le temps ils se dissolvent de plus en plus pour faire place, après cinquante-six jours, à une forme abstraite et mystérieuse rappelant vaguement les méduses lumineuses des profondeurs océanes ou les radiographies médicales d'organes ou d'os humains.
- 14 Le caractère mystérieux et inquiétant de ces images est conforté par la présence du poème « Pech & Blende » de Lutz Seiler qui fait allusion au labeur effectué dans les mines d'uranium à l'époque de la guerre froide et au danger que représentait pour les mineurs la radioactivité qui se déposait dans leurs ossements et leurs tissus¹⁵. Invisible et durable, ce processus de destruction du corps, déclenché par le contact répété avec des matières radioactives, trouve son équivalent visuel dans l'autodissolution de l'échantillon d'uraninite qui, au fil du temps, se transforme en un halo fantomatique proche des spectres nébuleux de la photographie spirite¹⁶. En d'autres termes, le paradoxe de l'aura, décrit par Walter Benjamin comme « apparition unique d'un lointain, si proche soit-il¹⁷ », se manifeste littéralement dans ces images où l'objet représenté s'évapore ou se dissout au fur et à mesure que le contact avec la surface photographique se prolonge.
- 15 À cet égard, la polysémie du mot « Blende », signifiant à la fois « diaphragme », « éblouir » et « duper », est tout sauf anodine. Ici peut être dressé un parallèle entre la photographie, qui donne l'illusion d'un accès direct au réel, et l'uraninite qui tient son nom « pechblende » des mineurs du XVIII^e siècle auxquels il donnait l'impression

trompeuse de posséder une forte teneur en métal¹⁸. Le procédé photographique de la radiographie s'avère finalement caractérisé par une ambiguïté profonde : tout en rendant la radioactivité visible, il crée des images abstraites et fantasmagoriques, ouvrant une brèche vers un univers parallèle, irréel et poétique.

- 16 Les photographies documentaires du chapitre « A(braum) » (déchets miniers), prises par Jan-Peter Kasper entre 1997 et 2003, représentent les terrils qui, tels des monuments ternes et mélancoliques, témoignent de l'époque de l'extraction de l'uranium dans la région. La section « P(ech) » présente quant à elle des vues aériennes, réalisées entre 1960 et 2013, que l'artiste a trouvées dans différentes archives et qui représentent des zones minières situées dans les communes de Seelingstädt et de Schlema. Ces images montrent les gigantesques transformations du territoire durant son exploitation minière, puis au cours de la renaturalisation du site. Enfin, les photogrammes reproduits dans la section « T(ools) » sont créés à partir d'outils et d'objets que les mineurs ont utilisés dans leur travail quotidien. Appartenant à la collection du Musée de la mine de Bad Schlema, les bottes, trépans, casques et compteurs Geiger sont les résidus d'une époque révolue qui a pourtant, aujourd'hui encore, un impact considérable, sur le présent comme sur le futur, en raison de la contamination à long terme du terrain, des hommes et des objets qui ont été en contact avec les substances radioactives.

Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)*. *Library of Radioactive Afterlife*, Leipzig, Spector Books, 2016, p. 102-103



© Susanne Kriemann

- 17 Ces objets, souvent coupés par le cadre et occupant tout le champ, apparaissent comme des ornements ou des chiffres abstraits et énigmatiques qui rappellent les photogrammes surréalistes de Man Ray. Si ce dernier définissait ses images comme « les oxydations de résidus, fixés par la lumière et la chimie, des organismes vivants¹⁹ »,

on pourrait en dire autant des photogrammes de Kriemann, à la différence près que ces organismes sont des fantômes contaminés qui laissent planer leur ombre sur les images illuminées et rappellent la menace invisible qu'ils portent en eux.

