



PRÉ-DOSSIER DE PRESSE

SUBLIME

LES TREMBLEMENTS DU MONDE

11.02 → 05.09.16

SOMMAIRE

1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION	3
2. LE PARCOURS DE L'EXPOSITION	4
3. LISTE DES ARTISTES.....	17
4. LE CATALOGUE	18
5. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE.....	19
6. CONTACTS PRESSE.....	24

1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DE L'EXPOSITION

SUBLIME LES TREMBLEMENTS DU MONDE

GALERIE 1

L'exposition explore l'ambivalente fascination qu'exerce sur nous la tourmente des éléments. Cette « passion mêlée de terreur et de surprise »¹, cristallisée par le philosophe Edmund Burke en 1757 en un mot, le « Sublime », exprime ce mélange d'attraction et de répulsion éprouvé par l'homme face aux manifestations déchaînées de la nature, le sentiment de sidération, de solitude, de toute-puissance et de terreur mêlées face à son immensité. Ainsi, l'océan démonté sous la tempête, le réveil du volcan, les escarpements immaculés et les vallées sombres deviennent au XVIII^e siècle les stéréotypes de ce sublime largement représenté dans la littérature et la peinture romantiques.

À travers près de 300 œuvres, films et documents, complétés par les fonds de musées internationaux — Arts Council, British Museum, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, le Fonds Maurice & Katia Krafft, Cinémathèque Française, BNF, Nevada Art Museum, Museum of Modern Art, New York... —, l'exposition interrogera de façon inédite le renouveau de cette notion de sublime dans un contexte contemporain et ses filiations avec le XVIII^e siècle, en rassemblant les œuvres d'une centaine d'artistes du monde entier, de Léonard de Vinci à Richard Misrach en passant par William Turner, Agnes Denes et Lars von Trier.

L'exposition révèle la persistance de notre fascination pour la « nature trop loin », selon l'expression de Victor Hugo, et la continuité d'une iconographie du Sublime.

Elle s'attache également à montrer comment, dans cette persistance, s'inscrivent deux mutations radicales : celle de la position du spectateur des débordements du monde, prenant conscience de son rôle d'acteur, et celle de l'idée même de catastrophe. Les catastrophes naturelles récentes (tsunamis, cyclones, séismes), amplifiées par leur impact sur des sites habités, industriels ou urbains, ont aiguisé la conscience d'un équilibre fragile, d'une maîtrise toute relative de l'environnement par l'homme et des effets de ses activités sur la nature. Elles ont attisé le sentiment d'une urgence paralysante, excédant la seule délectation esthétique. Depuis Tchernobyl, Katrina, Fukushima, nous sommes à nu, acteurs partiels, et individus au cœur d'un possible désastre à venir. L'exposition s'ouvrira sur une géographie du terrible et de la peur à travers des pièces jouant sur l'ambigüité de paysages contemplatifs ou idéalisés, aux stigmates invisibles.

Enfin, l'exposition évoque l'apparition depuis les années 1960–1970 d'une relation renouvelée à la nature passant par le réenchantement, une aspiration à une fusion avec les éléments d'une part, et à l'éveil d'une conscience écologique d'autre part, s'exprimant tant sur le terrain poétique que *via* le politique et renouant, là encore, consciemment, avec une certaine iconographie du sublime romantique. Elle s'appuie notamment sur la génération des artistes de l'Earth art et du Land art qui interagirent directement avec le paysage et les éléments en réalisant des interventions ou performances *in situ*.

Des contrepoints historiques, scientifiques et cinématographiques (revues, fonds d'archives, documents de sociétés de géographie ou de vulcanologues) viendront compléter le parcours, en vue d'esquisser une généalogie non linéaire de ces tremblements du monde.

Un catalogue accompagnera l'exposition.

Commissariat :

Hélène Guenin, responsable du pôle Programmation au Centre Pompidou–Metz

Assistée par Hélène Meisel, chargée de recherches au Pôle Programmation, Centre Pompidou–Metz

¹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Éditions Vrin, Collection Bibliothèque des textes philosophiques, p. 76.

2. LE PARCOURS DE L'EXPOSITION

1. « LA NATURE TROP LOIN »

Le Sublime, dont l'étymologie renvoie au superlatif latin « placé très haut », recherche le vertige des altitudes extrêmes comme celui des profondeurs abyssales. Souvent d'ailleurs les lignes de crête et les fosses océaniques partagent les mêmes profils escarpés. Relevé de l'état des lieux, ce premier panorama brosse la topographie de sites où se manifeste cette « nature trop loin » (Victor Hugo). Que ce soit sur le toit du monde ou à 20 000 lieues sous les mers, il s'agit ici de répertorier des paysages terribles : mers déchaînées, haute montagne, gouffres, crevasses, grottes, geysers, volcans, chutes d'eau, etc. Les thèses eschatologiques qui voyaient dans les monts et les côtes déchiquetées les vestiges du déluge laissent place au XVIII^e siècle à une rationalité moderne, où la genèse n'est plus de nature divine mais géologique. « Verrues de la Création » (Alain Corbin), les montagnes deviennent les reliques de cataclysmes explicables. On cherche à lire dans les origines de la Terre le secret de la fin des temps. Sculptés par l'action des éléments, ces curiosités et monuments naturels sont pour les explorateurs, scientifiques et artistes des monstruosité inspirantes.



Susan Hiller, *On the Edge*, 2015.
Cartes postales de mer déchaînée, carte, 482 vues de
219 sites, montées sur 15 panneaux.
© Susan Hiller / Adagp, Paris, 2015.

Extrait du « Glossaire », catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Déluge

Dans le récit de la Genèse, il est dit que Dieu, mécontent de l'impiété des humains, décida d'en faire disparaître la race, et pour cela provoqua un déluge qui noya intégralement la Terre. Mais avant de déclencher cette inondation qui dura quarante jours et quarante nuits, il ordonna à Noé, le plus juste des hommes, de construire une arche et d'y faire entrer un couple de chaque espèce animale pour les sauver de l'annihilation. Ce terrible châtement rappelle la toute-puissance divine et symbolise le lavage des péchés du monde et sa réjuvenation par l'eau purificatrice. En effet, les récits de déluge sont extrêmement répandus dans les mythologies antiques d'Orient et d'Occident comme en témoignent les plus anciens textes mésopotamiens (L'Épopée de Gilgamesh). Auraient-ils pour origine un événement réel ? Nombre d'archéologues et de géologues spéculent sur l'inondation soudaine de l'actuelle mer Noire par les eaux de la Méditerranée il y a 7 500 ans environ. Par ailleurs, l'épisode du Déluge institue Noé et sa descendance en sauveurs de la Création, thème récemment développé par la pensée écologique qui fait des réserves naturelles et des zoos les arches du XXI^e siècle pour les espèces menacées de disparition. Les scènes de Déluge dans la peinture (Poussin, Turner, Comerre) poussent la représentation du sublime à son paroxysme, au point d'être aujourd'hui reprises et détournées par la photographie (David LaChapelle), et le cinéma (Noé de Darren Aronofsky). **Julien Delors.**

« Katia et Maurice Krafft, *et in vulcania ego* », par Hélène Meisel, extrait du catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Les Krafft se rencontrent en 1966 à l'université de Strasbourg. Katia étudie la géochimie, Maurice la géologie. Quatre ans plus tard, les deux volcanologues se marient et amorcent ensemble une carrière exceptionnelle. Électrons libres, ils gravitent hors du giron universitaire en finançant eux-mêmes leurs missions grâce aux ventes de leurs livres et surtout aux images de leurs expéditions. La caméra de Maurice et l'objectif de Katia saisissent parfaitement la photogénie des spectacles volcaniques : gerbes de lave scintillante, magma visqueux, coulées sous-marines, panaches monstrueux...

