



HAL
open science

Chaleur humaine

Camille Richert, Keren Detton, Sophie Warlop, Anna Colin, François Jarrige,
Sophie Cras, Harriet Hawkins, David Pontille, Suzanne Husky, Tiphaine
Calmettes, et al.

► **To cite this version:**

Camille Richert (Dir.). Chaleur humaine : Triennale Art & Industrie 2023. Silvana Editoriale, pp.172, 2023, 9788836653836. hal-04139741

HAL Id: hal-04139741

<https://sciencespo.hal.science/hal-04139741>

Submitted on 23 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



© Frac Grand Large

Pour cette deuxième édition, le Musée national d'art Moderne- Centre Pompidou et le Centre national des arts plastiques (Cnap) s'associent au Frac et le LAAC en mettant à disposition leurs collections. Parallèlement, de nouvelles productions seront présentées, dont une dizaine d'œuvres produites spécifiquement pour l'espace public.

Intitulée Chaleur humaine, la deuxième édition de la Triennale Art & Industrie, qui se déroule à Dunkerque et sur tout le territoire des Hauts-de-France, explorera le sujet des énergies.

Pour embrasser ce vaste thème, le pôle art contemporain de Dunkerque (Frac Grand Large et LAAC), à l'initiative et aux commandes de la triennale, a invité deux commissaires d'exposition indépendantes : **Anna Colin** et **Camille Richert**, assistées par **Henriette Gillerot**.

Leur ligne curatoriale consiste à observer ce que les défis énergétiques apparus depuis la fin des Trente Glorieuses ont fait à l'art, au design et à l'architecture, et réciproquement, ce que ces pratiques ont apporté aux discours, représentations et enjeux énergétiques et écologiques planétaires. Par ces multiples propositions artistiques, les publics seront invités à découvrir des pratiques portant sur l'excès de consommation d'énergie, sur l'accès aux ressources naturelles, sur les problématiques de durabilité et de responsabilité environnementale, que sur les transformations des paysages et le rapport de l'humanité au sensible et au visible, sur l'intensité du vivant entre forces et fatigue, ou encore sur les circulations de données et de flux d'énergie.

Les œuvres se feront les témoins et les reflets des événements énergétiques de 1972 à nos jours et de leurs différents impacts, qu'ils soient positifs, négatifs ou neutres, sur l'humanité et le vivant, sur les comportements et les affects, ainsi que sur le présent et le futur.

<https://www.fracgrandlarge-hdf.fr/expositions/chaleur-humaine/>



**LES SOURCES DU PROGRÈS
[THE SOURCES OF PROGRESS]**

Jacques Bernard, Gravelines - Centrale
nucléaire en construction, 1973, dépôt
au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque en 2000.

Hans Haacke, *MetroMobilitan*, 1985,
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art
moderne - Centre de création industrielle.



Gregory Kalliche, *Buncha Hellis*,
2019-2020, courtesy de l'artiste
et Helena Anrather, New York,
collection du CAPC Musée d'art
contemporain de Bordeaux.



Susan Schuppli, *Delay Decay*, 2016,
courtesy de l'artiste.



Öyvind Fahlström, *Sunrise*, 1962, collection
Centre national des arts plastiques.

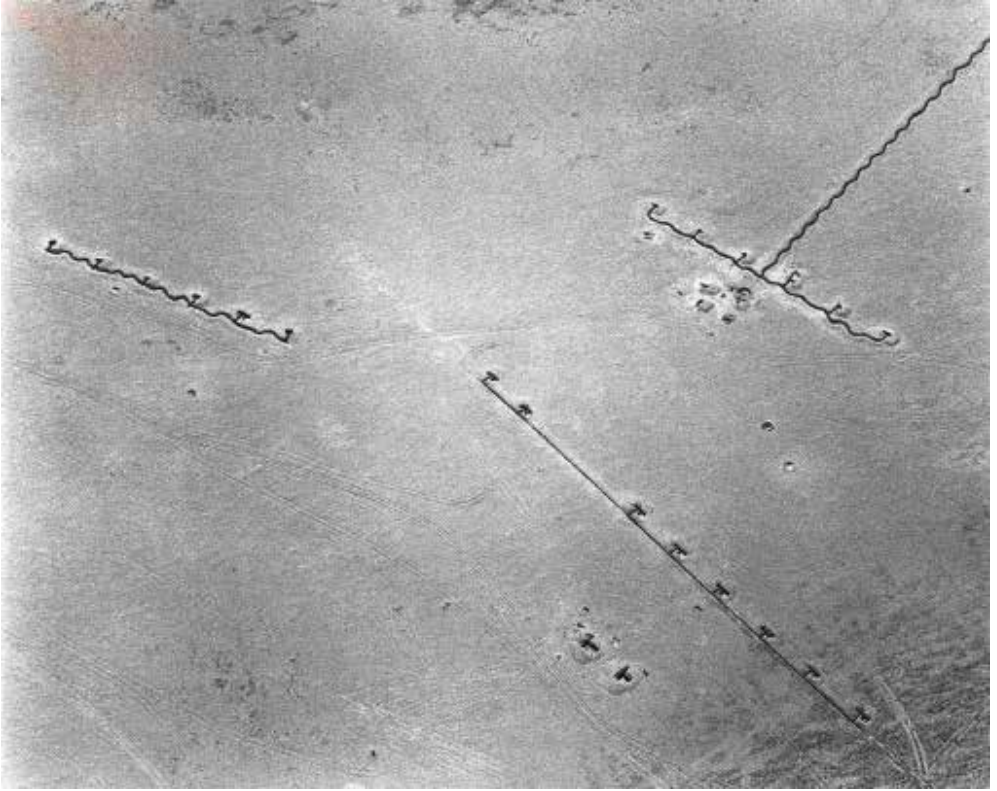


Vibeke Mascini, visualisation numérique
de *Instar*, 2023 (première itération en 2021),
courtesy de l'artiste.



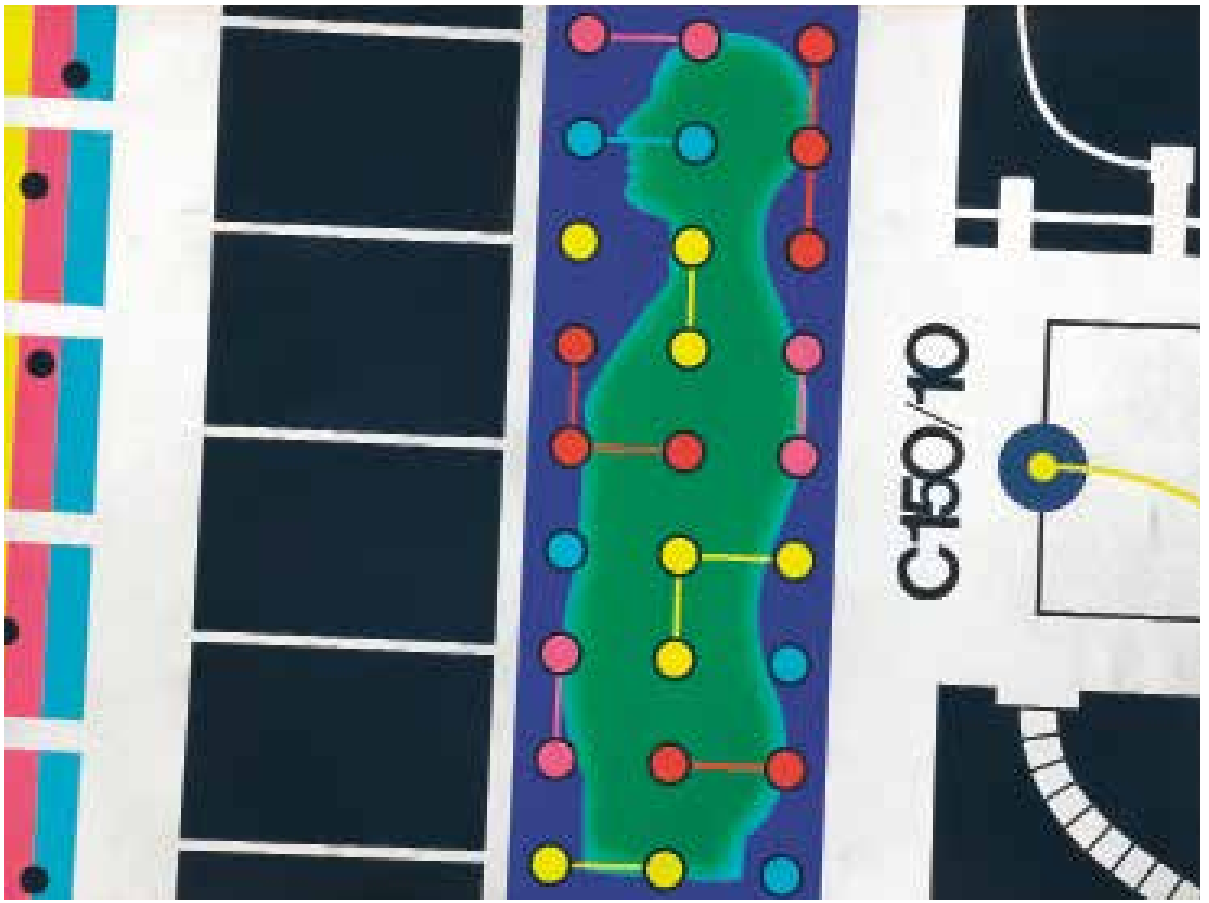
Collectif Etc, workshop du Collectif Etc à Düsseldorf, toile de Marion Jdanoff, 2021, courtesy des artistes.

Sophie Ristelhueber, *Fait*, 1992, Centre Pompidou, Paris,
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



Sammy Baloji, *Sans titre 21*, 2006,
collection Centre national des arts plastiques.

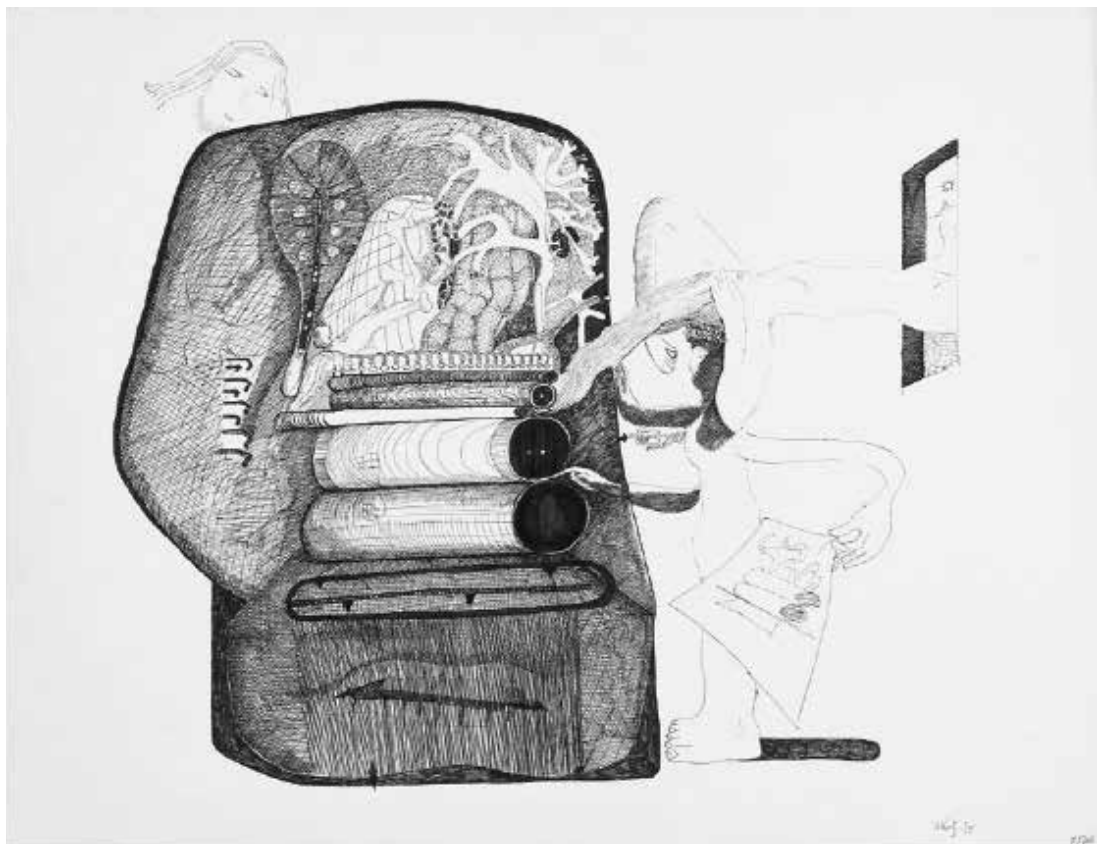
Edmund Alleyn, *Conditionnement IV*,
1966, collection Centre national
des arts plastiques.



**DES CORPS SANS FATIGUE
[TIRELESS BODIES]**



Archizoom Associati, *Poitrone Mies con poggiatesta*,
1969, collection *Frac Grand Large* - Hauts-de-France.



Jo Spence, *Circa 1959, I*, 1986,
collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine.

Michèle Katz, *Dispositif d'impression*.
L'ordinateur de Zoé, 1975, LAAC, Dunkerque.

Jean-Philippe Lenclos, *Études originales des essais de mise en couleur de la cafetière Moulinex*, 1973, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.





Minia Biabiany, *difé*, 2022,
courtesy de l'artiste.

**RESSOURCES HUMAINES
[HUMAN RESOURCES]**

Joseph Beuys, *Ausfegen*, 1972-1988, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



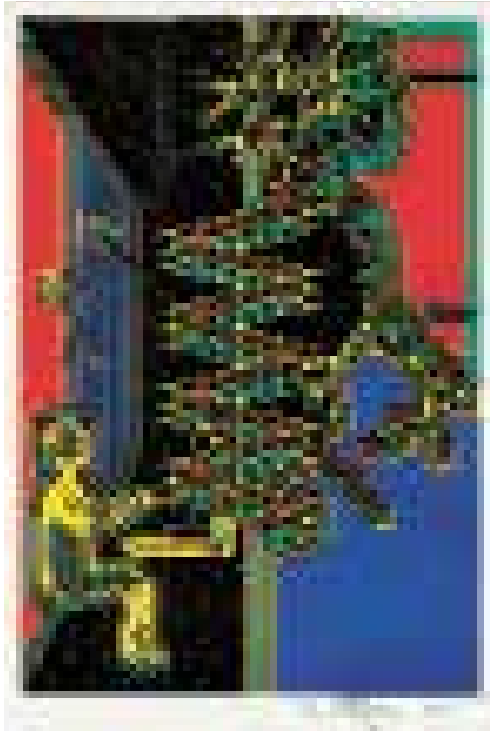
LaToya Ruby Frazier, *Les Mains d'Émile*,
Jean-Claude et Silvio, Flénu,
Borinage, 10 octobre 2016 (de la série
Et des terrils un arbre s'éleva),
2016-2017, collection MACS - Musée des
Arts Contemporains au Grand-Hornu



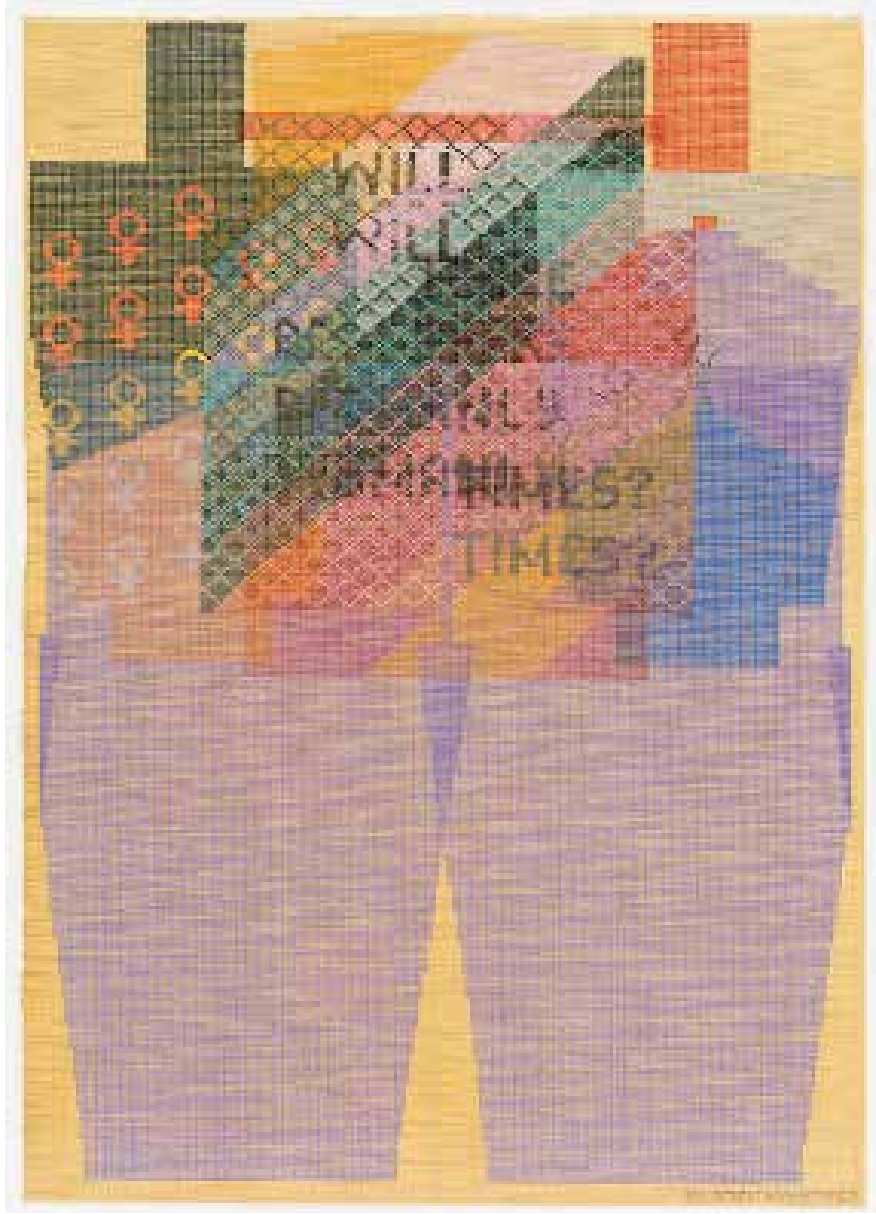
Les mains d'Émile, Jean-Claude et Silvio, Flénu, Borinage, 10 octobre 2016 (de la série Et des terrils un arbre s'éleva), 2016-2017, collection MACS - Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

Les mains d'Émile, Jean-Claude et Silvio, Flénu, Borinage, 10 octobre 2016 (de la série Et des terrils un arbre s'éleva), 2016-2017, collection MACS - Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

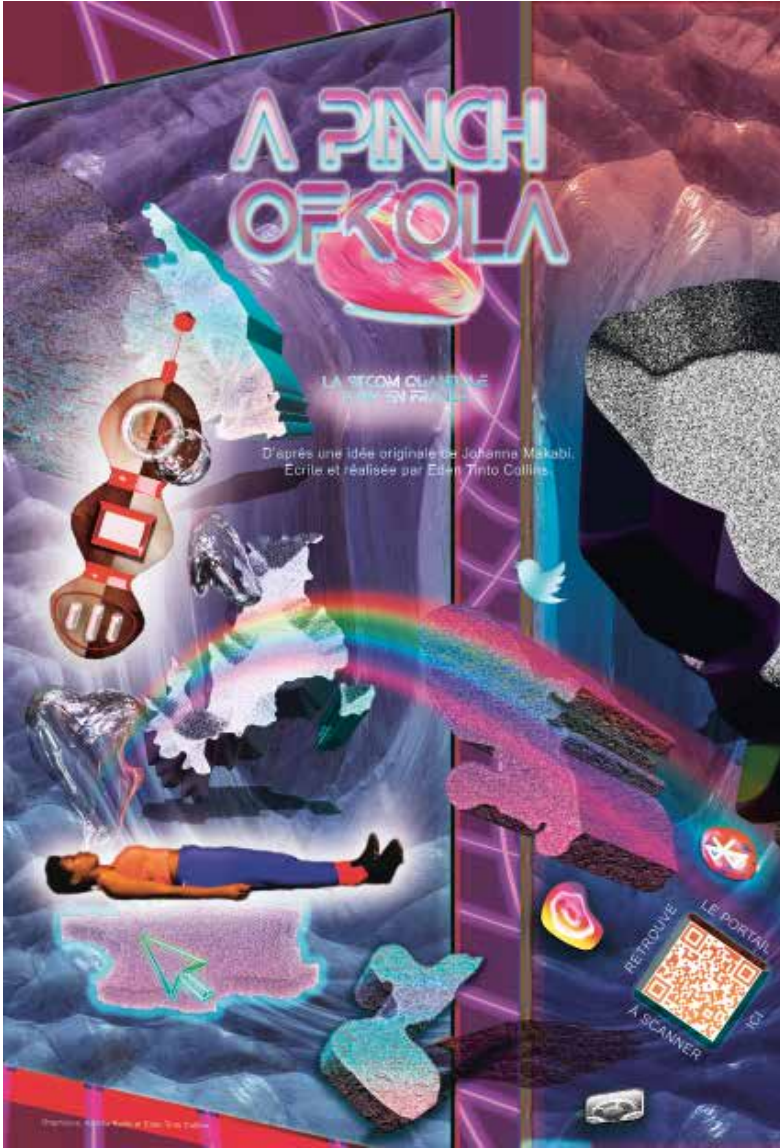
Les mains d'Émile, Jean-Claude et Silvio, Flénu, Borinage, 10 octobre 2016 (de la série Et des terrils un arbre s'éleva), 2016-2017, collection MACS - Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu



Charlotte Johansson, *Development*, 1984,
courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres.



Ellen Lesperance, *Will There Be Womanly Times?*, 2021, collection Frac Grand Large - Hauts-de-France.



Edén Tinto Collins, A Pinch of Kola, 2022-2023, courtesy of l'artiste.

Simon Ripoll-Hurier, images tirées de *The Signal Line*, 2023, courtesy de l'artiste.

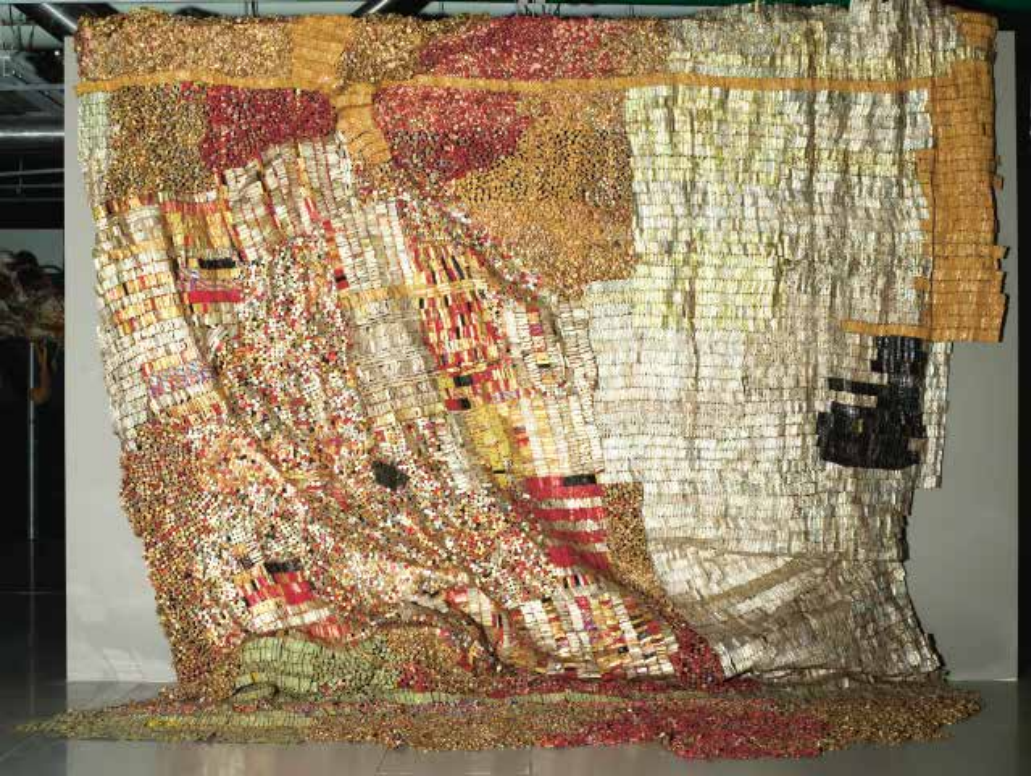




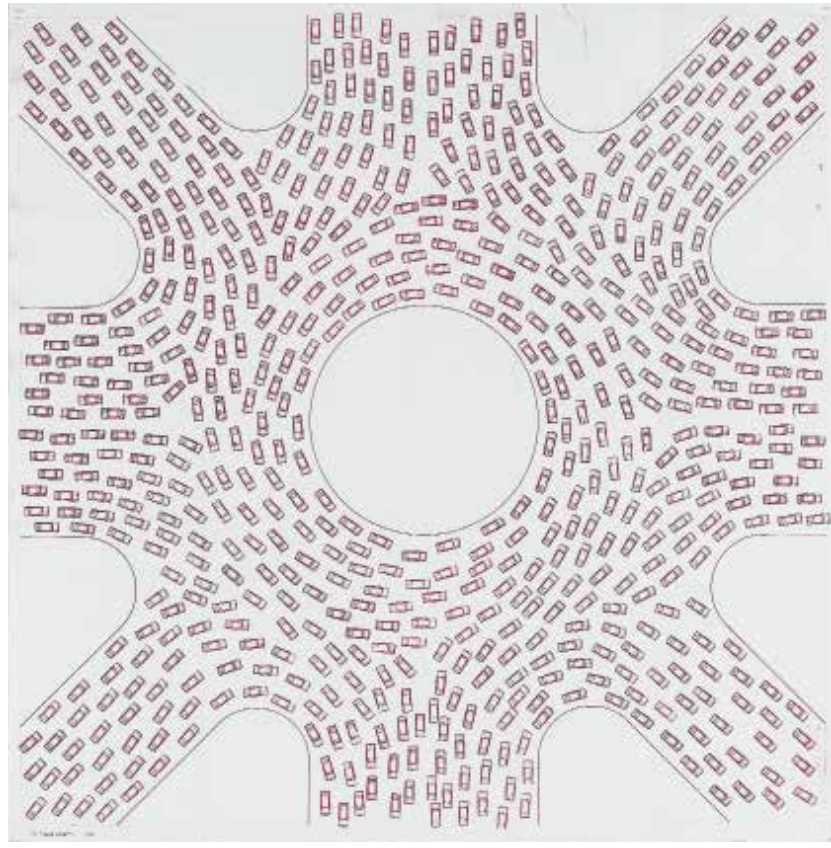
Caroline Achaintre, *Shopper*, 2012,
collection FRAC Champagne-Ardenne.

**FÉTICHES
[FETISHES]**

Chris Burden, *Big Wrench*, 1980,
courtesy de Electronic Arts Intermix.



El Anatsui, *Sasa [Manteau]*, 2004, Centre Pompidou, Paris,
Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



León Ferrari, *Rond Point I* de la série *Heliografias*, 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.

Helen Marten, *Some civic shades (II)*, 2010,
collection FRAC Champagne-Ardenne.

Ettore Sottsass, *Machine à écrire Valentine*, 1969,
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle.



Eliot Noyes, *Ordinateur Serie I*,
1976, Centre Pompidou, Paris,
Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle.





Pierre Alechinsky, *Labyrinthe d'apparat* (planche 5), mars 1973,
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle.

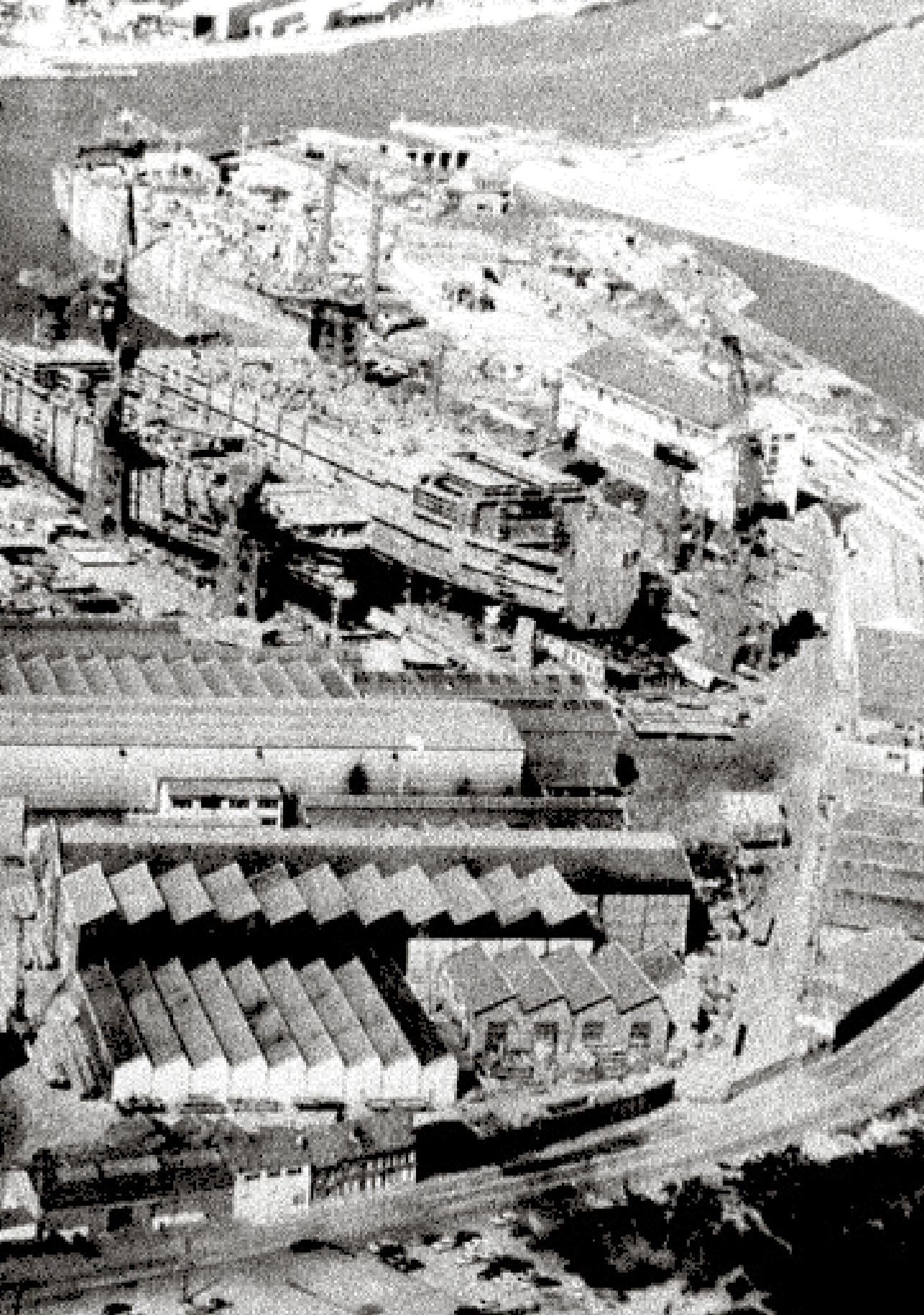
**AVANCER LES MONTRES,
RECULER LES HORLOGES
[BEATING TIME]**

Edith Dekyndt, *Major Tom*, 2009, visuel de l'exposition
Pièces Montrées - Incubus au Frac Alsace en 2013,
collection Frac Alsace, Sélestat.



CHALLENGER





NUMAINE

Vue aérienne des chantiers de construction navale, à Dunkerque, dans les années 1970 (page précédente).

- 30 PRÉFACES
JEAN-BAPTISTE TIVOLLE, PATRICE VERGRIETE
- 33 AVANT-PROPOS
KEREN DETTON & SOPHIE WARLOP
- 39 CHALEUR HUMAINE
ANNA COLIN & CAMILLE RICHERT
- 63 AUX SOURCES DU PROGRÈS
FRANÇOIS JARRIGE
- 73 BATTRE LA MESURE : L'IMAGE
ENTRE ACCÉLÉRATION ET
SUSPENSION DE LA PRODUCTIVITÉ
SOPHIE CRAS
- 79 CHRONOLOGIE
DES ÉNERGIES ET DES ARTS
CAMILLE RICHERT, AVEC ANNA COLIN
& HENRIETTE GILLEROT
- 97 NI PRODUITS NI FINIS :
L'ART PERTURBATEUR
DE FAIRE DURER LES CHOSES
JÉRÔME DENIS & DAVID PONTILLE
- 103 SPÉCULATIONS
INTER-PLANÉTAIRES
HARRIET HAWKINS
- 111 ÉNERGIES EN PRATIQUE
ENTRETIEN DES CURATRICES AVEC
MERCEDES AZPILICUETA, TIPHAINE CALMETTES,
ROB CROSSE, SUZANNE HUSKY & SIMONE PROUVÉ
- 123 LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

Cette deuxième édition de la Triennale Art & Industrie confirme le rôle déterminant que la culture, les arts et les artistes jouent à Dunkerque et dans les Hauts-de-France. Après *Gigantisme*, le thème retenu est cette fois-ci celui de l'énergie, thème, hélas, d'une triste actualité. Point de doute que la « chaleur humaine » en sera le fil conducteur !

Pour cette nouvelle édition, le FRAC, le LAAC et leurs partenaires – dont en particulier les collectivités territoriales, les services de l'État et les entreprises – manifestent que l'imaginaire des artistes est aussi le reflet de la vie telle quelle : celle même des femmes et des hommes qui, nous l'espérons, déambuleront heureux dans les sites exceptionnels de Dunkerque.

En effet, plus qu'une exposition, cette Triennale est un projet de territoire qui reconnaît dans une typologie de culture véritablement démocratique et ouverte, la pierre angulaire du développement d'une cité et d'une région dynamique et solidaire. La chaleur humaine dont l'exposition s'inspire se reflète aussi dans cette volonté de faire communauté par le libre accès à la connaissance artistique. Telle est la raison d'être du Frac Grand Large — Hauts-de-France : une invitation à s'étonner et à s'ouvrir, à l'art comme aux autres et à la planète !

Jean-Baptiste Tivolle
Président du Frac Grand Large — Hauts-de-France

Toute jeune encore, mais déjà solidement ancrée dans notre territoire, cette Triennale Art & Industrie nous rassemble et nous ressemble terriblement. D'abord, parce qu'elle est le fruit d'une formidable mobilisation des équipes du FRAC et du LAAC, mais aussi des acteurs associatifs, culturels et économiques de notre région. Un travail collectif qui est en quelque sorte notre marque de fabrique locale.

Cette Triennale nous ressemble parce qu'elle parle de nous, de notre rapport au monde, et en particulier au monde de demain. Placée sous le signe du « gigantisme » en 2019, élément identitaire très fort de nos paysages industrialo-portuaires, elle explore cette année la chaleur humaine et nos énergies créatives, c'est-à-dire l'âme même de notre territoire.

Dans le moment charnière que nous vivons, alors même que Dunkerque, reconnue comme le modèle de l'industrie décarbonée du futur, peut aujourd'hui se projeter avec une confiance retrouvée dans les vingt prochaines années, cette deuxième édition prend une dimension toute particulière.

Du 10 juin 2023 au 14 janvier 2024, Dunkerque, laboratoire de toutes les transitions, ouvre de nouveaux champs, de nouveaux questionnements et de nouveaux imaginaires sur les grands enjeux de notre époque.

31 Artistes, plasticiens, architectes, photographes et habitants du territoire sont invités à se rencontrer et à confronter leurs regards dans nos lieux d'art contemporain bien entendu, mais aussi au fil de promenades singulières jalonnées de sculptures et d'installations monumentales produites spécifiquement pour l'espace public, sur notre digue notamment, inspiratrice et source de belles énergies.

Je me réjouis de ces rencontres et vous souhaite une très belle et très riche édition 2023.

Patrice Vergriete
Maire de Dunkerque
Président de la Communauté urbaine de Dunkerque

AVANT -

KEREN DETTON
& SOPHIE WARLOP

CONVERGENCE ET COMPENSATION

33 La Triennale de Dunkerque constitue un acte de convergence entre le LAAC et le FRAC, entre l'art et l'industrie, entre le Dunkerquois et la région Hauts-de-France, entre des institutions publiques et des partenaires privés, et avec chacun, autant de visions du projet, de ses intentions et de son public.