- 18 Kriemann a réalisé ces photogrammes à l'aide du flash de son smartphone qui contient, quant à lui, environ trente éléments chimiques dont l'yttrium, le cobalt, le nickel, le zinc et le magnésium qui se trouvent également dans les plantes et les objets contaminés de la zone minière de l'Erzgebirge. La boucle est ainsi bouclée : les minerais exploités pendant la guerre froide dans le cadre du programme nucléaire soviétique servent aujourd'hui à l'industrie de la communication pour produire des appareils mobiles multifonctionnels toujours plus performants²⁰. Cependant aujourd'hui, ces métaux et terres rares ne proviennent plus de pays européens, mais de la Chine, du Congo et de l'Amérique latine. À travers le travail de Kriemann, on passe donc du local au global, du passé au futur (en passant par le présent), du photogramme à la technologie numérique, de la science à l'art, du document à la fiction.

Ge(ssenwiese) et K(anigsberg) : Rendre accessible l'indisponible

- 19 *P(ech) B(lende)* est en premier lieu consacré à l'extraction de l'uranium pour l'armement atomique et aux effets néfastes de la radioactivité sur la santé des mineurs, en particulier, et sur la vie humaine, animale et végétale, en général. Le deuxième volume de la collection, *Ge(ssenwiese) et K(anigsberg)*, se concentre davantage sur deux zones minières, réaménagées en zones de régénération naturelle après la fermeture de la société Wismut en 1990. Issu d'une collaboration étroite, depuis 2016, avec des botanistes et des géologues de l'Université Friedrich Schiller de Jena, le livre explore l'histoire et l'état actuel des sites Gessenwiese et Kanigsberg, gravement contaminés par l'extraction de pechblende, en croisant les approches et les horizons disciplinaires les plus divers. Le texte introductif de Cassandra Edlefsen Lasch est suivi d'une série de photographies aériennes, prises entre 1999 et 2010, provenant des archives de Wismut.
- 20 Les deux chapitres principaux, « *Ge(ssenwiese)* » et « *K(anigsberg)* », réunissent ensuite des photographies en noir et blanc et en couleurs, prises par l'artiste elle-même sur les deux sites. Ces images documentent les études des scientifiques, leurs méthodes d'observation, de prélèvement et d'analyse, mais aussi les équipements et les appareils qu'ils utilisent pour détecter la contamination radioactive des plantes et tester comment celles-ci réagissent à la pollution des eaux souterraines par des métaux lourds²¹. Pour représenter la transformation du paysage en terrain d'étude, traité en fonction d'objectifs scientifiques, Kriemann organise ses photographies sous la forme d'un montage dynamique et irrégulier. Le livre s'achève sur un inventaire d'échantillons d'uraninite, provenant de différents sites de la région, que l'artiste a trouvés dans les collections de la Wismut GmbH ainsi que dans d'autres fonds et musées.

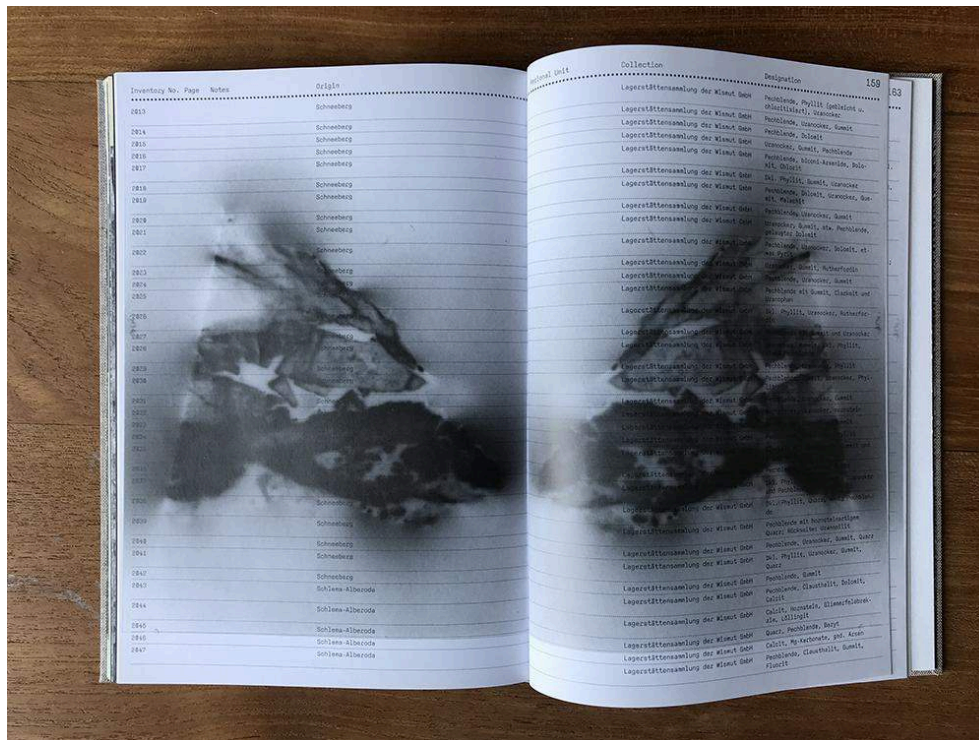
Susanne Kriemann, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg). Library of Radioactive Afterlife*, Leipzig, Spector Books, 2020, p. 128-129