Conservée au Centre Image Lorraine de Nancy, cette fabuleuse production audiovisuelle compte environ 300 heures de films et 300 000 diapositives, retraçant les cent soixante-quinze éruptions couvertes par les Krafft. Quelques explosions décisives ponctuent ce palmarès héroïque. Celle notamment [...] du Nevado del Ruiz en Colombie qui engloutit vingt-deux mille âmes sous une coulée de boue en 1985. Cette catastrophe renforce la conviction des Krafft : outre leurs documentaires, il leur faut réaliser des films de vulgarisation accélérant l'évacuation des populations menacées. Leur film *Les Risques volcaniques* permet à des milliers de Philippins d'échapper au réveil du Pinatubo en 1991.

Très soucieux de sensibiliser aux dangers éruptifs, les Krafft agissent pour leur part en aventuriers parfois téméraires. Les Américains les surnomment « *the fast running volcanologists* », les Indonésiens « les diables des volcans ». On les voit camper au bord d'un lac de lave à Hawaï ou pagayer sur le lac acide d'un cratère indonésien. Infatigables, ils achèvent souvent seuls des expéditions que leurs guides refusent de mener plus loin. [...] Scientifiques internationalement reconnus, les Krafft veilleront à un partage humaniste de leur savoir, adoptant parfois l'approche captivante de la science amusante ou de la fable dramatique pour raconter l'histoire de la Terre. Dans l'idée de consacrer un musée à leur passion, ils enrichissent une extraordinaire collection aujourd'hui conservée au Muséum national d'histoire naturelle de Paris : plus de trois mille ouvrages remontant jusqu'au XVII^e siècle, six cents estampes et une cinquantaine de peintures comptant de nombreuses gouaches napolitaines et quelques toiles de maîtres. Enfin, Maurice et Katia Krafft imaginent les prémices de Vulcania, parc d'attractions scientifique fondé dans le Puy-de-Dôme peu après leur disparition tragique en 1991, dans une nuée ardente dévalant le volcan Unzen au Japon.



Pierre-Jacques Volaire, *Éruption du Vésuve*, 1767. Peinture à l'huile sur bois, 39 x 25 cm. Collection iconographique de la dation Krafft. © Muséum national d'histoire naturelle, Paris.

2. IMAGINAIRES DE LA CATASTROPHE

Imaginer les pires lendemains possibles me procure de grandes joies sur le plan artistique. Les ténèbres du futur éclairent mon présent, et la prescience d'une fin à venir est garante de mon bonheur de vivre aujourd'hui. Hiroshi Sugimoto, 2009

Malgré les thèses scientifiques sur le début et la fin du monde, la croyance et le mythe continuent d'alimenter un imaginaire catastrophique où la fantasmagorie persiste. Expérience de la transcendance, la menace des éléments devient un objet de délectation aussi hypnotique que morbide. C'est cette prédisposition à esthétiser l'horreur que Edmund Burke et Emmanuel Kant décrivent comme une « délicate horreur », un « plaisir négatif ». Pris dans un voyage immobile, le spectateur sidéré extrapole les conséquences du spectacle qui le subjugué autant qu'il le séduit : face à cette nature, « je deviens un globe oculaire transparent ; je disparaissais. » (R. W. Emerson). Cette absorption dans le paysage génère différents sentiments : la résignation ou l'exaltation, la mélancolie ou l'hébétéude, parfois l'accoutumance complaisante aux images spectaculaires. À l'ère d'une médiatisation forcenée et globalisée, la force d'attraction des sites sinistrés est telle qu'elle génère une nouvelle forme de tourisme (« *Dark Tourism* »), encore hantée par l'iconographie persistante d'un Sublime romantique.



Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, Rome, Italie, 1969.
Épreuve Inkjet sur papier de qualité archive,
reproduite de l'original au format 126 format transparences
© Art Holt-Smithson Foundation / Adagp, Paris, 2015.

« Chaosmose », par Hélène Guenin, extrait du catalogue Sublime. Les tremblements du monde

« La vie existe seulement sur Terre. Et plus pour longtemps » déclare Justine, héroïne sombre et lucide de *Melancholia* de Lars von Trier. Opéra apocalyptique, fin du monde en apothéose, le film met en scène une danse de la mort entre la Terre et Saturne à laquelle assistent en huis clos les personnages du film, duo de sœurs en tête. L'échelle cosmique du drame qui se noue, le sentiment d'imminence du danger qui éveille la conscience de la vanité du monde et suscite des abîmes métaphysiques, l'épopée visuelle qui joue sur l'effet de sidération du spectateur, inscrivent cette ode funèbre dans la continuité d'une pensée du sublime héritée du XVIII^e siècle.

Effroi et subjugation devant la démesure et épreuve de la solitude du sujet face au cosmos, offrent une réminiscence de l'idée de nature qui constituait alors l'horizon de pensée : celle d'une puissance encore méconnue, partiellement émancipée des discours religieux ou des superstitions, qui peut à tout instant anéantir les entreprises humaines. Ce ballet théâtral, déployé par Lars von Trier entre la Terre et Saturne, est alors, et est encore, celui entre l'homme et Gaïa, entre un spectateur et une « Terre vivante » qui manifeste ses forces en puissance. Territoire fertile de l'imaginaire littéraire et artistique, ce jeu de la terreur et de la délectation a engendré un riche répertoire d'images et de conventions qui trouvent leur prolongement contemporain dans différentes formes de création, performatives ou visuelles.

Extrait du « Glossaire », catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Catastrophe

La catastrophe dans son acception la plus neutre désigne un événement soudain qui perturbe le cours des choses. Ainsi doit-on comprendre le terme en mathématiques lorsqu'on parle de « théorie des catastrophes », lesquelles désignent des phénomènes discontinus à l'aide de modèles mathématiques continus. Les catastrophes désignent pourtant la plupart du temps des désastres d'ampleur majeure que l'on se plaît à classer selon leur origine : naturelle ou humaine (à l'exception des causes divines : cf. Déluge*). Or, depuis Rousseau qui a fait remarquer en 1756 à propos du séisme de Lisbonne que « la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages », les catastrophes dites naturelles comportent toutes des facteurs de vulnérabilité humains. Quant aux catastrophes écologiques, elles découlent en plus de l'impéritie humaine dans son rapport à l'environnement. Et comme elles n'ont jamais été aussi nombreuses, qu'il s'agisse d'événements climatiques extrêmes, de pollutions ou d'extinctions de masse, Isabelle Stengers en déduit que nous vivons Au temps des catastrophes. Si notre destin est la catastrophe, le catastrophisme — le fait de prévoir le pire pour pouvoir l'éviter — ne fait même plus recette ; au contraire de la catastrophe qui, sujet du sublime par excellence, ne cesse de fasciner. N'est-ce pas le film d'une catastrophe inéluctable et sans suspens, Titanic, qui a rassemblé le plus de spectateurs dans l'histoire ? Quand, pour paraphraser Voltaire, l'humanité fataliste dit que « tout va au plus mal, dans le pire des mondes possibles », l'amour de la catastrophe reste sa dernière consolation. **Julien Delors.**



Geert Goiris, *Mammatus*, 2010. Impression jet d'encre archival, 207 x 106 (81 1/2 x 63 in). Édition de 5 + 1 ea.
© Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris.