Si l'on s'en tient aux deux institutions porteuses, le LAAC et le FRAC, si semblables aux yeux de la majorité de leurs visiteurs, déjà, on tresse des histoires, des raisons d'être, des projets et des objectifs différents.

Le LAAC doit son invention et son implantation à Dunkerque grâce à un ingénieur, Gilbert Delaine, qui, à partir de 1974, s'appuie sur le formidable contexte industrialo-portuaire du Dunkerquois pour constituer une collection d'art contemporain et permettre la création *ex nihilo* d'un musée. Ce fut une entreprise en soi, avec tous les risques liés aux initiatives privées, à commencer par la dure conquête d'une reconnaissance. Aujourd'hui, cette institution peut parfois apparaître comme une forme de compensation produite à l'époque par l'industrie, comme un supplément d'âme offert à la population du territoire ou une contrepartie de son dur labeur et de son environnement altéré, l'œuvre dédommageant de l'ouvrage quotidien des travailleurs. Le LAAC reflète dans le même temps l'optimisme et la croissance d'un littoral industriel ambitieux.

Aujourd'hui patrimoine de la ville, le LAAC est un des rares musées de France à présenter les avant-gardes des années 1960–1980, tout en poursuivant son travail de soutien aux artistes vivants, notamment autour du renouvellement des questions portant sur le dessin et la peinture. Le LAAC a pour mission de diffuser la création auprès de tous les publics. Pour cela, il mise sur la qualité, organisant des ateliers pour mieux préparer au rendez-vous avec l'œuvre, privilégiant la médiation humaine et sur mesure, proposant à chacun et chacune de s'offrir du temps, de la respiration, de la pensée, du plaisir...

Le FRAC constitue une autre forme de conciliation de l'art et de l'industrie, implanté à l'emplacement des anciens chantiers navals, dont l'activité s'est brutalement arrêtée à la fin des années 1980. Paquebots, vraquiers ou encore pétroliers étaient assemblés dans sa halle. Aujourd'hui, celle-ci est un lieu de rassemblement artistique et culturel, tandis que l'autre partie du bâtiment, ouverte sur l'extérieur et le trafic maritime, abrite une collection internationale d'art et de design contemporains. Cette architecture remarquable a été conçue par le duo Lacaton & Vassal, primé par le prestigieux prix Pritzker, et conserve les traces du passé. L'outil de production a stoppé la cadence, il est devenu « l'outil du regard » et la fonction du bâtiment a rejoint celle des œuvres abritées : relier l'extérieur et notre monde intérieur, tisser ensemble le présent, le passé et l'avenir, et constituer au fil des acquisitions un socle commun pour des sensibilités partagées.

34

Porté par l'État, la région Hauts-de-France et la Communauté urbaine de Dunkerque, le FRAC continue d'enrichir les collections publiques dans une démarche prospective et de soutien aux artistes vivants. Actif au sein d'un réseau de 22 FRAC répartis dans toute la France et qui célèbrent aujourd'hui leurs 40 ans, il déploie ses actions hors les murs dans toute la région. Par son ouverture au design, il rend visibles les interactions productives et critiques entre art et industrie. Et dans un va-et-vient constant entre Dunkerque et les Hauts-de-France, il part à la rencontre des habitants, et des jeunes en particulier, pour que l'art soit partout le lieu d'un apprentissage mutuel et d'une communauté de regards.

COMPULSER, COMMANDITER, COMPOSER...

La Triennale de Dunkerque a invité deux commissaires, Anna Colin et Camille Richert, assistées d'Henriette Gillerot, à concevoir le parcours de l'exposition et à proposer des choix artistiques pour cette édition 2023. Il s'agit également de présenter à Dunkerque des collections nationales du plus haut niveau. Les deux plus importantes institutions d'art contemporain de France accompagnent le projet et constituent des partenaires privilégiés. Ainsi, le Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle

(Centre Pompidou, Mnam/Cci) et le Centre national des arts plastiques (CNAP), riches respectivement de 120 000 et de 107 000 œuvres, ont permis l'accès à leur collection et accompagnent la Triennale par des centaines de prêts exceptionnels au FRAC ou au LAAC.

Dans les lieux, dans l'AP2 ou dans l'espace public, l'exposition est l'occasion de commandes d'installations, de sculptures, de peintures ou de projets processuels et participatifs. Plusieurs prennent place dans la ville grâce au soutien d'entreprises privées et de l'association L'Art contemporain, et constituent autant d'événements paysagers, jalons d'une promenade singulière. Ces œuvres qui vont à la rencontre du passant soulèvent des sujets ou questionnements propres à chaque démarche artistique tout en révélant le paysage qui les entoure.

De très nombreux partenariats régionaux, nationaux et internationaux ont aussi permis des invitations artistiques, des résidences, des programmes de performances, de cinéma et de nombreux rendez-vous interdisciplinaires, comme autant de possibilités de connecter le public avec cette manifestation. La Triennale de Dunkerque réunit ainsi une multiplicité de points de vue grâce aux Résonances. Cet événement qui, tous les trois ans, revient en proposant de nouveaux regards sur l'art, son histoire et la création actuelle, se veut ainsi l'outil de rassemblement des énergies vitales qui viennent s'enrichir mutuellement de leurs savoirs et de leurs pratiques.

35

Alors que les espaces de sociabilité évoluent avec l'ensemble de la société dans un monde de plus en plus connecté et que l'accélération des modes de transmission s'accompagne souvent d'un sentiment d'impuissance, ce sont autant les mondes de l'industrie, de l'art, de la culture, du social que de l'éducation qui sont touchés. Dans ce contexte, la Triennale tisse des liens entre des réalités qui souvent s'ignorent et travaille sur un temps long, sept mois d'expositions, et bien plus en amont et en aval.

Le programme de Résonances, ouvert à toutes et tous, fédère ainsi les partenaires de la Triennale autour d'acteurs qui se rencontrent en faisant naître et circuler des projets. Ce programme constitutif de la Triennale n'a pas de forme fixe : il est fait de découvertes, d'idées, de frictions et de débats. Il est source de savoirs partagés et d'émotions, mais surtout source de chaleur... humaine !

CONSIDÉRATION ET CONTEXTUALISATION

La démultiplication des réflexions et des échos est alimentée par la polysémie de la définition de l'énergie, objet de l'édition 2023.

Qu'est-ce que l'énergie ? Aujourd'hui, le débat public se concentre presque exclusivement sur la question des énergies fossiles et des énergies renouvelables, des énergies primaires (l'éolien, le solaire), et des

énergies secondaires comme l'électricité. La réflexion sur l'énergie peut prendre des orientations plus ouvertes : énergie vitale, humaine, sociale, cosmique, énergie comme capacité à transformer.

L'humanité tout entière est aujourd'hui en mal de transition énergétique. Durant plus d'un siècle, le pétrole a paru un miracle, en permettant le développement sans égal d'une civilisation industrielle et d'une société de consommation dont il a soutenu la croissance. Les ressources ont offert un niveau de bien-être et de richesse globale aux sociétés occidentales : chauffage, moyens de locomotion et de communication généralisés, électroménagers ou encore outils multimédias individuels... Or, aujourd'hui, les gisements fossiles nouveaux sont de plus en plus coûteux à exploiter et la production du pétrole et du charbon conduit à un réchauffement global de la planète qu'il n'est plus possible de nier. Les énergies renouvelables sont des horizons qui peinent à suffire, mais l'humanité est-elle prête à renoncer à une telle qualité de vie ?

Le sujet est opportun, mais sensible. Aborder la question de l'énergie, c'est inévitablement renvoyer à des modèles économiques et politiques. S'y soustraire n'est-il pas également politique ? Aussi, le FRAC et le LAAC ont voulu inviter les commissaires à une prise de parole non régulée. L'énergie est vue d'abord au travers du regard d'artistes.

CONSCIENCE ET CONFIANCE

36

Une date clé, début de cette période contemporaine, s'est imposée aux commissaires : 1972.

Or, en portant un regard sur cette période, on perçoit des échos qui invariablement placent l'homme au cœur du sujet. Au début des années 1970, le monde a connu un ensemble de dérèglements affectant le monde industriel, le marché mondial et la politique internationale. Ces faits ont touché chacun et chacune en perturbant le système monétaire, avec une inflation et de lourdes conséquences sociales. Les années 1970 restent marquées dans l'histoire comme une période d'arrêt de la croissance, de crise.

Par de nombreux aspects, la période actuelle ressemble au début des années 1970, notamment par la sensation d'une rupture avec le monde d'avant : une partie des modes de production anciens ou traditionnels ont atteint leur maturité, mais deviennent obsolètes dans le même temps.

Les deux périodes sont singulièrement marquées par des mesures de rigueur, un sentiment de dépendance à des super puissants, l'augmentation de la dette publique, une prise de conscience de méfaits écologiques, l'insuffisance des matières premières, la flambée des prix. Un autre point commun est une crise de confiance envers tous

les appareils, institutions, syndicats, confédérations en tous genres et une inquiétude pour l'avenir...

Entre ces deux périodes, évidemment, le monde a connu des évolutions : croissance démographique globale, meilleure connaissance des enjeux climatiques, nouveaux moyens de communication, féminisation du monde du travail et du monde social, tertiarisation de l'Occident ou encore augmentation des comportements spéculatifs.

Parallèlement, le potentiel critique de l'art, construit autour du pouvoir de l'image, rend compte d'autant de décryptages de ce monde et des imaginaires autour de la question de l'énergie, au travers de centaines de productions artistiques.

Enfin, traversée inédite de 1972 à aujourd'hui, l'exposition se caractérise par une attention portée au futur ou au pérenne. Ainsi la Triennale prend aussi le parti d'anticiper le bilan énergétique de la production d'expositions, l'écoresponsabilité et la pérennité des œuvres et d'interroger les pratiques des institutions et des visiteurs pour les faire évoluer.

CHALEUR

ANNA COLIN
& CAMILLE RICHERT

LA GRIFFE DE SON TEMPS

39

Depuis le début du XIX^e siècle, les époques que nous traversons portent le nom des nouvelles sources d'énergie que nous employons. La première et la deuxième révolutions industrielles furent celles de la vapeur, du charbon et de l'électricité. Nous sommes entré·e·s dans l'âge atomique et avons connu les Trente Glorieuses qui prirent fin avec les chocs pétroliers. Ces « noms d'époques¹ » révèlent la puissance des énergies à modéliser nos visions du monde et du temps. Bien des courants artistiques apparus avec ces énergies nouvelles s'en sont eux aussi nourris : la fascination impressionniste et cinématographique pour les panaches des locomotives et des usines², le futurisme (1909) et son attrait pour la cinétique des machines³, le manifeste du surréalisme d'André Breton (1924) comparant la création à la conduction d'électricité et à des gaz raréfiés⁴, ou « l'homme nouveau » du constructiviste El Lissitzky (1923) qui inspira la vision de l'« homme-machine » de Kraftwerk (1978). Les preuves de cette fascination profonde exercée par les énergies sur les avant-gardes et les modernes sont pléthoriques, et leur attraction a été sans cesse vérifiée par leur manière de marquer les mouvements artistiques.

- 1 Dominique Kalifa (dir.), *Les Noms d'époque*, Paris, Gallimard, 2019.
- 2 Sylvie Ramond (dir.), *Impressionnisme et naissance du cinématographe*, cat. exp. (Lyon, Musée des beaux-arts, 15 avril–18 juillet 2005), Lyon, Fage, 2005; Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Kargo et l'Éclat, 2006.
- 3 Auteur du *Manifeste du futurisme*, Filippo Tommaso Marinetti participe dix ans plus tard à la rédaction d'un autre manifeste, celui des *Faisceaux italiens de combat*, dit aussi *Manifeste fasciste* : sa fascination picturale pour le mouvement et les machines s'y retrouve renforcée sous une forme populiste et extrémiste du rationalisme.
- 4 Douglas Kahn (dir.), *Energies in the arts*, Cambridge, The MIT Press, 2019, p. 11.

Ces époques à grande échelle ne résistent plus, aujourd'hui, à un changement plus vaste d'ère. Si nous avons connu au XVII^e siècle

5 Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes et Axelle Grégoire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Paris, B42, 2019; Frédérique Aït-Touati et Jean Jouzel, « Climat : quelle culture pour quel futur ? », conférence, Paris, Centre Pompidou, 2 décembre 2022.

6 L'Anthropocène est, selon la définition proposée par l'IGN, « un néologisme construit à partir du grec ancien ἀνθρωπος (anthropos, "être humain") et καινός (kainos, "nouveau"), en référence à une nouvelle ère où les activités humaines ont un impact significatif et global sur les écosystèmes planétaires. Débutée à la fin du XVIII^e siècle avec la révolution industrielle, elle succéderait, selon le Néerlandais Paul Crutzen, prix Nobel de chimie, et le biologiste américain Eugène Stoermer, à la période dite holocène en tant que nouvelle époque géologique. », cf. IGN, *Cartographeur L'Anthropocène. Atlas IGN, Changer d'échelle pour pouvoir agir*, Paris, Institut national de l'information géographique et forestière, 2022, p. 3 [URL : https://www.ign.fr/publications-de-l-ign/institut/kiosque/publications/atlas_anthropocene/2022/atlas.pdf].

7 Paru aux éditions Flammarion en 1993.

8 Marielle Macé, *Sidérer, considérer. Migrants en France, 2017*, Lagrasse, Verdier, 2017, p. 26.

9 « Anthropocène », *Géoconfluences*, septembre 2017 [URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/anthropocene>]; pour une synthèse historique sur l'Anthropocène, voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'événement Anthropocène*, Paris, Seuil, 2013.

10 Julie Le Gall, Olivier Hamant et Jean-Benoît Bouron, « Notion en débat : Anthropocène », *Géoconfluences*, septembre 2017 [URL : <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/anthropocene>].

une révolution cosmologique majeure grâce aux théories de Galilée et de Kepler, nous en vivons une autre depuis plusieurs décennies⁵. Nommée Anthropocène, elle est aussi une nouvelle ère des mentalités qui exige que nous révisions le rapport moderne de domination humaine et d'extractivisme envers les vivants et les non vivants, et que nous pensions leur codépendance plutôt que leur concurrence⁶. L'ampleur de ce bouleversement des mentalités a pu se mesurer dès ses débuts aux critiques et résistances auxquelles durent faire face les penseur·euse·s de l'Anthropocène avant la lettre. En 1974, le climatologue britannique James Lovelock entama ainsi la rédaction de *Gaia: A New Look at Life on Earth* (1979) dans lequel il développait une hypothèse, explorée avec la microbiologiste Lynn Margulis : la Terre serait telle la somme de millions d'organismes qui co-évoluent pour soutenir l'environnement et maintenir la vie⁷. Ses propos, controversés car bousculant la théorie de la sélection naturelle, mettront plusieurs décennies à être validés. Jusqu'à ce jour, les bouleversements générés par l'Anthropocène n'ont cessé de mettre au défi nos manières de considérer le monde, c'est-à-dire de l'appréhender avec « cette disposition où se conjuguent le regard (l'examen, par les yeux ou la pensée) et l'égard⁸ », selon l'essayiste Marielle Macé.

Nulle date marquant le début de cette ère anthropogénique n'a jusqu'à présent été arrêtée⁹ : certain·e·s proposent de la faire débiter autour de -10 000, à l'époque néolithique, quand les chasseurs-cueilleurs nomades furent remplacés par des populations sédentaires¹⁰. D'autres, tel le météorologue Paul Crutzen, évoquent l'année 1784, quand l'ingénieur James Watt déposa le brevet de la machine à vapeur¹¹, tandis que le milieu du XX^e siècle est fréquemment retenu comme moment d'accélération de processus amorcés au fil de l'industrialisation (concentration des gaz à effet de serre, construction de barrages, disparitions massives d'espèces animales, déforestation accélérée, etc.)¹². Si l'on ne s'accorde donc pas précisément sur les origines, la Seconde Guerre mondiale, et le plan Marshall qui en découle, ont été des accélérateurs de l'industrialisation des modes de fabrication, d'exploitation et de

consommation. Ils contribuèrent à faire basculer les climats vers un dérèglement croissant.

Bien des avertissements furent pourtant donnés après-guerre quant aux périls énergétiques à venir. Le grand smog de Londres en 1952 fut, depuis les désastres de Hiroshima et Nagasaki, la première crise sanitaire visible à l'œil nu. De même, le géophysicien américain Marion King Hubbert annonçait en 1956 un plateau imminent de production de pétrole en raison de la finitude des ressources. La biologiste américaine Rachel Carson constata, elle aussi dès 1962, dans *Silent Spring*, les effets pervers du DDT, un insecticide agricole. Mais peut-être est-ce 1972 qui sonna le mieux le tocsin des prises de conscience internationales¹³. En cette dernière année des insouciantes Trente Glorieuses, le premier Sommet de la Terre se tient à Stockholm, le Club de Rome et les éditeurs de *The Ecologist* publient respectivement un rapport et un manifeste sur la finitude des ressources. Au même moment, le chlordécone est autorisé pour les cultures bananières en Guadeloupe et en Martinique, l'usage du DDT est banni aux États-Unis d'Amérique et la NASA réalise la première image complète de la Terre vue de l'espace. 1972 condense les extrêmes, entre signaux d'alarme scientifiques, nouvelles pollutions environnementales majeures et représentations inédites de la Terre, permettant de la saisir dans son immensité. Cette date révèle à elle seule la contemporanéité du déni et de l'évidence, de la légèreté et de l'inquiétude climatiques.

Pour toutes ces raisons, la deuxième édition de la Triennale Art & Industrie de Dunkerque prend cette date comme point de départ pour parcourir les cinq décennies suivantes. Elle propose de regarder quelles pratiques artistiques, architecturales, paysagères et de design ont pris en charge la question des énergies, de leurs usages et mésusages, de leurs potentialités narratives, oniriques comme critiques. L'exposition couvre bien des débats, des sujets de curiosité, des préoccupations, des obsessions et des convictions des créateur·ice·s contemporain·e·s de France, du Royaume-Uni, de Belgique et des Pays-Bas. Cet espace transnational au cœur duquel s'inscrit Dunkerque est un échantillon pertinent pour observer et comprendre les bouleversements environnementaux et leurs manières d'affecter la création. Le LAAC et le FRAC, dont l'histoire des bâtiments et des collections se mêle à celle des activités industrielles, ont été dès 1982 aux premières loges des mutations économiques et environnementales de la région et des flux économiques et migratoires qui l'ont parcourue, et la parcourent encore¹⁴. Intitulée *Chaleur humaine*, l'exposition porte ainsi la griffe de son temps.

11 Paul Crutzen, « Geology of mankind », *Nature*, 2002, vol. 415, n° 6867, p. 23.

12 Clive Hamilton et Jacques Grinevald, « Was the Anthropocene anticipated? », *The Anthropocene Review*, 2015, vol. 2, n° 1, p. 59-72.

13 François Jarrige et Thomas Le Roux situent autour de 1968 l'amplification dans la société civile des résistances aux pesticides, à l'automobile et à la société de consommation, cf. François Jarrige et Thomas Le Roux, *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Paris, Seuil, 2017, p. 319.

14 Victor Vanoosten, « Le musée autrement. Gilbert Delaine et le musée d'art contemporain de Dunkerque. Histoire d'une utopie sociale et artistique conçue au cœur de l'industrie, 1974-2013 », thèse, Institut d'Études Politiques de Paris, 2022.

Le titre choisi évoque tant le réchauffement climatique émanant de l'activité humaine et de l'économie fossile que le régime de solidarité et de l'être ensemble, de l'intime au commun. L'expression « chaleur humaine » suscite une multitude d'images, de mémoires et de scénarios, bien au-delà du cadre temporel de l'exposition : le partage de la chaleur, denrée onéreuse, lors de la veillée de voisinage autour du feu de cheminée au Moyen Âge¹⁵, la camaraderie des ouvriers mineurs face au danger souterrain comme dans la lutte syndicale, l'entraide face aux tornades, inondations, incendies et canicules des années 2020, ou encore les fictions climatiques et anti-dystopiques d'Octavia Butler (la trilogie *Xenogenesis*, 1987–1989), de Starhawk (*The Fifth Sacred Thing*, 1993) ou de Kim Stanley Robinson (*The Ministry for the Future*, 2020).

Réaliser une telle exposition pourrait paraître vain face à l'évidence du réchauffement climatique, de l'imminence des décisions à prendre et de la nécessité des changements comportementaux. Les artistes, toutefois, pourraient bien avoir un rôle à jouer dans ces passages à l'action par leur capacité à proposer des formes à ces bouleversements. En effet, la « *Blue marble* », cette photographie de la Terre vue de l'espace prise par les astronautes de la mission Apollo 17 en 1972, n'est hélas pas parvenue à nous offrir une meilleure compréhension de celle-ci¹⁶. Notre survie dépend de la zone critique, cette mince surface où interagissent le vivant, l'air, le sol et le sous-sol, mais nous ne savons toujours pas la représenter. Les températures dépassent peu à peu de 1,4, 1,5 puis 1,6 °C celles de l'ère préindustrielle, mais nous n'avons pas réussi à faire voir cette élévation¹⁷. La difficulté à (se) figurer l'état de la Terre pour mieux l'éprouver y serait pour quelque chose. Selon le philosophe Bruno Latour et l'historienne de la littérature et des sciences modernes Frédérique Aït-Touati, l'un des leviers majeurs pour agir en faveur de l'environnement réside dans les affects. Comment être affecté-e et affecter autrui au sujet du climat ? L'une des issues envisagées fut d'imaginer des formes artistiques de la zone critique. Leurs conférences-performances *Inside* et *Moving Earths* en 2019 au théâtre des Amandiers de Nanterre, puis l'exposition *Critical Zones* curatée par Bruno Latour et Peter Weibel au ZKM de Karlsruhe nous invitaient à ne plus regarder la Terre comme un espace sur lequel nous vivons, mais dans lequel nous évoluons¹⁸. Partant de l'idée que l'ère anthropogénique exige une révolution des représentations aussi mentales que visuelles pour être à la hauteur de ses défis, la deuxième édition de la Triennale Art & Industrie

15 Olivier Jandot, *Les Délices du feu. L'homme, le chaud et le froid à l'époque moderne*, Seyssel, Champ Vallon, 2017.

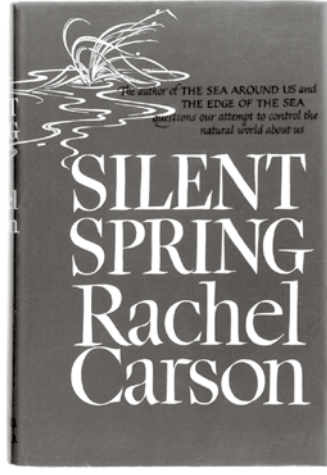
16 Aït-Touati, Arènes et Grégoire, 2019, citées n. 5.

17 Aït-Touati et Jouzel, 2022, cités n. 5.

18 Bruno Latour et Peter Weibel, *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, cat. exp. (Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medien, 23 mai 2020–28 février 2021), Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medien, Cambridge, The MIT Press, 2020.



Bruno Latour et Frédérique Ait-Touati,
Inside, 24 novembre 2018, KAAI Theater.

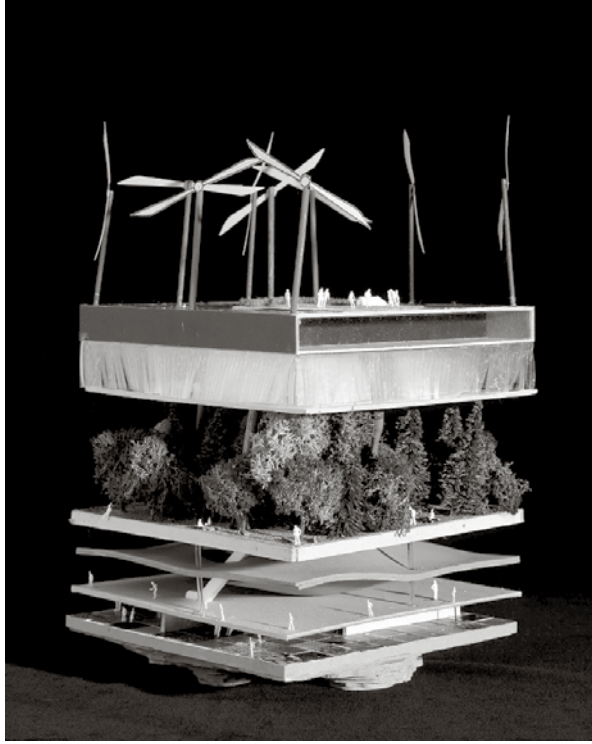


Couverture de la première édition de
Silent Spring de Rachel Carson, 1962.

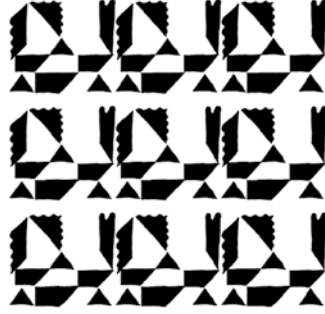
Jean-François Krebs, esquisse pour Guérit-Tout, 2023, courtesy de l'artiste.



MVRDV, Maquette du Pavillon des Pays-Bas pour World Expo'2000, Exposition Internationale de Hanovre, Allemagne, Projet réalisé, 1997-2000, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



Yemi Awosile, étude de motif pour Forty-seventh Samsara, 2023, courtesy de l'artiste et Rubis Mécénat, 2023.



de Dunkerque réunit un grand nombre de pratiques afin de regarder autrement et mieux comprendre la situation actuelle, son histoire et son urgence.

Pour souligner les évolutions de ces représentations jusqu'à nos jours, un vaste travail historique a été mené, grâce au Centre Pompidou et au Centre national des arts plastiques qui nous ont fait l'amitié de nous donner accès à leurs collections modernes et contemporaines. D'autres collections publiques – de Fonds régionaux d'art contemporain, de musées français et internationaux, y compris celles du Frac Grand Large – Hauts-de-France et du LAAC – ainsi que des prêts d'artistes complètent ce panorama des rapports entre arts et énergies. S'il est atypique pour une triennale de construire en grande partie son propos à partir d'œuvres de collections publiques, ce procédé, souhaité par les directrices artistiques, a constitué une opportunité : celle d'appréhender l'importance de cette thématique dans les politiques d'acquisitions publiques des cinq dernières décennies. Aussi, comment raconter une histoire des arts et des énergies à partir de collections ? Comment combler les manques dans ces récits souvent genrés et centrés sur l'Occident ? Et comment rendre compte des développements récents quant aux relations de notre civilisation aux énergies et à leurs répercussions planétaires ? Telles sont les questions qui ont guidé le commissariat de *Chaleur humaine*.

45

La Triennale est aussi l'occasion d'engager de nouvelles commandes artistiques, pour l'espace public comme pour les espaces d'exposition, entrant en résonance directe avec les préoccupations les plus contemporaines. Si l'exposition ne prétend pas à l'exhaustivité, elle sonde des pratiques représentatives des prises de conscience énergétique depuis les années 1970. Elles invitent à considérer la responsabilité anthropique dans l'état actuel du monde, contrecarrant ainsi toute relativisation du rôle des êtres humains dans le réchauffement climatique. La réflexion curatoriale a également donné toute leur place à des œuvres impliquant des croyances vernaculaires et des rituels de célébration et de soin du vivant¹⁹, telles celles de Gina Pane, Lois Weinberger, Mercedes Azpilicueta ou Eden Tinto Collins. À rebours de représentations cartésiennes du monde, elles n'en sont pas moins alignées sur une même finalité écologique : nous affecter.

19 Ainsi que Douglas Kahn souligne l'ampleur des croyances et affects liés aux énergies, cf. Kahn, 2019, cité n. 4.

PRINCIPES ET MÉTHODOLOGIE

Autant que possible, le projet *Chaleur humaine* a été construit autour de principes et méthodologies en adéquation avec ses propos et ses thèmes, à commencer par la recherche curatoriale elle-même, menée avec l'aide précieuse d'Henriette Gillerot, assistante curatoriale. Celle-ci a débuté

par une exploration des collections du Centre Pompidou et du Centre national des arts plastiques, partenaires de la Triennale, ainsi qu'en conversation avec les conservateur·ice·s de ces institutions. Les prêts représentent approximativement deux tiers des œuvres présentées dans l'exposition. Ses huit chapitres ont été construits au fil des trouvailles parmi ces collections. Il s'agit d'œuvres d'art, d'objets de design ou de maquettes lié·e·s, conceptuellement ou formellement, à des thèmes devenus fondamentaux dans ces recherches : le pétrole, le nucléaire, le paysage, les corps au travail, la fatigue, la voiture, la pollution, le recyclage, la durabilité ou encore le futur. La date de 1972 a aussi constitué

20 Pour un aperçu de l'influence de la crise du pétrole sur l'architecture, le design et l'histoire culturelle des années 1970, voir Mirko Zardini et Giovanna Borasi (dir.), *Désolé, plus d'essence : l'innovation architecturale en réponse à la crise pétrolière de 1973*, cat. exp. (Montréal, Centre canadien d'architecture, 7 novembre 2007–20 avril 2008), Montréal, Centre canadien d'architecture, 2007.

21 Camille Morineau (dir.), *elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle*, cat. exp. (Paris, Centre Pompidou, 27 mai 2009–21 février 2011), Paris, Centre Pompidou, 2009.

un axe de recherche : à quoi œuvraient les artistes, architectes et designers pendant cette année pivot²⁰ ? Quelles étaient leurs préoccupations à la sortie des Trente Glorieuses ? Quels matériaux utilisaient-elles et ils ?

Les collections des années 1970 aux années 2010 sont largement dominées par des artistes hommes et, de manière plus générale, la diversité et l'inclusion ont eu peu de place dans les acquisitions de cette période²¹. Pour rétablir la balance, des recherches ont été menées dans des collections sensibles à ces questions, en particulier celle du 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, et la prospection auprès d'artistes a mis tout particulièrement l'accent sur la parité et la diversité. Un choix délibéré a été fait : celui d'inviter une majorité d'artistes femmes et minorisé·e·s à réaliser des projets pour les espaces d'exposition et l'espace public, leur offrant bien souvent de réaliser leur première commande

publique. Inclure des perspectives et des récits non genrés et occidentalocentrés sur le thème des énergies s'est imposé comme une préoccupation centrale de ce travail curatorial. Pour autant, le ratio entre femmes, hommes et personnes non binaires, entre personnes racisées et non racisées, ou encore entre personnes valides et invalides reste déséquilibré.

De même que pour la prospection transfrontalière (France, Belgique, Pays-Bas et Grande-Bretagne), l'empreinte carbone du transport des œuvres a été un sujet de vigilance. La responsabilité environnementale de la Triennale s'est étendue à la production d'œuvres, à la scénographie, au catalogue et au site Internet. La provenance et la durabilité des matériaux utilisés, le devenir des œuvres (recyclées, transportées, détruites ou stockées ?), ou encore la distance parcourue par les artistes et le type de transports utilisés pour les visites de prospection et de production ont été au cœur des discussions avec les artistes invité·e·s. La construction de cimaises a été réduite au minimum, la Triennale ayant travaillé avec le plan existant des salles tel qu'imaginé pour les expositions précédentes. Les vitrines

et les socles étaient, eux, soit existants, soit réalisés avec des matériaux recyclés d'expositions précédentes.

Le studio de design graphique *In the shade of a tree* a déployé une série de principes inspirés par la culture low-tech, comme séparer les images du texte et la couleur du noir et blanc ou occuper la surface maximum d'une feuille de papier. Ses propositions ont permis de minimiser le temps et le coût de production et d'éviter tout gâchis de matière, sans sacrifier l'accessibilité, la qualité et la reproduction des images. Imprimer sur du papier recyclé pour veiller à la production d'un catalogue raisonnable, mais aussi mettre en place un site Internet bas-carbone²², aux données hébergées équitablement, ont fait partie des démarches du studio pour contribuer aux valeurs mises en avant dans *Chaleur humaine*. Non figée et comme conditionnée par la température qui fluctue au fil des trois saisons qui accompagnent la Triennale, la typographie de *Chaleur humaine* se brouille à mesure que l'été approche alors que son fond de couleur, inspiré des cartes thermographiques, jaunit et rougit. À l'automne puis en hiver, elle retrouve sa netteté, verdit et bleuit.

²² Réalisé en collaboration avec le designer Erik Hartin.

47

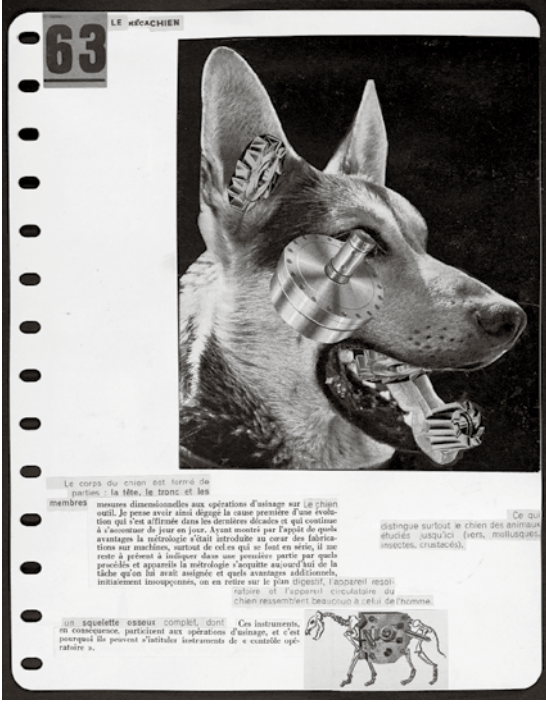
Enfin, *Chaleur humaine* a favorisé les croisements locaux, le maillage, le réseau et la solidarité des acteur·ice·s de l'éducation, du savoir, du soin et de la culture. Des résidences et projets ont pris place auprès d'enfants et en collaboration avec elles et eux (Io Burgard avec les Maisons des Enfants de la Côte d'Opale à Saint-Martin-Boulogne et Zoé Philibert avec le CMP pour Adolescents « Les 400 Coups »), en partenariat avec l'Esä, l'École Supérieure d'Art de Dunkerque-Tourcoing (Yemi Awosile et Hugh Nicholson), avec l'ESAT – Ateliers du Littoral de Tétheghem et le Foyer d'Accueil Médicalisé du Relais des Moères (Tiphaine Calmettes), au Café des Orgues à Herzeele (Mathis Collins), dans le chai à vin de Dunkerque (Jean-François Krebs) ou encore dans la salle de concert des 4Écluses à Dunkerque.

250 ŒUVRES D'ANTHROPOCÈNE

Chaleur humaine se décline au Frac Grand Large — Hauts-de-France, au LAAC, dans la Halle AP2 et l'espace public dunkerquois à travers plus de 250 œuvres présentées dans huit chapitres thématiques, conçus comme des entités à la fois autonomes et complémentaires.

LES SOURCES DU PROGRÈS

La Triennale s'ouvre sur l'une des fonctions historiques des énergies : être les courroies modernes du progrès. Cette notion, à laquelle François Jarrige consacre un essai dans ce catalogue, a conduit à développer les sources d'énergie depuis le XIX^e siècle, mais aussi à les



Erró, Sans titre, de l'ensemble Mécasciences pour le mécaours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges, vers 1962, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.

Élise Carron et Fanny Devaux, maquettes pour I'm late, 2022, courtesy des artistes.



Jo Spence, The Highest Product of Capitalism (After John Heartfield) [Le produit optimal du capitalisme (d'après John Heartfield)], 1979, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.

cumuler. Les œuvres présentées attestent de la diversité énergétique disponible depuis les Trente Glorieuses : on y voit, entre autres, le soleil célébré par Guy Rottier, l'éolien expérimenté par le studio MVRDV, l'énergie hydraulique magnifiée par Toshio Shibata, le gaz et le nucléaire vus du ciel par Jacques Bernard, les fumées issues de la combustion du charbon documentées par Gabriele Basilico ou l'électricité historicisée par Gregory Kalliche.