© Susanne Kriemann

- 21 Comme dans *P(ech) B(lende)*, Kriemann déploie diverses stratégies pour rendre visible et tangible un phénomène invisible et immatériel, tout en suggérant la violence lente (*slow violence*) que l'extraction et l'utilisation de métaux radioactifs entraînent pour la vie humaine et l'environnement naturel. Alors que le nombre important, mais arbitraire, d'échantillons d'uraninite présentés sous formes de reproductions photographiques (et repris dans la liste de l'inventaire) évoque l'incommensurabilité du phénomène, les autoradiographies de deux spécimens de pechblende, reproduites pages 156 et 157, renvoient au caractère menaçant et violent des effets durables de la radioactivité. Émergeant d'un arrière-plan blanc, telles les têtes de créatures mythiques, les images de fragments toxiques sont intercalées entre les pages qui contiennent la liste monotone des échantillons d'uraninite. Chacune des parties de cet inventaire est traversée par un de ces deux motifs (qui constituent pour ainsi dire une image de fond), reproduits de manière symétrique, en miroir, de manière de plus en plus évanescente.

Susanne Kriemann, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg). Library of Radioactive Afterlife*, Leipzig, Spector Books, 2020, p. 158-159



© Susanne Kriemann

- 22 Cet estompement progressif de l'image, sans qu'elle ne disparaisse complètement, constitue une métaphore du lent processus de la dégradation radioactive de l'uranium. De surcroît, le fait qu'une des images ressemble à un crâne de bétail renvoie à l'effet toxique que la consommation des plantes contaminées peut avoir sur les moutons de terrils qui, encore aujourd'hui, broutent l'herbe de ces zones²². La photographie qui suit cette liste de spécimens radioactifs représente le torse d'un mouton coupé au niveau de l'oreille droite, comme pour suggérer que sa tête manquante hante aujourd'hui les collections des Musées d'histoire naturelle sous la forme d'un crâne pétrifié. La monstruosité des séquelles radioactives de l'extraction de l'uraninite est ainsi rappelée.
- 23 « The return of the inaccessible as monster » (« Le retour de l'inaccessible comme monstre ») est le titre du chapitre suivant qui réunit des extraits de l'ouvrage *Unverfügbarkeit (Rendre le monde indisponible)* du sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa²³. Selon celui-ci, l'utilisation de la radioactivité constitue la preuve la plus manifeste du fait que le projet de la science moderne de rendre le monde accessible peut avoir l'effet d'une aliénation, conduisant, à rebours, à une inaccessibilité radicale. Alors que la découverte de la fission atomique a ouvert des possibilités auparavant unimaginables en ce qui concerne la connaissance et l'exploitation énergétique du monde, il s'est avéré, lors des catastrophes nucléaires à Tchernobyl et à Fukushima, que la radioactivité ne pouvait être entièrement contrôlée ni endiguée. Elle est monstrueuse, non seulement parce qu'elle rend la zone contaminée inaccessible, mais aussi car elle est inaudible, invisible, inodore et impalpable.
- 24 L'objectif de Kriemann semble être de trouver des métaphores et des équivalents visuels et tactiles afin de représenter ce paradoxe d'une indisponibilité engendrée par