3. LA TRAGÉDIE DU PAYSAGE

« Les êtres humains ont aujourd'hui plus d'impact sur le paysage que la pluie. »²

Dès les années 1970, des artistes documentent l'impact de l'activité industrielle sur la nature. Passant souvent par une photographie mêlant objectivité conceptuelle et investigation journalistique, ces témoins vigilants adoptent l'angle du constat froid pour mieux révéler les ravages de l'anthropocène. Cette nouvelle ère géologique amorcée dès 1800 avec l'industrialisation croissante, et évaluée par la concentration de dioxyde de carbone dans l'atmosphère, enregistre l'impact environnemental des activités humaines.

La démographie, l'industrialisation, l'exploitation des ressources, les transports, la déforestation, etc. sont devenus de véritables forces géophysiques capables de modifier l'atmosphère, la biosphère, l'hydrosphère et même la lithosphère de la planète. L'homme réalise alors qu'il est à l'origine de catastrophes « naturelles » qu'il croyait subir. La pollution, tout comme les tsunamis ou les canicules, sont à présent imputables à des causes connues, parfois tues. Décrivant une « géographie de la peur » parfois invisible, les indices et échelons climatiques passent au superlatif. Les prévisions révèlent des cercles vicieux : réchauffement climatique, fonte des glaces, élévation du niveau de la mer, inondation, etc. Une confusion subsiste pourtant dans la contemplation impuissante de ces chamboulements climatiques et de leurs territoires traumatiques : trompeuse, leur beauté reste parfois séduisante.



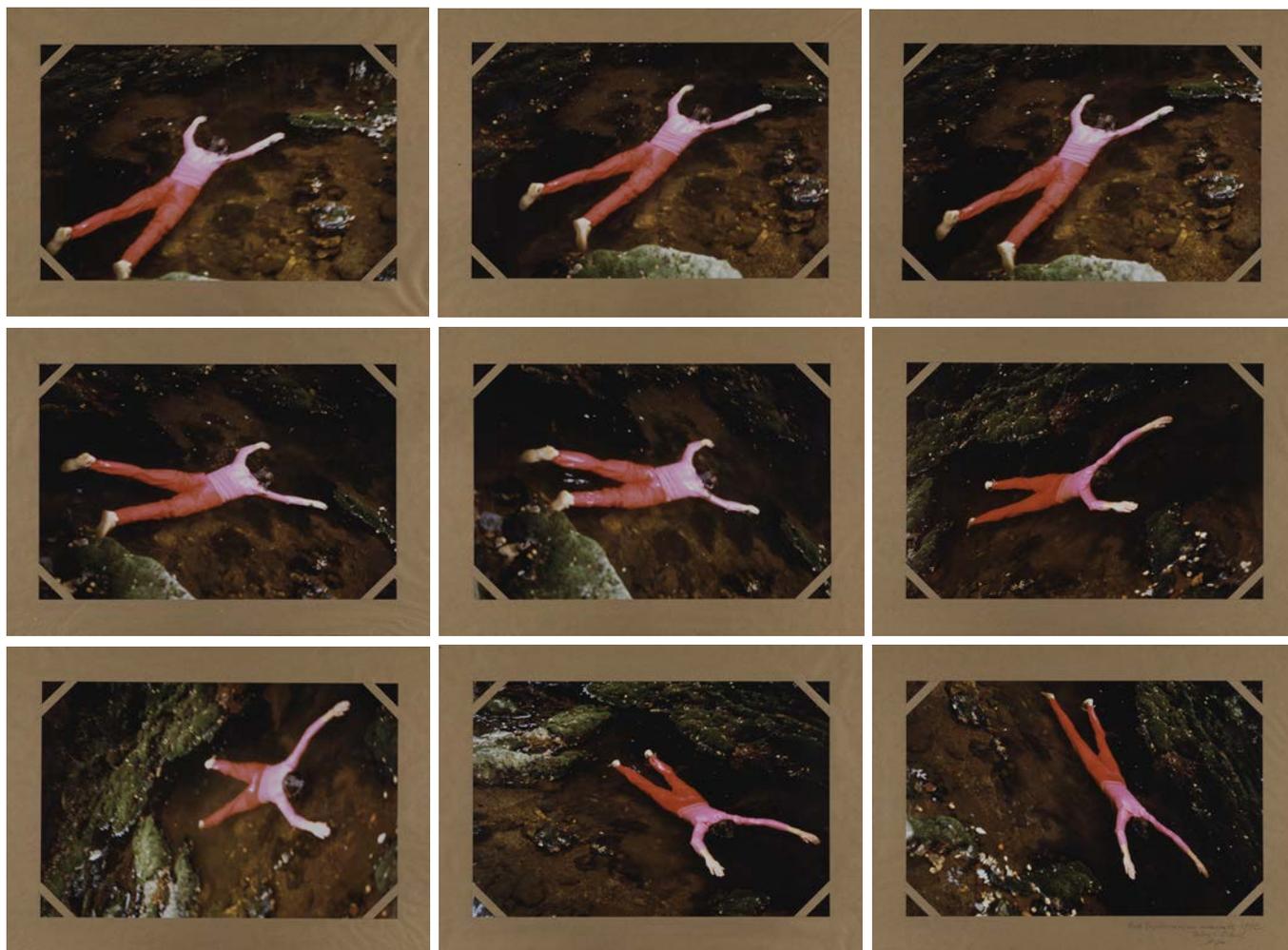
Richard Misrach, *Desert Fire #249*, 1985. Épreuve chromogénique.
© Richard Misrach, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco,
Pace/MacGill Gallery, New York and Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles.

² *The Altered Landscape: Photographs of a Changing Environment*. catalogue d'exposition, 2011.