La valeur progressiste associée aux énergies s'est toutefois accompagnée de critiques depuis le XIX^e siècle, tant de la part de scientifiques que d'artistes. Non seulement se sont-elles renouvelées à l'aune de la décolonisation – ainsi des œuvres d'Otobong Nkanga et de Sammy Baloji –, mais elles furent aussi à l'origine de périls pour le vivant dans son ensemble. Si Susan Schuppli retrace l'incurie décisionnelle qui amplifia la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, la vidéaste Natacha Nisic tente de saisir à 360° l'ampleur des destructions engendrées par le désastre de Fukushima.

Ces œuvres témoignent des positionnements divers des créateur·ice·s face au progrès et ses sources, qui se perçoivent à la variété de registres par lesquels elles sont figurées. Quand certain·e·s les captent avec une distance objective (Sophie Ristelhueber), d'autres contribuent à les esthétiser (Claude Parent), à les transcender (Öyvind Fahlström), à les dénoncer (Hans Haacke) ou à en souligner l'absurdité (Hortense Soichet). Ensemble, ces œuvres révèlent tant la fascination que la crainte suscitée par les énergies, leurs potentiels, leurs conséquences comme leur épuisement.

DES CORPS SANS FATIGUE

Cette inquiétude de l'épuisement vit le jour au XIX^e siècle, quand une obsession pour la fatigue émergea dans les sociétés industrielles. Une idée fixe qui, selon l'historien Anson Rabinbach, s'ancrait dans une vision du corps considéré comme une machine thermodynamique et dont il fallait le plus possible optimiser la dépense énergétique²³. Cette conception aura la vie longue, comme en témoignent les peintures d'Edmund Alleyn, dont les corps pénétrés d'électronique évoquent des cyborgs, mais aussi les hybrides animalo-mécaniques d'Erró et les bureaux ergonomiques d'Ettore Sottsass. Qu'il s'agisse du cendrier dessiné par ce dernier ou de la cafetière colorisée par Jean-Philippe Lenclos, les substances énergisantes sont elles aussi rendues attrayantes, attestant de ce rêve d'augmenter sans cesse l'énergie humaine²⁴.

23 Anson Rabinbach, *Le moteur humain : l'énergie, la fatigue et les origines de la modernité*, Michel Luxembourg (trad. fr.), Paris, La Fabrique, 2004, p. 91 [éd. orig. : *Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, New York, Basic Books, 1990].

24 Jonathan Crary, *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, Grégoire Chamayou (trad. fr.), Paris, La Découverte, 2016 [éd. orig. : *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Londres, New York, Verso, 2013]; Beatriz Colomina, « The 24/7 Bed », in Marina Otero Verzier et Nick Axel (dir.), *Work, Body, Leisure*, cat. exp. (Venise, 16^e Exposition internationale d'architecture, pavillon néerlandais, 26 mai–25 novembre 2018), Rotterdam, Het Nieuwe Instituut, Berlin, Hatje Cantz, 2018, p. 189–204.

De nombreux signes d'épuisement affleurent cependant dans des pièces de la même époque. Ils révèlent ce nouveau mal de la deuxième partie du XX^e siècle décrit par l'historien Georges Vigarello : la fatigue non seulement physique, mais aussi nerveuse²⁵. On la perçoit chez Chris Burden, qui fit l'expérience paradoxalement douloureuse de se reposer vingt jours durant, ou à cette chaise longue d'Archizoom dont la toile, si tendue, contredit sa fonction initiale. Les drapeaux commandés à Élise Carron et Fanny Devaux s'inscrivent dans cette lignée critique de l'hyperactivité, se faisant les étendards de la paresse, du retard et du détachement.

25 Georges Vigarello, *Histoire de la fatigue. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 2020.

L'idéal d'une fatigue réduite à la portion congrue révèle en creux la valeur supérieure accordée à la jeunesse dans les sociétés contemporaines : des artistes, telles Ewa Partum ou Jo Spence, prêtèrent leur corps à des expériences sur la double peine de l'âge avançant et du genre du vieillissement. Réalisées entre les années 1960 et 1980, les pièces historiques présentées dans ce chapitre témoignent ainsi d'un infatigable état d'esprit productiviste, souvent entretenu au détriment de la santé humaine et du vivant.

RESSOURCES HUMAINES

Soutiens ou substituts à la force du corps, les sources d'énergie n'ont cessé de se démultiplier depuis l'après-guerre pour alléger l'effort, accélérer la croissance et contribuer au confort. Pour autant, elles ne remplacent pas entièrement certaines énergies du corps, physiques, personnelles et mentales, nécessaires à l'accomplissement du bien-être sociétal. Ce chapitre revient littéralement sur ce que sont les ressources humaines afin de réfléchir aux forces qui nous animent, celles que les machines et techniques ne peuvent remplacer.

50

Lors des manifestations du 1^{er} mai 1972, au cours d'une action tendant à nettoyer la société de ses idéologies, Joseph Beuys et deux de ses étudiants passent le balai sur la place Karl Marx à Berlin-Ouest et ramassent les débris du cortège dans des sacs plastiques à l'effigie du mouvement récemment créé par l'artiste, l'Organisation pour la démocratie directe. Faire ou ne pas faire : la force que l'on tire des convictions et des engagements sociaux et politiques montre comment les énergies (souvent surhumaines, parfois transgressives) ont pu être déployées pour des projets de vies meilleures, en commun et habitables pour les générations à venir. Les dessins, publications et photographies d'Ellen Lesperance et Pauline Hisbacq attestent ainsi de la puissance des luttes pacifiques menées entre les années 1981 et 2000 par le collectif écoféministe Greenham Common Women's Peace Camp contre l'installation de missiles nucléaires en Angleterre.

L'installation *difé* de Minia Biabiany évoque une autre lutte, débutée dans les années 1970 et toujours d'actualité, relative au chlorodécone, pesticide à l'origine de l'empoisonnement des sols et des habitant·e·s de Guadeloupe²⁶. Témoins silencieux de ce ravage, des sculptures de bananiers en bois brûlé ponctuent cet espace-cimetière qui refuse l'oubli. Face à la nécessité de réparer le monde et de renverser les modèles, Jane Dark, l'alter ego venu du web d'Eden Tinto Collins, va puiser ses forces dans l'afrofuturisme, la magie, la musique et l'introspection à travers une série de vidéos satiriques sur nos usages ritualisés de l'espace virtuel. De l'autre côté de l'écran, dans le jardin du Foyer d'Accueil Médicalisé du Relais des Moères, un autre rituel a pris forme au cours des derniers mois : la confection collective, proposée par Tiphaine Calmettes, d'un four à pain aux formes chimériques, épice centre de rencontres à venir.

26 Voir notamment Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale*, Paris, Seuil, 2019.

FÉTICHES

« Dans la pratique quotidienne, les bienfaits de la consommation ne sont pas vécus comme résultat d'un travail ou d'un processus de production, ils sont vécus comme un miracle », remarque Jean Baudrillard dans *La société de consommation* (1970)²⁷, prolongeant la critique du fétichisme de la marchandise par Karl Marx²⁸.

27 Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1996, p. 27-28.

Symbolisant le rétrécissement du temps et de l'espace tout autant que l'épargne d'énergie physique, voire cérébrale, la voiture et l'ordinateur – ces miracles du quotidien – n'ont eu de cesse d'être érigés en fétiches. De leur design à la communication qui les entoure, les artistes et designers ont tantôt contribué à cette édification, tantôt accentué les limites de ces objets du quotidien.

28 Karl Marx, *Das Kapital*, 1867.

L'automobile a ritualisé les déplacements et transformé la topographie des villes et des campagnes. Garée, empilée, embouteillée ou compressée, elle fascine les artistes de León Ferrari à César qui, en même temps que Gustav Metzger, nous mettent en garde contre notre addiction. Quand le graphiste Paul Rand, chargé de l'identité visuelle d'IBM dès les années 1950, humanise et naturalise la révolution informatique, les photographies de Valérie Belin mettent en exergue la rapidité de son obsolescence et sa contribution à l'amoncellement exponentiel de déchets difficilement recyclables. Comme nous le rappellent Jérôme Denis et David Pontille dans ce même ouvrage, « lorsqu'il est mis sur le marché, puis acheté, un produit n'est jamais complètement fini²⁹ ».

29 voir p. 98.

Face à la crise environnementale, l'appauvrissement des écosystèmes est devenu le centre d'attention de nombreuses pratiques artistiques. Depuis les années 1990, Mireille Gros dessine

chaque jour une plante fictionnelle – un geste artistique palliatif à la perte de la biodiversité. Dans ses collages narratifs mêlant histoire coloniale, commerce et spiritualité, Jennifer Tee utilise comme motif le pétale de tulipe, l'objet d'une bulle spéculative au XVII^e siècle, devenu le symbole des Pays-Bas.

AVANCER LES MONTRES, RECULER LES HORLOGES

Après trois décennies d'abondance, le choc pétrolier de 1973 rappela la valeur et la finitude des énergies et conduisit de nombreux pays à prendre des mesures provisoires, tel le changement d'heure dès 1976 en France. Agathe Berthaux Weil revient dans une performance sur l'histoire de ce changement et les moyens mnémotechniques pour tourner ses aiguilles dans le bon sens. Sa pièce révèle l'importance quotidienne des métriques auxquelles on se réfère pour se lever, se dépenser et se reposer, comme le soulignait déjà On Kawara avec la série *I got up*.

Sensibles à cette pression du temps, certain·e·s artistes développent un rapport aussi biologique que cosmique à l'énergie, à l'instar de Robert Filliou, Véronique Joumard ou Roger Ackling pour qui les rythmes circadiens organisés par le mouvement des astres sont les référentiels d'une vie en cohérence avec l'Univers. Cette réflexion se déploie de façon plus radicale encore chez Hanne Darboven, dont les rigoureuses notations graphiques comportent une dimension méditative, ménageant un rapport au temps apaisé où l'énergie semble concentrée dans le pur présent de l'énumération.

52

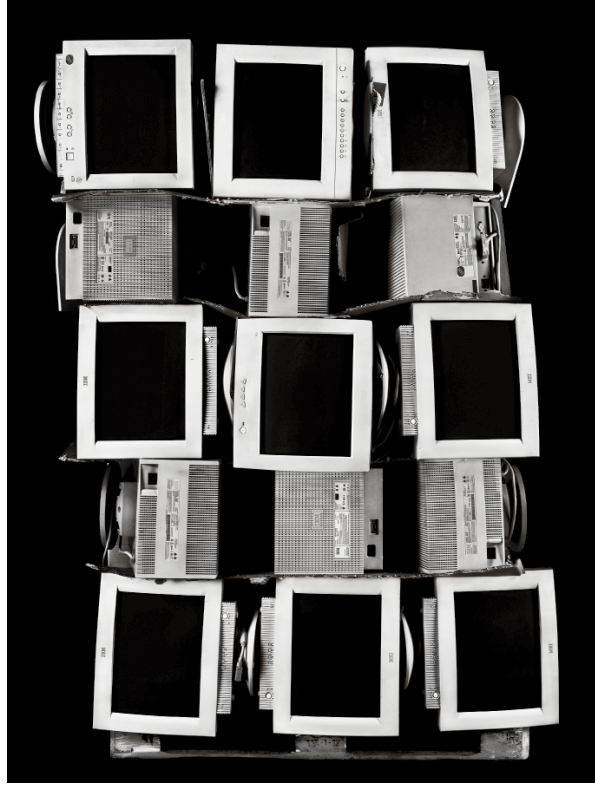
Compter ce qui compte : tel est le maître mot de bien des artistes, comme Sophie Cras en fait état dans un essai publié dans cet ouvrage. Tandis qu'en Finlande, Agnes Denes met en tension la rapidité de la déforestation et le temps long que nécessitent la croissance d'un arbre et la reconstitution des écosystèmes forestiers, Éric Baudelaire rend tangibles les fortes variations de valeurs financières et d'émissions de gaz à effet de serre en temps de COVID-19.

ESPÈCES D'ESPACES

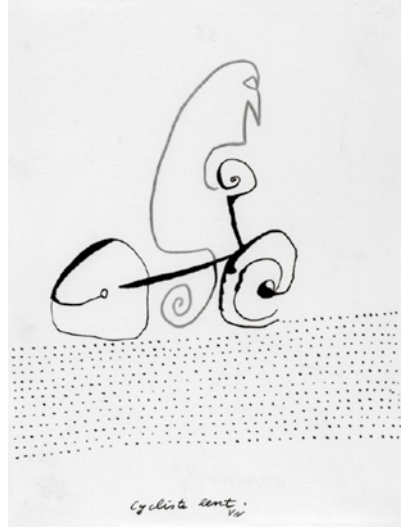
Éminemment spatiales, les pratiques présentées dans « Espèces d'espaces » s'attachent à révéler, interpréter, fantasmer et réformer les écosystèmes créés ou transformés par l'activité humaine, qu'ils soient naturels ou domestiques.

L'utopie d'une cohabitation entre paysage et intervention humaine, ou encore d'un relais entre industrie et nature, figure dans les peintures sciences-fictionnelles d'Alexandre Hogue et de Marc Gai-Miniet, comme dans les plans de Gilles Clément et Patrick Berger pour la réhabilitation de l'ex-usine Citroën à Paris en jardins sériels. Pétrifié, le jardin

Valérie Belin, *Sans titre*, 2005, collection Centre national des arts plastiques.



Pélagie Gboguiddi, *BXL Universel II: multi.city*, 2020-2021, courtesy de l'artiste et Zeno X Gallery Anvers.

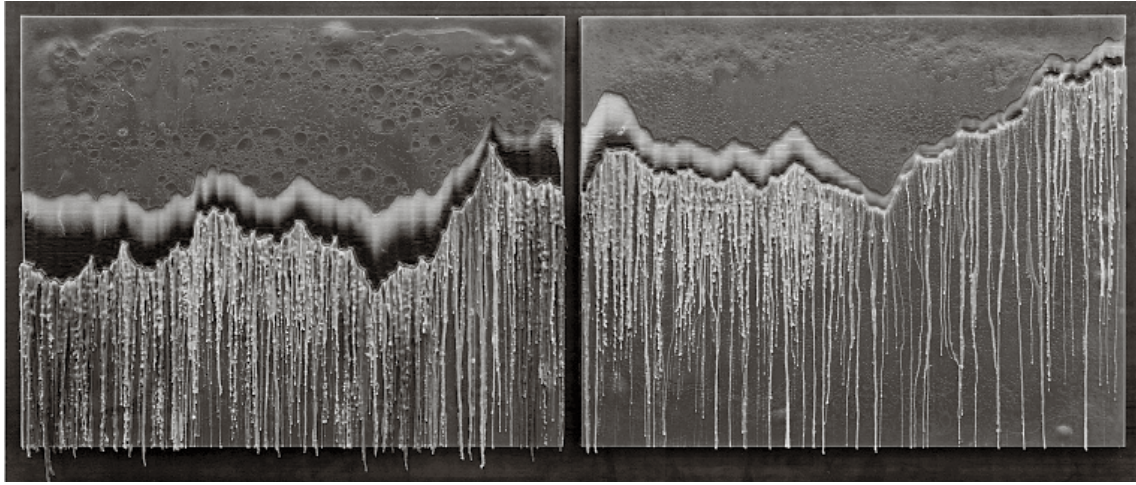


Valère Novarina, *Cycliste lent*, 1988, collection Centre national des arts plastiques, dépôt au Frac Picardie à Amiens.

Éric Baudelaire, Baltic Sea
(surface temperature anomaly),
1859-2018, 2021, collection
Frac Grand Large – Hauts-de-France.



Jennifer Tee et son assistante
dans un champ de tulipes,
courtesy de l'artiste.



de Dominique Ghesquière offre une vision apocalyptique d'un espace anciennement cultivé : l'herbe courbée par le vent marin couvre le sol d'un bosquet reconstitué à partir de branchages aux vies antérieures.

Quand les photographies de Lucien Clergue témoignent des traces de l'humanité et de ses inventions (l'automobile, l'animal domestique) sur le sol camarguais, les *Atmosfields* de Graham Stevens célèbrent les forces et mouvements invisibles qui constituent l'atmosphère. Les objets-sculptures de Sara Trillo s'intéressent, quant à eux, à la géologie et à l'archéologie, en particulier aux excavations dans la roche calcaire effectuées à des fins supposément agricoles durant le Moyen Âge, outre-Manche.

Ces paysages anthropogéniques coexistent avec des visions altérées de l'espace domestique ou du foyer, tel celui de Jessica Stockholder, en équilibre entre dedans et dehors, suspension et gravité. Ou celui de Mercedes Azpilicueta, habité par des personnages faits de matériaux naturels et recyclés (latex, soie, cire), convoquant la circulation des ressources et l'exploitation de la nature.

Ce chapitre rejoint le postulat du chercheur en droit Jedediah Purdy, selon lequel « le naturel et l'artificiel ont fusionné à toutes les échelles. [...] Les paysages, forêts et champs de la planète, avec les espèces qui les habitent, sont un mélange de celles et ceux que nous avons créé·e·s, cultivé·e·s, introduit·e·s ou laissé·e·s vivre – ou, seulement dans les jungles les plus profondes que nous n'avons pas encore atteintes³⁰ ».

55

VANITÉS, GRATUITÉ, SUBLIMATIONS

L'intérêt des artistes, architectes, designers et paysagistes pour les énergies s'est également manifesté par des détournements de leurs fonctions premières. Les expérimentations de phénomènes lumineux furent ainsi au cœur de la pratique de Gina Pane déviant la trajectoire d'un rayon de soleil, comme dans les expériences cinétiques de la lumière et de sa diffraction par Liliane Lijn. Une fresque de Lisa Ouakil sur les pignons de la Maison du Développement Économique transforme, quant à elle, les monumentales infrastructures industrielles de Dunkerque et ses voies ferroviaires en paysages abstraits et vibrants de lumière.

Faire dérailler la productivité était en effet le vieux rêve de nombre d'artistes modernes, dont Malevitch fut l'un des plus illustres³¹. Celui-ci ne s'est pas tari, mais plus probablement recomposé, comme dans la poésie concrète de Bernard Heidsieck ou celle de Claudia Triozzi qui transforme la circulation automobile en poème minéralogique. À la frontière de l'art, de l'architecture et du design, Julie Freeman et Io Burgard s'essayent, elles aussi,

30 Jedediah Purdy, *After Nature: A Politics for the Anthropocene*, Cambridge et Londres, Harvard University Press, 2015, traduction des autrices.

31 Kasimir Malevitch, *La paresse comme vérité effective de l'homme*, Régis Gayraud (trad. fr.), Paris, Allia, 1995 [éd. orig. : *Лень как действительная истина человечества*, 1921].

à sublimer les énergies : la première à travers une sculpture transformant l'urine en électricité ; la seconde avec l'énergie perpétuelle des aimants intégrée à des modules sculpturaux créés pour la Triennale.

Ces usages improductifs des énergies ont pu parfois rejoindre les genres de la nature morte, improprement qualifiée comme telle, tant

elle révèle la complexité de nos rapports matériels et symboliques au vivant³². Quand Suzanne Husky fige dans la céramique des bouteilles fleuries de produits ménagers aux composants polluants, Rebekka Deubner magnifie les plages japonaises après la catastrophe de Fukushima, où semble malgré tout vibrer la vie. Parfois inquiètes, les œuvres de cette section n'en appellent pas moins à « composer avec le trouble³³ » suscité par ces nouveaux écosystèmes, qui sont non seulement le fruit de l'Anthropocène, mais aussi celui du Capitalocène, comme le souligne l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing³⁴.

SISTERS IN THE SYSTEM

Cet ultime chapitre met en exergue des pratiques culturelles investies dans la mise en réseau, le maillage, ou encore la recherche d'organismes, de matériaux et de technologies qui en soutiennent d'autres. C'est le cas des expérimentations de Simone Prouvé qui développe un tissage à partir du fil d'inox pour le musée du MACRO à Rome dessiné par Odile Decq. Ou bien de celles d'Ève Gabriel Chabanon qui cultive en serre du mycélium, cette partie végétative des champignons contribuant à l'amélioration des sols et au transfert de nutriments entre différents végétaux, et constituant une alternative plausible aux matériaux de construction non durables. « *Sisters in the system*³⁵ » parle de transmission d'énergie et de transformation de données en souffle vivificateur.

La musique y joue un rôle tout particulier : entre partitions et esquisses pour des installations imaginaires, les dessins de Trevor Mathison matérialisent des environnements sonores alimentés par une connectique ordonnée. En contraste, l'univers de Maika Garnica est analogique et tactile. Ses objets en céramique sont pensés comme des conducteurs de sons et de vibrations qui varient selon le contact de la main avec l'objet et la position du corps. Mathis Collins revisite l'orgue de barbarie, véhicule de musique de rue activé par une manivelle pour dérouler un carton perforé stockant des données à transmettre à l'instrument. En collaboration avec des habitant-e-s du Dunkerquois, l'artiste a réalisé des compositions pour les instruments du Café des Orgues de Herzele

32 Laurence Bertrand Dorléac, *Pour en finir avec la nature morte*, Paris, Gallimard, 2020.

33 Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vivien Garcia (trad. fr.), Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020 [éd. orig. : *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham et Londres, Duke University Press, 2016].

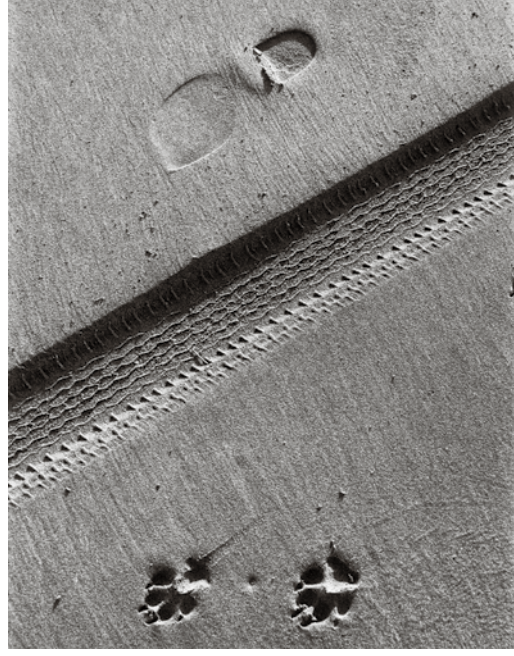
34 Anna Lowenhaupt Tsing, *Le champignon de la fin du monde : sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme*, Philippe Pignarre (trad. fr.), Paris, La Découverte, 2017 [éd. orig. : *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015].

35 Titre librement inspiré par le documentaire « Sisters with Transistors. Les héroïnes méconnues de la musique électronique » (réal. : Lisa Rovner, 2021)

Graham Stevens, *Atmosfields*, 1971, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



Lucien Clergue, *L'homme, sa voiture et son chien (Camargue)*, 1972-1975, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle.



Lisa Ouakil, étude pour Chant des Dunes, 2022, courtesy de l'artiste.



Bernard Heidsieck, Circuits intégrés, juillet 1989, collection Centre national des arts plastiques.



Sara Trillo, éléments prototypes pour Hoies in the Landscape, 2023, collection de l'artiste.

ainsi qu'un orgue enchâssé dans un bas-relief conçu spécialement pour la Triennale.

Les enchevêtrements entre tissage, informatique et musique qui, par ailleurs, partagent une histoire, composent ce chapitre. Si la carte perforée a été inventée en 1801 par Joseph-Marie Jacquard pour stocker les données de motifs et mécaniser le tissage, son principe, aussi utilisé pour actionner limonaires et pianos mécaniques, sera repris dans les années 1830 par le mathématicien Charles Babbage qui conceptualise le moteur analytique à l'origine de la révolution informatique. Du système binaire de l'informatique d'antan à la non-binarité des champignons, c'est aussi celle des corps qui est célébrée. Dans la vidéo de Rashaad Newsome *Build or Destroy*, le personnage cyborgien, racisé et trans se décompose et se recompose à chaque mouvement, choisissant l'énergie du voguing pour détruire les structures qui entourent la vie humaine et non humaine, avant de les régénérer.

LA SEULE CHOSE QUE NOUS AYONS JAMAIS FAITE

Si l'historien Eric Hobsbawm considérait le XX^e siècle comme l'âge des extrêmes guerriers³⁶, le XXI^e siècle est probablement celui des extrêmes écologiques. Non seulement par la fréquence rapprochée des preuves de dérèglement climatique, dont l'été 2022 ne fut qu'un avant-goût, mais aussi par les causes énergétiques de l'instabilité des systèmes politiques actuels, de la récupération nationaliste de l'écologie à l'émergence des populismes de droite, du Brexit au trumpisme³⁷. Ironie du sort, l'une des spécialistes des rapports entre énergies fossiles et systèmes politiques, l'économiste Helen Thompson, achevait son ouvrage *Disorder: Hard Times in the 21st Century* quelques semaines à peine avant l'invasion de l'Ukraine par la Russie³⁸.

Le commissariat de cette deuxième édition de la Triennale Art & Industrie aura indéniablement été marqué par la survenue de ce conflit, dont l'ampleur des conséquences humaines, diplomatiques, sociales, économiques et écologiques reste encore à établir. Mais certaines de ces répercussions sont déjà palpables au milieu de l'année 2023 : augmentation des prix de l'énergie et des denrées, bénéfices record des multinationales de l'énergie, précarisation des populations, en premier lieu les plus fragiles. Dans ce contexte, les effets sur l'art se ressentent aussi sur les coûts croissants de l'énergie fragilisant la pérennité des écoles d'art publiques, obligeant certains musées publics à fermer des jours supplémentaires ou, à l'inverse,

36 Eric Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Le court vingtième siècle, 1914-1991*, Bruxelles, Complexe, Paris, Le Monde diplomatique, 1999 [éd. orig. : *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, Londres, Michael Joseph, New York, Viking Penguin, 1994].

37 Zetkin Collective, *Fascisme fossile. L'extrême droite, l'énergie, le climat*, Paris, La Fabrique, 2020 ; Antoine Dubiau, *Écofascismes*, Caen, Grevis, 2022 ; Arnaud Milanese, « Le Rapport Meadows ou les limites des Limites à la croissance », *AOC*, 24 janvier 2023 [URL : <https://aoc.media/analyse/2023/01/24/le-rapport-meadows-ou-les-limites-des-limites-de-la-croissance>].

38 Helen Thompson, *Disorder: Hard Times in the 21st Century*, Oxford, Oxford University Press, 2022.

à servir de *warm banks* et de *food banks* ou de lieux d'action pour Just Stop Oil qui y exhibe l'urgence climatique.

Ce que les pratiques artistiques deviendront dans cette période de trouble, nul·le ne peut le prédire. Mais d'ores et déjà peut-on supposer, comme lors du deuxième choc pétrolier de 1979, lorsque la photographe anglaise Jo Spence se montrait prête à accepter « (presque) n'importe quel travail », que bien des créateur·ice·s subiront durement ces bouleversements. Veillons à ce que ces pratiques ne disparaissent pas avec la conjoncture, elles qui, comme cette exposition souhaite en faire état, nous donnent à voir d'autres manières possibles de co-évoluer dans, sur et avec Gaïa. Guidé·e·s par l'art de vivre sur une planète endommagée, pour reprendre les mots d'Anna Lowenhaupt Tsing³⁹, ou encore par la question provocante du philosophe et activiste indigène brésilien Ailton Krenak demandant « Pourquoi a-t-on si peur de chuter, quand chuter est la seule chose que nous ayons jamais faite⁴⁰ ? », les artistes nous aident à penser que l'état d'extase dans lequel notre civilisation a vécu en ces derniers siècles d'extractivisme pourrait avoir un futur autrement extatique si nous acceptions que la Terre et l'humanité ne sont pas deux entités séparées.

39 Anna Lowenhaupt Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan et Nils Bubandt (dir.), *Arts of Living on a Damaged Planet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

40 Ailton Krenak, *Ideas to Postpone the End of the World*, Toronto, House of Anansi Press, 2020, traduction des autrices.

Claudia Triozzi, *Five Years*, 2000, collection
Centre national des arts plastiques.



Suzanne Husky, *Omo*, 2019, collection
Centre national des arts plastiques.



Io Burgard, *maquette de Dunes magnétiques*, 2023, courtesy de l'artiste.

AUX DU

FRANÇOIS JARRIGE

SOURCES PROGRÈS

63 Alors que les groupes humains ont très diversement pensé leur rapport au temps comme un éternel retour, comme une chute, ou sous les traits de la stabilité, les sociétés dites modernes ont adopté une vision progressiste, c'est-à-dire une façon singulière d'agencer le présent, le passé et le futur au bénéfice de ce dernier. Le mot de progrès, qui désignait initialement le fait d'aller de l'avant, sans nécessairement renvoyer à une amélioration, en est venu à incarner la croyance dans le perfectionnement global et linéaire de l'humanité ; la société, tout en se développant, évoluerait vers le « mieux ».

Cette notion de progrès s'est affirmée comme un concept central de la pensée occidentale. Mais ce « régime moderne d'historicité », comme l'appelle François Hartog, a émergé lentement en puisant à de multiples sources. Né en Europe à partir de la Renaissance, puis avec les Lumières, le progrès renvoie d'abord à l'amélioration des mœurs et des institutions. C'est seulement au milieu du XIX^e siècle que le progrès est de plus en plus étroitement associé à la capacité à mobiliser de nouvelles ressources énergétiques et à l'essor de la production. Le progrès se réduit alors de plus en plus au machinisme puis à l'innovation arrimée aux combustibles fossiles.

Derrière le mot abstrait de progrès, cette représentation hors-sol du temps linéaire, se cachent en effet des flux croissants d'énergie et de matière. Ce qu'on appelle progrès depuis deux siècles est lié à l'accroissement des consommations fossiles qui permettent l'expansion

de la production à bas coût, sans prise en compte des effets négatifs sur l'environnement, sans voir que ce progrès se paie d'une ponction excessive dans les ressources finies et le rejet incessant de toxiques dans les milieux de vie. Entre 1820 et 2000, la consommation mondiale d'énergie aurait été multipliée par 25, avec de très fortes inégalités à l'échelle mondiale et une très nette accélération après 1945. De nombreux travaux s'attachent désormais à montrer combien le progrès et sa célébration dissimulent les multiples dépendances matérielles, occultées par les récits modernistes qui n'ont cessé d'exalter la croissance effrénée¹.

- 1 Bob Johnson, *Carbon Nation: Fossil Fuels in the Making of American Culture*, Lawrence, University Press of Kansas, 2014; Astrid Kander, Paolo Malanima, et Paul Warde, *Power to the People: Energy in Europe over the Last Five Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 2013.

Avec l'essor de l'industrialisation, le mot de progrès en vient à acquérir la force de l'évidence : l'ingéniosité humaine doit dépasser les limites qu'imposaient les contraintes énergétiques dans les sociétés organiques, lorsque la force des êtres vivants, l'eau et le vent représentaient l'essentiel des ressources disponibles.

À l'âge du scientisme, de l'industrialisme et de l'impérialisme, le progrès devient une manière commune d'envisager le monde et son évolution, caractéristique des sociétés industrialisées dépendantes de l'extraction et de l'accumulation de ressources fossiles comme le charbon, le pétrole, le gaz « naturel », ou fissiles avec l'uranium. Sans ces ressources extraites du sous-sol, dont il faut désormais apprendre à se passer, ce qu'on nomme progrès n'aurait pas été possible : là réside sa source principale.

Associé à l'idée de croissance, d'amélioration, de marche en avant, le progrès est devenu l'un des moteurs des représentations du monde. Mais ce qui est un progrès pour les uns l'est-il aussi pour les autres ? Ce qui semble un progrès aujourd'hui le sera-t-il encore aux yeux des générations de demain ? Et comment mesure-t-on le progrès, selon quelles valeurs et quels critères ? Comment articuler sa célébration et le constat croissant des regrès² environnementaux qui l'accompagnent de plus en plus ?

- 2 Terme peu usité, antonyme du « progrès » désignant une évolution négative et régressive.

PREMIÈRES CÉLÉBRATIONS ET DOUTES

Depuis son émergence au XVIII^e siècle, l'idée de progrès a été très diversement interprétée, évoluant de l'éloge à la critique acerbe, ne cessant d'être discutée et contestée. Le progrès a toujours suscité autant d'anxiété que d'espoirs, de nostalgie que d'enthousiasme, de désenchantements que d'espérances ; beaucoup ont très tôt déconstruit cette idée vague et les pièges derrière son apparente évidence³. Des auteurs et artistes nombreux ont ainsi questionné le sens de ce progrès censé être inéluctable et naturel.

- 3 Emmanuel Fureix et François Jarrige, *La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, Paris, La Découverte, 2015 ; Serge Audier, *La société écologique et ses ennemis. Une histoire alternative de l'émancipation*, Paris, La Découverte, 2017 ; François Jarrige, *On arrête (parfois) le progrès*, Paris, L'échappée, 2022.

Citons Charles Fourier, auteur d'une œuvre abondante qui meurt en 1837 alors que s'installe la nouvelle idéologie. Il demandait : « N'y aurait-il pas quelque ruse cachée sous ce jargon de progrès ? » Contre les chantres d'une vision progressiste, il constatait qu'« il faut savoir classer les caractères et phases de chaque période sociale, pour discerner en quels détails elle progresse ou rétrograde. À défaut de cette connaissance, tous les verbiages de progrès ne sont que charlatanisme, et souvent grossière ignorance ». Loin de célébrer les progrès de ce qu'il nomme la « civilisation », il la voit au contraire engluée « dans une impasse, dans un cercle vicieux⁴ ». Quelques années plus tard, à l'époque des grandes expositions universelles qui célèbrent le progrès, le publiciste Eugène Huzar dénonce également le « progrès qui marche à l'aveugle, sans critérium ni boussole, au hasard de retourner les lois de la nature contre leur but⁵ ». Dans les décennies qui suivent, les récits de la fin du monde se multiplient : après l'année terrible de 1870, marquée par la défaite militaire, un écrivain comme Eugène Mouton annonce dans une fable satirique la fin du monde par la combustion excessive du charbon, la multiplication des machines, des bêtes et des hommes qui augmentent la température du globe jusqu'à son embrasement final⁶.

65

La liste est longue de ces sceptiques de la nouvelle religion moderne. Des écrivains comme Baudelaire s'insurgent contre les célébrations du progrès, ramené à l'expansion de l'énergie et son utilisation sans discernement. « Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz », déplore-t-il. Pour lui, le progrès n'est qu'un « fanal obscur », une « idée grotesque qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne » en jetant « des ténèbres sur tous les objets de la connaissance⁷ ».

À la veille de la Grande Guerre de 1914, qui allait profondément mettre à mal la naïve confiance dans le progrès héritée du XIX^e siècle, l'expression « On n'arrête pas le progrès » est devenue une évidence, relevant du sens commun non questionné. Beaucoup refusent pourtant le nouveau fatalisme qui tend à s'installer, au moment même où les anciens dogmes religieux s'épuisent. Le juriste Édouard Laboulaye, fasciné par les États-Unis d'Amérique, et auteur de l'un des premiers essais sur la généalogie de l'idée de progrès, constate ainsi dès 1869 que « depuis trente ans la doctrine du progrès a fait de tels pas en avant, qu'aujourd'hui nous n'avons plus qu'une erreur à combattre » : celle « qui fait du progrès une loi fatale. Il semblerait que le progrès soit quelque chose comme un train de chemin de fer [qui] marche et avance, emporté vers le but commun.

4 Charles Fourier, *La fausse industrie : morcelée, répugnante, mensongère, et l'antidote, l'industrie naturelle*, Paris, Bossange, vol. 1, 1835, p. 27, 34, 57.

5 Eugène Huzar, *La fin du monde par la science*, Paris, Dentu, 1855, rééd. partielle avec une introduction de Jean-Baptiste Fressoz et une postface de Bruno Latour, Maisons Alfort, 2^ee éditions, 2008.

6 Eugène Mouton, « La Fin du monde », in *Nouvelles et fantaisies humoristiques*, Paris, Librairie générale, 1872, p. 47-57.

7 Charles Baudelaire, « Exposition universelle, 1855 », in *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, p. 219.

Il n'en est pas ainsi dans les choses de la vie ; nous n'avons pas une force qui nous traîne, il n'y a de progrès que celui que nous faisons nous-mêmes⁸ ». Si le progrès est une force qui s'étend fatalement, sans possibilité de l'arrêter, de la faire dérailler, alors que reste-t-il de la liberté humaine ? Comment intervenir sur les transformations que recouvre ce mot de progrès, comment ne pas en être les victimes naïves ou innocentes ?

8 Édouard Laboulaye, *Le progrès*, Paris, Degorce-Cadot, 1869, p. 38.