des processus mis en place pour rendre le monde plus accessible. Il s'agit de rendre visible et palpable ce qui ne l'est pas pour mieux en saisir les effets, tout à fait physiques et réels, sur la vie et l'environnement. La transformation du fragment de minéral radioactif en crâne monstrueux en est un exemple. Le recours aux tonalités des produits de désintégration de la *pechblende* – vert clair, jaune vif et gris²⁴ – dans le livre en est un autre : les pages du chapitre « Ge(ssenwiese) » sont imprimées sur du papier vert clair, celles du chapitre « K(anigsberg) » sur du papier jaune vif, et le gris domine dans les photographies en noir et blanc. La subtilité de cette démarche se manifeste pages 48 et 49 où une des images en noir et blanc contient des tâches vert fluo dont la saturation correspond parfaitement au ton intense qui émane des plis des pages vertes, comme en réminiscence du péril radioactif qui pèse sur un paysage en apparence si paisible.

Susanne Kriemann, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*. Library of Radioactive Afterlife, Leipzig, Spector Books, 2020, p. 48-49



© Susanne Kriemann.

- 25 Chaque exemplaire de l'ouvrage contient également deux spécimens de plantes que l'artiste a récoltés sur site, séchés puis glissés entre les pages. À l'expérience tactile qui permet de découvrir les textes et les reproductions photographiques portant sur un phénomène immatériel et invisible s'ajoute donc un élément matériel et unique qui contient, telle une preuve forensique, la trace concrète et mesurable de la contamination radioactive du terrain.

La double survivance de l'image et de la radioactivité

- 26 Si Bergit Arends décrit la démarche de l'artiste comme la réalisation d'un « montage composite environnemental²⁵ », il faut ajouter que le livre constitue lui-même un environnement pluri-sensoriel, la transformation du paysage par le phénomène invisible de la radioactivité se reflétant dans l'organisation des images et rétroagissant sur la manipulation des pages. Selon Eva Schmidt, cette approche est comparable à une stratification géologique au sein de laquelle les couches se superposent les unes aux autres²⁶, alors que Cassandra Edlefsen Lasch préfère la métaphore d'une « approche radiale » qui met en relation l'activité de *sighting* (observer, repérer) avec les principes de *siting* (situer, localiser) et de *citing* (citer)²⁷. Le modèle ultime de la démarche de Kriemann est cependant celui de la bibliothèque comme système d'organisation des connaissances rassemblant des événements, des images, des textes et des agents variés et hétérogènes autour de la question complexe de la *radioactive afterlife*.
- 27 La plupart des auteurs entendent le terme d'*afterlife* comme l'expression d'un monde posthumain, succédant à la catastrophe nucléaire, ou bien comme la continuation de la radioactivité au-delà de tout horizon temporel imaginable par l'être humain²⁸. Heike Catherina Mertens traduit par conséquent ce terme par le mot allemand *Jenseits* : au-delà, monde après la mort²⁹. Et elle n'a pas tort, dans la mesure où la radioactivité peut avoir des effets dévastateurs sur la vie humaine, au point d'éliminer toute l'humanité. Mais, une autre traduction, plus littérale, d'*afterlife* serait *Nachleben*, ce qui amènerait à considérer qu'il s'agit plutôt d'une continuité, d'une métamorphose au travers de laquelle quelque chose de disparu subsiste ou réémerge dans une nouvelle forme. Cette traduction semble éclairante pour deux raisons : d'abord parce que, dans l'hypothèse où un désastre nucléaire effacerait toute vie humaine sur terre (ce qui est théoriquement possible mais pratiquement peu probable), il est certain que d'autres formes de vie subsisteraient et s'adapteraient à la nouvelle situation, comme ce serait d'ailleurs le cas pour d'éventuels survivants humains. Mais une autre acception de *Nachleben* paraît pertinente et permet de comprendre la bibliothèque de Kriemann comme une archive des intensités, telle que Georges Didi-Huberman l'envisage, en empruntant à Aby Warburg les concepts de survivance (*Nachleben*) et de formule de pathos (*Pathosformel*) :
- En recherchant, depuis les sarcophages antiques jusqu'aux œuvres de la Renaissance, un fil de « survivance » (*Nachleben*) capable de mettre au jour la prégnance temporelle de certaines « formules de pathos » (*Pathosformeln*), Aby Warburg a tenté de dresser quelque chose comme un inventaire des états psychiques et corporels incarnés dans les œuvres de la culture figurative. Ce n'est rien moins qu'une *archive historique des intensités* qu'il visait en cette recherche³⁰.
- 28 Si l'archive des intensités de Kriemann est bien basée sur la survivance (*Nachleben*) des états psychiques et corporels, dans un sens littéral, biologique comme dans un sens figuré, représentationnel, elle n'est pas pour autant conçue dans le but de montrer les filiations iconographiques et culturelles de formules anciennes. À la place de la formule de pathos de Warburg comme point de départ de l'archive, se trouve paradoxalement, chez Kriemann, un phénomène invisible, la radioactivité. À la fois menace létale (la bombe nucléaire ou les catastrophes nucléaires de Tchernobyl et de Fukushima) et source de vie (la production d'électricité et les usages diagnostique et thérapeutique), la radioactivité est omniprésente dans la société contemporaine alors qu'il est impossible de la voir, de la toucher ou de la sentir. Reviennent donc les questions qui sont au