Extrait du « Glossaire », catalogue Sublime. Les tremblements du monde

***Printemps silencieux*, Rachel Carson, 1962**

En janvier 1958, une amie de Rachel Carson lui signale la mort de nombreux oiseaux dans le Massachusetts après la pulvérisation de pesticides destinés aux moustiques. Alarmée, la zoologiste et biologiste marine entreprend une enquête de quatre ans dont *Printemps silencieux* sera l'aboutissement. Le titre s'inspire d'un poème de John Keats où « nul oiseau ne chante ». En s'appuyant sur de nombreuses études de cas, l'auteur décrit les effets toxiques des herbicides et pesticides contenant de l'arsenic, du phosphate, du mercure, du chlordane, du DDT (dichloro-diphényl-trichloroéthane), etc. Largement pulvérisés, ces cocktails chimiques infiltrent toute la chaîne des écosystèmes. Leur dissémination est invisible et irréversible, leurs effets cumulatifs et imprévisibles. De plus, ils s'avèrent souvent contre-productifs à long terme, car les « nuisibles » ou les « mauvaises herbes » mutent et deviennent résistants. In fine, l'homme souffre des mêmes maux que les animaux : cancers, stérilité, troubles neurologiques et nerveux, mutations génétiques, etc. L'auteur renomme ces poisons des biocides, des « produits qui tuent le vivant ». Elle préconise un usage ciblé des pesticides, ou mieux, d'y substituer des espèces prédatrices. Succès retentissant aux États-Unis, *Printemps silencieux* est souvent considéré comme le déclencheur du mouvement écologiste : il entraîne la création de l'Agence de protection environnementale en 1970 et l'interdiction DDT aux États-Unis en 1972. **Hélène Meisel.**



Barbara and Michaël Leisgen, *Pink Depression. L'eau mourante*, 1982.

Épreuve photographique, 50 x 75 cm.

Suite de 9 photographies couleur, Cibachromes montés sur papier kraft, encadrés.

© Adagp, Paris, 2015.

« L’anthropocène et l’esthétique du sublime », de Jean-Baptiste Fresoz, extrait du catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Contrairement à l’expression « crise environnementale » qui désigne une épreuve brève dont l’issue serait imminente, l’anthropocène désigne un point de non-retour, une bifurcation géologique dans l’histoire de la planète Terre, sans retour prévisible à la normale de l’holocène. L’anthropocène, ce n’est pas la fin du monde, mais c’est tout de même celle d’une époque géologique. Si nous ne savons pas exactement ce que l’anthropocène nous réserve (les simulations du système Terre sont incertaines), une chose est sûre : nous y sommes entrés, sans espoir d’en sortir, pris dans le vortex chaotique des actions et rétroactions liant le capitalisme industriel au système Terre. Avec l’anthropocène se noue une certitude : nous ne pouvons plus douter que quelque chose d’importance à l’échelle des temps géologiques a eu lieu récemment sur Terre.

Le concept d’anthropocène a ceci d’intéressant pour l’art et l’écologie politique, qu’il réactive les ressorts de l’esthétique du sublime, esthétique occidentale et bourgeoise par excellence, vilipendée par les critiques marxistes, féministes et subalternistes, comme par les postmodernes. Le discours de l’anthropocène correspond en effet assez fidèlement aux canons du sublime tels que définis par Edmund Burke en 1757. Selon ce philosophe anglais conservateur, surtout connu pour son rejet absolu de 1789, l’expérience du sublime est associée aux sensations de stupéfaction et de terreur ; le sublime repose sur le sentiment de notre propre insignifiance face à une nature lointaine, vaste, manifestant soudainement son omnipotence.

Écoutons maintenant les scientifiques promoteurs de l’anthropocène : « L’humanité, notre propre espèce, est devenue si grande et si active qu’elle rivalise avec quelques unes des grandes forces de la Nature dans son impact sur le fonctionnement du système Terre » et donc « le genre humain est devenu une force géologique globale »³. La thèse de l’anthropocène repose en premier lieu sur les quantités phénoménales de matière mobilisées et émises par l’humanité au cours des XIX^e et XX^e siècles. [...] Au sublime de la quantité s’ajoute le sublime géologique des âges et des éons, duquel l’anthropocène tire ses effets les plus saisissants. La thèse de l’anthropocène nous dit en substance que les traces de notre âge industriel resteront pour des millions d’années dans les archives géologiques de la planète. [...] Ce que nous vivons n’est pas une simple « crise environnementale », mais une révolution géologique d’origine humaine. [...] Le sublime de l’anthropocène réside précisément dans cette rencontre extraordinaire : une durée infime, quasi nulle au regard de l’histoire terrienne, aura suffi à provoquer une altération comparable au grand bouleversement qui nous sépare du mésozoïque.



De gauche à droite : Roland Cat, La terre n’appartient pas à l’homme, Greenpeace, 1970–1979. Affiche, 75 x 46 cm.

Musée du Vivant-AgroParisTech | Château de Grignon. © Adagp, Paris, 2015.

Anonyme, La gueule ouverte. Le journal qui annonce la fin du monde (Tout doit disparaître).

Musée du Vivant-AgroParisTech | Château de Grignon. © Tous droits réservés.

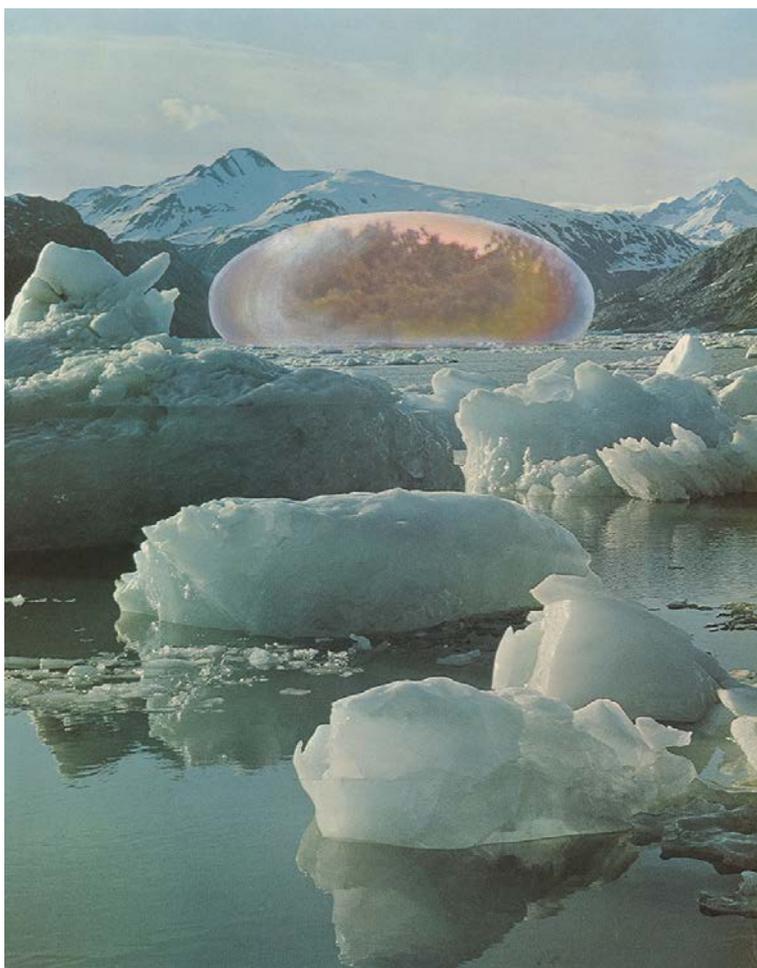
³ Will Steffen, Jacques Grinevald, Paul Crutzen et John McNeill, « The Anthropocene: Conceptual and Historical Perspectives », *Philosophical Transactions of the Royal Society A*, vol. 369, 2011, p. 842–867.