ACCÉLÉRATIONS

Ces interrogations ne cessent de ressurgir au XX^e siècle : en 1908, Georges Sorel analyse ce qu'il appelle « les illusions du progrès » et, en 1936, Bernard Charbonneau utilise pour la première fois l'expression « idéologie du progrès » alors que la grande crise du capitalisme des années 1930 amène à douter. Relancé après 1945, l'imaginaire du progrès alterne entre des phases d'expansion où il soutient et accompagne les promesses modernisatrices, et des moments de crises, des coups d'arrêt qui voient renaître les interrogations et les doutes, notamment lors des crises énergétiques qui menacent la poursuite du processus.

Les années 1970 marquent à cet égard une rupture majeure : de nombreuses désillusions surgissent à la mesure de l'euphorie modernisatrice des décennies de haute croissance précédentes. En Europe, la confiance dans le progrès tend à s'essouffler avec l'essor du chômage qui accompagne la désindustrialisation, les pics pétroliers, la médiatisation des risques et des catastrophes environnementales symbolisées par les marées noires ou l'asphyxie croissante des villes, conséquences de l'adoption rapide du pétrole après 1945⁹.

9 François Jarrige et Thomas Le Roux, *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel*, Paris, Seuil, 2017.

Le sentiment de trahison à l'égard des promesses de la modernité se multiplie : de nombreux intellectuels élaborent alors des théories qui font de l'essor du capitalisme, du consumérisme et du productivisme – c'est-à-dire du progrès – le cœur de la catastrophe. Des figures comme Jacques Ellul, Günther Anders, Lewis Mumford ou encore Ivan Illich, parmi bien d'autres, s'intéressent à la question de l'énergie et discutent l'idéologie du progrès et ses impasses, même si des économistes comme William Nordhaus continuent d'espérer dans des « technologies de ruptures » pour repousser l'échéance et offrir des solutions.

10 L'expression est le titre d'un colloque organisé par le syndicat CFDT puis d'un livre : *Les dégâts du progrès : les travailleurs face au changement technique*, Paris, Le Seuil, 1977.

À la fin des années 1960, les alertes environnementales et la reconnaissance des « dégâts du progrès¹⁰ » sur les milieux de vie se multiplient, donnant peu à peu naissance à une « écologie politique ». La biologiste Rachel Carson alerte sur les conséquences de la dispersion des substances chimiques dans son ouvrage

Silent Spring en 1962 alors que Dennis et Donella Meadows publient

leur célèbre rapport *Les Limites à la croissance* en 1972, qui eut un écho planétaire. Ces prises de conscience de la dégradation de l'environnement d'origine humaine, si elles ne sont certes pas neuves, s'étendent considérablement dans l'espace public et les médias. Marées noires, incendies, risques nucléaires, pollutions multiples et épuisement des ressources installent progressivement l'écologie au cœur des préoccupations, malgré les dénis et les disqualifications qui ne tardent pas à voir le jour. Alors qu'à la fin des années 1960 le mot « écologie » était inconnu de la plupart des Français, un sondage de 1977 indique qu'il est désormais familier aux trois quarts : en une décennie, le mot est entré dans l'usage commun comme celui de « pollution », devenu obsédant.

La critique du « progrès quantitatif », de ce « faux progrès » fondé sur l'épuisement des énergies non renouvelables, s'élargit et se retrouve également chez de nombreux artistes qui cherchent à rendre visibles les nuisances, comme Erró dans sa toile de 1980 intitulée *Le Pétrole*. Marqué par les muralistes mexicains et procédant par juxtaposition et montage narratif d'images, l'artiste d'origine islandaise mêle l'humour et la dérision pour décrire les ambivalences de la dépendance au pétrole. D'autres, notamment parmi les architectes, explorent le champ des alternatives et envisagent d'intégrer le solaire à la construction, à l'image de Georges et Jeanne-Marie Alexandroff et leurs projets de villes solaires. La question des trajectoires alternatives aux combustibles fossiles suscite alors de nombreux débats et expérimentations. L'ingénieur Guy Rottier (1921–2013), devenu architecte, formé aux Beaux-Arts et disciple de Le Corbusier, élabore par exemple son projet *Ecopolis* en 1971. Il retient l'attention lors du Congrès international de l'UNESCO en 1973 sur « Le soleil au service de l'homme¹¹ ».

LES SOUBASSEMENTS MATÉRIELS DU PROGRÈS

Malgré les doutes des années 1970 et les appels à questionner les « dégâts du progrès » et à s'émanciper des dépendances aux combustibles fossiles, la décennie 1980 voit pourtant la relance d'un projet modernisateur associé à une nouvelle obsession pour « l'innovation », terme peu employé auparavant qui commence maintenant à proliférer. La confiance dans le progrès futur est réactivée en lien avec le nouveau système technique informatique puis numérique, présenté comme révolutionnaire, plus durable et horizontal, associé à la mondialisation heureuse des échanges. Censée résoudre les impasses de l'ancienne société industrielle, l'informatique annonce l'âge d'or de la société dite « de la connaissance » et « du développement durable ». Mais ces décennies représentent aussi un moment d'accroissement des consommations

11 Nouha Echeikh-Ezaouali, « Vers de nouveaux paradigmes : les propositions de Guy Rottier en matière d'architecture souterraine et d'architecture solaire », in Éléonore Marantz (dir.), *L'Atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture*, 2015, mis en ligne en juin 2016, p. 17–34.

énergétiques, parallèlement à la promotion de la publicité et du double langage qui promet en même temps l'avènement d'un développement « durable » et l'essor massif des productions. Grâce à « l'innovation », on annonce un monde immatériel où l'expansion serait décollée de ses rejets toxiques. Les chantres du nucléaire, notamment en France, célèbrent, quant à eux, l'avènement d'une énergie propre et infinie, en dépit de la catastrophe de Tchernobyl (1986) renvoyée aux errements de l'Union soviétique.

Pour les économistes et les gouvernements occidentaux, l'invention d'une « croissance verte » et d'un « développement durable » doit accoucher d'un nouveau progrès décorrélé de ses ravages, porteur d'un développement infini car « immatériel ». Ces illusions ont modelé la fin du XX^e siècle et ne cessent d'être réaffirmées par ceux qui promettent désormais la décarbonation et la sortie des énergies fossiles pour répondre aux défis climatiques. Ces promesses ont contribué à forger l'idée que le vieux monde industriel pollué appartenait au passé, que l'avenir était à la fluidité et aux énergies renouvelables. Ainsi, le gouvernement français affirme-t-il aujourd'hui que sur le long terme, la consommation d'énergie primaire d'origine fossile aurait diminué en France depuis la fin des années 1970, passant en 40 ans de 90 % de la consommation d'énergie primaire à moins de 50 % aujourd'hui¹². Cette forte baisse s'expliquerait par la diminution de la consommation de pétrole et de charbon à des fins de production électrique.

12 <http://www.donnees.statistiques.developpement-durable.gouv.fr/lesessentiels/indicateurs/e32.html>

Mais cette diminution apparente dans les pays européens et anciennement industrialisés se paie d'un accroissement de l'extractivisme et des ravages écologiques dans le reste du monde. La délocalisation d'activités « énergivores » et les vagues de désindustrialisation en Europe renvoient vers d'autres – notamment la Chine – la responsabilité des émissions de CO₂ et la consommation du charbon, qui sont importées de fait dans chaque produit « made in China » que nous consommons. L'apparente écologisation de l'Occident n'est qu'un faux-semblant qui se paie d'une exploitation accrue des anciens pays colonisés, que ce soit en Inde où la scientifique et militante Vandana Shiva alerte très tôt contre les dégâts des barrages géants et des biotechnologies, ou dans les Antilles françaises où l'usage massif du chlordécone (un pesticide cancérigène interdit en France continentale) doit permettre d'approvisionner la métropole aux dépens des milieux et des corps des populations locales¹³.

13 Malcom Ferdinand, *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Seuil, 2019.

Aujourd'hui, chaque seconde, l'économie française consomme plus de 3 600 litres de pétrole, soit 721 millions de barils par an. À l'échelle mondiale, malgré les alertes répétées et la certitude de la catastrophe climatique en cours, jamais les sociétés humaines n'ont brûlé autant de charbon, de pétrole et de gaz, l'année 2022 ayant constitué un pic historique encore jamais atteint.

La consommation de charbon a plus que doublé en 30 ans et devrait continuer de croître au-delà des 4 000 millions de tonnes d'équivalent pétrole tant l'électrification en dépend ; dans le même temps, l'extraction de pétrole stagne autour de 100 millions de barils par jour. Les énergies fossiles représentent encore plus de 80 % de l'énergie consommée dans le monde, très loin devant les énergies dites « renouvelables », pourtant célébrées comme des solutions d'avenir. À mille lieues des annonces et des promesses, les sociétés actuelles, notamment dans les Suds du monde, sont plus que jamais dépendantes des combustibles fossiles qui, tout en constituant la cause principale du réchauffement climatique global, demeurent aussi la condition essentielle de leur puissance d'agir.

REGRÈS INVISIBLES

Ce qu'on nomme « progrès » désigne donc d'abord l'accumulation de marchandises et de ressources énergétiques, afin de produire de la chaleur pour animer les innombrables artefacts qui peuplent de plus en plus nos vies. Depuis trente ans, le progrès a été réduit à cet autre mot magique qu'est l'innovation, sans cesse promue et valorisée depuis les années 1980. Pourtant, comme le constatait déjà le géographe anarchiste Élisée Reclus au tout début du XX^e siècle, dans son livre *L'Homme et la Terre*, le « fait général est que toute modification, si importante qu'elle soit, s'accomplit par adjonction au progrès de regrès¹⁴ ». Le progrès est fondamentalement ambivalent et indéterminé, et il s'accompagne de conséquences généralement dissimulées ou invisibilisées. Loin d'une force inéluctable qui conduirait l'avenir, il est avant tout un discours et un imaginaire qui enferme nos choix collectifs, réduit le champ de la démocratie et ramène le devenir des sociétés à un mouvement inéluctable qui ne cesse de déplacer et d'invisibiliser ses ravages sociaux et écologiques, d'où aussi l'inaction globale malgré les alertes des scientifiques et celles des artistes.

Il existe pourtant une grande diversité de chemins vers l'avenir et de façons de construire le futur. Le progrès, notamment technique, n'est pas un chemin tout tracé, une force qui nous emporterait ; il est le produit de choix et de rapports de force historiquement situés. Toute technique est en effet produite par des institutions, promue par des acteurs qui ont des intérêts à défendre et des visions du monde qui les portent. En ce sens, une technique n'est jamais neutre : elle est toujours une concrétisation de matières et de rapports sociaux, de projets politiques, d'aspirations parfois contradictoires qu'il convient de dévoiler par un travail d'enquête critique.

Cela conduit à interroger la manière dont chaque « progrès » de la puissance se paie de regrès, souvent invisibilisés et que les artistes

14 Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, Paris, Librairie universelle, vol. 6, 1905-1908, p. 531.

parviennent parfois à rendre visibles, en pointant les prédatons, dégâts, exploitations, notamment dans les Suds du monde, sous forme de pollutions, de mines géantes, de paysages modelés et sacrifiés à l'industrie. Les photographies de l'allemand Jürgen Nefzger montrant les matières premières et dépôts de l'industrie sidérurgique relèvent de cette esthétique, comme les œuvres de l'artiste congolais Sammy Baloji qui montre, dans ses assemblages photographiques, les paysages industriels de son pays modelés par l'héritage colonial et l'extractivisme.

Les artistes ont en effet souvent été à l'avant-garde des alertes et des mises en garde sur les risques et méfaits de ce progrès fossile, révélant ses non-dits et ses racines. L'artiste et essayiste vidéo suisse Ursula Biemann s'est ainsi récemment fait connaître par ses réflexions sur le pétrole et ses projets artistiques comme *Black Sea Files* (2005) ou *Deep Weather* (2013), alors que les réflexions sur les « pétrocultures » et l'esthétique des énergies fossiles s'affirment comme un enjeu essentiel¹⁵.

15 Andrew Pendakis et Ursula Biemann, « This is Not a Pipeline: Thoughts on the Politico-Aesthetics of Oil », in *Imaginations: Journal of Cross-Cultural Image Studies*, vol. 3, n° 2, 2012; Sheena Wilson, Adam Carlson et Imre Szeman (dir.), *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2017.

Mais l'art est aussi un marché, qui répond à des commandes, et les artistes n'ont pas seulement été des observateurs et observatrices critiques des mondes énergétiques en train de naître. Ils et elles ont parfois aussi accompagné cette expansion, notamment en travaillant pour les entreprises et industries, à l'image de l'architecte Claude Parent embauché par EDF dans les années 1970 pour intégrer les centrales nucléaires

aux paysages et ainsi résorber les craintes et les oppositions. Le progrès n'a cessé en effet d'être construit par le design, par la publicité, par une certaine esthétique de la puissance qui a contribué à imposer la fascination pour les grandes réalisations de l'industrie et ses objets totémiques comme l'automobile ou l'avion. Prolongeant l'esthétisation ancienne des cheminées d'usine et leur panache de fumée, l'architecte s'enthousiasme ainsi pour la puissance du nucléaire, élabore des plans et des sites pour fondre la nouvelle industrie dans son environnement, dissimuler ses prédatons, alors qu'il faut construire des consensus sociaux autour de cette technologie particulièrement contestée¹⁶.

16 Sezin Topçu, *La France nucléaire. L'art de gouverner une technologie contestée*, Paris, Seuil, 2013.

Ce qu'on nomme « progrès », et les modes de vie qui lui sont associés, repose fondamentalement sur l'augmentation des consommations énergétiques fossiles. Ce sont elles qui ont permis l'accès à une source d'énergie bon marché et abondante, donnant l'illusion de l'illimitation, justifiant l'invention d'une économie hors-sol, détachée des processus vivants et capable de poursuivre sans fin sa course à la puissance. Le « progrès technique » a bien souvent été la mise au point d'équipements capables d'exploiter de nouvelles ressources souterraines, en redistribuant les rapports de

force mondiaux. Ainsi, la machine à vapeur à la fin du XVIII^e siècle, le moteur à explosion à la fin du XIX^e, comme les centrales nucléaires de la fin du XX^e siècle, n'ont jamais inauguré des transitions énergétiques. Ces « progrès » ont plutôt permis d'accroître le champ de l'extractivisme et de l'exploitation en profitant de nouveaux territoires. Les énergies ne se sont jamais substituées l'une à l'autre via de rassurantes transitions, elles se sont toujours additionnées et accumulées dans une course effrénée à la production¹⁷.

La source principale du progrès réside depuis deux siècles dans l'accumulation constante de strates matérielles et de nouvelles formes d'exploitation du monde : le charbon n'a jamais remplacé le bois, le pétrole ne s'est pas substitué à la houille et le nucléaire ou « l'hydrogène » ne remplaceront pas les énergies fossiles. Chacune de ces trajectoires énergétiques s'est associée aux précédentes pour répondre à la demande incessante : l'histoire matérielle de ce qu'on appelle le « progrès » à l'âge industriel est d'abord celle de dynamiques symbiotiques d'accumulation de toutes les matières minérales et fossiles. À mille lieues de la représentation abstraite d'un progrès linéaire identifié à l'émancipation, ce qu'on nomme « progrès » se paie d'une intensification de l'exploitation du monde vivant et d'un accroissement des inégalités mondiales. Comment réorienter ce progrès abstrait en le détachant de la noirceur du charbon, de la viscosité du pétrole et des radiations des combustibles nucléaires ? Comment accompagner la décroissance de notre emprise matérielle sur le monde ? Autant de questions urgentes et redoutables que les artistes pourront aider à éclairer en accompagnant l'évolution des imaginaires, préalable indispensable à toute bifurcation et réorientation des trajectoires mortifères en cours.

17 Jean-Baptiste Fressoz, « Pour une histoire des symbioses énergétiques et matérielles », in *Annales des mines – Série Responsabilité et environnement*, 2021, p. 7–11 ; François Jarrige et Alexis Vrignon (dir.), *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives à l'âge industriel*, Paris, La Découverte, 2020.

BATTRE LA

ACCÉLÉRATION

ET

DE LA

SOPHIE CRAS

MESURE : L'IMAGE ENTRE SUSPENSION PRODUCTIVITÉ

73 Au milieu des années 1960, le célèbre économiste – et artiste à ses heures – William Baumol identifiait un paradoxe voué à devenir central pour le champ alors en plein essor de l'économie de la culture. Alors que l'économie des États-Unis d'Amérique avait connu des gains de productivité majeurs, avec un doublement de la production par heure de travail tous les 29 ans en moyenne, le champ de l'art se caractérisait par une stagnation quasi complète de la productivité. Quels que soient les avancées technologiques et l'accroissement du capital, remarquait l'auteur, le temps de production d'une pièce de théâtre comme *Richard II* est essentiellement le même aujourd'hui qu'il l'était du temps de Shakespeare. On a su réduire drastiquement la main-d'œuvre nécessaire à la production d'une automobile, mais personne à ce jour n'a pu faire en sorte que la représentation d'un quatuor de Schubert de 45 minutes mobilise moins de trois heures de travail au total. Si aucun gain substantiel de productivité ne peut être atteint dans le champ artistique, concluait l'économiste, c'est que c'est « le temps de travail des artistes eux et elles-mêmes qui constitue le produit fini qu'achète le public¹ ».

Opposer le temps long, et difficilement quantifiable, de l'art au temps mesuré et sans cesse accéléré de la production industrielle est l'un des héritages les plus profonds du modernisme. L'impressionnisme, on le sait, fut marqué par le débat sur l'apparente rapidité avec laquelle

¹ William J. Baumol et William G. Bowen, *Performing Arts. The Economic Dilemma*, New York, The Twentieth Century Fund, 1966, p. 164.

les œuvres étaient réalisées. Dès 1876, Mallarmé y voyait la source du « malentendu commercial » nuisant aux ventes de Manet, Monet, Sisley ou Pissarro, soupçonnés d'expédier, de répéter, voire de ne pas terminer leurs toiles². Or, loin d'assimiler cette rapidité d'exécution aux gains de productivité alors en vigueur dans l'industrie, les artistes et leurs défenseurs renversèrent l'argument : ce furent les œuvres académiques qui se trouvèrent dénigrées comme de purs produits du travail, de « grandes machines » réalisées par des « ouvriers » (Zola), des « usiniers du Salon » (Mirbeau). L'impressionnisme, au contraire, était présenté comme relevant d'une temporalité différente,

celle de la nature et de la vie. L'argument fut formulé de manière particulièrement saillante par l'éloquent James Whistler, lors du fameux procès qui l'opposa au critique d'art John Ruskin en 1878. Au procureur, qui lui reprochait d'exiger la somme de 200 guinées pour un tableau réalisé en à peine deux jours, le peintre répondit, dans une répartie restée célèbre, qu'il ne les demandait pas pour le travail de

deux jours, mais « pour le savoir [...] acquis pendant toute une vie³ ». Selon cette logique, l'œuvre d'art en tant que « produit fini », pour reprendre le terme de Baumol, incorporé au système marchand, est donc une

activité de production indissociable d'un temps de vie, qui ne saurait obéir aux mêmes lois de rendement que le temps de travail. Sa valeur d'exception en dépend.

En ce sens, l'art rejoignait un autre domaine, lui aussi résistant aux gains de productivité : celui des ressources naturelles. Non que l'accumulation de capital et les progrès technologiques n'aient pas été mis au service d'une accélération de la production de ces ressources : l'agriculture intensive en témoigne assez. Mais les ressources dites « non renouvelables » – c'est-à-dire renouvelables à une échelle de temps dépassant largement la vie humaine – présentaient d'emblée un modèle de « produits » dont le temps de production échappait aux efforts de rationalisation. L'artiste Robert Filliou est maintes fois revenu sur cette relation conceptuelle entre le temps supra-humain de la nature et le temps de la création artistique – qu'il appelait la « création permanente » – insistant sur la vanité de leur mesure et de leur optimisation. En témoigne une œuvre vidéo en noir et blanc de 1981 intitulée *L'œuvre-Étalon*⁴. Elle est constituée d'interminables séquences de plans fixes, longues de parfois plus de 10 minutes, durant lesquelles on voit une cascade déverser inlassablement le flot ininterrompu de l'eau qu'elle charrie. L'impression de regarder une scène fixe contraste avec la réalité de la vitesse invariable de la masse mouvante

2 Voir : Jean-Joseph Goux, *L'art et l'argent. La rupture moderniste, 1860-1920*, Paris, Blusson, 2011, p. 11-43 ; André Dombrowski, « Instants, Moments, Minutes: Impressionism and the Industrialization of Time », in Felix Krämer (dir.), *Monet and the Birth of Impressionism*, cat. exp. (Frankfurt am Main, Städel Museum, 11 mars - 28 juin 2015), Munich, Prestel, 2015, p. 36-45.

3 James McNeill Whistler, *Le procès contre Ruskin*, Paris, Nouvelles éditions Séguier, 1995, p. 11-12.

4 Robert Filliou, *L'œuvre-Étalon*, 1981, noir et blanc, muet, 30 minutes 15 secondes, Galerie Nelson-Freeman, Paris.

de l'eau qui chute dans des nuées d'écumes. Tel un sablier comptant les minutes, la cascade semble toujours identique à elle-même tandis que l'eau change continuellement. Ces plans sont entrecoupés par des textes défilant en blanc sur fond noir :

Temps présent / concentré / l'œuvre d'art, / fluidifiée, / s'instancianise. / Soumise à l'eau, / L'ŒUVRE-ÉTALON / est unité / de fluidification. / Projetée / dans les parages / physiques ou mentaux / de toute / création visuelle, / elle l'instancianise, / permettant ainsi / de pénétrer / le temps présent / de l'artiste / au temps lointain / de l'acte créateur.
L'ŒUVRE-ÉTALON / unité de fluidification, / est divisée en / 1881 sous-unités. / Dès que vous pensez / avoir suffisamment / pénétré / le temps présent / de l'artiste et de / l'œuvre concernés, / l'instancianisation / est atteinte. / Et une fois / le but atteint, / toutes les fractions / – ou les multiples – / d'ŒUVRE-ÉTALON / se valent.

75

Dans ce poème cryptique, mais d'une grande capacité d'évocation, Filliou propose une méditation sur le temps et sa mesure. « Soumise à l'eau », c'est-à-dire au temps de la nature, l'œuvre d'art nous permet d'embrasser simultanément, instantanément, le « temps présent de l'artiste » comme le « temps lointain de l'acte créateur ». Cependant, la tentation de quantifier l'art (de « diviser » l'œuvre en « unités » et « sous-unités ») afin de l'évaluer et de le commercialiser (sous forme de « multiples » par exemple), n'est jamais loin. À l'instar de *L'œuvre-Étalon*, plusieurs œuvres de Filliou mettent en scène le hiatus entre le temps de la nature et de la création d'un côté, et de l'autre les unités de mesure usuelles vouées à comptabiliser et à accélérer la production. Ainsi en est-il du *Sun Book* de 1971–1972. Constitué de trois planchettes de bois fixées ensemble par des crochets, il mime un calendrier de travail lacunaire et désœuvré. Quelques cartons, objets et morceaux de papier griffonnés évoquent aussi bien des notes de travail que la trace de la procrastination ou du simple passe-temps. La figure du soleil domine l'ensemble : elle est plusieurs fois dessinée, mais aussi évoquée indirectement par l'ombre projetée de deux corps sur la photographie fixée sur la planche centrale, ou par la rondeur d'un bouton, du côté gauche, et de deux pièces sphériques qui se détachent sur des fragments de papier rectangulaires, du côté droit. Le temps cosmique semble avoir pris le pas sur les instruments humains de la mesure du travail. Les semaines n'ont plus sept jours, mais huit ou neuf. Certaines dates manquent à l'appel : les 22 et 23 octobre ont disparu du calendrier, tout comme le 5 novembre.

Deux ans après *L'œuvre-Étalon*, en 1983, l'artiste états-unien Allan Sekula publie un texte intitulé *Photography Between Labour and Capital*, qui articule de manière inédite le rôle de l'image (et du créateur

5 Allan Sekula, « Photography Between Labour and Capital », in Benjamin H. D. Buchloh et Robert Wilkie (dir.), *Mining Photographs and Other Pictures. A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton. 1948-1968*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design/Cape Breton, The University College of Cape Breton Press, 1983, p. 193-268.

d'image) dans les reconfigurations du temps amenées par le capitalisme industriel⁵. Significativement, l'objet de son étude est l'industrie minière – celle-là même qui exploite les ressources naturelles dites « non renouvelables », formées à l'échelle de millions d'années. Des premiers traités sur la mine aux gravures de *l'Encyclopédie*, et jusqu'aux expériences photographiques et filmiques de Frederick Winslow Taylor et du couple Frank and Lillian Gilbreth, Sekula montre, dans son essai, l'usage essentiel de l'image pour rationaliser, contraindre et accélérer les gestes d'extraction

des travailleurs dans le sous-sol terrestre. Non seulement l'image se fait-elle l'instrument des gains de productivité, mais elle y réussit d'autant mieux, selon Sekula, qu'elle s'appuie sur la valeur symbolique qui l'aurole. C'est parce que l'image relève d'un régime économique d'exception, qui la rendrait elle-même irréductible à la rationalisation de la production, qu'elle peut jouer un rôle valorisant et « compensatoire », simultanément à son rôle de surveillance et d'injonction.

La pratique qui consiste à faire de l'image – et notamment de l'image technique – un outil de mesure et de rationalisation, en même temps qu'une compensation symbolique, est bien connue de l'artiste d'origine hongroise Agnes Denes, installée aux États-Unis d'Amérique. Pionnière de l'art conceptuel et du Land art, son travail l'a souvent conduite à assumer le rôle d'intermédiaire « entre le travail et le capital », décrit par Allan Sekula. La figure du photographe rejoint celle de l'ingénieur, qui centralise la vision sur les processus, et qui maîtrise la production des visualisations techniques – photographiques ou diagrammatiques par exemple – essentielles à la circulation de l'information entre les ouvriers et les dirigeants (ou les pourvoyeurs de capitaux). *Tree Mountain – A Living Time Capsule* est un projet de reforestation réalisé en 1996 en Finlande dans la ville de Ylöjärvi. 11 000 personnes ont été invitées à participer à la plantation d'un arbre, selon un dessin directeur spiralé imaginé par l'artiste, et à sa protection pendant les 400 années à venir. *Tree Mountain* se présente comme le miroir inversé des plantations forestières destinées à l'exploitation commerciale. Ces dernières privilégient des plantations à croissance rapide, susceptibles d'atteindre leur maturité – du moins pour ce qui concerne leur optimisation économique – en quelques dizaines d'années. Au contraire, le projet de Denes restitue l'arbre au domaine des ressources naturelles dont le renouvellement dépasse de très loin l'échelle d'une vie humaine : 400 ans. À l'exploitation des ressources, il substitue la contemplation ; à la concentration

de la propriété, l'éclatement de la responsabilité. Les 11 000 « certificats de dépositaire » distribués célèbrent le caractère collectif de l'engagement à protéger et maintenir la nouvelle forêt. Pour autant, *Tree Mountain* ne saurait faire figure de forêt naturelle. La symétrie complexe du dessin, la perfection toute mathématique qui préside à l'agencement régulier des arbres, tout cela trahit aisément la vision de l'artiste-ingénieure, sa maîtrise des méthodes de visualisation et son contrôle des processus de mise en œuvre. Significativement, le *design* de la forêt suppose, pour être apprécié, une vue d'en haut sous forme de plan, ou une vue de face, telle une coupe architecturale de la butte : deux modes de visibilité surplombante empruntés à l'ingénieur, et non au promeneur ou au simple usager de la forêt. Denes ne nie pas ici, le rôle des images et des producteurs d'images dans l'exploitation rationnelle des forêts. Elle reconnaît aussi le rôle symbolique compensatoire que peut jouer l'intervention d'une artiste contemporaine dans une esthétique de la reforestation. Elle prend le parti d'instrumentaliser ces deux propriétés complémentaires de l'image au profit d'un projet d'utilité concrète, qui présente la particularité d'arrimer l'œuvre d'art et les arbres qui la constituent au temps long de la nature, au temps cosmique de *L'œuvre-Étalon* : la création permanente.

77

Le concept d'Anthropocène a permis de dépasser l'opposition postulée entre le temps du travail humain (que l'on peut accélérer) et le temps de la nature (qui serait immuable). Les êtres humains ont su, hélas, accélérer le travail de la nature au point de hâter la destruction de leurs propres conditions d'existence. De la même manière, sans doute est-il nécessaire de reconnaître que la création artistique ne saurait, elle non plus, sortir indemne des bouleversements du temps induits par le capitalisme. Qui gagne à accélérer le rythme de la production, de la succession des expositions et de la carrière des artistes ? Quelles stratégies pour ralentir ?

CHRONOLOGIE

ET

DES

CAMILLE RICHERT,
AVEC ANNA COLIN
& HENRIETTE GILLEROT

DES ÉNERGIES ARTS

79

Cette chronologie des rapports entre les énergies et les arts accompagne et met en perspective les choix et principes curatoriaux de *Chaleur humaine*. Elle a pour vocation de souligner que l'apparition de certaines œuvres d'art, d'architecture, de design et de paysagisme exposées au cours de cette deuxième édition de la Triennale Art & Industrie trouve son sens dans l'histoire matérielle, économique, sociale, politique et environnementale de la deuxième partie du XX^e siècle. Non exhaustive, elle se focalise sur les faits et phénomènes abordés dans les œuvres de l'exposition. Elle a été établie au fil des recherches, des lectures curatoriales, de l'actualité de l'année 2022 et des événements qu'elle a fait remonter à la surface des consciences.

1945

ALLEMAGNE

Le 26 juillet, à la conférence de Potsdam, Harry Truman, Winston Churchill et Tchang Kaï-chek demandent la **capitulation** sans condition de l'empire du Japon. Pressé de questions par la presse, le Premier ministre japonais répond « mokusatsu », terme pouvant être traduit par « ignorer », « sans commentaire » ou « traiter avec mépris » : c'est cette dernière signification, et non la deuxième, qui sera retenue ;

JAPON

Les 6 et 9 août, les États-Unis d'Amérique larguent deux **bombes atomiques** sur les villes de Hiroshima et Nagasaki : plus de 180 000 personnes décèdent lors des explosions et dans les jours qui suivent, tandis qu'une mystérieuse « peste atomique » continue à causer des décès dans les semaines qui suivent ;

MONDE OCCIDENTAL

Suite à la Seconde Guerre mondiale et les nombreuses recherches alors menées en vue d'une éventuelle guerre chimique, développement de l'**industrie des produits chimiques de synthèse**, de la **pétrochimie** et des matières **plastiques** issues du pétrole ; début des « **Trente Glorieuses** », expression inventée *a posteriori* par l'économiste Jean Fourastié en 1979 pour qualifier les trois décennies de miracle économique qui suivent la guerre.

1947

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE
ET EUROPE

Élaboration du **plan Marshall** pour la reconstruction des pays européens, encourageant le développement d'une agriculture industrielle.

1950

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Charles et Ray Eames mettent sur le marché les modèles « Plastic Armchair » et « Plastic Side Chair ».

1952

ROYAUME-UNI

Du 5 au 9 décembre, la ville de Londres est recouverte d'un épais brouillard provoqué par la combustion de charbon durant une période particulièrement froide et sans vent. Considéré comme la pire pollution atmosphérique jamais connue dans le pays, le **grand smog de Londres** est responsable de la mort d'au moins 4 000 personnes (les rapports ultérieurs suggèrent 12 000) et de pathologies chez 100 000 personnes.

1956

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le géophysicien Marion King Hubbert prévoit un **plateau de production de pétrole** dans la décennie 1970, en raison du manque de réserves exploitables.

1958

AUTRICHE

En pleine guerre froide, le philosophe **Günther Anders** commence la rédaction des premiers textes du recueil *Die atomare Drohung (La Menace nucléaire)* : il y théorise l'entrée de l'humanité dans un « **temps de la fin** », dû à la technologie croissante dont chaque progrès pourrait conduire le monde à sa disparition.

1959

RÉPUBLIQUE
FÉDÉRALE
D'ALLEMAGNE

Les photographes **Bernd et Hilla Becher** commencent leur collaboration et établissent leurs premières typologies d'éléments d'architecture industrielle. Le couple est récompensé en 1990 par le Lion d'Or de la sculpture de la Biennale de Venise.

1960

FRANCE

Alors au début de sa carrière, l'architecte et ingénieur **Guy Rottier** développe une pratique critique autour de l'architecture du tourisme de masse et pose les bases de ce qu'il nommera un « urbanisme solaire ».

1961

ROYAUME-UNI

Création de l'ONG **WWF**, World Wildlife Fund, par un groupe d'hommes d'affaires et de biologistes. Sa vocation initiale est de lever des fonds pour endiguer la disparition croissante de la faune mondiale, laquelle s'étendra peu à peu à ses habitats.

1962

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE
ET URSS

Crise des missiles nucléaires de Cuba;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

La biologiste **Rachel Carson** publie *Silent Spring* (*Printemps silencieux*), livre portant sur les méfaits des pesticides sur la biodiversité qui conduira à l'interdiction de nombreuses substances dans les années qui suivent et à la création de l'Environmental Protection Agency. Elle pose, sans les nommer, les bases de l'écoféminisme.

1963

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE, URSS
ET ROYAUME-UNI

Peu après la crise des missiles de Cuba, signature et ratification du **traité d'interdiction partielle des essais nucléaires**, qui proscriit les essais d'armes nucléaires dans l'atmosphère, sous l'eau et dans l'espace extra-atmosphérique et vise à contrer la prolifération nucléaire et les expérimentations pour empêcher le développement d'armes atomiques dans les pays qui n'en sont pas encore dotés.

1966

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le biologiste **Barry Commoner** publie *Science and Survival*, son premier ouvrage : il y dénonce les effets du nucléaire militaire et de certaines technologies industrielles modernes sur l'environnement;

JAPON

Les pêcheurs de la **baie de Minamata** sont atteints d'une maladie grave due à la pollution au mercure des eaux de pêche. L'usine chimique à l'origine de la pollution ferme deux ans plus tard.

1967

ROYAUME-UNI,
FRANCE

Le pétrolier **Torrey Canyon** s'échoue au large des Cornouailles et provoque une marée noire sur les côtes;

ISRAËL, ÉGYPTÉ,
JORDANIE ET SYRIE

Du 5 au 10 juin 1967, **Guerre des Six Jours**; les États-Unis d'Amérique soutiennent Israël, en représailles de quoi seront imposés les embargos sur le pétrole de 1973-1974.

1968

KOWEÏT

Création de l'**OPAEP** (Organisation des pays arabes exportateurs de pétrole) réunissant le Koweït, l'Arabie Saoudite et la Libye : sa mission initiale est de contre-carrer le radicalisme montant dans certains pays pétroliers arabes et leur hostilité envers les multinationales occidentales. Elle s'ouvrira en 1972 à l'Algérie, l'Irak, la Syrie et l'Égypte, qu'elle considérait jusqu'alors comme pays radicaux;

ITALIE

Création et première réunion du **Club de Rome**, composé d'employés de l'OCDE, de scientifiques, d'économistes et de politiques, et financé par la Fondation Agnelli. Ils commanderont deux ans plus tard un rapport à des chercheur-euse-s du MIT;

FRANCE

L'artiste française **Gina Pane** réalise ses premières « Actions » qui dureront jusqu'en 1979. Elle applique à la terre des gestes de protection et d'affection et documente ses interventions par des photographies, appelées « constats d'actions »;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Première publication du **Whole Earth Catalog**, ouvrage de contre-culture prenant la forme d'un index pré-Internet. Il liste tous types de fonctions et d'outils sans toutefois les vendre, fournissant des adresses pour fabriquer des objets de ses propres mains et acquérir de l'autonomie.

1969

ITALIE

Designer consultant de la société Olivetti, **Ettore Sottsass** conçoit avec Perry King une machine à écrire rouge, la « Valentina », l'une des premières machines légères et transportables.

1970

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le 22 avril, organisation du **premier Jour de la Terre**. Fruit d'une prise de conscience écologique croissante (notamment permise par le best-seller de Rachel Carson, *Silent Spring*), l'événement marque le début du mouvement environnemental contemporain;

ROYAUME-UNI
ET ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le climatologue anglais **James Lovelock** et la biologiste américaine **Lynn Margulis** forment l'« hypothèse Gaïa », une théorie qui considère l'ensemble du vivant sur Terre comme un superorganisme. Elle soulève par la suite discussions et débats parmi les scientifiques.