fondement des projets de l'artiste : Comment représenter ce phénomène imperceptible ? Comment créer une œuvre d'art, limitée dans le temps et dans l'espace, qui soit capable de mesurer la temporalité inconcevable d'un métal lourd qui, comme l'uranium 235, reste radioactif plusieurs millions d'années ? Comment, finalement, montrer les relations complexes entre science, économie, politique, écologie et technologie qui sont à l'œuvre lorsqu'il s'agit de comprendre « la survivance radioactive » au sein et au-delà de la société humaine ?

- 29 Dans son projet éditorial, Kriemann relève ce défi en croisant la question de la survivance de la vie biologique avec celle de la survivance des images sous la forme de photogrammes d'objets miniers, d'autoradiographies de minéraux et d'animaux, de montages photo-environnementaux ou encore de plantes séchées. La survivance radioactive, imperceptible pour les sens des humains, trouve un écho visuel, tactile et affectif – autrement dit une intensité perceptible – dans ces images et leur intégration au sein d'un livre-bibliothèque inédit, conçu comme un assemblage polyphonique où différentes voix, perspectives et formes de représentation se superposent et s'entrechoquent.

NOTES

1. Susanne KRIEMANN, *P(ech) B(lende)*. *Library of Radioactive Afterlife*, sous la direction de Heike Catherina MERTENS, Leipzig, Spector Books, 2016. Susanne KRIEMANN, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*. *Library of Radioactive Afterlife*, sous la direction de Cassandra EDLEFSEN LASCH, Leipzig, Spector Books, 2020. Un troisième projet de livre est en cours de réalisation dont le but est de rassembler les écrits les plus variés, consacrés à la radioactivité, pour constituer une véritable archive de la pensée et du discours sur la radioactivité. De plus, le livre *10 % – concerning the image archive of a nuclear research reactor*, paru en 2021 sous la direction de Susanne KRIEMANN, Friedericke SCHÄFER, Judith MILZ, Klaus NIPPERT et Elke LEINENWEBER, peut être associé à cette collection, dans la mesure où il a été publié par le même éditeur, Spector Books, et contient des images d'archives provenant du Kernforschungszentrum Karlsruhe (KfK) (Centre de recherches nucléaires de Karlsruhe).
2. Le terme *Folgelandschaften* désigne les paysages modifiés à la suite d'une catastrophe ou d'une intervention massive, dans ce cas l'impact de l'extraction d'uranium sur la nature. Voir Sandra BARTOLI, Marco CLAUSEN et al. dir., *Licht Luft Scheiße – Perspektiven auf Ökologie und Moderne, Band 3 / Über Natur*, Hamburg, adocs, 2020, p. 192-193.
3. Heike Catherina MERTENS, « STUHL », in Susanne KRIEMANN, *P(ech) B(lende)*, op. cit., p. 34.
4. Johanna DRUCKER, *The Century of Artist's Books*, New York, Granary Books, 2004, p. 2. Anne MOËGLIN-DELCROIX, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris, Le mot et le reste / Bibliothèque nationale de France, 2011, p. 52. Guy SCHRAENEN, *D'une œuvre l'autre*, Mariemont, Musée royal de Mariemont, 1996, p. 7.
5. Paul EDWARDS dir., *The Photobook World. Artists' Books and Forgotten Social Objects*, Manchester, Manchester University Press, 2023, p. 7. Howard S. BECKER, *Art Worlds*, 25th Anniversary Edition Updated and Expanded, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 97. La définition du multiple comme « monde de l'art », proposée par Beatrice von Bismarck par rapport à la