4. ALTERNATIVES

La régulation environnementale à une échelle globale est maintenant nécessaire pour survivre. L'imagination créative ou la sensibilité artistique peuvent être l'un de nos moyens communs élémentaires d'auto-régulation, qui pourrait nous aider à repérer et rejeter ce qui est toxique dans nos vies. György Kepes

Alors que Gaia était perçue comme un organisme géant aux ressources inépuisables, notre planète apparaît à la fin des années 1960 comme un « vaisseau Terre » aux réserves comptées (Buckminster Fuller). Si certaines hypothèses extravagantes imaginent coloniser l'espace, des alternatives concrètes proposent en revanche de stopper les dégradations en cours, de conserver et de restaurer le patrimoine restant.

Apparaît alors le concept écologique de *sustainability*, littéralement « soutenabilité », qui prévoit des modèles de développement durable associant équité sociale, viabilité économique et respect environnemental. Le 1^{er} janvier 1970, des millions d'américains protestent contre la pollution lors du 1^{er} « Earth Day » ; des lois comme le *Land Reclamation Act* contraindront ensuite certains états américains à réhabiliter les terres détruites par l'industrie. Des artistes proches du Land art investiront d'anciennes mines, tantôt pour les requalifier, tantôt pour les sanctuariser. Certains proposent des solutions de développement durable, de dépollution ou de reforestation, d'autres imaginent des moyens de survie. Capsules climatiques, oasis artificiels, cosmos synthétiques ou villes amphibies ne seraient que des réserves temporaires. À moins que la « terraformation » – la transformation d'une planète, d'un satellite naturel ou d'un corps céleste en environnement habitable – à laquelle s'attache la science-fiction ne soit un jour possible...



Juan Navarro Baldeweg, *A tropical forest in an arctic landscape.*
Application of a climatic control system, 1972.
Photomontage. © Adagp, Paris, 2015.

« Agnes Denes. Une colline plantée de onze mille arbres transmissibles par donation ou héritage », de Arnaud Déjeammes, extrait du catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Commissionné par le Public Art Fund⁴, *Wheatfield – A Confrontation* d'Agnes Denes se développe à l'échelle d'une saison : face au quartier financier de New York, volontaires et assistants se livrent à de vastes travaux des champs sur le terrain d'une décharge. Sur quelque huit mille mètres carrés, ils y plantent du blé en mai 1982, qu'ils moissonnent en août. La confrontation que le titre évoque n'a rien de la démonstration de force : plus proche de l'*ahisā* de Gandhi, sa seule « violence » relève du « phénomène vital » – selon la distinction faite par Jean Genet, opposant celle du « grain de blé qui germe et fend la terre gelée » à la « brutalité » insidieuse du chiffre, de la vitesse ou de la bureaucratie⁵... À proximité de la *Liberté éclairant le monde*, le projet anti-monumental met en présence deux être-au-monde aux horizons d'attente divergents : marchés où se décide le cours des céréales et champ tissé d'interactions sociales, que l'artiste associe à Shangri-La⁶. Les quatre cent cinquante kilos de grains obtenus grâce à la germination de ce « concept philosophique visuel »⁷ voyagent entre 1987 et 1990 lors de l'*International Art Show for the End of World Hunger*, et se voient semés à différents endroits du globe.

La même année que la récolte, l'artiste conçoit l'ébauche de *Tree Mountain – A Living Time Capsule*. Annoncée par le gouvernement finlandais au Sommet planète Terre de Rio le 5 juin 1992, l'œuvre organique est inaugurée en 1996, après l'élévation d'une colline artificielle et la plantation de onze mille sapins sur le site d'une gravière, à Pinziö, près d'Ylöjärvi (Finlande). Chacun d'entre eux, répartis en suivant un motif d'entrelacs spiralés conforme à une suite de Fibonacci, correspond à une personne détenant un certificat de protection, qui peut se transmettre par donation ou héritage.

Inaliénable, la forêt doit être sauvegardée pendant quatre siècles, durée nécessaire pour redevenir primaire. Concordance entre la nature et l'algorithme, cette action de bioremédiation aspire à compenser des dommages environnementaux aux proportions planétaires.



Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation : Battery Park Landfill, Downtown Manhattan (composite)*, 1982.

Type-C print, 76,2 x 101,6 cm.

© Agnes Denes. Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

⁴ *Wheatfields for Manhattan*, deuxième projet de la série *The Urban Environmental Site Program*.

⁵ « Violence et brutalité », *Le Monde*, n° 10137, 2 septembre 1977, p. 1-2.

⁶ Voir James Hilton, *Lost Horizon*, Londres, Macmillan & Co. Limited, 1933.

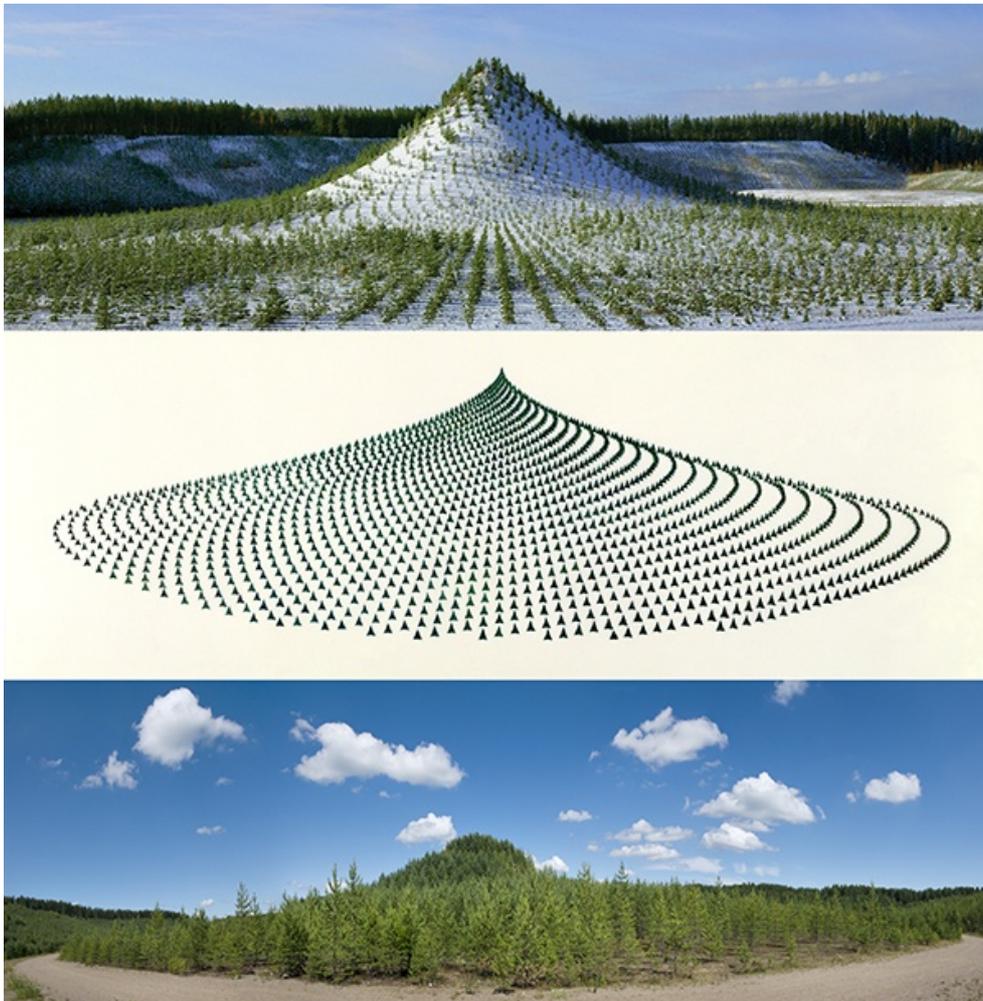
⁷ À propos de son œuvre *Dialectic Triangulation – A Visual Philosophy* de 1967-1969 (voir « A Short History of the Pyramids », *The Living Pyramid*, John Hatfield (éd.), New York, Socrates Publishing, 2015, p. 19). *Wheatfield* comme « concept universel », voir Ana Cristina Bozzo et al., *The International Art Show for the End of World Hunger*, New York, Artists to End Hunger, Inc., 1987, p. 86.