1971

CANADA

Fondation de l'ONG **Greenpeace**, née du mouvement d'opposition aux essais nucléaires américains de 1965 sur le territoire de l'Alaska. Son champ d'action va progressivement s'étendre à la chasse d'espèces menacées (baleines, phoques), aux rejets de déchets radioactifs en mer, aux plateformes pétrolières et à la déforestation ;

FRANCE

L'artiste franco-américain **Robert Filliou** crée le « Territoire de la République géniale », tendant à abolir les barrières entre l'art et la science et à réconcilier l'économie et la poésie.

1972

SUÈDE

Décidé en 1967 par les Nations Unies, le **1^{er} Sommet de la Terre** se tient à Stockholm et est piloté par Maurice Strong, un ancien dirigeant d'une compagnie pétrolière soucieux d'écologie, qui considère que les pollutions et l'épuisement des ressources en matières premières menacent la pérennité du système économique ; l'artiste **Öyvind Fahlström** se met à cartographier le monde de façon obsessionnelle : sa première *World Map* relie sa pratique artistique avec des commentaires critiques sur la réalité politique de son époque ;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Parution de *The Limits to Growth* (*Halte à la croissance ?*), aussi appelé « **rapport Meadows** » par un groupe de chercheurs du MIT. Commandé par le Club de Rome, le rapport souligne la nécessité d'une conversion de nos modes de consommation en raison de la finitude de nos ressources, de la menace de la pollution environnementale et du réchauffement climatique ; lors de la mission Apollo 17, la NASA réalise la **première photographie de la Terre** dans son intégralité depuis l'espace : l'image est nommée « The Blue Marble » (« La bille bleue ») ; l'utilisation de l'insecticide dichlorodiphényltrichloroéthane (DDT) est interdite ;

FRANCE

Suite à la publication du rapport Meadows, premier emploi du terme de « **décroissance** » par le philosophe André Gorz dans *Le Nouvel Observateur* du 19 juin 1972 ; création par la société française R2E du **premier micro-ordinateur, Micral** ;

GUADELOUPE
ET MARTINIQUE

L'usage du **chlordécone**, un insecticide, est autorisé dans la culture de bananiers jusqu'à son interdiction en 1993 du fait qu'il engendre une pollution des sols, des nappes phréatiques, des rivières et des littoraux, qu'il est à l'origine d'un fort taux de naissances prématurées et, en tant que perturbateur endocrinien, qu'il est la cause d'un nombre particulièrement élevé de cancers de la prostate dans ces territoires ;

PAYS-BAS

Suite à la publication du rapport Meadows, parution de la **lettre ouverte de Sicco Mansholt**, vice-président de la Commission des Communautés européennes. Il y plaide en faveur d'une économie

de la décroissance, d'une forte diminution de la production et de la consommation de biens matériels, ce grâce à une planification capable d'assurer à chacun un minimum vital, ce qui suscite de nombreuses réactions indignées des responsables politiques de l'époque ;

ROYAUME-UNI

Les éditeurs de la **revue The Ecologist** publient le manifeste radical vert *A Blueprint for Survival* où est exposée une série de stratégies qui vont à l'encontre de l'idée de croissance continue et qui prônent la protection des écosystèmes et ressources naturelles ; David Bowie devient **Ziggy Stardust**, un messenger venu de l'espace pour sauver la Terre.

1973

INDE

En avril, première action du **mouvement écoféministe Chipko** (« pot de colle »), constitué de villageoises de la vallée de l'Alakananda (Nord de l'Inde, État de l'Uttarakhand) qui forment un cercle autour d'arbres afin d'empêcher, avec succès, qu'ils soient coupés ;

ISRAËL, ÉGYPTÉ
ET SYRIE

Du 6 au 24 octobre, lors de la **guerre du Kippour**, les États-Unis d'Amérique et les Pays-Bas soutiennent Israël par le biais de livraisons d'armes. Ils sont sanctionnés par les pays exportateurs de pétrole du Proche-Orient, qui prennent trois mesures : augmentation de 70 % du prix du baril (qui passe de 2,50 dollars à 18 dollars en quelques mois), réduction de 5 % de leur production et embargo à l'égard de ces pays considérés comme « ennemis » ;

MONDE

Suite au **premier choc pétrolier** du 17 octobre, les pays de l'OPAEP décident une diminution de 5 % de leur production de pétrole, engendrant une augmentation des prix, et suscitent la **première crise d'offre**, à la différence des crises des années 1930 qui étaient des crises de demande; pour la première fois depuis la Seconde Guerre mondiale, les gouvernements occidentaux **rationnent le carburant**; en quelques mois, **fin des « Trente Glorieuses »** et de l'époque des hydrocarbures bon marché, et début d'une longue crise marquée par l'explosion du chômage, l'aggravation de l'inflation et l'atonie de l'activité;

PAYS-BAS ET SUISSE

Interdiction de circuler en véhicule motorisé le dimanche afin de limiter la consommation d'essence;

ROYAUME-UNI

Instauration de la **semaine de 3 jours** pour limiter la consommation d'énergie des entreprises;

FRANCE

5 juin, le prêtre devenu philosophe **Ivan Illich** publie dans *Le Monde* « Énergie, vitesse et justice sociale » où il propose une démocratie participative fondée sur une faible consommation d'énergie; suite au choc pétrolier d'octobre, mise en place de la politique de la « **Chasse au gaspi** »: notamment, limitation de la vitesse de circulation sur autoroute à 120 km/h, interdiction d'éclairer les vitrines de magasins la nuit, arrêt des émissions télévisées à 23 heures; l'urbaniste Paul Virilio commande à l'écrivain **Georges Perec** le premier ouvrage de la collection « L'espace critique » qu'il dirige aux Éditions du Seuil: *Espèces d'espaces* paraît en 1974;

NORVÈGE

Le philosophe Arne Næss forge le concept d'« **écologie profonde** », une attitude existentielle qui vise à la réintégration de l'être humain dans la nature et la conscience des systèmes d'interdépendance dans la biosphère.

1974

MONDE

En mars 1974, **levée de l'embargo des prix sur le pétrole** qui ne provoque toutefois pas de reflux des prix, car le choc a engendré une nouvelle réalité géopolitique qui dure jusque dans les années 2000; les pays consommateurs de pétrole commencent à accepter la fin du pétrole très bon marché, les mesures d'économies énergétiques et la diversification des énergies, notamment via le nucléaire; création de l'Agence internationale de l'énergie (**AIE**);

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le gouvernement entérine sa doctrine des « **trois piliers** »: sécurité des pétromonarchies du Golfe, sécurité de son approvisionnement en or noir, défense des intérêts de ses multinationales et donc défense d'un baril à prix élevé; l'augmentation croissante du prix du baril rend progressivement **rentable** l'exploitation des gisements de la mer du Nord, du golfe du Mexique et de l'Alaska, les sables bitumineux du Canada, le pétrole lourd du Venezuela et plus récemment les hydrocarbures de schiste; l'autrice de science-fiction **Ursula K. Le Guin** publie *The Dispossessed (Les Dépossédés)*: à travers la fiction de deux planètes aux principes politiques et productifs opposés, elle explore les rapports entre la démocratie, l'écologie et le libéralisme;

JAPON ET FRANCE

Lancement de vastes programmes nationaux de **construction de centrales nucléaires**;

FRANCE

Suite à l'inflation s'élevant à 13,7 %, instauration du « **plan Fourcade** » par le Premier ministre Jacques Chirac, visant à bloquer administrativement les prix (échec); record de chômage national: 500 000 chômeurs sont recensés; suite au choc pétrolier, création de l'Agence pour les Économies d'Énergie (AEE), qui deviendra l'AFME puis l'**ADEME**; **Françoise d'Eaubonne** publie *Le féminisme ou la mort*: elle y théorise l'écoféminisme; début de la construction de la **centrale de Gravelines**, dans le département du Nord, à une vingtaine de kilomètres de Dunkerque: elle est encore aujourd'hui la plus puissante centrale de France et d'Europe de l'Ouest; EDF confiée à l'architecte **Claude Parent** le design de douze centrales nucléaires sur tout le territoire français; en Polynésie française à **Mururoa**, essai nucléaire Centaure: le champignon atomique rempli de matières radioactives reste plus bas qu'attendu et prend la direction de l'île de Tahiti au lieu de se disperser, exposant ainsi quelque 110 000 Polynésien-ne-s français-es au nuage toxique.

1975

ITALIE

Pier Paolo Pasolini publie dans *Corriere della Serra* le célèbre texte « Il vuoto del potere in Italia » (« Le vide du pouvoir en Italie »), également surnommé « L'article des lucioles ». Il y impute le fascisme au pouvoir économique et à la dégradation écologique, décrit la pollution environnementale croissante et la raréfaction des lucioles en Italie au fil des années 1960: leur disparition est pour lui la métaphore d'une société révolue;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Apple commercialise son premier ordinateur personnel, **Apple I**.

1976

FRANCE

Suite au choc pétrolier, instauration de l'**heure d'été** pour limiter les consommations d'énergie; le photographe **Lucien Clergue** publie *Camargue secrète*, un panorama en noir et blanc des paysages du delta du Rhône et de leurs traces d'anthropisation;

EUROPE

Été de **sécheresse** dû à une faible pluviométrie depuis le début de l'année;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

L'usage du **chlordécone** est interdit, là où il a été légalisé 4 ans plus tôt en Guadeloupe et Martinique.

1977

FRANCE

Au Centre Pompidou, le Centre de création industrielle (CCI) organise l'exposition **L'art et l'automobile**, à l'occasion de laquelle une vingtaine d'artistes sont alors invité·e·s à présenter leurs interventions sur des véhicules (César, Sonia Delaunay, Alexander Calder, etc.);

NORVÈGE

Le 22 avril, suite à l'accident pétrolier d'**Ekofisk**, 12 000 tonnes de pétrole jaillissent d'un puits de la plateforme Bravo en mer du Nord. L'incident sera stoppé une semaine après par l'intervention du Texan Paul « Red » Adair, le « pompier volant », spécialiste de ce type d'interventions.

1978

AUSTRALIE

Le designer environnemental et écologiste **David Holmgren** publie avec **Bill Mollison** *Permaculture One*, ouvrage introduisant aux principes de la **permaculture**: il poursuit les travaux de Howard T. Odum publiés en 1971 sur la dynamique énergétique;

SUÈDE

L'artiste **Charlotte Johannesson** échange son métier à tisser contre un ordinateur Apple II et apprend à programmer. En transposant les lignes verticales et horizontales du métier à tisser au langage de la programmation informatique, Johannesson fusionne le tissage avec les premières technologies numériques et crée ainsi un lien entre la technique textile et l'esthétique émergente des premiers graphiques informatiques;

BELGIQUE

Le gouvernement belge projette la construction du **barrage de Couvin** dans la vallée de l'Eau Noire. Au terme de neuf mois de désobéissance civile des Couvinois·e·s, le projet est retiré.

1979

MONDE

Pour limiter l'inflation due au **deuxième choc pétrolier**, mise en pratique des théories monétaristes de **Milton Friedman**, basées sur le contrôle de la quantité de monnaie en circulation: l'application du tournant monétariste marque le recul de l'État stratège dans tous les domaines, en particulier au Royaume-Uni; la deuxième crise du pétrole et la nouvelle augmentation des prix qui en résulte rendent rentable l'exploitation des **gisements de pétrole de l'Alaska et de la mer du Nord**;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le 28 mars, **accident nucléaire de Three Mile Island**, au cours duquel l'un des réacteurs de la centrale de Pennsylvanie entre partiellement en fusion, libérant des gaz radioactifs dans l'atmosphère; l'écrivaine et militante écoféministe **Starhawk** publie *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess* et co-fonde **Reclaiming**, une tradition néopaienne qui combine le féminisme spirituel et la lutte pacifiste pour le désarmement nucléaire;

GOLFE ARABO-PERSIQUE

Suite aux deux chocs pétroliers, les États-Unis d'Amérique instaurent une **présence militaire** permanente dans la région afin d'assurer la continuité de l'approvisionnement en pétrole;

ROYAUME-UNI

Lors de son premier mandat, **Margaret Thatcher** met en place une politique monétariste pour pallier la crise; le climatologue **James Lovelock** publie *Gaia: A New Look at Life on Earth (La Terre est un être vivant, l'hypothèse Gaïa)*, dont il avait entamé la rédaction en 1974;

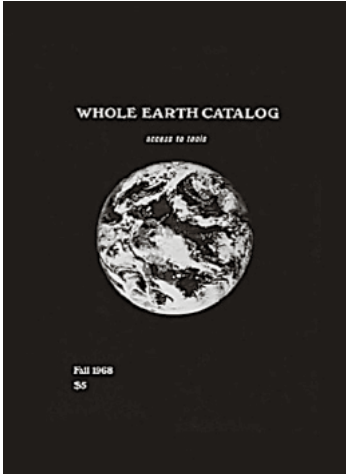
RÉPUBLIQUE

FÉDÉRALE

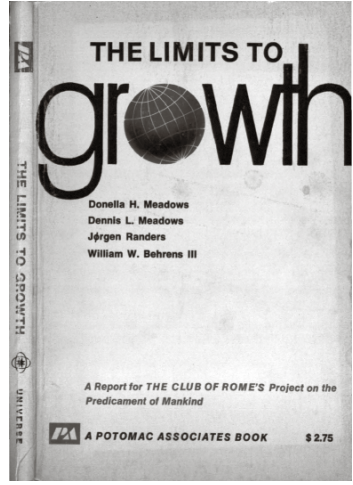
D'ALLEMAGNE

Création du parti écologiste allemand « Die Grünen », les Verts, dont l'artiste **Joseph Beuys** est l'un des membres fondateurs.

Couverture de *Whole Earth Catalog*, 1968.

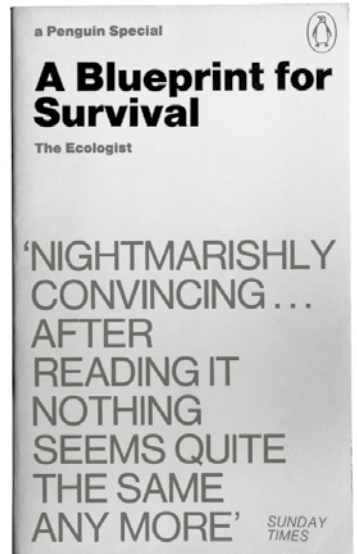


Rachel Carson, biologiste marine, au travail, 1951.

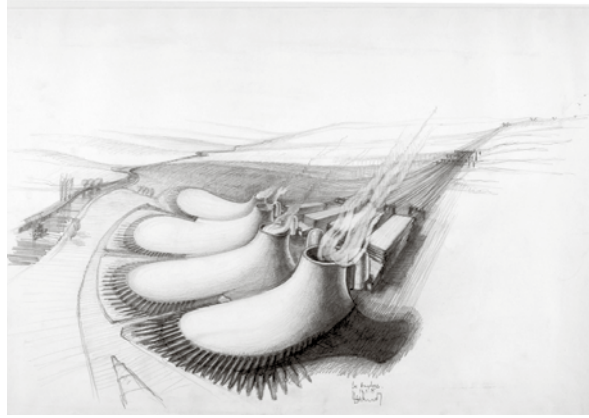


Couverture de *The Limits to Growth*, 1972.

Couverture de *A Blueprint for Survival*, 1972.



Claude Parent, *Les amphores*, 1975,
collection Frac Centre-Val de Loire.



Salon de coiffure Fisher's à Chatham (Kent) durant la période dite de la «semaine des trois jours», en janvier 1974.



«Demandez ici votre permis de chasse au gaspi», affiche du Commissariat aux économies d'énergie, France, juin 1979.



Parc André-Citroën, Paris,
15^e arrondissement, inauguré en 1992.



Pauline Hisbacq, Songs for Women and Birds,
2021, collection Frac Grand Large
- Hauts-de-France.



Susan Schuppli, DeLay Decay, 2016,
courtesy de l'artiste.

Action de deux militant.e.s du groupe
Just Stop Oil devant Les tournesols
de Vincent Van Gogh à la National Gallery
de Londres, le 14 octobre 2022.



Naufrage du pétrolier Erika à 70 km
au sud de Penmarc'h, Finistère, France,
le 12 décembre 1999.

Greta Thunberg menant une grève
scolaire à l'extérieur du bâtiment
du Parlement suédois à Stockholm,
le 28 août 2018.



1980

COMMUNAUTÉ
ÉCONOMIQUE
EUROPÉENNE (CEE)

Au début de la décennie 1980, harmonisation de tous les pays de la CEE autour de **l'heure d'été** afin de faciliter transports, échanges, communications et commerce; les pays d'Europe de l'Ouest commencent à **importer du pétrole d'Union soviétique**: les responsables américains considèrent cette dépendance comme une menace au principe de solidarité de l'OTAN;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

De 1980 à 1981, manifestations de 2 000 femmes, les **Women's Pentagon Actions**, devant le Pentagone pour l'arrêt de la politique nucléaire américaine et la cessation de l'exploitation des personnes et de l'environnement;

IRAN

Guerre Iran-Irak, menée avec le soutien de l'Irak par les pétromonarchies du golfe. Elle durera jusqu'en 1988 et sera l'un des conflits les plus longs depuis la Seconde Guerre mondiale, au cours duquel l'Irak utilisera le gaz moutarde ainsi que des armes biologiques et chimiques à l'encontre des populations civiles;

FRANCE

Au lendemain du deuxième choc énergétique, l'artiste islandais de la Figuración narrative Guðmundur Guðmundsson, dit **Erró**, dépeint le monde capitaliste en pleine crise pétrolière dans son œuvre *Le Pétrole*.

1981

ROYAUME-UNI

Deuxième mandat de Margaret Thatcher comme Première ministre; installation du **Greenham Common Women's Peace Camp** (Camp de femmes pour la paix à Greenham Common) dans le Berkshire: ses membres s'opposent au projet de l'OTAN visant à installer des missiles de croisière équipés de têtes nucléaires sur la base de Greenham Common;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

IBM commercialise son premier ordinateur personnel, l'**IBM PC**;

AUTRICHE

Le philosophe **Günther Anders** publie *Die atomare Drohung* (*La Menace nucléaire*), dont il a entamé la rédaction en 1958.

1982

KENYA

2^e Sommet de la Terre de Nairobi. Il se solde par un échec: aucune décision concrète n'est prise, en raison d'une période de tensions nouvelles au cours de la guerre froide;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE

Le socialiste libertaire et écologiste américain **Murray Bookchin** publie le livre *The Ecology of Freedom: The Emergence and Dissolution of Hierarchy*. Il y décrit le concept d'écologie sociale: il estime que les problèmes écologiques sont causés par les problèmes sociaux et ne peuvent être résolus qu'en réorganisant la société selon des principes écologiques et éthiques.

1984

FRANCE

Exposition **Déchets, l'art d'accueillir les restes** au Centre Pompidou, Mnam/Cci, sous le commissariat de Jean-Paul Pigeat;

ROYAUME-UNI

Bataille d'Orgreave: défaite des mineurs qui se battaient depuis plus de trois mois pour sauver la cokerie d'Orgreave. Le conflit est un symbole de la désindustrialisation et de la sape du tissu social engagées par Margaret Thatcher.

1986

UKRAINE (URSS)

Catastrophe nucléaire de **Tchernobyl**;

RÉPUBLIQUE
FÉDÉRALE
D'ALLEMAGNE

Le sociologue **Ulrich Beck** publie *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne* (*La société du risque*), où il étudie notre perception des risques industriels et technologiques et de leur imminence, ainsi que notre capacité à privilégier les solutions immédiates aux solutions durables.

1987

MONDE

Parution du rapport **Brundtland**, commandé par l'ONU à sa Commission mondiale sur l'environnement et le développement. Intitulé *Our Common Future (Notre avenir à tous)*, il développe le concept de **développement durable**, reposant notamment sur les notions de transition, compensation, résilience et soutenabilité; lancement du **Programme International Géosphère-Biosphère**, dont le siège est établi à l'Académie Royale des Sciences de Suède: il courra jusqu'en 2015 et permettra de faire émerger le concept d'Anthropocène.

1988

MONDE (ONU)

Création du Groupe d'experts intergouvernemental sur l'évolution du climat (**GIEC**), qui a pour vocation d'évaluer de manière détaillée l'état des connaissances sur l'évolution du climat, ses causes et ses conséquences.

1989

FRANCE

Parution de l'ouvrage *Les Trois écologies* du philosophe **Félix Guattari**. Il y développe le concept d'«écosophie», poursuivant le travail d'Arne Næss sur l'écologie profonde;

ÉTATS-UNIS

D'AMÉRIQUE

Parution de *The End of Nature* de l'environnementaliste **Bill McKibben**, un des premiers ouvrages de **vulgarisation sur le réchauffement climatique**; le pétrolier américain **Exxon Valdez** s'échoue sur la côte de l'Alaska, causant une marée noire de 40 000 tonnes

de pétrole: elle incitera les États-Unis d'Amérique et d'autres pays à imposer des normes plus strictes aux pétroliers naviguant dans leurs eaux.

1990

FRANCE

La licière **Simone Prouvé** fait ses premiers essais de tissage à partir de fils d'inox et de fibres thermostables; le philosophe **Michel Serres** publie *Le Contrat naturel*, dans lequel il aborde l'environnement non plus comme un objet, mais comme un sujet de droit, appelant ainsi à élargir le contrat social à la Terre;

IRAK, KOWEÏT

ET ÉTATS-UNIS

D'AMÉRIQUE

Le 2 août, l'**Irak envahit le Koweït**, pays riche en pétrole et donnant une position stratégique sur le golfe Persique, au prétexte qu'il aurait dérobé du pétrole à l'Irak par forage oblique; suite à l'invasion du Koweït, début de la **guerre du Golfe**, qui prendra fin le 28 février 1991.

1991

KOWEÏT

Au terme de la guerre du Golfe, la photographe **Sophie Ristelhueber** se rend dans le désert du Koweït et photographie les traces de ce conflit né d'un différend pétrolier.

1992

BRÉSIL

3^e Sommet de la Terre de Rio, où sont adoptés le programme Action 21 (2 500 recommandations de stratégies d'investissement pour un développement durable global au XXI^e siècle), le principe

de pollueur-payeur, la Déclaration de Rio, la Convention-cadre des Nations Unies sur les changements climatiques, la Convention sur la Diversité Biologique et la Déclaration sur les principes sur la gestion des forêts; lors du Sommet, l'artiste ghanéen **El Anatsui** est invité à produire une sculpture monumentale, tandis que le gouvernement finlandais passe commande à l'artiste hongroise **Agnes Denes** de l'œuvre *Tree Mountain – A Living Time Capsule*, consistant en la plantation de 11 000 pins;

ÉTATS-UNIS

D'AMÉRIQUE

Vingt ans après la parution du rapport Meadows, le président George H. W. Bush déclare que «**le niveau de vie américain est non négociable**»;

FRANCE

Inauguration du Parc André Citroën dans le 15^e arrondissement de Paris, localisé sur l'ancien site de l'usine Citroën et réalisé, entre autres, par le jardinier paysagiste **Gilles Clément** et l'architecte **Patrick Berger**: le parc de 14 hectares est notamment composé de sept jardins qui évoquent chacun une relation avec l'eau, un métal, un numéro atomique, une couleur, un sens, une planète et un jour de la semaine (par exemple: jardin rouge: la cascade, fer, 26, rouge, goût, Mars, mardi).

1995

MONDE

Le météorologue et chimiste **Paul Crutzen** reçoit le prix Nobel de chimie pour ses travaux portant sur le rôle des oxydes d'azote dans la décomposition de la couche d'ozone.

1997

MONDE (ONU)

Adoption du **Protocole de Kyoto** par 191 pays, entré en vigueur en 2005 : il implique de la part de ses signataires la réduction pendant la période 2008-2012 d'au moins 5,2 % de leurs émissions de six gaz à effet de serre par rapport aux niveaux de 1990 et instaure un marché de permis d'émission. Le protocole sera un semi-échec, car les États-Unis d'Amérique, alors principaux pollueurs mondiaux, ne le ratifient pas.

1999

FRANCE

Le pétrolier **Erika**, affrété par la société Total, part de Dunkerque pour livrer 30 000 tonnes de fioul à Livourne. Il s'échoue au large de la Bretagne et provoque une **marée noire** qui souille les côtes françaises sur 400 km du Finistère à la Charente-Maritime, tout en entraînant la mort de 150 000 à 300 000 oiseaux.

2000

MONDE

Résultat des recherches conduites depuis les années 1980 par le Programme International Géosphère-Biosphère, qui commença à étudier la Terre comme une planète évolutive, le **concept d'Anthropocène** est proposé par le prix Nobel de chimie Paul Crutzen pour désigner une nouvelle période géologique ;

ALLEMAGNE

L'agence d'architecture et d'urbanisme néerlandaise **MVRDV** construit le pavillon néerlandais pour *Expo 2000* à Hanovre. Composé de six paysages empilés qui ensemble forment un écosystème,

le bâtiment représente la durabilité, le futur et les symboles culturels et économiques des Pays-Bas, tels le moulin à vent, les tulipes et les giges.

2002

AFRIQUE DU SUD

Lors du **4^e Sommet de la Terre** de Johannesburg, le président de la République française, **Jacques Chirac**, déclare : « Notre maison brûle et nous regardons ailleurs. La nature, mutilée, surexploitée, ne parvient plus à se reconstituer, et nous refusons de l'admettre. [...] Nous ne pouvons pas dire que nous ne savions pas. Prenons garde que le XXI^e siècle ne devienne pas pour les générations futures celui d'un crime de l'Humanité contre la vie. »

2003

EUROPE

Première **canicule** d'ampleur du XXI^e siècle, avec environ 50 000 décès enregistrés sur le continent, et dans l'Hexagone un écart de 2,7 °C par rapport aux normales saisonnières.

2005

MONDE (ONU)

Lors de la **COP11** à Montréal, entrée en vigueur du protocole de Kyoto suite à la ratification de la Russie.

2006

FRANCE

Perrine et Charles Hervé-Gruyer créent la **Ferme biologique du Bec Hellouin**, modèle pionnier de maraîchage bio-intensif en France.

2007

SUÈDE

Le **prix Nobel de la paix** est remis conjointement au **GIEC** ainsi qu'à **Al Gore** pour son documentaire *An Inconvenient Truth* (*Une vérité qui dérange*) portant sur les effets du réchauffement climatique sur la planète.

2009

BELGIQUE

La philosophe **Isabelle Stengers** convoque le concept de Gaïa, développé en 1970 par James Lovelock et Lynn Margulis, dans *Au temps des catastrophes. Résister à la barbarie qui vient*, où elle appelle à user du concept de Gaïa pour susciter de nouvelles formes de transcendance écologique ;

ÉTATS-UNIS

D'AMÉRIQUE

Sous la présidence de Barack Obama (2009-2017), essor des techniques de **fracturation hydraulique**, permettant l'exploitation à grande échelle du **pétrole de schiste** ; le pays devient quasiment autosuffisant en pétrole et en gaz.

2010

ROYAUME-UNI

Formation de **Liberate Tate**, un collectif d'artistes qui durant six ans réalisera des interventions spontanées à la Tate Britain et la Tate Modern, utilisant souvent des oiseaux et poissons morts ainsi que du pétrole. Le groupe se dissout six ans plus tard, après l'annonce que la Tate ne renouvellera pas son partenariat avec British Petroleum (BP), mécène de l'institution depuis 26 ans.

2011

JAPON

Le 11 mars, catastrophe nucléaire de **Fukushima**;

ALLEMAGNE

Suite à la catastrophe de Fukushima, la chancelière Angela Merkel annonce la **sortie du nucléaire** du pays pour décembre 2022.

2012

BRÉSIL

Organisation du **5^e Sommet de la Terre** de Rio de Janeiro, dit « Rio +20 », qui commémore le vingtième anniversaire du sommet fondateur qui avait eu lieu dans la même ville. Ses conclusions sont limitées, son principal résultat étant le lancement d'un processus devant conduire à l'établissement d'Objectifs du développement durable (ODD) sans que le contenu n'en soit défini;

CHINE

Mise en fonction du **barrage des Trois Gorges** sur le fleuve Yangtsé, où est installée la plus grande centrale hydroélectrique du monde (32 générateurs de 700 MW) : celui-ci entraîne la submersion de nombreuses villes et le déplacement de plusieurs millions de personnes.

2013

MONDE

L'exploitation du **charbon**, combustible fossile le plus polluant, décroît;

ALLEMAGNE

Le centre d'art Haus der Kulturen der Welt (**HKW**) de Berlin organise l'exposition *The Whole Earth*, inspirée par *The Whole Earth Catalog* (1968). Elle pose un regard rétrospectif sur les contre-cultures californiennes des années 1960

et 1970 qui sont marquées par une alliance entre la cybernétique et la culture hippie, le culte de la nature et de la technologie.

2014

FRANCE

Dans le Tarn, le projet du **barrage de Sivens**, jugé d'utilité publique, suscite l'opposition des militant·e·s écologistes en raison de la submersion de 12 hectares de zones humides au bénéfice de l'irrigation de cultures intensives, et sera définitivement abandonné en 2016;

MONDE (ONU)

Publication du **cinquième rapport du GIEC**, soulignant les effets sans retour de l'action de l'humain sur l'environnement, le réchauffement climatique avoisinant les 1,5 °C, la montée significative du niveau de la mer et la hausse des émissions de méthane;

CANADA

L'autrice et activiste **Naomi Klein** publie *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate* (*Tout peut changer : capitalisme et changement climatique*), un ouvrage qui articule l'incompatibilité entre le capitalisme et son extractivisme et la justice environnementale.

2015

FRANCE

Le philosophe **Bruno Latour** publie *Face à Gaïa* : il propose de politiser le concept d'écologie, en considérant Gaïa comme un antisystème, un nom donné à un état de guerre ou encore à la puissance d'agir; réunion à Paris des 195 États de la Convention des Nations Unies lors de la **COP21** : elle établit l'**Accord de Paris sur le climat**, qui prend le relais du Protocole de Kyoto et entre en vigueur en 2016, et se fixe pour objectif de limiter

à 1,5 °C le réchauffement par rapport à l'ère préindustrielle afin de préserver les États insulaires, particulièrement menacés par la montée des eaux.

2017

ÉTATS-UNIS

D'AMÉRIQUE

Sous la présidence de Donald Trump (2017–2021), la construction de sites de production de gaz naturel liquéfié, destinée essentiellement à l'Europe, devient la priorité nationale. Le président annonce le **retrait de l'Accord de Paris sur le climat**.

2018

SUÈDE

Âgée de 15 ans, Greta Thunberg lance, le 20 août puis chaque vendredi dès novembre, la **grève scolaire pour le climat**, qui commencera en Suède avant de se répandre dans de nombreux pays du monde sous la forme des « Fridays for future ». Elle est invitée à prononcer un discours lors de la COP24;

POLOGNE

La **COP24** se réunit à Katowice, où une proposition visant à prendre en compte le cinquième rapport du GIEC sur le réchauffement global de 1,5 °C est rejetée par les États-Unis d'Amérique, la Russie, l'Arabie Saoudite et le Koweït;

FRANCE

En conséquence de l'annonce de la hausse de la taxe carbone, début du mouvement des **Gilets Jaunes**, revendiquant que la lutte environnementale ne se fasse pas au détriment de la justice sociale. Initialement apolitique, il sera également investi par des acteur·ice·s politiques des extrêmes;

ROYAUME-UNI
Fondation d'**Extinction**
Rebellion, mouvement social
écologiste international,
mettant en œuvre la désobéissance
civile non violente.

2019

FRANCE
À l'occasion de la **Convention Citoyenne pour le Climat**, 150 citoyen-ne-s font 149 propositions pour réduire les émissions de gaz à effet de serre de 40 % d'ici 2030, mais seules 10 % des propositions seront finalement retenues dans la loi Climat et résilience de 2021 ; traduction par Isabelle Stengers d'une partie de l'ouvrage *Webs of Power* (2002) de Starhawk : intitulé en français *Quel monde voulons-nous ?*, un détail d'un tapis tissé par l'artiste **Suzanne Husky** est choisi pour la couverture du livre.

2020

MONDE
Les confinements imposés pour pallier la pandémie de **COVID-19** engendrent une diminution de 7 % des émissions de gaz à effets de serre par rapport à l'année précédente.

2021

ROYAUME-UNI
Réunion de la **COP26** à Glasgow, qui se termine sans véritable accord et enjoint les pays participants à présenter des plans d'action nationaux renforcés l'année suivante ;

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE
Réintégration de l'Accord de Paris, après s'en être retirés sous la présidence de Donald Trump.

2022

UKRAÏNE
Le 24 février, la **Russie envahit l'Ukraine** à l'aube ;

ÉTATS-UNIS
D'AMÉRIQUE
Le 8 mars, **embargo sur les hydrocarbures russes** ; septembre : Yvon Chouinard, fondateur de la marque **Patagonia**, cède l'intégralité de ses parts et celles de sa famille ainsi que les bénéfices annuels de l'entreprise à un trust et une ONG de protection de la planète ;

ALLEMAGNE
Suite à l'embargo américain, décision d'abandonner **Nord Stream 2** et de se passer du gaz russe en 2024 ; octobre : le chancelier Olaf Scholz décide la **prolongation de l'activité de trois centrales nucléaires** jusqu'à avril 2023 pour pallier la crise énergétique ;

FRANCE
Le 10 mai, lors de la remise de **diplômes d'AgroParisTech**, discours de jeunes ingénieur-e-s qui refusent d'embrasser des carrières nocives pour la planète, et qui seront suivi-e-s quelques semaines plus tard par HEC, Polytechnique et Sciences Po ; l'été 2022 est le **deuxième le plus chaud** jamais enregistré en France, avec un écart de +2,3 °C par rapport aux normales saisonnières ; le 1^{er} juillet, mise en application de la **loi Climat et résilience** du 22 août 2021 : elle interdit de communiquer sur les énergies fossiles (essence, fioul, charbon) dans la publicité, donne aux maires le pouvoir de réguler les écrans publicitaires et supprime les lignes aériennes intérieures pour les destinations accessibles en moins de 2h30 en train ; **l'année est la plus chaude jamais mesurée** ;

ROYAUME-UNI
Suite au doublement des prix de l'énergie depuis le printemps, création du mouvement **Don't Pay UK** incitant à refuser de s'acquitter des factures d'énergie et manifestations pour refuser l'augmentation des prix ; le 14 octobre, le groupe militant **Just Stop Oil** asperge de soupe de tomate *Les Tournesols d'Arles* (1888), une peinture de Vincent van Gogh exposée à la National Gallery de Londres : leurs actions et provocations médiatisent leurs demandes envers le gouvernement de s'engager à cesser la production de nouveaux combustibles fossiles ; le 7 décembre, le projet de **construction de la première mine de charbon depuis trente ans** est ratifié : celle-ci est prévue en West Cumbria pour soutenir la production métallurgique nationale ;

UNION EUROPÉENNE
Le 25 mars, la Commission européenne annonce un plan pour **réduire la dépendance de l'UE aux énergies fossiles russes**, en accélérant la construction de terminaux d'importation de gaz naturel liquéfié en provenance des États-Unis d'Amérique, source d'énergie contribuant le plus au réchauffement climatique après le pétrole et le charbon ; le 8 juin, le Parlement européen vote la fin de la vente des voitures neuves à **moteur thermique en 2035** ; le 6 juillet, les eurodéputé-e-s classent **le nucléaire et le gaz** comme « énergies propres » ; le 5 décembre, début de l'**embargo sur le pétrole russe**, visant à supprimer les deux tiers des achats européens de pétrole russe, et plafonnement à 60 dollars par le G7 et l'UE du prix d'achat du baril de pétrole russe ;

MONDE

Avec deux ans de retard en raison de la pandémie de COVID-19, la **COP15 biodiversité** est organisée à Montréal, où 195 États s'engagent à protéger 30 % de la planète, restaurer 30 % des écosystèmes et doubler les ressources destinées à la protection de la nature d'ici 2030.