publication *Artists & Photographs* (Marian Goodman Gallery, 1970) va dans le même sens. Selon von Bismarck, le multiple *Artists & Photographs*, en confrontant les modes de production et de distribution les plus divers, constitue un « système public » qui inclut à la fois les figures de l'artiste, de l'éditeur, du critique, du collectionneur et du spectateur. Beatrice VON BISMARCK, « The Art World as Multiple. Lawrence Alloway and *Artists and Photographs* », in Lucy BRADNOCK, Courtney J. MARTIN et Rebecca PEAODY dir., *Lawrence Alloway. Critic and Curator*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2015, p. 154.

6. Donna J. HARAWAY, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London, Duke University Press, 2016, p. 29.

7. Lors d'un entretien réalisé en mai 2023, l'artiste confie que, pour elle, le livre constituait le médium idéal pour la réalisation de ce projet, puisqu'il permettait de s'approcher de la thématique selon une forme d'appropriation à la fois intellectuelle et matérielle.

8. Comme l'artiste le souligne dans l'entretien de mai 2023, le projet est né des rencontres avec ces auteurs, notamment avec l'écrivain Lutz Seiler, dont le poème « pech & blende » a donné le titre à l'ouvrage. Il figure dans les premières pages du livre.

9. Susanne KRIEMANN, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, op. cit., p. 182.

10. Susanne KRIEMANN et Grit RUHLAND, « Haldenschafe, Birkenwäldchen, Abraum, Restpflanzen, Gessenwiese, Luftschacht », in *ibid.*, p. 69.

11. Rob NIXON, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts / London, Harvard University Press, 2011, p. 2.

12. Anna TSING, « Imaginons un art de vivre dans les ruines du capitalisme », interview avec Nastasia Hadjadj, le 15 novembre 2022. < <https://www.ladn.eu/nouveaux-usages/anna-tsing-vivre-dans-les-ruines-du-capitalisme/> > (consulté le 9 juin 2023). Concernant la notion d'assemblage polyphonique : Anna LOWENHAUPT TSING, *The Mushroom at the End of the World : On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2015, p. 22-23. Voir aussi Cassandra EDLEFSEN LASCH, « Looking Down, Looking Up, Turning », in *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, op. cit., p. 7.

13. Lutz SEILER, « DAS TERRITORIUM DER MÜDIGKEIT », in Susanne KRIEMANN, *P(ech) B(lende)*, op. cit., p. 193-207.

14. Susan SCHUPPLI, « RADICAL CONTACT PRINTS », in *ibid.*, p. 132-133.

15. Lutz SEILER, « pech & blende », in *ibid.*, p. 12-13.

16. La photographie spirite est devenue très populaire vers la fin du XIX^e siècle. Motivée par le désir de trouver des preuves de l'existence d'une vie après la mort, son objectif était de capturer la trace de l'atmosphère fluide d'un fantôme. Voir Louis KAPLAN, *The Strange Case of William Mumler, Spirit Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

17. Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in Walter BENJAMIN, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 278. Voir aussi Vanessa Joan MÜLLER, « Rays », in Susanne KRIEMANN, RAY, Amsterdam, Roma Publication, 2014, non paginé.