Extrait du « Glossaire », catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Sustainability

La notion de *sustainability*, soutenabilité ou durabilité en français, est intimement liée à l'écologie, en tant qu'elle renvoie à la capacité des écosystèmes à se perpétuer dans toute leur diversité. Ce n'est pas un hasard si on la retrouve dès le XIV^e siècle dans l'ordonnance de Brunoy (1346) relative à la gestion soutenable de la ressource forestière, dont il s'agit de garantir la pérennité malgré la pression exercée sur cet environnement par l'exploitation humaine.

L'invention du « développement durable » en 1987, dans le Rapport Brundtland publié par la Commission mondiale pour l'environnement et le développement de l'ONU, s'inscrit donc dans le prolongement direct de cette *sustainability*, dans une articulation résolument anthropocentrée avec le « développement ». Le développement durable se définit ainsi comme « un développement qui répond aux besoins du présent sans compromettre la capacité des générations futures de répondre aux leurs », et dont le déploiement repose sur la recherche d'équilibres et de compromis entre des impératifs économiques, sociaux et environnementaux, ses « trois piliers ». Un équilibrage intrinsèquement instable et contingent, dans lequel s'originent les principales critiques du développement durable, soupçonné de mettre l'accent sur certains piliers au détriment d'autres et dénoncé en tant qu'oxymore, tel René Dumont, pour qui « le développement durable est en soi une contradiction, car on ne peut pas développer sans consommer davantage de biens et d'énergie ». **Ariane Debourdeau.**



Agnes Denes
Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years (triptych), 1992/2013
Type-C print, 91.44 x 91.44 cm
© Agnes Denes. Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York

5. RÉ-ENCHANTEMENT

Notre corps fait partie du monde. Mieux, il en est un membre à la fois autonome et analogue à l'univers. Novalis

Le motif du spectateur absorbé dans la contemplation d'un paysage grandiose se cristallise au XIX^e siècle dans la peinture de Caspar David Friedrich. Des promeneurs solitaires y communient pacifiquement avec une nature dont les accalmies permettent des rapports apaisés, mais toujours conscients et respectueux des forces en puissance. Revenant à des pratiques rituelles, certains artistes renouent dans les années 1970 avec des traditions panthéistes, holistes et parfois animistes. Passant par l'immersion et la fusion, l'osmose avec la nature peut déclencher une vocation écologique. L'expérience de la nature se fait plus existentielle et subjective. Humilité, ascèse et non-agir rejoignent les spiritualités zen et bouddhistes. L'interventionnisme musclé du Land art américain cède la place à la discrétion conciliante du Land art anglais. Conçue en 1973 par le philosophe norvégien Arne Naess, l'éthique environnementale de « l'écologie profonde » oppose à l'anthropocentrisme d'une écologie superficielle l'égalité de toutes les formes de vie, humaines ou non-humaines. De cette position découlent les aspirations actuelles à la décroissance et à la « sobriété heureuse » (Pierre Rabhi), mais aussi une volonté écoféministe d'ôter aux hommes leur pouvoir de destruction et d'exploitation. Médiateurs ou conciliateurs, certains artistes réparent, soignent et pansent la terre, avec humour parfois. Réenchanter la nature consisterait moins à la dissocier de soi comme altérité extrême, qu'à s'y identifier et s'y fondre.



Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Centre*, 2007, film 16 mm transféré sur vidéo ; 22 min., muet
© Rosa Barba / VG Bild-Kunst © ADAGP, Paris, 2015.

« Ana Mendieta. Le germe de l'écoféminisme », de Guillaume Mansart, extrait du catalogue *Sublime. Les tremblements du monde*, éditions du Centre Pompidou-Metz

Actrice un temps oubliée de l'avant-garde new-yorkaise des années 1970, l'artiste américanocubaine Ana Mendieta fait aujourd'hui unanimement figure de pionnière. À la croisée des courants majeurs qui ont nourri l'art américain (le land art, l'art corporel, l'art conceptuel), son œuvre déploie un vocabulaire formel et théorique singulier qui met en relation la domination des femmes et celle de la nature et sème le germe d'un écoféminisme.

Combinant la performance, la photographie, la sculpture et le film, son travail s'appréhende comme une globalité qui prend comme point d'origine le corps de l'artiste. La violence figurée (et parfois réelle) de certaines de ses œuvres tient en ce qu'elles convoquent la puissance et les attributs du rituel. Aussi les matériaux qu'elle utilise revêtent-ils une dimension hautement symbolique : la terre, le feu, le sang, l'herbe, les pierres, les fleurs, les plumes... Ils se réfèrent à la fertilité, au mythe de la Création, à la purification, et plus généralement aux forces de vie et de mort. Les croyances primitives que l'artiste réactive sont autant de moyens de parvenir à une profonde connaissance de soi ainsi qu'à un stade supérieur de conscience du monde.

La série *Siluetas* qu'elle réalise entre 1973 à 1980, dans l'Iowa et au Mexique, constitue le cœur de sa production. Composée de près de deux cents pièces (photographiques et filmiques), elle prend comme point de départ un geste consistant pour l'artiste à dessiner au sol, à l'aide de matériaux trouvés sur place – pierres, herbe –, les contours de son corps. Creusées, brûlées, modelées, ces empreintes éphémères indiquent un point de rencontre, voire de fusion, avec les paysages. À travers la signature de sa silhouette apposée dans la terre, Ana Mendieta tente symboliquement de s'inclure dans l'ordonnancement du monde sauvage. Mais si l'empreinte dit sa présence, elle signale tout autant une absence. Elle renvoie au déracinement de l'artiste qui, à l'âge de douze ans, a dû quitter son pays d'origine pour rejoindre les États-Unis.

[...]