2023

ALLEMAGNE

Le 10 janvier, la police commence l'évacuation par la force de militants installés pour certains depuis deux ans dans le village de Lützerath, en Rhénanie-du-Nord-Westphalie, pour empêcher l'expansion d'une **mine de lithium**;

FRANCE

Mise en fonction par TotalEnergies de la plus grande usine française de **biogaz** à proximité de Pau, fonctionnant à partir de déchets de maïs; les juges d'instruction du tribunal judiciaire de Paris prononcent un non-lieu définitif dans l'**affaire du chlordécone** en Guadeloupe et Martinique;

ÉTATS-UNIS

D'AMÉRIQUE

Dans le numéro 6628 de la **revue Science**, les historiens des sciences Geoffrey Supran et Naomi Oreskes montrent, d'après des archives d'Exxon-Mobil datant de 1977 à 2003, que les chercheurs employés par la firme avaient fait des projections sur le réchauffement climatique très proches de celles des scientifiques universitaires, concluant qu'ExxonMobil connaissait depuis les 1970 les répercussions de ses activités;

ÉMIRATS

ARABES UNIS

En décembre, la **COP28** se tient à Dubaï, présidée par Sultan Al Jaber, ministre de l'industrie émirati et PDG de la compagnie nationale pétrolière Abu Dhabi National Oil Company.

2024

UNION EUROPÉENNE

Date présumée de l'entrée en vigueur du **chargeur universel** pour tous les appareils électroniques, conformément à la décision prise par le Parlement européen le 4 octobre 2022.

2027

UNION EUROPÉENNE

Date présumée de l'**affranchissement complet de la dépendance européenne au gaz russe**, selon la volonté de Joe Biden.

2028

FRANCE

Dans le cadre de la loi Climat et résilience du 22 août 2021, date prévue pour l'entrée en vigueur de l'**interdiction de la publicité pour les véhicules les plus polluants**.

2035

UNION EUROPÉENNE

Entrée en vigueur supposée de l'**interdiction de vente de véhicules à moteur thermique**.

2060

CHINE

Date fixée pour atteindre la **neutralité carbone** et devenir le leader mondial des énergies propres.

NI PRODUITS
L'ART
PERTURBATEUR
DURER LES

JÉRÔME DENIS
& DAVID PONTILLE

NI

FINIS :

DE

FAIRE
CHOSSES

97 L'expression « produits finis » a longtemps prévalu à l'interface du monde industriel et du marché pour désigner les biens de consommation¹. Si elle n'a pas complètement disparu du vocabulaire contemporain, elle laisse aujourd'hui une impression étrange. Comme si, alors que l'empreinte environnementale de l'humanité est devenue une préoccupation pour toutes et tous, l'accolement de ces deux mots ne pouvait plus tenir. Comme si l'effet de cadrage qu'ils s'évertuaient à produire s'effritait et que débordaient de chaque terme du binôme beaucoup trop de choses pour qu'elles puissent rester dans l'ombre de l'évidence qui avait cours jusqu'il y a peu.

Ni l'adjectif « fini » ni même l'inoffensif « produit » ne conviennent à décrire les objets dont les humains s'entourent, cette « masse manquante », comme l'appelait Bruno Latour², grâce à laquelle ils habitent la Terre et font société. L'idée de finitude renvoie d'abord à des artefacts autonomes, complètement détachés des flux matériels terrestres. Les produits finis sont littéralement hors-sol. Parfois cette finitude est par ailleurs elle-même artificielle, organisée comme une *obsolescence* arbitraire qui cantonne celles et ceux qui les acquièrent au rang de consommateurs passifs et insouciants. Quant au « produit », il pose lui aussi des problèmes en faisant des objets les résultats d'un processus de production au périmètre restreint, réputé comme le cœur de la

1 Nous remercions Rémi Noyon, qui nous a mis sur la piste de cette curieuse expression.

2 Bruno Latour, *La clef de Berlin. Petites leçons de sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1993.

génération de valeur. Dans le produit fini, le travail n'a plus lieu d'être, il est « congelé » par l'appareil productif, pour reprendre l'expression célèbre de Marx.

En fait, l'expression crée bien plus qu'un angle mort, elle provoque une absence. Elle efface tout ce qui se passe *in media res*, au milieu de ce monde, qui ne se résume pas à un jeu à somme nulle entre production et déchet prétendument recyclé.

Parmi tout ce qui se déploie et s'invente dans ce milieu mal défini et mal connu se trouve la maintenance, cet assemblage hétérogène d'activités qui sont dédiées à faire durer les choses. Raccorder, nettoyer, surveiller, repriser, dégripper, réparer, consolider, lubrifier... : ces tâches parfois très ordinaires prolongent chacune à leur manière le geste de la production en accompagnant les objets dans leur vie matérielle. Elles introduisent une brèche dans le passé figé par l'adjectif « produit », qu'elles continuent de conjuguer au présent. Dans le même mouvement, elles mettent à mal l'idée de finitude. Elles nous apprennent que même lorsqu'il est mis sur le marché, puis acheté, un produit n'est jamais complètement fini. Ou plutôt que sa finitude n'est pas inéluctable, puisqu'il peut continuer d'exister grâce à une série d'opérations qui s'ajoutent à celles de la production.

Affirmer cela revient toutefois à faire un pas de côté important vis-à-vis des récits les plus installés. Des pans entiers de la philosophie et de l'anthropologie se sont en effet attachés à décrire l'action humaine en insistant sur des figures de la production qui entrent en dissonance avec ce qui se joue dans les gestes sans gloire de la maintenance. Comme le rappelle Annemarie Mol dans un livre récent³, c'est en particulier le cas d'Hannah Arendt, dont la hiérarchie des activités humaines relègue ce qu'elle considère comme du travail reproductif au plus bas de l'échelle⁴. Les travaux confiés aux esclaves de la Grèce antique, les tâches domestiques dont les femmes s'acquittent ne comptent pas vraiment comme des actions à part entière dans son modèle. Plus encore, c'est en apprenant à s'en détacher que l'on peut espérer cultiver et préserver une condition « véritablement » humaine.

Si ces activités ne comptent pas vraiment, c'est parce qu'elles sont censées ne rien produire. Elles ne sont que les basses besognes nécessaires à la vie matérielle des humains, qui diffèrent finalement peu de l'activité des animaux, voire des plantes. Elles ne *font* rien, nous a-t-on habitués à penser. C'est, dans un autre registre, ce qu'a mis en lumière l'idée d'*homo faber*, tout entière vouée à louer l'ingéniosité des humains dans l'acte créatif. Jusqu'à la figure de l'innovateur « disrupteur », on retrouve, dans de nombreuses hiérarchies plus ou moins explicites, cette insistance sur l'invention qui appréhende la production comme fabrication d'une chose nouvelle, et ce dénigrement en

3 Annemarie Mol, *Eating in theory*, Durham, Duke University Press, 2021.

4 Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann Lévy, 1961.

creux de l'ordre du « reproductif », négligence assumée du monde de la maintenance. Pourtant, comme le rappelle Elizabeth Spelman, il n'y a aucune raison de mettre l'*homo reparans* de côté dans le portrait que l'on dresse des humains⁵. En suivant sa trace, et en observant ses gestes, on découvre d'innombrables pratiques qui jouent un rôle essentiel dans la composition sociomatérielle du monde des humains, dans son habitabilité même.

5 Elizabeth V. Spelman, *Repair: The Impulse to Restore in a Fragile World*, Boston, Beacon Press, 2002.

Jusqu'au début du XX^e siècle, ces pratiques étaient très répandues. Dans les ateliers des artisans bien sûr, mais aussi dans les usines, les fermes, et plus que tout dans les foyers, où l'art de faire durer les choses était appris et cultivé d'une génération à l'autre, principalement par des femmes⁶. Ça n'est qu'à partir des années 1920, et surtout après la Seconde Guerre mondiale, que ces activités ordinaires ont été reléguées à la marge de la marche du monde, et qu'elles ont même fini par être combattues de façon véhémente, comme le raconte Giles Slade dans son livre *Made to Break*⁷. Tandis que le capitalisme se réorganisait autour de la consommation de masse, les conditions de la croissance économique se sont déplacées. Le monde industriel dans lequel on pouvait imaginer que les consommatrices et les consommateurs seraient en mesure de garder les objets dont ils faisaient l'acquisition « toute leur vie » – pour reprendre l'expression qu'Henry Ford utilisait à propos des premiers modèles de Ford T – a cédé la place à une économie du jetable⁸. Dans ce monde, faire durer les biens de consommation est devenu une activité suspecte, publiquement désignée comme « contre-productive » pour les économies nationales, puisque freinant la dynamique du remplacement accéléré, condition essentielle de la création de valeur.

6 Voir par exemple Susan Strasser, *Waste and Want: A Social History of Trash*, New York, Metropolitan Books, 2000.

7 Giles Slade, *Made to Break: Technology and Obsolescence in America*, Harvard, Harvard University Press, 2006.

8 Jeanne Guien, *Le consumérisme à travers ses objets*, Paris, Divergences, 2021.

Bien entendu, même stigmatisé, voire mécaniquement empêché comme en témoigne l'intensité des luttes politiques pour instaurer un « droit à la réparation », l'art de faire durer les choses n'a pas disparu, et les opérations de maintenance ne cessent d'alimenter le flux continu de la vie des objets. Il devient même, dans certaines circonstances, une opération politique qui dessine une ligne de fuite de l'économie, où se brouillent les frontières entre la production et la consommation.

Mais que fait exactement la maintenance ? En quoi prolonge-t-elle la production ? Une réponse simple à ces questions peut être formulée en repartant de l'expression « faire durer », et en la prenant au sérieux malgré son apparente banalité. Dans cette perspective, la maintenance peut être appréhendée comme un ensemble d'activités qui consistent à produire de la continuité. Et c'est bien cela qu'il s'agit de reconnaître lorsque l'on refuse de réduire ces activités au domaine

mécanique et passif du reproductif : la continuité est le fruit d'un travail de production à part entière.

Pour bien comprendre ce que « produire de la continuité » signifie, il faut en fait à nouveau découper cette expression, et distinguer deux aspects de la maintenance. Le premier tient précisément dans l'idée que la continuité des choses ne va pas de soi. Qu'elle n'est pas tout entière programmée dans des propriétés physiques figées durant le temps de la production. Admettre que la continuité doit elle-même être produite, c'est affirmer que le mode d'existence des objets est traversé de discontinuités. C'est découvrir, ou redécouvrir que la matière qui les compose est tout sauf stable et inerte. Les matériaux dont sont faites les choses, de l'objet de consommation courante à la grande infrastructure urbaine, jusqu'aux machines-outils bardées de technologies de pointe, sont toujours en mouvement. Or, ces flux de matières et les transformations continues qu'ils génèrent ne se donnent pas à voir facilement, en particulier dans un monde qui alimente le mythe du produit fini. L'action particulière qu'accomplissent les mainteneuses et les mainteneurs, avant même d'intervenir sur les choses qu'ils cherchent à faire durer, se déploie donc en premier lieu dans l'*attention* qu'ils cultivent pour se rendre sensibles aux mutations parfois infimes de la matière. Traces d'usure, couleurs qui pâlissent, marques de frottement, signes de corrosion, amincissement des surfaces, déplacement de pièces mécaniques : comme le *care*, la maintenance est affaire de perception⁹. Elle fait importer les traits discontinus de la matière par-delà leur apparente stabilité.

9 Sandra Laugier, « Care et perception. L'éthique comme attention au particulier », in Patricia Paperman et Sandra Laugier (dir.), *Le souci des autres. Éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2011, p. 359–393.

Cette reconnaissance du caractère fragile et toujours précaire de la continuité ne se traduit toutefois pas dans la mise en œuvre d'un contrôle strict des discontinuités. Et produire la continuité ne revient pas à prétendre maîtriser la destinée matérielle des choses. Il suffit à nouveau d'observer les gestes des mainteneuses et des mainteneurs, de prêter attention à leurs préoccupations pratiques pour comprendre que l'art de faire durer les choses prend la forme d'une négociation permanente avec la matière. C'est que chaque opération de maintenance – un coup de chiffon imbibé de détergeant, une coupe d'élagage, un boulon que l'on resserre, une pièce démontée, un joint remplacé... – est hantée par le risque du débordement, du mouvement trop marqué qui provoquerait une détérioration irrémédiable de la chose en question, voire sa destruction. La maintenance est une forme d'action inquiète, aux antipodes de la consommation insouciant. C'est en ce sens qu'elle est une production, et non pas une simple réplique mécanique : elle est susceptible d'échouer.

Cette inquiétude traverse tous les domaines à des degrés différents. Elle est particulièrement manifeste du côté de la préservation

artistique et patrimoniale, où les enjeux d'authenticité l'exacerbent. Elle s'est notamment cristallisée dans d'intenses débats à propos du rôle que les humains peuvent se permettre de jouer dans le processus de conservation, et donc dans la vie des choses. La figure héroïque et volontaire de Viollet-le-Duc a progressivement laissé la place au principe de l'« intervention minimale », manière de faire durer les choses qui revendique une forme d'action mesurée et attentionnée. Confinant à l'oxymore, la formule souligne l'incontournable dilemme installé au cœur de l'idée même de conservation, qui navigue entre le souci de l'intégrité physique, l'acceptation des modulations de la matière au fil du temps et l'action assumée des conservatrices et conservateurs.

Ainsi la production de la continuité passe par une forme de « ménagement », pour reprendre la formule de Joan C. Tronto¹⁰, qui est au cœur de très nombreuses situations de maintenance. Qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, d'un pont, d'une chaudière, d'une cathédrale, d'un smartphone, d'un serveur informatique ou de machines industrielles, la production de la continuité passe par un engagement ajusté dans les dynamiques de la matière, par lequel les mainteneuses et les mainteneurs ménagent la chose qu'il convient de faire durer en se mettant à l'écoute de ses transformations et en accommodant sans cesse leurs mouvements et ceux de leurs instruments aux réactions de la matière.

En cultivant une attention aux mutations incessantes de la matière et en organisant les conditions d'un ménagement des choses, la maintenance ouvre la voie à une production *diplomatique* de la continuité qui rompt avec l'inertie trompeuse et désincarnée du produit fini. Pulsation quotidienne, elle rappelle que les choses sont toujours « à faire » au sens de Souriau¹¹. Elle peut en ce sens être pleinement investie comme une action politique, capable de perturber aussi bien les modèles de croissance qui déterritorialisent la production et la consommation que les promesses déculpabilisantes de la recyclabilité. L'art de faire durer les choses offre des prises pour interrompre le cycle infernal de l'obsolescence artificielle et des remplacements répétés, et sortir des ornières du produit fini.

10 Joan C. Tronto, « Caring Architecture », in Angelika Fitz et Elke Krasky (dir.), *Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet*, Cambridge, MIT Press, 2019, p. 26–32. Traduction française sous le titre « Vers une architecture du ménagement », *Topophile*, <https://topophile.net/savoir/vers-une-architecture-du-menagement/>.

11 Étienne Souriau, *Les différents modes d'existence*. Suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Paris, PUF, 2009.

SPÉCULATIONS

HARRIET HAWKINS

INTER- PLANÉTAIRES

103 Parmi une série de cinquante-deux images d'une « mine lunaire » (disponible sur CGTrader), la première d'entre elles montre une vue plongeante sur un paysage désolé en niveaux de gris. Au creux d'un escarpement en courbe apparaît une mine à ciel ouvert, où nulle activité ne se profile. Le regard est attiré par la surface érodée et la succession de terrasses qui se découpent dans la pente¹. L'image présente un composé des grammaires visuelles de paysages extractifs terrestres, où les mines à ciel ouvert sont synonymes de violence environnementale et sociale, avec des rendus cinématiques d'une surface lunaire balayée par les vents et manifestement dénuée de vie. En parcourant la série, vous survolez le paysage, plongez dans la mine et traversez les terrasses ; à mi-chemin, la perspective s'élargit et la mine devient un carré quadrillé abstrait, situé au milieu de l'espace intersidéral.

¹ <https://www.cgtrader.com/3d-models/space/other/moon-open-pit-mining-quarry>
[dernière consultation 01/12/22].

Les mines sont des espaces parfaits pour réfléchir aux relations entre l'être humain et son environnement. Elles constituent depuis longtemps des ressources, inestimables nourrissant les imaginaires écologiques de scientifiques très différents, depuis le minéralogiste et métallurgiste du XV^e siècle Georgius Agricola (1494–1555), le philosophe naturaliste de la Renaissance Francis Bacon (1561–1626) et le génie universel Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) en passant par

le critique et historien contemporain Lewis Mumford (1895–1990) ou plus récemment les théoriciennes des forces terrestres Elizabeth Grosz et Elizabeth Povinelli. Mumford, par exemple, dans son histoire de la machine intitulée *Technique et civilisation*, propose une évocation puissante des mines qu'il décrit comme « le premier environnement non organique à avoir été créé et vécu par l'homme² ». Le texte de Mumford présente la mine comme un espace complexe de tensions entre des forces et des énergies humaines et non humaines, à la fois « artifice de la civilisation technique éloigné des rythmes organiques du monde naturel » et « triomphe de l'ingéniosité et du courage de l'être humain face à la réticence inconstante de la nature ». Dans le même temps, cependant, « l'acte d'arracher des minéraux hors de la terre a conduit tout au long de l'histoire à la subjugation et la dévalorisation aussi bien de la nature que de l'humanité, tandis que des paires de mains sans visage et des dos meurtris et invisibles descendent dans les tunnels d'un enfer sombre et inhumain pour extirper les organes de la nature³ ».

2 Lewis Mumford, *Technique et civilisation*, Marseille, Editions Parenthèses, 2015 [éd. orig. : *Technics and Civilization*, Chicago, University of Chicago Press, 2010 (1934)].

3 *Ibid.*

Ainsi que l'observe l'historienne des sciences Rosalind Williams, Mumford appréhende la mine avec un imaginaire singulier dont il se sert pour proposer un « aperçu prophétique de notre avenir environnemental... à partir d'un modèle dont la nature a été bannie⁴ ». De fait, pourrait-on se demander, quel imaginaire des relations écologiques est produit par, et produit, les spéculations industrielles et créatives actuelles sur les mines interplanétaires et les pratiques minières extraterrestres ? Ne sont-elles qu'une forme de colonialisme spatial qui exporte des violences que nous connaissons trop bien vers de nouveaux territoires ? Ou est-ce que les conditions extraterrestres sont l'occasion, ou exigent, de façonner de nouveaux imaginaires et de nouvelles pratiques écologiques ? Alors que l'être humain explore les possibilités et la faisabilité de l'exploitation minière dans l'espace, repoussant les frontières des terres rares – ces éléments essentiels aux énergies vertes – ou sondant le potentiel de l'extraction lunaire ou du régolithe martien pour trouver les matériaux *in situ* qui serviront à construire des avenir extraterrestres, on est en droit de se demander quelles écologies extraterrestres sont convoquées par ces hypothétiques modèles des mines du futur.

4 Rosalind Williams, *Notes on the Underground – An Essay on Technology Society and the Imagination*, Boston, The MIT Press, 1990, p. 4.

5 Mumford, 2010, cité n. 2.

« Dynamiter, déverser, broyer, extraire, épuiser⁵ », l'exploitation minière a toujours été associée à un certain type d'énergétique, une « syntaxe de la modernité » où la force

humaine brute et le courage sont mobilisés aux côtés de la puissance de la machine pour arracher ses ressources à la Terre jusqu'à épuisement – y compris ses sources d'énergies potentielles. La mine lunaire imaginaire en 3D de CGTrader, abstraite, extraite de son contexte et flottant librement dans l'espace de données cosmique, est peut-être encore le fruit des imaginations prédatrices du complexe militaro-industriel du Nouvel espace⁶, mais elle offre ce qui semble être l'apothéose de la mine moderne artificielle de Mumford, « éloignée des rythmes organiques du monde naturel⁷ ». Cependant, aussi abstrait que ce modèle puisse paraître, les formes topographiques de la surface et ses textures sont rendues de manière si réaliste qu'elles empêchent de maintenir facilement la distance que la technologie pourrait permettre d'établir avec le monde naturel. Au lieu de bannir la nature, les textures des rendus animent les énergies qui façonnent la surface de la Lune. Car, alors que de prime abord c'est la tranquillité sublime de cette mine lunaire, visiblement inactive, qui caractérise cette image, plus je l'observais, plus les multiples énergies passées, présentes et futures, devenaient perceptibles à l'intérieur de l'image et de ses formes topographiques. L'image enveloppe des vents solaires violents dont les forces éoliennes lissent le paysage et génèrent de l'électricité statique qui ne demande qu'à se décharger, imposant la mise à la terre de toute activité. Tandis que les parois rocheuses fissurées et la surface parsemée de taches témoignent de son bombardement permanent par des micrométéorites et de sa grande amplitude thermique – entre +130°C, au-delà du point d'ébullition, et -170°C, pendant la longue nuit lunaire. Envisager d'exploiter la Lune – pour l'eau, les minéraux de terres rares ou l'hélium – requiert une technologie adaptée et capable de supporter, voire même de travailler avec les rythmes et les énergies de la nature, plutôt que d'essayer de les vaincre ou de s'y opposer. Bien qu'il flotte librement dans les ténèbres abstraites de l'espace, c'est un imaginaire de la mine qui résiste à l'abstraction, qui remet en cause la séparation moderne entre les êtres humains et leurs environnements.

105

6 Voir p. ex., Atossa Araxia Abrahamian, « How the asteroid-mining bubble burst: A short history of the space industry's failed (for now) gold rush », *MIT Technology Review*, 26/06/2019 <https://www.technologyreview.com/2019/06/26/134510/asteroid-mining-bubble-burst-history/> [dernière consultation 01/12/22].

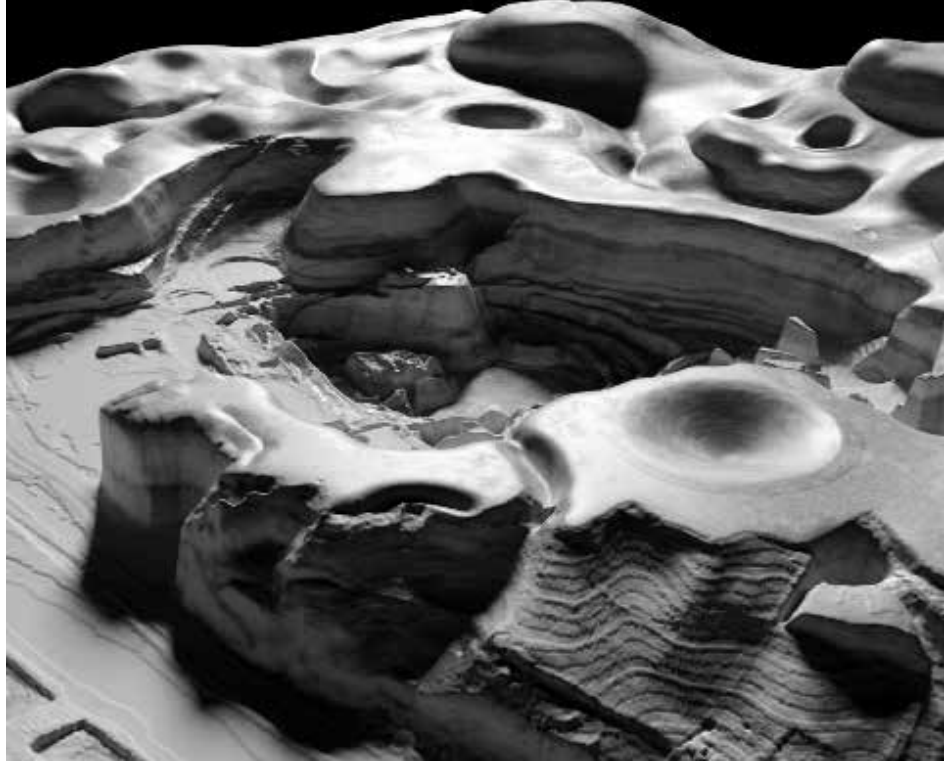
7 Mumford, 2010, cité n. 2.

*

En 2005, la NASA a lancé son programme Centennial Challenges (« Défis du centenaire ») afin de sensibiliser le public et « des sources diverses et non conventionnelles⁸ » au processus de développement de la technologie spatiale. Un des défis explorait le potentiel de l'impression 3D pour construire des habitations permettant aux êtres humains de vivre sur Mars, connue pour son

8 https://www.nasa.gov/directorates/spacetech/centennial_challenges/overview.html [dernière consultation 11/02/23].

Modèle 3D d'une carrière d'exploitation minière à ciel ouvert lunaire.



Hassell Studio, prototype de robot excavateur.

atmosphère irrespirable, ses vents violents, ses températures glaciales, ses niveaux de radiations solaires mortels (pour les humains) et ses bombardements météoritiques. Le projet Mars Habitat, présenté par HASSELL+EOC, collaboration entre un cabinet d'architecture et des ingénieurs du génie civil, proposait d'envoyer sur Mars un bataillon de robots miniers multifonctionnels en amont des astronautes⁹. Les robots devaient essentiellement extraire de la surface les matériaux nécessaires pour imprimer en 3D les structures indispensables à la vie humaine.

9 <https://www.youtube.com/watch?v=AIrHo1N9AsE> [dernière consultation 11/02/23].

Une vidéo promotionnelle de 5 minutes présente l'avenir hypothétique de l'extraction minière interplanétaire où des robots travaillent individuellement et collectivement pour étudier et exploiter la surface de la planète, transformer le régolithe et imprimer en 3D les abris dans lesquels ils assemblent des espaces de vie pour accueillir les astronautes.

Même si l'extraction minière n'est pas encore à l'ordre du jour, ces robots sont développés à partir de la réalité fonctionnelle des robots miniers autonomes terrestres et l'essor des mines « intelligentes », « flexibles » et « autonomes » à travers le monde¹⁰. Alimenté par le soleil, chacun des robots d'HASSELL est doté de son propre équipement solaire ainsi que d'une batterie capable de stocker l'énergie collectée pendant la journée martienne. Ces machines ne sont pas contrôlées à distance par un être humain, mais des robots autonomes collectifs capables d'opérer 24h/24. Les mineurs robotisés n'ont pas besoin de prendre de pause, leur corps mécanique n'a pas besoin de se reposer et peut être réparé *in situ* par les autres robots. Cette force de travail est corvéable à merci et contrairement à la main-d'œuvre minière humaine que l'automatisation des mines terrestres a rendue de plus en plus précaire, il y a peu de risque (sauf dans les films de science-fiction) que les mineurs robotisés opposent de la résistance, laissent tomber leurs outils, forment des piquets de grève, suspendent la production et interrompent les flux de matières.

10 Martin Arboleda, *Planetary Mine: Territories of Extraction under Late Capitalism*, Londres, Verso, 2020, p. 3.

107

Les mineurs martiens imaginaires d'HASSELL+EOC déploient loin de la Terre ce que Mazen Labban a décrit comme le métabolisme global évolutif de la mine planétaire. À mesure que la technologie évolue, et surtout que le potentiel de la bio-extraction brouille les frontières entre « fabrication et extraction, déchets et ressources, industries fondées sur les biotechnologies et les autres¹¹ », il s'interroge sur le rôle de la nature et des autres formes non humaines dans la production de la valeur dans et autour de la mine. Labban (et plus récemment Martin Arboleda) ont fait évoluer

11 Mazen Labban, « Deterritorializing Extraction: Bioaccumulation and the Planetary Mine », *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 104, n° 3, 2014, p. 560-576.

l'idée d'une mine planétaire pour répondre au besoin d'élargir les géographies de l'extraction et dépasser les pratiques consistant « à arracher les matières du sol » pour inclure les réseaux internationaux « d'infrastructures logistiques, de corridors transocéaniques, d'intermédiation financière et de géographies de la main-d'œuvre¹² » (à la fois humains et non humains).

12 Arboleda, 2020, cité n. 10.

Imaginer la mine interplanétaire ne se limite pas à prendre en compte uniquement les réseaux d'infrastructures reliés à travers l'espace intersidéral mais doit aussi envisager les différentes façons dont les pratiques extractives extraterrestres résistent à l'imaginaire moderne d'une nature bannie. Considérer les paysages extractifs imaginaires du projet Mars Habitat revient à convoquer non seulement les forces et les temporalités des courants convectifs à l'intérieur de la planète Mars qui ont donné naissance à la matière, érodée plus tard en régolithe de surface rocheuse par des forces éoliennes et des températures extrêmes, mais aussi les métabolismes des robots alimentés à l'énergie solaire qui, une fois sur place, mobilisent l'énergie et la matière locales pour fonctionner sans l'aide d'opérateurs en chair et en os sur Terre. Penser avec la mine interplanétaire ne consiste pas seulement à repousser l'activité minière loin de la Terre, élargir l'étendue spatiale des infrastructures minières et intensifier les processus d'automatisation, mais potentiellement à redessiner les géographies énergétiques de la mine. Plutôt qu'une lutte contre les forces de la nature visant à les soumettre, en travaillant « à distance des rythmes organiques du monde naturel » comme le suggère Mumford, il s'agirait d'un apprentissage de l'exploitation minière par des moyens qui tentent de mobiliser de prodigieuses forces extraterrestres.

108

*

Qu'en est-il alors des relations écologiques modélisées par ces hypothétiques imaginaires miniers ? Alors que l'exploitation minière à l'échelle interplanétaire pourrait remettre en question la mine moderne, en tant que séparation entre la nature et la culture, et le triomphe de l'une sur l'autre, ces imaginaires exportent somme toute les pratiques extractives dans l'espace sans véritablement réfléchir aux conséquences éventuelles pour l'environnement. Compte tenu de cet héritage de la mine, considérée comme un modèle de relations frontalières entre la nature et la culture, ne pourrions-nous pas en imaginer

un autre qui soit susceptible d'instaurer des relations écologiques extraterrestres plus justes que celles qui ont marqué les mines terrestres ? Quel pourrait être l'avenir de la mine interplanétaire et des multiples formes de relations humaines et non humaines qui la font fonctionner ?

→ Cette recherche a reçu le financement de l'European Research Council (ERC) du programme de recherche et d'innovation European Union's Horizon 2020 (Grant agreement No. 863944 THINK DEEP).

ÉNERGIES

ENTRETIEN DES CURATRICES AVEC MERCEDES
AZPILICUETA, TIPHAINÉ CALMETTES, ROB CROSSE,
SUZANNE HUSKY & SIMONE PROUVÉ

EN PRATIQUE

QU'EST-CE QUE LE MOT « ÉNERGIE » VOUS ÉVOQUE ET COMMENT METTEZ-VOUS CETTE NOTION EN PRATIQUE DANS VOTRE TRAVAIL ?

111 SUZANNE HUSKY Cette question m'en évoque une autre qui me tient à cœur : comment cultiver ou saccager les précieuses énergies qui nous sont données au quotidien ? Celles qui sont dans mon corps, et celles que je transfère aux corps que je croise, celles des terres qui me nourrissent dont je prends l'énergie, des travailleur·euse·s dont je dépends, les énergies des médias qui se déversent gluants, celles des oiseaux qui n'ont pas oublié la puissance de l'air, celles de maintenant, celles du futur. Je suis amas d'énergies cosmiques et toxiques que j'assemble par dépit ou par choix. Mais quelquefois j'ai des ailes, des palmes et des feuilles, et je galope grâce à des rencontres, du café, de l'amour, de la haine, des intuitions. L'énergie du lieu où je vis, en Californie du Nord, est aussi extraordinairement dingue en contradictions, en tensions sociales, en violence environnementale, en déploiement technologique perpétuel, en immensité de déchets, en cultures ensevelies et en eaux mortes. Et toutes ces choses sont énergies. Aujourd'hui, mon enseignant est le castor. Celui qui amplifie. Il ne saccage rien, il enrichit les sols, les hydrate, crée des habitats et des refuges pour plein d'autres animaux, insectes et plantes. Les arbres dont il se nourrit bénéficient de ses coupes et repartent de plus belle. Être énergie de castor.

ROB CROSSE Pour moi, énergie signifie connectivité. Elle requiert une action ou une interaction, ce n'est pas une expérience passive. L'énergie collective déployée par des gens qui se rassemblent dans un but commun est une force immense. C'est encourageant si vous partagez le point de vue du groupe ou décourageant dans le cas contraire. Cette énergie partagée contribue à former des réseaux de soutien qui génèrent un sentiment d'appartenance. C'est le désir d'appartenir qui guide mon travail : quand toutes les forces se rassemblent et coopèrent, elles forment une synergie. Dans mes

vidéos et mes photographies, je m'intéresse aux plus petits détails et signaux du langage corporel pour réinterpréter les changements dans la dynamique du groupe. Les informations ne sont pas divulguées afin d'entretenir la tension et montrer l'équilibre fragile de ce type d'énergie. Mes vidéos ne suivent pas une trame narrative linéaire pour aboutir à une conclusion spécifique. Je me concentre plutôt sur la communication non verbale, le son donne forme au flot des images et joue avec un sentiment d'anticipation.

Écouter, observer et converser constituent les fondements de ma pratique. Les idées prennent corps à travers les interactions et les discussions avec les autres. Si je reste seul trop longtemps, je deviens inactif et sédentaire. Mais si je n'ai pas assez de temps pour moi, alors je suis dépassé. La tension entre ces deux états instille une énergie fébrile qui me donne envie de créer.

TIPHAINE CALMETTES Je pense que mon rapport à l'énergie a changé avec le temps. Les invitations à exposer dans des centres d'art ont tendance à nous faire passer d'un lieu à un autre sans pouvoir vraiment comprendre leurs enjeux structurels et leurs manières de fonctionner avec leurs environnements. Cette dimension hors-sol me posait question et c'est donc en cherchant une manière d'entrer en relation avec ces espaces que je me suis intéressée de plus près à la géobiologie. Je pensais aussi aux récits de maisons comme êtres vivants, comme par exemple les maisons psychotropiques décrites dans *Vermilion Sands* (1971) de J. G. Ballard ou encore la chambre de Colin dans *L'Écume des jours* (1947) de Boris Vian. Dans les deux cas, les espaces se modifient en fonction de ce qui y est vécu, tout est sensible et s'affecte mutuellement.

112

1 Une exposition collective à La Galerie, Noisy-le-Sec, curatée par Élise Atangana en 2018.

Pour l'exposition *Le Pouvoir du dedans*¹, j'ai invité une géobiologue à faire un bilan énergétique du centre d'art en amont de la conception du projet. Au Centre International d'Art et du Paysage de l'île de Vassivière, j'ai travaillé avec un autre géobiologue qui cette fois m'a invitée à faire le travail avec lui pour que je puisse apprendre et aussi ressentir les énergies du lieu. Nous avons passé plusieurs jours à arpenter le bâtiment avec nos pendules, guidés par « l'esprit des lieux ». C'était comme un premier calque sur lequel je suis venue ajouter des formes inspirées de la géométrie sacrée et que l'on peut considérer comme agissantes, puis un matériau – feutre de laine de mouton à Noisy et terre crue à Vassivière² –, et enfin des usages (assises, fontaines, lampes à huile, alambic). L'idée était de pouvoir faire vivre une expérience sensible et singulière aux visiteur·se·s, non pas seulement à travers ce qui est vu, mais aussi par les sensations inframinces des énergies du lieu et des objets qui l'habitent.

2 Dans le cadre de l'exposition personnelle *Par le chant grondant des vibrations autour* (2021).

Aujourd'hui, ces dimensions sont toujours présentes dans mon approche, mais de façon moins protocolaire ou mentale et peut-être plus intuitive. Je mets davantage l'accent sur la réalité vécue que sur la valeur symbolique. Je donne aussi plus d'importance au plaisir que je prends à travailler, échanger et partager avec les autres, et je crois que de fait, cet état d'esprit impulse une énergie dans le travail et dans les rapports qu'il génère.

SIMONE PROUVÉ Pour ma part, j'associe le mot « énergie » à deux aspects de mon travail. Tout d'abord, l'énergie que je devais dépenser physiquement. Tisser est un travail fatigant. Seule l'énergie de mon corps mettait en branle le métier à tisser et l'ourdissoir³ et je tissais dans des conditions parfois difficiles. Je repense ainsi aux longues journées passées devant le métier à tisser, sans relâche, dans un atelier peu chauffé. L'énergie m'était nécessaire pour surmonter les douleurs, les maux physiques liés à la position debout, aux mouvements en équilibre, aux changements de pédale, aux matériaux qui résistaient. Avoir cette énergie, c'était pouvoir tisser malgré les contraintes, envers et contre tout.