18. Christina LANDBRECHT et Friederike SCHÄFER, « LAMPE », in Susanne KRIEMANN, *P(ech) B(lende)*, op. cit., p. 60.

19. Man RAY, « L'âge de la lumière », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 1.

20. Eva WILSON, « Exclusion Zones », in Susanne KRIEMANN, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, op. cit., p. 120-121.

21. Cassandra EDLEFSEN LASCH, « Looking Down, Looking Up, Turning », in *ibid.*, p. 12.

22. Susanne KRIEMANN et Grit RUHLAND, « Haldenschafe, Birkenwäldchen, Abraum, Restpflanzen, Gessenwiese, Luftschacht », in *ibid.*, p. 69.

23. Hartmut ROSA, « The Return of the Inaccessible as Monster », in *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, op. cit., p. 177-180. Hartmut ROSA, *Rendre le monde indisponible*, Paris, La Découverte, 2020.

24. Heike Catherina MERTENS, « STUHL », in Susanne KRIEMANN, *P(ech) B(lende)*, op. cit., p. 36.

25. Bergit ARENDS, « Walking through Ge(ssenwiese) », in Susanne KRIEMANN, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, op. cit., p. 53.
 26. Eva SCHMITT, « I do not know what I should do with it – Appropriation versus Unavailability », in RAY, op. cit., non paginé.
 27. Cassandra EDLEFSEN LASCH, « Looking Down, Looking Up, Turning », in Susanne KRIEMANN, *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, op. cit., p. 6.
 28. Jayne WILKINSON, « SHELF LIFE », in Susanne KRIEMANN, *P(ech) B(lende)*, op. cit., p. 86. Jussi PARIKKA, « THE SLOW VIOLENCE OF RADIOLOGICAL MEDIA », in *ibid.*, p. 110.
 29. Heike Catherina MERTENS, « STUHL », in *ibid.*, p. 34.
 30. Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, p. 144.
-

RÉSUMÉS

Les livres de Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)* et *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)*, sont consacrés aux séquelles invisibles de la radioactivité. Conçus comme des livres-bibliothèques, ils croisent de multiples genres textuels et formes de représentation, produits par divers auteurs, pour explorer la « survivance radioactive ». Ils convoquent l'horizon d'une survie après la catastrophe nucléaire, mais aussi la survie des images face à l'impossibilité de représenter un phénomène invisible et incommensurable.

Susanne Kriemann's books *P(ech) B(lende)* and *Ge(ssenwiese) K(anigsberg)* are dedicated to the invisible after-effects of radioactivity. These books-as-library bring together multiple textual genres and forms of representation, produced by several authors. They explore « radioactive afterlife », which indicates not only the horizon of survival after nuclear catastrophe, but also the survival of images given the impossibility of representing an invisible and immeasurable phenomenon.

INDEX

Mots-clés : livre, bibliothèque, radioactivité, art contemporain, survivance, archive, assemblage polyphonique, pensée collective, Kriemann Susanne

Keywords : book, library, radioactivity, contemporary art, afterlife, archive, polyphonic assemblage, collective thinking, Kriemann Susanne

AUTEUR

ALEXANDER STREITBERGER

 <https://idref.fr/081141297>

Alexander Streitberger est professeur en histoire de l'art à l'UCLouvain, et directeur du Lieven Gevaert Research Centre for Photography, Art and Visual Culture. Il coédite la Lieven Gevaert Series, une collection de livres consacrée à l'histoire et à la théorie de la photographie. Parmi ses

dernières publications : *Psychical Realism. The Work of Victor Burgin* (Leuven University Press, 2020)
et le catalogue de l'exposition *The Grid. Trame, Grille, Matrice* (Musée L, Louvain la Neuve, 2023).