Mais une tension dramatique émane également des *Siluetas*, la solitude des corps évanouis dans le paysage semble mettre en relation une quête d'origine et l'espace de la mort. La renaissance s'apparente aussi à un sacrifice et la silhouette modelée ou dessinée tient alors lieu de tombeau. Nourrie par les mythes et les rites de l'Amérique latine et de l'Afrique, Ana Mendieta travaille sur cette vérité contradictoire qui consiste à assigner la mort pour libérer l'énergie de la vie.

[...] « Elle est devenue une prêtresse, une déesse de la terre »⁸, écrit à propos de l'artiste le critique d'art John Perreault, comme si le travail d'Ana Mendieta devait finalement exister par-delà les limites de l'art, dans une vie augmentée directement connectée à d'incommensurables puissances invisibles.



Ana Mendieta, *Siluetas Works in Mexico*, 1974–1977 (impression de l'Estate 1991).

Suite de 12 photographies couleurs de l'Estate, 40,6 x 50,8 cm.

© The Estate of Ana Mendieta Collection,
LLC Courtesy Galerie Lelong, New York.

⁸ John Perreault « Earth and Fire, Mendieta's Body of Work », dans *ibid.*

Extrait du « Glossaire », catalogue Sublime. Les tremblements du monde

Deep Ecology

« Le mouvement d'émergence des écologistes hors de leur relative obscurité initiale constitue un tournant pour nos communautés scientifiques. Mais leur message est déformé et utilisé à mauvais escient. Un mouvement d'écologie superficielle, qui est en fait actuellement des plus puissants, et un mouvement d'écologie profonde, qui est bien moins influent, luttent l'un contre l'autre pour retenir notre attention. » Plus de trente ans après, la distinction posée par Arne Næss n'a rien perdu de son acuité, entre d'un côté une « écologie superficielle » (*shallow ecology*) anthropocentrée et cantonnée à la lutte contre l'épuisement des ressources et la pollution dans les pays riches, et de l'autre une « écologie profonde » (*deep ecology*) biocentrée qui « explore les racines des problèmes écologiques dans la structure des sociétés et des cultures du monde entier ».

Renversant les paradigmes dominants des grandes sociétés industrielles, la *deep ecology* s'articule en effet autour de ce principe fondamental : « l'épanouissement de la vie humaine et non humaine sur Terre a une valeur intrinsèque ». En découlent huit préceptes de base de l'écosophie, philosophie pratique qui place l'éthique environnementale au cœur de toutes nos actions, puisque « nous sommes une partie tout aussi intime de l'écosphère que nous le sommes de notre propre société ». Une proposition radicale à l'origine d'une véritable mise au pilori de la *deep ecology*, agrémentée d'accusations de fascisme vert, malthusianisme, anti-humanisme ou encore éco-centrisme qui participent pour une large part de sa persistante marginalisation.
Ariane Debourdeau.



Robert Kinmont, *8 Natural Handstands*, vers 1969–2005.
Épreuve gélatino-argentique en 9 parties, 21,59 x 21,59 cm chaque. Édition de 10.
© Photo : Joerg Lohse.
© Courtesy image de Alexander and Bonin, New York.

3.

LISTE DES ARTISTES

Robert Adams
Bas Jan Ader
Dove Allouche
Darren Almond
Amy Balkin
Lewis Baltz
Shigeru Ban
Rosa Barba
Joseph Beuys (& Gianfranco Gorgoni)
Ursula Biemann
Auguste-Rosalie Bisson
Richard Buckminster Fuller
Edward Burzynsky
Christo et Jeanne-Claude
Aimé Civiale
Nacho Criado
François Dallegret
Tacita Dean
Agnes Denes
Menzie Dickson
Mark Dion
Julien Discrit
Mary Beth Edelson
Martin Engelbrecht
Bernard Faucon
Roland Flexner
Kazumichi Fujiwara
Dora Garcia
Sharon Gilbert
Peter Goin
Geert Goiris
Laurent Grasso
David Greene
Haus Rucker-Co
Werner Herzog
Michael Heizer
Marianne Heske
Susan Hiller
Hans Hollein
Victor Hugo
Peter Hutchinson
Robert Kinmont
Jiří Kolář
Július Koller
Horacio Larrain Barros
John Latham
Barbara et Michael Leisgen
Jochen Lempert
Dona Ann Mac Adams
John Martin
William Martin
Gordon Matta-Clark

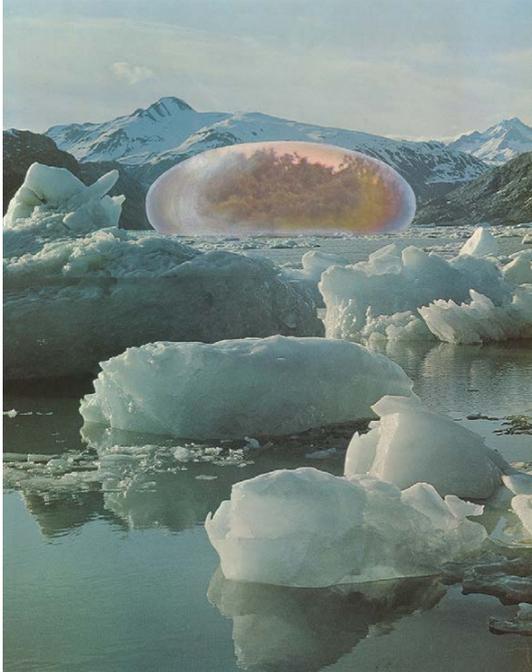
Angela Melitopoulos & Maurizio Lazzarato
Ana Mendieta
Gustav Metzger
Karel Miler
Fina Miralles
Richard Misrach
Adrien Missika
Gernot Nalbach
Juan Navarro Baldeweg
Louise Neaderland
Isamu Noguchi
Pere Noguera
Gina Pane
Cornelia Parker
Giuseppe Penone
Zarh Pritchard
Guy Rottier
Jacques Rougerie
Charles Simonds
Robert Smithson
Klaus Staeck
Graham Stevens
Petr Štembera
Hiroshi Sugimoto
Superstudio
Lars Von Trier
Joseph M. W. Turner
Nicolás García Urriburu
Leonard De Vinci
Jaume Xifra
Chen Zhen

**Dation Maurice et Katia Krafft du Muséum
national d'Histoire naturelle**

Anna D'Alessandro
Jean-Baptiste Chapuy
Camillo De Vito
Saverio Della Gatta
Camille Flammarion
William Hamilton & Pietro Fabris
Athanasius Kircher
Gioacchino La Pira
Y. Itowe Ogura
Sherman & Smith
Pierre-Jacques Volaire

**Avec la contribution de la Cinémathèque
française, de la Société de Géographie, des
Amis de la Terre, du Musée du Vivant-
AgroParisTech et
du Kansas State Historical Society.**

4. LE CATALOGUE



Ouvrage collectif sous la dir. d'Hélène Guenin

Parution : 10 février 2016

Genre : catalogue d'exposition

Thème : arts plastiques

Format : 24 x 28 cm

Relié, 224 pages

EAN : 978-2-35983-041-5

Exploration spéculative et intuitive, l'exposition du Centre Pompidou-Metz interroge la continuité de la notion de sublime et son évolution dans un contexte contemporain, en rassemblant **une centaine d'artistes internationaux avec des contrepoints historiques, scientifiques et cinématographiques**. Dans un XX^e et XXI^e siècles hantés par les catastrophes et les désastres écologiques, saturés d'images de ces excès, persistent le sublime terrible de la période romantique.