3 L'ourdissoir est la machine sur laquelle se fait l'ourdissage, une opération préalable et préparatoire du tissage qui consiste à assembler les fils de chaînes parallèlement par portées, dans l'ordre qu'ils occupent dans le tissage. L'ourdissoir est formé essentiellement d'un tambour sur lequel s'enroulent les fils de chaîne. La chaîne est ensuite tendue sur le métier à tisser.

113

J'ai l'impression que l'énergie qui me permettait de créer prenait racine dans mes émotions. Prendre la route, marcher, admirer la nature ou scruter des environnements urbains, photographier tout : cela me rend libre, m'inspire, provoque des émotions fortes qui ont toujours été le moteur de ma création. Aujourd'hui, je ne tisse plus, mais j'ai toujours mon appareil photo autour du cou. L'émotion est partout.

MERCEDES AZPILICUETA L'énergie est une force qui me permet de respirer. Une force puissante, mais consciente de ses propres faiblesses. Elle se nourrit des corps qui m'entourent, à partir du contexte et des paysages dans lesquels je suis immergée. C'est une force collective, une source de puissance qui change en permanence et qui est modifiée par tout ce qui l'affecte, toute personne qui l'influence.

Dans mon atelier, je suis attentive et attachée au type d'énergie que le travail exige ou auquel il s'adresse, et aussi qu'il évoque. Il est important de reconnaître que les ressources avec lesquelles je travaille sont limitées, contraintes et contenues à l'intérieur d'autres ressources. D'un point de vue pratique, je m'arrange pour que mon énergie, et aussi celle de mes proches collaborateur·ice·s, celle des matériaux avec lesquels nous travaillons et des conditions dans lesquelles nous travaillons, ne s'épuisent pas ou ne soient pas poussées au-delà de leurs limites.

COMMENT LE CHANGEMENT CLIMATIQUE AFFECTE-T-IL VOTRE PRATIQUE ?

SIMONE PROUVÉ La notion de sobriété me fut transmise par mes parents et m'a accompagnée toute ma vie. Dans mon quotidien, être économe signifie porter des vêtements cousus main et raccommodés ou des habits de seconde main, confectionner des tricots pour la famille, de grands sacs fourre-tout, des housses de couettes. Les achats sont réduits au minimum.

Dans ma vie professionnelle, cette sobriété m'a amenée à privilégier la récupération de fils dans les usines ou en fin de chantier, les fonds de séries de laine entre deux bains de teinture, les fils avec un défaut. Ces « défauts » m'inspiraient et devenaient un « plus » pour le filage et le tissage. Pendant de longues années, je teignais moi-même mes fils avec des extraits naturels.

Il fallait aussi porter attention aux outils, en essayant de les faire adapter si cela était possible, ou encore d'en fabriquer pour les petits usages (petits peignes pour le tissage, par exemple).

Pour les chantiers des architectes, je montais systématiquement une chaîne plus longue que la commande initiale, au cas où un panneau aurait été à refaire. Cette longueur supplémentaire de chaîne me donnait l'occasion de réaliser des panneaux à exposer. Si je ratais un panneau – un cas très rare ! –, je coupais les fils de chaîne et les reboinais en pelote. J'ai toujours gardé les excédents de fil : tout ce qui mesurait plus de 50 cm était conservé pour un usage futur.

Au début des années 1990, j'ai peu à peu délaissé l'utilisation des matières naturelles comme la laine, le coton, le lin au profit de nouveaux matériaux durables, tels que le fil d'inox souple et les fils non-feu. Les qualités de ces fils – transparence, mais aussi ininflammabilité et usage en extérieur – m'ont ouvert de nouvelles possibilités pour l'architecture.

SUZANNE HUSKY Les questions environnementales ont toujours été centrales pour moi. Quand j'ai commencé à jardiner il y a 20 ans – après une année en Chine sans voir le ciel tant la pollution était folle –, il pleuvait. Il y avait plein de jours où nous devions remballer nos outils et rentrer à l'abri. Maintenant, il pleut deux ou trois fois par an, on attend la pluie et des mégafeux ravagent des centaines de milliers d'hectares tous les étés. Les écoles ferment à cause des taux de pollution de l'air. Après des études de paysagisme, c'est l'histoire de l'environnement qui m'a nourrie. Le climat est dorénavant au cœur de ma pratique. Plus précisément, la restauration des zones humides, en collaboration avec cet extraordinaire hydrologue qu'est le castor, a pris le dessus sur ma vie depuis un an et demi. En parlant aux étudiants en art, j'entends que tous ont vécu des disparitions

de zones humides à cause de l'urbanisation, de la spéculation immobilière ou de toute autre folie humaine. Les zones humides sont vitales pour le rafraîchissement de la Terre. Aussitôt qu'il y aura des castors dans toute la France, j'arrêterai l'art pour faire de la restauration de cours d'eau, en espérant qu'il ne sera pas trop tard.

ROB CROSSE Nous comprenons mieux la nécessité de penser au-delà d'une vision centrée sur l'humain, d'apprendre des autres espèces et avec elles. Axée sur les réseaux de soutien de groupes de personnes âgées, ma pratique a évolué. Je réfléchis à présent aux systèmes vivants des forêts anciennes. J'établis des parallèles entre les systèmes vivants des êtres humains et des forêts anciennes pour m'éloigner d'un récit centré sur l'humain.

Les arbres communiquent à travers des réseaux mycorhiziens souterrains, et les arbres les plus vieux sont ceux qui bénéficient du nombre de connexions le plus important. Ils diffusent des nutriments aux jeunes arbres et signalent aux autres espèces les maladies potentiellement mortelles. Le grand âge est par conséquent précieux : les arbres expérimentés et les multiples connexions qui les relient aux autres forment des structures de soutien vitales qui transmettent des informations aux générations suivantes. Des recherches scientifiques ont récemment démontré l'intérêt d'une santé prolongée pour les peuplements d'arbres diversifiés dans certaines des forêts les plus anciennes d'Europe. Intégrer de telles études dans ma pratique est une manière d'aider à comprendre que ces écosystèmes sont indispensables dans la lutte contre le changement climatique.

115

TIPHAIN CALMETTES Le changement climatique affecte mon travail et ma vie d'un point de vue pratique, où j'essaie de faire attention à l'impact général de ce que je produis. Je fais attention aux matériaux que j'emploie, à leur provenance, à la chaîne de production, mais aussi à ce que tout ça va devenir.

L'utilisation de la terre crue, par exemple, est arrivée avec ces réflexions et un désir de remplacer le béton. Je pense désormais l'utilisation des matériaux en fonction de leurs qualités. Si je choisis le béton pour sa plasticité et sa capacité à être modelé, il sera principalement utilisé pour les parties structurelles, les assises, des éléments qui vont supporter du poids ou subir des frottements par exemple. La terre crue, quant à elle, sera utilisée pour d'autres parties moins susceptibles d'être soumises à la dégradation et également pour ses qualités colorantes, sa manière de craqueler ou encore pour des éléments éphémères grâce à sa réversibilité.

J'ai appris le travail de la terre avec Samuel Dugelay, un ingénieur qui s'est spécialisé dans la maçonnerie de terre. Il ne travaille qu'avec des terres récupérées sur des chantiers au plus proche du site

où se déroule sa construction. Il y récupère la terre gratuitement car, considérée comme un déchet, elle est vouée à être stockée sur des terrains qui perdent, par la même occasion, tout usage. Par ailleurs, j'ai eu l'opportunité de collaborer l'an dernier avec François Beau, un charpentier qui travaille exclusivement avec du bois local et met en avant des techniques traditionnelles du travail du bois. Pour lui, travailler le bois implique de s'intéresser à l'écosystème de la forêt, à la manière de le respecter en adaptant nos besoins aux siens et donc choisir les arbres en fonction de leurs maturités et des éclaircies qui seront favorables au bon développement de cet environnement. En résidence dans une forêt près de Rennes, nous avons sculpté ensemble un fauteuil dans une bille de chêne.

MERCEDES AZPILICUETA Je suis de plus en plus consciente de l'importance d'avoir une pratique écologique, d'éviter la surproduction matérielle, mais aussi symbolique, de ralentir les processus de travail, d'améliorer les projets. Je fais en sorte que mes œuvres soient produites avec des matériaux recyclés, réutilisés ou naturels, d'origine non extractive, et qu'elles diffusent des messages qui participent à la lutte contre le réchauffement climatique. Cependant, je suis consciente de l'hypocrisie au sein du monde artistique en matière d'écologie. De nombreuses expositions abordent cette thématique, mais aucune infrastructure n'est prévue pour prendre soin des employé·e·s de ces institutions, des artistes, des matériaux ou des espaces où elles ont lieu. D'autre part, les pays industrialisés ont tendance à imposer leur agenda vert et leur morale verte aux pays en développement, après avoir extrait tout ce qu'ils pouvaient de leurs sols depuis deux siècles au moins de colonisation. Il nous faut regarder le changement climatique à travers le prisme de l'intersectionnalité.

116

**POUVEZ-VOUS PARLER D'UN PROJET SPÉCIFIQUE,
EN ÉCHO AVEC CE QUE VOUS VENEZ
D'ÉVOQUER AU SUJET DES ÉNERGIES ?**

MERCEDES AZPILICUETA Le projet que j'expose à la Triennale, *Bestiario de Lengüitas* (2017–2021), est une constellation de connaissances sur la botanique oubliée, la médecine obsolète, les livres protoscientifiques remplis de bêtes et de créatures fantastiques, la sorcellerie, l'artisanat, la poésie et les légendes européennes et sud-américaines. *Bestiario* est né d'un besoin de me rapprocher du théâtre, pendant une résidence à la Villa Vassilieff à Paris. Virginie Bobin, la commissaire du projet qui est depuis devenue une amie, m'a mise en relation avec des collaborateur·ice·s avec qui je continue de travailler, comme la styliste Lucile Sauzet. Nous avons développé

Rob Crosse, *Mood for the Trees*, 2023, courtesy
de l'artiste, avec le soutien de l'IFA.



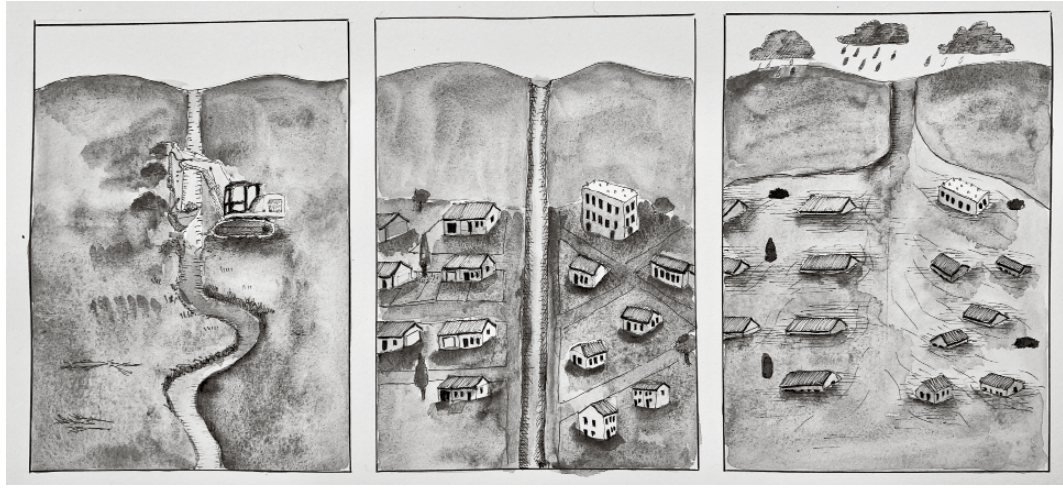
Mercedes Azpilicueta, *Bestiario
de Lengüitas*, curatrice: Virginie Bobin,
vue de l'exposition à Museion Bozen/Bolzano,
14 février – 13 mai 2020, courtesy
de l'artiste et NoguerasBlanchard.



Tiphaine Calmettes en résidence
dans la forêt de Rennes, octobre 2022.



Suzanne Husky, *Castor et inondations*,
2023, courtesy de l'artiste.



Simone Prouvé dans son atelier,
Romainville, 23 octobre 2015.

ensemble une série de costumes sculpturaux pour *Bestiario*. Auprès de Lucile, une autre belle personne, créatrice et amie, j'ai appris l'importance des matériaux, de leur provenance jusqu'après leur fin de vie.

Au départ, trois concepts de base sont imbriqués : la maison, la communauté et le corps, que j'ai peu à peu contextualisés dans une vision du monde post-humaine. *Bestiario de Lengüitas* s'inspire notamment de la poésie baroque du Rio de la Plata, de tapisseries médiévales telles que *La Dame à la licorne*, d'un hommage à l'artiste féministe franco-argentine Lea Lublin, ou de créatures fantastiques du folklore argentin comme Zapam Zucum.

La résidence s'est transformée en projet d'exposition⁴ et a été conçue, en collaboration avec Virginie, comme un espace de dramaturgie qui donnerait le sentiment aux visiteur·se·s qu'une pièce venait d'avoir lieu ou aurait lieu plus tard. À chaque itération, *Bestiario* a grandi et emprunté de nouvelles identités. Par exemple, à Bolzano/Bozen, j'ai exploré l'histoire des Dolomites, en particulier toutes les femmes et sorcières qui ont été brûlées à l'apogée de l'Inquisition et dont les noms ont été intégrés au scénario de l'œuvre.

4 Coproduit par CentroCentro (Madrid), Museion (Bolzano/Bozen) et le CAC Brétigny (Brétigny-sur-Orge). Le projet fait l'objet d'un livre actuellement en cours d'écriture qui sera publié en 2023 par K-Verlag.

119

Un groupe d'ami·e·s et de collaborateur·ice·s s'est réuni autour de *Bestiario* dès le départ ; cette source d'énergie affective a nourri et donné une force génératrice au projet.

TIPHAIN CALMETTES Lors de ma dernière exposition *Soupe primordiale* (2022) à Bétonsalon à Paris, le projet a eu du mal à se définir pour plein de raisons différentes, au point qu'en définitive, il ne me restait plus que trois mois pour penser et produire l'exposition. J'ai dû lâcher prise en me laissant guider par le plaisir de faire, tout simplement. Alors je me suis amusée avec les formes, les images, les idées, les matières et les textures que j'aime et qui m'animent en faisant une tambouille assez décomplexée.

De manière chronologique et géographique, j'ai mêlé un panel de références que je collectionne et regarde attentivement depuis plusieurs années, m'inspirant tantôt de la silhouette d'un menhir anthropomorphe grec du VI^e siècle avant notre ère, d'un grenier à grain du sud du Soudan, de la forme d'une gargouille du XIII^e siècle ou encore des rocailles du parc des Buttes-Chaumont. Je me suis ensuite amusée à les croiser telles des chimères et à les incarner dans des matières malléables qui m'ont permis de préciser les textures et les motifs des formes en même temps qu'elles émergeaient. Chaque sculpture avait une dimension fonctionnelle, liée à l'accueil des corps (assises) ou à un usage alimentaire (tisane, kombucha et soupe). À l'image de la soupe primordiale, ce chaos informe dont aurait

émergé la vie, l'équipe du centre d'art et moi avons offert ces breuvages à qui voulait bien s'y essayer !

SUZANNE HUSKY La réhydratation des sols est devenue une obsession au fil des années. L'agroécologie – que j'ai étudiée en France – a longtemps pensé l'hydrologie régénérative, les *keylines*, les retenues d'eau, la vie fongique, etc., pour retenir plus d'eau douce sur les terres. Mais notre histoire nous a longtemps empêchés de voir une immense absence dans nos réflexions écosystémiques. Ayant éradiqué le castor il y a de nombreux siècles, nous ne pouvons nous souvenir des prodigieux écosystèmes qu'ils sont capables de construire, si on leur laisse la place.

En tant qu'artiste formée en agroécologie, j'ai traduit des textes de scientifiques préconisant la collaboration avec le castor, participé à des conférences sur le castor, le climat et l'agriculture et fait des expositions au sujet du castor. C'est parce que je vis en Californie du Nord, où un militantisme pour le retour du castor est assez vif, que mes yeux se sont ouverts, dans un premier temps à son importance agricole, puis spirituelle, climatique et environnementale. Remettre cet animal dans les imaginaires pour qu'il puisse être accueilli sur les terres avec le respect qui lui est dû me semble capital. Il fut le roi Bebryx, père de Pyrène, et la déesse Bibracte sur nos terres : il existe plein d'hydronymes qui prouvent l'importance qui lui était donnée. Concrètement, nous allons essayer de faire un prototype de barrages transitoires, former les gens à faire des demandes de réintroductions, réaliser des films avec des castors amis, des tee-shirts contre les mégabassines et pour les bièvres⁵ et des dessins d'un monde postcapitaliste où la vie avec les castors est à nouveau possible.

5 Nom anciennement donné au castor d'Europe.

ROB CROSSE Pour le film que je réalise dans le cadre de la Triennale, au-delà de la recherche sur les forêts anciennes, je suis allé à la rencontre des résident·e·s d'un nouveau projet d'habitat queer, un modèle alternatif d'habitat intergénérationnel qui doit ouvrir en 2023 à Berlin. C'est le plus grand projet de ce type en Europe. La communauté est composée de personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, trans et non binaires qui valorisent l'interaction entre les générations. En plus des 69 appartements, le bâtiment comprendra un café, une bibliothèque, une crèche et un étage pour les résident·e·s qui ont besoin d'une assistance 24 h/24.

Je m'intéresse aux visions alternatives du vieillissement qui valorisent et priorisent les échanges et la communication intergénérationnels. De même que la diversité des espèces d'arbres au sein d'une forêt primaire enrichit la biodiversité et préserve la santé des écosystèmes, la communauté LGBTQ+ est souvent dépendante de

structures de soutien alternatives qui existent en dehors des unités familiales traditionnelles. La coopération fait partie intégrante de tout système de soutien fructueux. À mesure que les liens commencent à se tisser au sein de cette nouvelle communauté queer, comment les histoires et les expériences des résident·e·s vont-elles être intégrées ? Un des systèmes a évolué pendant une très longue période et l'autre est sur le point de commencer. Le projet examine comment les liens entre les générations peuvent enrichir toutes les étapes de la vie.

SIMONE PROUVÉ À la suite de mes premiers essais avec le fil d'inox, j'avais la conviction qu'il était possible de réaliser des métrages importants, si les industriels voulaient bien jouer le jeu.

Au début des années 2000, la communauté du couvent Sainte-Marie de la Tourette⁶ me sollicita pour concevoir des pare-soleils extérieurs en casquette au-dessus des fenêtres. Je proposai d'utiliser un tissage de fils d'inox pour isoler la façade des rayons du soleil, mais, pour des raisons financières et les difficultés rencontrées à intéresser un tisserand industriel à ce projet à l'époque, il n'aboutit pas.

6 Le couvent Sainte-Marie de la Tourette, construit dans les années 1950 à Évieux, près de Lyon, est l'une des dernières grandes œuvres de l'architecte Le Corbusier en France.

121 Plus tard, je réalisai pour l'architecte Odile Decq des stores intérieurs en fil d'inox à installer dans son appartement. Odile Decq, qui travaillait alors sur le projet du Musée d'art contemporain de Rome, le MACRO, avait imaginé, pour les façades, l'insertion d'une couche d'inox perforé entre deux panneaux de verre parce que les deux matériaux présentent des coefficients de dilatation similaires. Je lui confirmai qu'il était possible de travailler le tissage de fils souples d'inox en panneaux de densités différentes. Ce préalable lui permettait d'adapter le tissage aux différentes orientations des façades et aux souhaits de transition, d'effet de transparence et de filtration pour les différents espaces intérieurs.

Depuis La Tourette, j'avais tissé des liens avec des tisserands industriels tout aussi intéressés et curieux que moi, et travaillais alors en collaboration étroite avec eux pour développer le tissage en fil d'inox souple. Je proposai à Odile Decq plusieurs échantillons pour faire tester les densités et la faisabilité du collage entre deux panneaux de verre. Les premiers tissages industriels, collés entre les plaques de verre, furent analysés par un laboratoire italien qui vérifia la quantité et la qualité de la transmission lumineuse ; quatre densités différentes furent mises au point pour le MACRO. Ce produit, imaginé à deux avec Odile Decq dès notre première rencontre, me semble être le fruit assez unique d'une démarche collaborative de recherche et de pratique industrielle, et de toute l'énergie des professionnels qui avaient à cœur que cela fonctionne !

LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES

I – LES SOURCES DU PROGRÈS

FRAC

SAMMY BALOJI

- *Sans titre 6*, 2006, épreuve chromatogène contrecollée sur aluminium sous diasec, 60 × 170,2 × 2,5 cm, FNAC 2011-0250, collection Centre national des arts plastiques.
- *Sans titre 12*, 2006, épreuve numérique Lambda contrecollée sur aluminium sous diasec, 60 × 181,2 × 2,5 cm, FNAC 2011-0251, collection Centre national des arts plastiques.
- *Sans titre 21*, 2006, épreuve numérique Lambda contrecollée sur aluminium sous diasec, 60 × 163,6 × 2,5 cm, FNAC 2011-0254, collection Centre national des arts plastiques.
- *Sans titre 25*, 2006, épreuve chromatogène contrecollée sur aluminium sous diasec, 60 × 134,5 × 2,5 cm, FNAC 2011-0255, collection Centre national des arts plastiques.

GABRIELE BASILICO

- *Dunkerque 1985*, 1985, épreuve gélatino-argentique, 60 × 70 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006-208.

JACQUES BERNARD

- *Dunkerque – Centrale électrique E.D.F.*, 1973, tirage photographique 80 × 80 cm de la diapositive réalisée lors du reportage aérien en dirigeable « Good Year » de juin 1973, original : inversible couleur 6 × 6 cm – n° Inv. DBA.2000.00.10451, dépôt au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque en 2000.
- *Dunkerque – Usinor et stockage B.P.*, 1973, tirage photographique 80 × 80 cm de la diapositive réalisée lors du reportage aérien en dirigeable « Good Year » de juin 1973, original : inversible couleur 6 × 6 cm – n° Inv. DBA.2000.00.10462, dépôt au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque en 2000.
- *Dunkerque – Usinor – Vue générale*, 1973, tirage photographique 80 × 80 cm de la diapositive réalisée lors du reportage aérien en dirigeable « Good Year » de juin 1973, original : inversible couleur 6 × 6 cm – n° Inv. DBA.2000.00.10440, dépôt au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque en 2000.
- *Gravelines – Centrale nucléaire en construction*, 1973, tirage photographique 80 × 80 cm de la diapositive réalisée lors du reportage aérien en avion « Good Year » du 7 juillet 1975, original : inversible couleur 6 × 6 cm – n° Inv. DBA.2000.00.11437, dépôt au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque en 2000.

ERRÓ

- *Le Pétrole*, 1980, peinture glycérophtalique sur toile, 201 × 301 cm, achat en 1987, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1987-479.

ÖYVIND FAHLSTRÖM

- *Sunrise*, 1962, peinture à l'eau sur toile (airbrush), 205 × 193 cm, FNAC 29292, collection Centre national des arts plastiques.

JOSÉ GAMARRA

- *Extension progressive*, avant 1975, huile sur toile, 130 × 195 × 2,7 cm, FNAC 32147, collection Centre national des arts plastiques.

HANS HAACKE

- *MetroMobiltan*, 1985, fronton en fibre de verre, 1 plaque en fibre de verre avec texte en anglais, 1 photographie noir et blanc en 5 parties contrecollées sur isorel, 3 bannières en tissu synthétique polyester montées chacune sur 2 tubes en aluminium : à gauche et à droite 2 bannières bleues avec texte en anglais (lettres en tissu polyester blanc découpées et cousues), au centre 1 bannière marron avec agrandissement photographique en tissu découpé et cousu et texte en anglais), estrade en 8 éléments de fibre de verre peinte à l'acrylique, 355,6 × 609,6 × 152,4 cm, achat en 1988, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1988-591.

GREGORY KALLICHE

- *Buncha Hells*, 2019–2020, vidéo, 7 minutes 13 secondes, courtesy de l'artiste et Helena Anrather, New York, collection du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.
- *Buncha Hells Lighting Program*, 2021, programme électrique et éclairage à 8 canaux, contrôleurs DMX, interface d'éclairage, courtesy de l'artiste et Helena Anrather, New York, collection du CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux.

MVRDV

- *Maquette MVRDV*, 1999–2000, carton plume, plastique, métal, lichen et bois, 35 × 21 × 21 cm, achat en 2004, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2004–2-48.

JÜRGEN NEFZGER

- *Dépôt des matières premières d'une usine sidérurgique*, 2007, tirage pigmentaire sur papier coton, 60 × 75 cm, LAAC, Dunkerque, n° Inv. AC.2008.005.15, achat sur commande à l'artiste, avec le soutien du Fonds Régional d'Acquisition des Musées (FRAM) – Hauts-de-France.

OTOBONG NKANGA

- *Contained Measures of land*, 2008, ensemble de 6 dessins, acrylique sur papier blanc à grain 180g, 29,7 × 21 cm (chaque), collection Frac Sud – Cité de l'art contemporain, 2011.738 (A-F).

NATACHA NISIC

- *f*, 2013, vidéo HD, couleur, son, 17 minutes 26 secondes, FNAC 2015–0043, collection Centre national des arts plastiques.

CÉDRIC NOËL & MIRA SANDERS

- *Conducturis*, 2023, film 16/9 Full HD stéréo, 29 minutes 20 secondes, affiche impression jet d'encre couleur sur papier, 60 × 85 cm, écran numérique et enceintes, supports en acier, assemblage de bois teint revalorisé, 600 × 200 × 150 cm, courtesy des artistes.*

SARA OUHADDOU

- *Woven/Unwoven # 6*, 2015, broderie sur caoutchouc, 78 × 90,5 cm (en rouleau), courtesy de la Galerie Polaris, Paris.
- *Woven/Unwoven #9*, 2016, broderie sur caoutchouc, 90 × 222 cm (en rouleau), courtesy de la Galerie Polaris, Paris.
- *Woven/Unwoven #10*, 2018, broderie sur caoutchouc, 77 × 257 cm (en rouleau), courtesy de la Galerie Polaris, Paris.
- *Woven/Unwoven #12*, 2018, broderie sur caoutchouc, 77 × 203 cm (en rouleau), courtesy de la Galerie Polaris, Paris.
- *AlKalima (Le mot)*, 2021, vitrail, diamètre: 70 cm (× 5), courtesy de la Galerie Polaris, Paris.

CLAUDE PARENT

- *Plan 1350 (stratification)*, mai-juillet 1974, encre de Chine sur calque, 64 × 87 cm, don de l'artiste en 2004, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2004–2-293.

- *Type 1350 (botte)*, mai-juillet 1974, encre de Chine sur calque, 63 × 87,5 cm, don de l'artiste en 2004, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2004–2-301.

- *Palier 1300 – solution 2*, 28 février 1977, encre de Chine et films autocollants sur calque, 32,5 × 68,5 cm, don de l'artiste en 2004, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2004–2-305.

- *Solution 1*, 8 décembre 1976, encre de Chine et graphite sur calque, 31,5 × 65 cm, don de l'artiste en 2004, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2004–2-314.

SOPHIE RISTELHUEBER

- *Fait*, 1992, épreuve chromogène, 100 × 130 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–631.
- *Fait*, 1992, épreuve chromogène, 100 × 130 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–632.
- *Fait*, 1992, épreuve chromogène, 100 × 130 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–633.

- *Fait*, 1992, épreuve chromogène, 100 × 130 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–634.

SUSAN SCHUPPLI

- *Delay Decay*, 2016, vitrine, 940 × 70 cm, journaux, deux projecteurs, courtesy de l'artiste.

TOSHIO SHIBATA

- *Grand Coulee Dam, Douglas County, WA 1996*, 1996, épreuve gélatino-argentique sur papier baryté, 66 × 76 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–679.

HORTENSE SOICHET

- *Merci à tous pour votre travail*, 2019–2020, photographie n° 11, épreuve pigmentaire sur papier Hahnemühle 308 g contrecollée sur dibond, cadre aluminium, 60,5 × 80,5 cm, FNAC 2020–0519, collection Centre national des arts plastiques.

HALLE AP2

COLLECTIF ETC, MARION JDANOFF

• *Forms of Fire*, 2021, métal, brique, toile, bois, 3 × 10 × 10 m, courtesy des artistes.

VIBEKE MASCINI

• *Instar*, 2023 (première itération en 2021), électricité générée par la combustion de cocaïne confisquée, batteries au lithium, transformateur, système de gestion de batteries, élément chauffant, boîtier en acier sur mesure, palette en bois, 5 radiateurs en fonte, papillons de nuit endémiques, résine, restes de mites, fils de cuivre, pièces électroniques, 140 × 500 × 500 cm (dimensions variables), courtesy de l'artiste, développé avec le soutien de Peter-Jan Schouten (conseiller électrique, EV-Europe), Thomas Huet (lépidoptériste), la douane néerlandaise et l'équipe HARC.*

PERFORMANCE

HANNES DEREERE & SILKE HUYSMANS

• *Out of the Blue*, 2022, environ 1 heure, producteur : CAMPO, coproducteurs : Bunker (Ljubljana), De Brakke Grond (Amsterdam), Noorderzon – Festival of Performing Arts and Society (Groningen), Zürcher Theater Spektakel (Zürich), Beursschouwburg & Kunsten-festivaldesarts (Bruxelles), PACT Zollverein (Essen), Théâtre de la Ville (Paris) & Festival d'Automne à Paris (Paris), courtesy des artistes.

II – DES CORPS SANS FATIGUE

FRAC

EDMUND ALLEYN

• *Conditionnement III*, 1966, acrylique fluorescente et aluminium sur toile, 129,5 × 96,5 cm, FNAC 29372, collection Centre national des arts plastiques.

• *Conditionnement IV*, 1967, acrylique sur toile, 130 × 97 cm, FNAC 29373 collection Centre national des arts plastiques.

ARCHIZOOM ASSOCIATI

• *Poltrona Mies con poggiatesta*, 1969, chaise, fauteuil et repose-pieds, acier chromé, peau et coussin, 76 × 130,5 × 74,5 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 85,39 (1 à 2).

CHRIS BURDEN

• *Documentation of selected works* (extrait sur *Bed Piece*), 1971–1974, vidéo Betacam NTSC, 4/3, noir et blanc et couleur, son, 35 minutes, achat en 1994, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1994–395.

ERRÓ

• *Sans titre*, de l'ensemble *Mécasciences pour le mécacours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (36 R).

• *Sans titre*, de l'ensemble *Mécasciences pour le mécacours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (42 V).

• *Sans titre*, de l'ensemble *Mécasciences pour le mécacours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (43 V).

• *Sans titre*, de l'ensemble *Mécasciences pour le mécacours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, collage d'éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (45 V).

• *Sans titre*, de l'ensemble *Mécasciences pour le mécacours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (46 R).

• *Sans titre*, de l'ensemble *Mécasciences pour le mécacours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (48 R).

- *Sans titre*, de l'ensemble *Méca-science pour le méca-cours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (51 R).

- *Sans titre*, de l'ensemble *Méca-science pour le méca-cours moyen, le cours supérieur et les classes de 8^e et 7^e des lycées et collèges*, vers 1962, éléments typographiques et illustrations de magazines découpés et collés sur papier, 26,9 × 20,9 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2009–282 (51 V).

PETER FISCHLI & DAVID WEISS

- *Der Stillstand, die Müdigkeit [L'arrêt, la fatigue]*, 1985, épreuve gélatino-argentique, 51 × 61 cm, donation de la Caisse des dépôts et consignations en 2006, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–325.

MICHÈLE KATZ

- *Dispositif d'impression. L'ordinateur de Zoé*, de la série *Chronique d'une femme mariée*, 1975, encre sur papier, 50 × 65 cm, LAAC, Dunkerque, n° Inv. AC.2017.003.36, don de l'artiste le 8 mars 2017.

- *Imprimante avant la lettre*, 1975, de la série *Chronique d'une femme mariée*, encre sur papier, 50 × 65 cm, LAAC, Dunkerque, n° Inv. AC.2017.003.47, don de l'artiste le 8 mars 2017.

ON KAWARA

- *One Million Years X (Past) – 957 Années philosophiques*, 2000, enregistreur Studios Alter Ego, Paris, co-producteur : Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, Paris (France) (Amis du Musée), œuvre sonore, CD audio digital réalisé spécialement pour l'exposition *Voilà – Le monde dans la tête* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, présentée du 15 juin au 29 octobre 2000, 12,4 × 14,2 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, DOC.2014.37.1.

JEAN-PHILIPPE LENCLOS

- *Études originales des essais de mise en couleur de la cafetière Moulinex*, 1973, collages, 32 × 32 cm, don du designer coloriste en 2010, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010–1-230 (1).

- *Études originales des essais de mise en couleur de la cafetière Moulinex*, 1973, collages, 32 × 32 cm, don du designer coloriste en 2010, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010–1-230 (6).

- *Études originales des essais de mise en couleur de la cafetière Moulinex*, 1973, collages, 32 × 32 cm, don du designer coloriste en 2010, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010–1-230 (10).

- *Études originales des essais de mise en couleur de la cafetière Moulinex*, 1973, collages et rhodoïd, 32 × 32 cm, don du designer coloriste en 2010, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010–1-230 (11).

EWA PARTUM

- *My problem is a problem of a woman*, 1979, film 16 mm transféré sur VHS et DVD, couleur, non sonore, 8 minutes 22 secondes, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 10 02 01.

KEITH SARGENT & LINDSAY SEERS

- *Cold Light Lite*, 2023, robot, lumière, machine à fumée, système son, projecteur, feuille d'argent, dimensions variables, courtesyes des artistes.

ETTORE SOTTASS

- *Bureau Synthesis 45*, 1973, acier et lamifié, 72 × 160 × 75 cm, retour : 68 × 126 × 48 cm, don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne en 2003, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2003–1-38.

- *Cendrier de table*, 1973, acrylonitrile butadiène styrène (ABS), 7 × 27 × 27 cm, don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne en 2003, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2003–1-42.

JO SPENCE

- *Circa 1959, I*, 1986, cibachrome, 91 × 61 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 89 18 05 (1).

ROGER TALLON

- *Pin Spot*, 1973, aluminium laqué noir et blanc, plastique noir et rouge, 64 × 33 × 21 cm, diamètre : 20 cm, FNAC 06–220, collection Centre national des arts plastiques.

- *Pin Spot*, 1973, aluminium laqué noir et blanc, plastique noir et rouge, hauteur : 31 cm ; diamètre : 20 cm, FNAC 06–442, collection Centre national des arts plastiques.

PERFORMANCE

BENOÎT PIÉRON

- *Le Ruban*, 2022, 1 minute 30 secondes, courtesyes de l'artiste et Galerie Sultana

III – RESSOURCES HUMAINES

FRAC

BERTILLE BAK

• *Boussa from the Netherlands (1)*, 2017, deux vidéos, métal, 25 minutes et 2 minutes 28 secondes, collection Frac Grand Large — Hauts-de-France, 22.20 (1 à 3).

JOSEPH BEUYS

• *Ausfegen*, 1972–1988, vidéo Betacam SP, PAL, 4/3, couleur, son, 26 minutes 8 secondes, achat en 1995, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1995–91.

MINIA BIABIANI

• *difé*, 2022, céramiques, bois brûlé, corde, fil, Calebasses, eau, dimensions variables, collection Frac Grand Large — Hauts-de-France, 23.02.

LATOYA RUBY FRAZIER

• *Frontière belgo-française, Hensies, Borinage, 13 octobre 2016* (de la série *Et des terrils un arbre s'élèvera*), 2016–2017, tirage gélatino-argentique, 125,5 × 166,3 cm, collection MACS – Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

• *Flénu, Borinage, 13 octobre 2016* (de la série *Et des terrils un arbre s'élèvera*), 2016–2017, tirage gélatino-argentique, 125,5 × 166,3 cm, collection MACS – Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, propriété de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

• *Silvio, Émile, Jean-Claude, Antonio S, Flénu, Borinage, 10 octobre 2016* (de la série *Et des terrils un arbre s'élèvera*), 2016–2017, impressions photolithographiques sur papier Rives BFK montées sur Dibond, textes manuscrits au crayon sur papier Canson, 125 × 305 cm, collection MACS – Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, don de l'artiste en 2017.