Dans ce voyage oscillant entre le $XVIII^e$ et le XXI^e siècle, les interrogations esthétiques croisent les positions morales et les débats écologiques actuels. Le chemin en est scandé par les recherches d'artistes, vigiles et lucioles, qui, d'une petite lumière, perceptible par ceux qui veulent bien lui prêter attention, éclairent l'histoire tumultueuse d'une passion ravageuse et ravagée entre une espèce occupante et son écosystème.

LES POINTS FORTS

- Une mise en perspective des débats écologiques actuels par le prisme de l'art, enrichie de contrepoints historiques, scientifiques et cinématographiques.
- Une iconographie dense et très spectaculaire
- Une cinquantaine de notices et un glossaire donnent les clés pour comprendre les temps forts de l'engagement écologique depuis les années 1960.

5. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE



Pierre-Jacques Volaire, *Éruption du Vésuve*, 1767. Peinture à l'huile sur bois, 39 x 25 cm.
Collection iconographique de la dation Krafft.
Bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris.
© Muséum national d'histoire naturelle, Paris — Direction des bibliothèques et de la documentation.



Saverio Della Gatta, *Éruption du Vésuve en 1774*, 1794. Peinture à la gouache sur papier, 69 x 54 cm.
Collection iconographique de la dation Krafft.
Bibliothèque du Muséum national d'Histoire naturelle, Paris.
© Muséum national d'Histoire naturelle, Paris — Direction des bibliothèques et de la documentation.



Geert Goiris, *Mammatus*, 2010.
Impression jet d'encre archival, 207 x 106 (81 1/2 x 63 in).
Édition de 5 + 1 ea.
© Courtesy de l'artiste et Art : Concept, Paris.



Darren Almond, *Until MMXLI.VII*, 2003.
Photographie couleur C-print contrecollée sur aluminium.
© Darren Almond, Courtesy Matthew Marks Gallery.

SUBLIME
LES TREMBLEMENTS DU MONDE



Joachim Lempert, *The Skins of Alca impennis*, 1995–2014
36 photographies, épreuves gélatino-argentiques
© ADAGP, Paris, 2015

2–9



Richard Misrach, *Desert Fire #249*, 1985/1994.
Dye Coupler Print. Épreuve chromogène.
© Richard Misrach, courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco, Pace/MacGill Gallery, New York and Marc Selwyn Fine Art, Los Angeles.

3–10



Barbara et Michaël Leisgen, *Pink Depression. L'eau mourante*, 1982.
Cibachromes montés sur papier kraft, 9 éléments chaque
73 x 105 cm, mesures d'ensemble 219 x 315 cm.
Collection National Centre Georges Pompidou, Paris.
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand-Palais / Philippe Migeat.

3–11



Darren Almond, *Night + Fog (Monchegorsk) (8)*, 2007.
Épreuves au bromure.
© Darren Almond, Courtesy Matthew Marks Gallery.

3–11



Anonyme, *La gueule ouverte. Le journal qui annonce la fin du monde (Tout doit disparaître)*, septembre 1975.
Périodique.
Musée du Vivant-AgroParisTech | Château de Grignon.
© Tous droits réservés.

3–13

SUBLIME
LES TREMBLEMENTS DU MONDE



Peter Goin, *Sedan Crater*, 1985–1991.

Épreuve chromogène.

This crater remains from the Plowshares program, the purpose of which was to test the peaceful use of nuclear explosions. The operating hypothesis was that a nuclear explosion could easily excavate a large area, facilitating the building of canals and roads, improving mining techniques, or simply moving a large amount of rock and soil. The intensity and distribution of radiation proved too great, and the program was abandoned. The “Sedan” device was thermonuclear—70 percent fusion, 30 percent fission—with a yield of 100 kilotons. The crater is an impressive 635 feet deep and 1,280 feet wide. The weight of the material lifted was 12 million tons.

© Peter Goin. Photo : Courtesy de l’artiste.



Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013.

Vidéo, couleur, sonore.

© Ursula Biemann. Photo : Courtesy de l’artiste.

3–14



Ursula Biemann, *Deep Weather*, 2013.

Vidéo, couleur, sonore.

© Ursula Biemann. Photo : Courtesy de l’artiste.

3–14



Juan Navarro Baldeweg, *Ecosystems enclosed in pneumatic bubbles floating in New York Harbor, Application of a climatic control system*, 1972.

Photomontage.

© ADAGP, Paris, 2015.

4–15



Agnes Denes, *Wheatfield – A Confrontation : Battery Park Landfill, Downtown Manhattan (composite)*, 1982.

Type-C print.

76,2 x 101,6 cm.

© Agnes Denes. Courtesy Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York.

4–16

SUBLIME
LES TREMBLEMENTS DU MONDE



Ana Mendieta, *Siluetas Works in Mexico*, 1973 (impression de l'Estate 1991).
Suite de 12 photographies couleurs de l'Estate.
© The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC.
Courtesy Galerie Lelong, New York.

5-17



Gina Pane, *Terre protégée II*, Pinerolo, juin 1970 – tirage 2004
Épreuve gélatino-argentique noir et blanc, marouflé sur papier plastifié, 100 x 67,5 cm
© ADAGP, Paris 2015

5-17



Rosa Barba, *Outwardly from Earth's Centre*, 2007.
Film 16 mm transféré sur vidéo 22 min, muet.
© Rosa Barba.
© ADAGP, Paris, 2015.

5-18



Bas Jan Ader, *Farewel to Faraway Friends*, 1971.
Photographie couleur – tirage d'exposition.
© ADAGP, Paris, 2015.

5-19

SUBLIME
LES TREMBLEMENTS DU MONDE



Barbara et Michaël Leisgen, *Mimesis - Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten*, 1972-1973

Épreuve gélatino-argentique sur papier baryté, texte manuscrit sur papier calque, 90,5 x 73,5 cm

© Collection 49 Nord 6 Est FRAC Lorraine, Metz



Robert Kinmont, *8 Natural Handstands*, vers 1969-2005.

Épreuve gélatino-argentique en 9 parties, 21,5 x 21,5 cm chaque.

Édition de 10.

© Photo : Joerg Lohse.

© Courtesy image de Alexander and Bonin, New York.

6. CONTACTS PRESSE

PRESSE RÉGIONALE

Christophe Coffrant, Responsable du pôle Communication et Développement

E-mail : christophe.coffrant@centrepompidou-metz.fr

Téléphone : + 33 (0)3 87 15 39 66

Noémie Gotti, Chargée de communication et presse

E-mail : noemie.gotti@centrepompidou-metz.fr

Téléphone : + 33 (0) 3 87 15 39 63

PRESSE NATIONALE ET INTERNATIONALE

Claudine Colin Communication

Diane Junqua

E-mail : diane@claudinecolin.com

Téléphone : + 33 (0)1 42 72 60 01