• *Les Mains d'Émile, Jean-Claude et Silvio, Flénu, Borinage, 10 octobre 2016* (de la série *Et des terrils un arbre s'élèvera*), 2016–2017, impressions photolithographiques sur papier Rives BFK montées sur Dibond, textes manuscrits au crayon sur papier Canson, 125 × 281,4 cm, collection MACS – Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, don de l'artiste en 2017.

PÉLAGIE GBAGUIDI

• *Projet collectif Kaléidoscope*, 2023, installation, matériaux mixtes, dimensions variables, courtesy de l'artiste et de Zeno X Gallery Antwerp. *

PAULINE HISBACQ

• *Songs for Women and Birds*, 2021, 6 collages, papier sur papier, 21 × 29,7 cm chaque, collection Frac Grand Large — Hauts-de-France 23.3.

CHARLOTTE JOHANNESSEN

• *Development*, 1984, impression de traceur, 52 × 42 × 3,50 cm (encadré), courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, CJ108.

• *Design*, 1984, impression de traceur, 42 × 52 × 3,50 cm (encadré), courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, CJ082.

• *Spinning Our Own Fates*, 2006, acrylique sur toile, 85 × 70 × 3 cm, courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, CJ056.

• *Kamel 2*, 2003, acrylique sur toile, 85 × 70 cm, courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, CJ006.

• *Identify (Double)*, 1983, impression de traceur, 42 × 52 × 3,50 cm (encadré), courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, CJ109.

• *Revelation*, 1981–1986, impression de traceur, 52 × 42 × 3,50 cm (encadré), courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, CJ115.

ELLEN LESPERANCE

• *Will There Be Womanly Times?*, 2021, gouache et graphite sur papier teint au thé, 120,4 × 88 × 4,5 cm (encadré), collection Frac Grand Large — Hauts-de-France, 23.1.

• *Pink Triangle, New Wave*, 2020, gouache et graphite sur papier teint au thé, 106,75 × 76,50 cm, courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres, ELO04.

• *Peace Camps*, 2017, publication, 20,5 × 14,5 × 0,8 cm, courtesy de la galerie Hollybush Gardens, Londres.

SIMON RIPOLL-HURIER

• *The Signal Line*, 2023, film, 67 minutes, 1,90:1, couleur, 5.1, courtesy de l'artiste. *

JO SPENCE

• *The Highest Product of Capitalism (After John Heartfield) [Le produit optimal du capitalisme (d'après John Heartfield)]*, 1979, photographie, 20,5 × 33 cm, don de la Richard Saltoun Gallery en 2019, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2019–837.

LISE THIOLLIER

• *Les Méridiens du souffle*, 2023, grès, sel, 52 × 31 × 24 cm, courtesy de l'artiste.

EDEN TINTO COLLINS

• *A Pinch of Kola*, 2021–2023, vidéo numérique, couleur, environ 1 heure et 30 minutes, courtesy de Ka Libre Ensemble.

MAWENA YEHOUESSI

• *Oturupon-Meji*, 2023, techniques mixtes, 7 panneaux de 50 × 93 cm et 1 panneau de 110 × 205 cm, courtesy de l'artiste. *


PERFORMANCE

AGATHE BERTHAUX WEIL

- *Maxillaire*, 2023, performance, environ 30 minutes, script de la performance, techniques mixtes, dimensions variables (exposé au LAAC), courtesies de l'artiste.*

ESPACE PUBLIC

TIPHAINE CALMETTES

- , 2023, terre crue, terre cuite, dimensions variables, courtesies de l'artiste. Le projet est financé par l'association « Territoire Europe » et bénéficie du mécénat de la Fondation SYNDEX. Avec le soutien des Papillons Blancs de Dunkerque, la Communauté urbaine de Dunkerque, l'Université du Littoral, le Foyer d'Accueil Médicalisé du Relais des Moères, la Fondation Daniel et Nina Carasso, le Service d'Accueil de Jour, l'Association d'Action Éducative et Sociale, l'ESAT – Ateliers du Littoral de Tétéghem, la ville de Tétéghem-Coudekerque-Village, le Conseil Citoyen de Tétéghem-Coudekerque-Village.*

IV – FÉTICHES

FRAC

CAROLINE ACHAINTE

- *Shopper*, 2012, céramique et métal, 43 × 31 × 39 cm, collection FRAC Champagne-Ardenne, 2017.2.

VALÉRIE BELIN

- *Sans titre*, 2005, épreuve gélatino-argentique sur papier baryté contrecollée sur aluminium, 166 × 125 cm, FNAC 05-803, collection Centre national des arts plastiques.

CHRIS BURDEN

- *Big Wrench*, 1980, vidéo, 15 minutes 12 secondes, couleur, son, courtesies de Electronic Arts Intermix.

EL ANATSUI

- *Sasa [Manteau]*, 2004, aluminium et cuivre, 700 × 640 × 140 cm (dimensions variables), achat en 2005, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2005-204.

LEÓN FERRARI

- *Pasarela [Piste]* de la série *Heliografias*, 1981, héliographie sur papier, 100 × 135,5 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010-13.

- *Autopista del Sur [Autoroute du Sud]* de la série *Heliografias*, 1981, héliographie sur papier, 104,5 × 99 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010-14.

- *Passarelas [Pistes]* de la série *Heliografias*, 1981, héliographie sur papier, 80,5 × 103,5 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010-15.

- *Rond Point I* de la série *Heliografias*, 1981, héliographie sur papier, 90,5 × 89 cm, don de l'artiste en 2009, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2010-17.

KONSTANTIN GRIC

- *Refolog G*, 1995, structure en tube et tôle d'acier peint gris aluminium montée sur roulettes, plateau supérieur rouge brique, 94,5 × 94,5 × 73 cm, FNAC 06-341 (1 à 6), collection Centre national des arts plastiques.

MIREILLE GROS

- *Fictional plants*, 2017, 10 dessins, technique mixte sur papiers divers, 29,5 × 21 cm (chaque), collection Frac Alsace, Sélestat, 17-006 (1) à 17-006 (10).

HELEN MARTEN

- *Some civic shades (II)*, 2010, impression numérique sur crêpe de chine, 3 rideaux, 420 × 420 cm, collection FRAC Champagne-Ardenne, 2011.17.

GUSTAV METZGER

- *Earth Minus Environment*, 1995, Plexiglas, bois et métal, 11,5 × 120 × 125 cm, FNAC 96699 (1 à 125), collection Centre national des arts plastiques.

HUGH NICHOLSON

- *The New Life*, 2023, acier galvanisé, arduino, papier, dimensions variables, courtesies de l'artiste.*

ELIOT NOYES

- *Ordinateur Serie I*, 1976, ABS, polycarbonate et papier carton, 15 × 105 × 80 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993–1-67.
- *Ordinateur Serie I*, 1976, boîtier en tôle pliée, boutons et tableau de commande en plastique, différents composants en métal et plastique, 60 × 75 × 175 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993–1-77.

PAUL RAND

- *Affiche IBM Rébus*, 1981, impression offset, 61 × 91,5 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993–1-104.

PIA RÖNICKÉ

- *Outside the Living Room*, 2000, vidéo couleur sonore (4/3), 9 minutes 10 secondes, collection Frac Alsace, Sélestat, 04–005.

RICHARD SAPPER

- *Ordinateur IBM-PC Convertible*, 1986, boîtier en matières plastiques moulées, écran plat à cristaux liquides, 7 × 31 × 37,5 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993–1-265.

WILHELM SASNAL

- *Untitled (Factory) [Sans titre (Usine)]*, 2004, huile sur toile, 180 × 190 cm, don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne, 2005, projet pour l'art contemporain 2005, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2006–3.

ETTORE SOTTASS

- *Machine à écrire Praxis 48*, 1964, acrylonitrile butadiène styrène (ABS), métal, caoutchouc, 16 × 46 × 34 cm, achat en 1994, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1994–1-401.

- *Machine à écrire Valentine*, 1969, acrylonitrile butadiène styrène (ABS), métal, caoutchouc, 11,5 × 35 × 34,5 cm, achat en 1994, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1994–1-406.

JENNIFER TEE

- *Tampan Ship of Souls #2*, 2020, piézographie sur papier gravure 315 g, 172 × 188 cm (encadré), 2/3 + 1 E. A., TEE/PR 39/2, courtesy de la galerie Fons Welters.
- *Tampan Sessile Beings, Sacred Shrine*, 2022, piézographie sur papier gravure 315 g, 170 × 165 cm (encadré), 1/3 + 1 E. A., TEE/PR 47/1, courtesy de la galerie Fons Welters.

- *Tampan World Mountain, Ancestral Creatures*, 2022, piézographie sur papier gravure 315 g, 185 × 172 cm (encadré), 1/3 + 1 E. A., TEE/PR 48/1, courtesy de la galerie Fons Welters.

- *Crystalline Floorpieces/Yellow Ochre*, 2023, laine teinte à la main, tricot, 310 × 444 cm, courtesy de la galerie Fons Welters.

PERFORMANCE**SUSAN SCHUPPLI**

- *Signals from Svalbard*, 2022/2024, conférence performée, environ 1 heure, courtesy de l'artiste.

HALLE AP2**FRANCESCO RUIZ**

- *Corrugated Channel Trucks*, 2023, installation et publications, dimensions variables, courtesy galerie Florence Loewy.*

ESPACE PUBLIC**IO BURGARD**

- *Dunes magnétiques*, 2023, acier, polystyrène, ciment, jesmonite, verre, sable, aimants, approx. 150 × 800 × 250 cm, *Les Détecteurs* (exposé au LAAC), 2023, jesmonite, bois, sable, dimensions variables, courtesy de l'artiste, en partenariat avec l'association L'Art contemporain, grâce au mécénat d'ArcelorMittal, avec le soutien des Maisons des enfants de la Côte d'Opale de Saint-Martin-Boulogne et de la Fondation Daniel et Nina Carasso.*

V – AVANCER LES MONTRES, RECULER LES HORLOGES

FRAC**ROGER ACKLING**

- *TWO CIRCLES FIVE MINUTES IN LENGTH ONE YEAR AND FIFTY MILES APART 12.00 – 12.05 JANUARY 1 1977 BUCKINGHAMSHIRE 12.00 – 12.05 JANUARY 1 1978 SURREY*, 1977–1978, deux dessins et un texte, soleil sur carton (deux) et texte typographié, chaque dessin: 76,3 × 63,4 cm, texte: 15,4 × 22,3 cm, collection Frac Picardie, 86–011.

- *ONE HOUR APRIL 1979 NEAR NEANDERTHAL, GERMANY [Une heure, avril 1979 près de Neandertal, Allemagne]*, soleil sur bois flotté et texte typographié, bois, h. 81,7 cm, l. 3 cm, texte: 6 × 10,7 cm, collection Frac Picardie, 86–012.

PIERRE ALECHINSKY

- *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (1).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (2).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (3).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (6 R).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (7 V).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (4).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (5).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (7 R).

• *Labyrinthe d'apparat*, 1973, lithographie sur papier vélin d'Arches, feuille: 76 × 54,5 cm, don de l'artiste en 1976, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1976–152 (6 V).

ÉRIC BAUDELAIRE

• *Bitcoin (value), Unemployment (claims), Gold (futures), Chrysanthemum (prices), January 1–December 31*, 2021, sculpture, 102 × 72 × 20 cm, courtesy de l'artiste.

• *Roses (price), Death (COVID-19), Carbon (emissions), Loneliness (Google searches), January 2020–June 2021*, 2021, sculpture, 92 × 72 × 12 cm, courtesy de l'artiste.

HANNE DARBOVEN

• *Information*, 1973, livre broché, 21 × 29,5 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, DOC.2009.9.

EDITH DEKYNDT

• *Major Tom*, 2009, polypropylène, hélium et oxygène, diamètre: 150 cm, collection Frac Alsace, Sélestat, 10–005.

AGNES DENES

• *Tree Mountain – A Living Time Capsule*, 1992–1993, impression offset sur papier, 30,5 × 21,6 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 15 45 01.

• *Tree Mountain – A Living Time Capsule*, 1992–1993, impression couleur Inkjet sur papier, édition 2/12, 91,4 × 64,8 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 15 46 01.

• *Tree Mountain – A Living Time Capsule*, 1992–1993, impression Type-C print couleur sur papier, édition 2/12, 91,5 × 91,5 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 15 47 01.

ROBERT FILLIOU

• *Sun Book*, 1972–1973, bois, carton, tissu et ficelle, 105 × 190 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 89.14.1.

JULIETTE GREEN

• *What will be left of us after we die?*, 2021, marqueur acrylique sur papier Clairefontaine Etival Color 160 g/m², 149 × 9910 cm, collection Frac Picardie, 21–043.

LISETTE DE GREEUW

• *Notation Language. Tool to the actual work*, 2022, métal peint par poudrage, papier, impressions, fineliner, marqueur, aluminium, 48,5 × 82 × 32 cm, courtesy de l'artiste.*

VÉRONIQUE JOUMARD

• *Lunes, Soleils*, 1993, ensemble de 4 photographies cibachromes plastifiées sur aluminium, 127 × 190 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 93,5 (1 à 4).

ON KAWARA

• *I got up*, 1972, 52 cartes postales, reproduction photomécanique, tampon encreur, 10,4 × 14,9 cm chaque, achat en 2015, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2015–160.

VALÈRE NOVARINA

• *Cycliste lent*, 1988, encre de Chine sur papier, 24 × 18 cm, FNAC 89194, collection Centre national des arts plastiques, dépôt au Frac Picardie à Amiens.

• *Vélociparliste*, 1988, encre de Chine sur papier, 24 × 18 cm, FNAC 89192, collection Centre national des arts plastiques, dépôt au Frac Picardie à Amiens.

RADO

• *Circulations de combustible en Limousin, à partir d'arbres qui y ont poussé, ou qui ont poussé ailleurs, et qui ont tous été coupés*, 2014, cire d'abeille, acrylique en bombe et lettres transfert sur verre antieffraction 8,8 mm avec socles-étaux en acier, 240 × 240 × 0,5 cm (chaque panneau), FNAC 2015–0004 (3), collection Centre national des arts plastiques.

ROGER TALLON

• *Lip*, 1975, boîtier en métal anodisé noir, bracelet en plastique, largeur: 23 cm, profondeur: 4,5 cm, FNAC 94162, collection Centre national des arts plastiques.

ANGEL VERGARA SANTIAGO

• *La vie Fransly, 35 minutes sur le pouce*, 1996, acrylique et charbon sur toile libre, 269 × 516 cm, FNAC 980744, collection Centre national des arts plastiques.

AGATHE BERTHAUX WEIL

- *Dimanche dernier, pas aujourd'hui, pas dernier, pas celui d'avant, mais celui d'encore avant*, 2019/2023, environ 20 minutes, courtesy de l'artiste.

**ÉLISE CARRON
& FANNY DEVAUX**

- *I'm late*, 2023, textiles mixtes, dimensions variables, courtesy des artistes, œuvre réalisée grâce au mécénat de Doublet et avec le soutien de la Ville de Dunkerque.*

VI – ESPÈCES D'ESPACES

LAAC

MERCEDES AZPILICUETA

- *Soft Armour VII (Quasimodo)* de la série *Bestiario de Lengüitas*, 2018, cuir de veau, épaulettes vintage, bois de hêtre, cuivre, argile rouge, dimensions variables, courtesy de l'artiste et NoguerasBlanchard.
- *Soft Armour VIII (Clochard-Crochet)* de la série *Bestiario de Lengüitas*, 2019, laine d'alpaga et de mouton, latex naturel, chaussettes vintage, bois de hêtre, cuivre, dimensions variables, courtesy de l'artiste et NoguerasBlanchard.

ÉRIC BAUDELAIRE

- *Baltic Sea (surface temperature anomaly)*, 1859–2018, 2021, relief en cire, contreplaqué et Plexiglas, 75 × 173,5 × 12 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 23.4.

PATRICK BERGER

- *Maquette des jardins sériels*, 1985–1992, de l'ensemble *Parc André-Citroën-Cévennes*, Paris, Île-de-France, métal, 6,5 × 29,6 × 41,8 cm, don Patrick Berger en 2012, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2012–2-474.

LUCIEN CLERGUE

- *Traces d'automobile* (*Camargue*), 1972–1973, épreuve gélatino-argentique, 50 × 40 cm, acquisition en 1975, Fonds national d'art contemporain, attribution au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle en 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1981–382.
- *Traces d'automobile (Camargue)*, 1972–1973, épreuve gélatino-argentique, 50 × 40 cm, acquisition en 1975, Fonds national d'art contemporain, attribution au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle en 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1981–384.

- *L'homme, sa voiture et son chien (Camargue)*, 1972–1975, épreuve gélatino-argentique, 50 × 40 cm, acquisition en 1975, Fonds national d'art contemporain, attribution au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle en 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1981–386.

- *L'homme, sa voiture et son chien (Camargue)*, 1972–1975, épreuve gélatino-argentique, 50 × 40 cm, acquisition en 1975, Fonds national d'art contemporain, attribution au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle en 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1981–388.

- *Déchets de l'homme sur la plage (Camargue)*, 1972–1975, épreuve gélatino-argentique, 50 × 40 cm, acquisition en 1975, Fonds national d'art contemporain, attribution au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle en 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1981–393.

- *Déchets de l'homme sur la plage (Camargue)*, 1972–1975, épreuve gélatino-argentique, 50 × 40 cm, acquisition en 1975, Fonds national d'art contemporain, attribution au Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle en 1981, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1981–394.

MICHEL DAVE

- *Le jardin est grand*, vers 2010, stylo-feutre (Posca) sur papier, 73 × 55 cm, don du Centre La Pommeraie en 2017, LaM – Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq, 2017.1.

FRANZISKA FURTER

- *Airborne*, 2007, polystyrène, bois, colle, peinture, dimensions variables : 100 × 250 × 250 cm environ, collection Frac Alsace, Sélestat, 11-003.

MARC GIAI-MINIET

- *Paysage*, 1982, huile sur toile, 96 × 130 cm, FNAC 34705, collection Centre national des arts plastiques.

ALEXANDRE HOGUE

- *Oil in the Sandbills (Pétrole dans les dunes)*, 1944, huile sur toile, 77 × 107 cm, don de M. William A. King en 1962, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 3956 P.

LINA JABBOUR

- *Tempête orange (la voiture ; le monochrome ; les palmiers)*, 2013, triptyque, crayon de couleur sur papier Arches, 110 × 148 cm ; 110 × 110 cm ; 110 × 198 cm, collection du Fonds régional d'art contemporain Occitanie Montpellier, 17D1123 (1-3).

VIBEKE MASCINI

- *Dust Suns*, 2020, mites et papillons décomposés, électricité statique enfermée dans des hublots d'avion, acrylique Optium, 34,3 × 24,1 × 1,3 cm (chaque), courtesies de l'artiste.

MYRIAM MIHINDOU

- *Le jardin est un sol d'utopie*, 2017, techniques mixtes sur papier (résine d'okoumé, étymologies sur papier découpé, fil de cuivre), 50 × 38,5 × 3,5 cm (encadré), collection Frac Alsace, Sélestat, 20-010.

RADO

- *Production de chaleur et d'électricité en Limousin, à partir d'arbres qui y ont poussé, ou qui ont poussé ailleurs, et qui ont tous été coupés*, 2014, cire d'abeille, acrylique en bombe et lettres transfert sur verre antiéffraction 8,8 mm avec socles-étaux en acier, 239,5 × 239,4 × 40 cm, FNAC 2015-0004 (2), collection Centre national des arts plastiques.

GUY ROTTIER

- *Maquette d'étude*, de l'ensemble *Ecopolis, ville solaire*, 1970-1991, bois, métal, carton et Plexiglas, achat en 1999, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1999-2-72.

JO SPENCE

- *A Picture of Health: Helmet shot [Une image de la santé : photo avec casque]*, 1982, épreuve gélatino-argentique, 72 × 50 cm, don du CHANEL Fund for Women in the Arts and Culture – Amis du Centre Pompidou en 2019, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2019-836.

- *A Picture of Health: property of Jo Spence? [Une image de la santé : propriété de Jo Spence ?]*, 1982, épreuve gélatino-argentique, 25,4 × 23,8 cm, don du CHANEL Fund for Women in the Arts and Culture – Amis du Centre Pompidou en 2019, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2019-838.

GRAHAM STEVENS

- *Atmosfields*, 1971, film cinématographique 16 mm couleur, sonore, 28 minutes 15 secondes, achat en 1975, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1975-F0307.

JESSICA STOCKHOLDER

- *Torque, Jelly, Role and Goose Gump*, 1997, papier mâché et plâtre, chauffage, 2 cuvettes de douche, peinture acrylique et émail, fourrure, sofa, balançoire, 305 × 608 × 590 cm, FNAC 980069, collection Centre national des arts plastiques.

LOIS WEINBERGER

- *Baumfest [La fête des arbres]*, 1977, 10 impressions pigmentaires, 5 × (92 × 66,9 × 3,4 cm) et 5 × (66,9 × 92 × 3,4 cm), collection Frac Franche-Comté, 2018-1-21 (1 à 10).

HALLE AP2

DUO EEEE

(ALEXIS COSTEUX & MATHURIN VAN HEEGHE)

- *Sous-bois*, 2022, installation sonore, techniques mixtes, dimensions variables, courtesies des artistes et Thibaut Leleu pour la création sonore.

DOMINIQUE GHESQUIÈRE

- *Barbe de grand-père*, 2023, porcelaine, argile, dimensions variables, courtesies de l'artiste.*

- *Forêt*, 2022, branches de charme, dimensions variables, courtesies de l'artiste.*

PERFORMANCE

SARA TRILLO

- *Promenade dunkerquoise*, 2023, environ 1 heure, courtesies de l'artiste.*

RUE INTÉRIEURE

MICHEL BLAZY

- *Les Plinthes*, 1995, installation de graines germées disposées au sol le long des plinthes, lentilles et coton, dimensions variables, collection Frac Sud – Cité de l'art contemporain, 97.338.

EDITH DEKYNDT

- *Things Without Name*, 2008, projection vidéo, 8 minutes 30 secondes, courtesies Galerie Greta Meert.

VII – VANITÉS, GRATUITÉ, SUBLIMATIONS

LAAC

PIERRE ANTOINE

- *Paysage invisible #1*, 2022, négatif insolé puis exposé au rayonnement d'une roche uranifère, photographie couleur impression dos bleu, 350 × 280 cm, courtesy de l'artiste.
- *Scorie*, 2022, impression sur calque polyester et papier phosphorescent, 30 × 42 cm, courtesy de l'artiste.
- *Noelentus lepideus*, 2022, impression sur calque polyester et papier phosphorescent, 30 × 42 cm, courtesy de l'artiste.
- *Yellow Cake*, 2023, livre, édition noir et blanc et couleur, 96 pages, 18 × 13 cm, publié à 600 exemplaires distribués gratuitement aux visiteurs, courtesy de l'artiste.*

BERND & HILLA BECHER

- *12 Widening Towers*, 1971–1979, photographies en noir et blanc, 125 × 155 cm (dimensions du cadre), collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 83.84 (1 à 12).

COOKIES

- *Pics*, 2021, céramique émaillée, dimensions variables, courtesy de Cookies (Clément Périssé, Alice Grégoire, Federico Martelli).

REBEKKA DEUBNER

- *tempête après tempête*, 2019/2023, tirage argentique, bois et Plexiglas, 72 × 102 cm, courtesy de l'artiste.*

DROOG DESIGN, PETER VAN DER JAGT

- *Bottom up*, 1995, verre, cristal, socle métal, montage électrique, 23 × 9 × 24 cm, FNAC 970814, collection Centre national des arts plastiques.

ERRÓ

- *Moteur à explosion*, 1961, peinture acrylique sur toile, 131 × 200 cm, donation de M. Daniel Cordier en 1989, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1989–309.

JULIE FREEMAN, EN COLLABORATION AVEC IOANNIS IEROPOULOS & RACHEL ARMSTRONG

- *Active Living Infrastructure: Controlled Environment (ALICE)*, 2021, installation alimentée par une pile à combustible microbienne, images d'animation de vie artificielle en temps réel et paysage sonore (version simulée), équipe : Rolf Hughes, Stephen Wolff, Jiseon You, Arjuna Mendis, Pierangelo Scragliari, projet ayant reçu le financement du programme de recherche et d'innovation Horizon 2020 de l'Union européenne dans le cadre de la convention de subvention n° 851246, soutenu par le Département d'architecture de la Faculté d'architecture, Campus Sint-Lucas, Bruxelles/Gand KU Leuven, École d'ingénierie, Université de Southampton, courtesy de l'artiste, Ioannis Ieropoulos & Rachel Armstrong.*

ERICH HARTMANN

- *Circuits d'un ordinateur IBM*, 1982, épreuve pigmentaire, 51,8 × 75,6 cm, don du Jeu de Paume, avec le soutien de Magnum en 2013, ancienne collection du Centre National de la Photographie, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2014–157.

BERNARD HEIDSIECK

- *Circuits intégrés*, juillet 1989, sérigraphie, écriture et collage sur papier, 70,9 × 51,9 cm, FNAC 94260, collection Centre national des arts plastiques.
- *Circuits intégrés*, 1989, sérigraphie, collage de rubans et matériel électronique sur papier, 70 × 50,5 cm, FNAC 94261, collection Centre national des arts plastiques.

SUZANNE HUSKY

- *Omo*, 2019, céramique petit feu émaillée, 35 × 22,5 × 12 cm, FNAC 2019–0228, collection Centre national des arts plastiques.
- *Mir*, 2019, céramique petit feu émaillée, 35 × 22,5 × 12 cm, FNAC 2019–0234, collection Centre national des arts plastiques.
- *Ajax*, 2019, céramique petit feu émaillée, 35 × 22,5 × 12 cm, FNAC 2019–0240, collection Centre national des arts plastiques.

LILIANE LIJN

- *Liquid reflections*, 1968, 4 boules en Plexiglas, plateau tournant, eau, spot, dimensions variables, FNAC 1511, collection Centre national des arts plastiques.

VERA MOLNAR

- *Crescendo/Decrescendo*, 1976, encre sur bande de papier ordinateur, 36 × 273,5 cm, collection Frac Picardie, 06–016.

MATT MULLICAN

- *Untitled (Airports)*, 1989–1990, triptyque, pastel gras à l'huile sur papier, 207 × 383,5 cm, collection Frac Picardie, 94–032 (1 à 3).

MARIE ORENSANZ

- *Tension*, 1985, sculpture en marbre et graphite, 65 × 43,9 × 24 cm, donation de l'Association Camille en 2010, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2011–87.

GINA PANE

- *Table de lecture*, 1969, virage sépia, 36,5 × 61,5 cm, FNAC 95121, collection Centre national des arts plastiques.
- *Enfoncement d'un rayon de soleil*, 1969, épreuve gélatino-argentique sur papier baryté, virage sépia, 39,5 × 60 cm, FNAC 95120, collection Centre national des arts plastiques.

PAUL RAND

- *Identité graphique IBM Geschäftsbericht*, 1975, impression offset, 23 × 26,6 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993-1-212.

- *Identité graphique Rapport annuel IBM*, 1976, impression offset, 23 × 26,6 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993-1-213.

- *Identité graphique Rapport annuel IBM*, 1980, impression offset, 23 × 26,6 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993-1-217.

- *Identité graphique Rapport annuel IBM*, 1981, impression offset, 23 × 26,6 cm, don d'IBM en 1992, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 1993-1-218.

HASSAN SHARIF

- *Cotton Rope n° 11*, 2012, coton et caoutchouc, 235 × 78 × 48 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 19.7 (1 à 6).

CLAUDIA TRIOZZI

- *Five Years*, 2000, Betacam numérique, PAL, couleur, son, 6 minutes en boucle, FNAC 04-117, collection Centre national des arts plastiques.

LAURE VIGNA

- *How She Does It All*, 2021, verre soufflé, culture de cyanobactéries, 23,5 × 33 × 28,5 cm, APFNAC 2022-0344, collection Centre national des arts plastiques.

- *Hand in Hand*, 2021, verre soufflé, culture de cyanobactéries, 32 × 30 × 28 cm, APFNAC 2022-0345, collection Centre national des arts plastiques.

- *Low at my Problems Bending*, 2021, verre soufflé, culture de cyanobactéries, 32 × 32,5 × 22 cm, APFNAC 2022-0346, collection Centre national des arts plastiques.

- *Circuit Beings*, 2021, verre soufflé, culture de cyanobactéries, 22,7 × 29 × 35,5 cm, APFNAC 2022-0348, collection Centre national des arts plastiques.

CONSTANTIN XENAKIS

- *Hydropneumatique noir et blanc n° 48*, décembre 1976-janvier 1977, gouache et acrylique sur toile, 199,8 × 50 cm, LAAC, Dunkerque, n° Inv. AC.1981.001.531, donation de l'association L'Art contemporain le 12 juin 1981.

- *Accidents de la route*, 1977, gouache et acrylique sur toile, 199,9 × 30,2 cm, LAAC, Dunkerque, n° Inv. AC.1981.001.532, donation de l'association L'Art contemporain le 12 juin 1981.

- *Radio message n° 52*, 1978, gouache et acrylique sur toile, 199,9 × 40,2 cm, LAAC, Dunkerque, Inv. AC.1981.001.533, donation de l'association L'Art contemporain le 12 juin 1981.

PERFORMANCE

LOUISE HERVÉ & CLOVIS MAILLET

- *La Fête de la nouvelle pierre*, 2020-2023, performance, tract : 14,8 × 10,5 cm, affiche : 59,4 × 42 cm, FNAC 2022-0295, collection Centre national des arts plastiques.

HALLE AP2

PABLO BRONSTEIN

- *Frankengay astonishes at the Universal Technology Exposition*, 2023, matériaux et dimensions variables, incluant peintures, impressions, installation et vidéo co-chorégraphiée par Rosalie Wahlfrid, courtesy de l'artiste.*

FRAC – BELVÉDÈRE

XAVIER ANTIN

- *Soft Cell*, 2023, film conducteur ITO, dioxyde de titane, graphite, anthocyane de fruits rouges (raisin), iode, iodure de potassium, monoéthylène glycol, cuivre, câbles, voltmètre, onduleur, batterie lithium-ion, serveur, 100 × 140 cm chaque, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 23.5.*

ESPACE PUBLIC

JEAN-FRANÇOIS KREBS

- *Guérit-Tout*, 2023, installation *in situ*, balisage marin, verre soufflé, verre à l'uranium, lumière U.V., vidéo HD, chant, courtesy de l'artiste, en partenariat avec l'association L'Art contemporain, grâce au mécénat du Grand Port Maritime de Dunkerque et avec le soutien des Phares et Balises-Dunkerque.*

LISA OUAKIL

- *Chant des Dunes*, 2023, trois façades de 7 × 8 m, peinture murale *in situ*, acrylique sur bâtiment, courtesy de l'artiste, en partenariat avec l'association L'Art contemporain, grâce au mécénat du Centre Nucléaire de Production d'Électricité de Gravelines.*

VIII – SISTERS IN THE SYSTEM

LAAC

ALIGHIERO E BOETTI

- *Mettere al mondo il mondo*, 1972–1976, stylo à bille sur papier marouflé sur toile, 100 × 210 cm, collection Frac Grand Large – Hauts-de-France, 94.11.1.

ÈVE GABRIEL CHABANON

- *Somatic Communism*, 2022–2023, acier, fibres de coton, Plexiglas, 165 × 180 × 75 cm, courtesy de l'artiste.*

MATHIS COLLINS

- *Ensemble Contre Orgue de Barbarie*, 2022–2023, orgue automate, composition musicale collaborative, portraits des collaborateur·rice·s peints sur porcelaine, signatures des collaborateur·rice·s gravées sur tilleul, baguettes moulurées sur hêtre, acier, 440 × 220 × 110 cm, courtesy de l'Ensemble Contre Orgue de Barbarie et Mathis Collins.*

ROB CROSSE

- *Wood for the Trees*, 2023, vidéo HD numérique, son, environ 20 minutes, courtesy de l'artiste, avec le soutien de l'IFA.*

STEVE DIBENEDETTO

- *Surfing the Text*, 1991, acrylique sur toile, 120 × 460 cm, collection Frac Grand Large — Hauts-de-France, 92.14.1.

MAIKA GARNICA

- *Softly composed*, 2023, argile, métal, son, approx. 200 × 200 × 200 cm, remerciements à Wim Viaene, Jan Van Den Bosch, Aiko Devriendt, Morpho.*

SAM LEWITT

- *Plucked Main Board Flex Cable Ribbon Connection for Sony XPERIA Miro ST23/ST23i Lineament*, 2015, gravure sur plastique cuivré, asphaltum, support en acier, 284,5 × 71,1 × 16,5 cm, collection Lafayette Anticipations – Fonds de dotation Famille Moulin, Paris, LEWI 2015-S-1.

TREVOR MATHISON

- *Untitled (Imaginary Score)*, 2018, stylo sur papier, 32,5 × 41 × 3,5 cm, collection Oliver Fuke.

- *Untitled (Imaginary Score)*, 2018, stylo sur papier, 32,5 × 41 × 3,5 cm, courtesy de l'artiste.

- *Untitled (Imaginary Score)*, 2022, tirage numérique sur papier Hahnemühle, 43 × 53,5 × 3,5 cm, courtesy de l'artiste.

- *Untitled (Plan for Sonic Installation at Tate Britain)*, 2016, crayon sur papier, 41,5 × 53,5 cm × 3,5 cm, courtesy de l'artiste.

- *Untitled (Plan for Sonic Installation at Tate Britain)*, 2016, crayon sur papier, 41,5 × 53,5 × 3,5 cm, courtesy de l'artiste.

RASHAAD NEWSOME

- *Build or Destroy*, 2021, vidéo et son, 5 minutes 31 secondes, courtesy de l'artiste.

URIEL ORLOW

- *Proposal for a Garden (Dunkerque)*, 2023, deux sérigraphies sur papier, 118,9 × 84,1 cm, design : In the shade of a tree avec Uriel Orlow, étude botanique : Pierre Laplace, recherches additionnelles : Marion Roy, courtesy de l'artiste et de la galerie Mor Charpentier.

SIMONE PROUVÉ

- *Panneau 020210*, 2010, inox, verre enrobé, kermel, cuivre, aramide, 120 × 90 × 0,1 cm, achat en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–11.

- *Paravent*, 1995, inox, 162 × 88 × 21 cm, achat en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–14.

- *Échantillon*, 1992–2018, inox, coton, 31 × 26,5 cm, don de l'artiste en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–15 (5).

- *Échantillon*, 1992–2018, inox, coton, laine, 29,5 × 22 cm, don de l'artiste en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–15 (6).

- *Échantillon*, 1992–2018, inox, coton, laine, 31,5 × 22 cm, don de l'artiste en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–15 (11).

- *Échantillon*, 1992–2018, cuivre, coton, 33 × 21 cm, don de l'artiste en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–16 (1).

- *Échantillon*, 1992–2018, cuivre, coton, 29,5 × 22 cm, don de l'artiste en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–16 (2).

- *Échantillon*, 1992–2018, cuivre, laine, 36,5 × 21,5 cm, don de l'artiste en 2021, Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, AM 2021–1–16 (3).

SUZANNE TREISTER

- *HFT The Gardener / Botanical Prints (HFT Le Jardinier/Impressions botaniques: General Electric)*, 2014–2015, impression jet d'encre sur papier Bamboo Hahnemühle, 42 × 30,5 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 2015 08 20 (05).

- *HFT The Gardener / Botanical Prints (HFT Le Jardinier/Impressions botaniques: IBM)*, 2014–2015, impression jet d'encre sur papier Bamboo Hahnemühle, 42 × 30,5 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 2015 08 20 (07).

- *HFT The Gardener / Botanical Prints (HFT Le Jardinier/Impressions botaniques: Royal Dutch Shell)*, 2014–2015, impression jet d'encre sur papier Bamboo Hahnemühle, 42,5 × 30,5 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 2015 08 20 (16).

- *HFT The Gardener / Botanical Prints (HFT Le Jardinier/Impressions botaniques: Roche)*, 2014–2015, impression jet d'encre sur papier Bamboo Hahnemühle, 42,5 × 30,5 cm, collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, 15 08 20 (17).

SARA TRILLO

- *Holes in the Landscape*, 2023, corde, teinture végétale sur textile, céramique, bois, petits objets en os, bronze et silex, dimensions variables, collection de l'artiste.*

ESPACE PUBLIC

YEMI AWOSILE

- *Forty-seventh Samsara*, 2023, tissu Trevira, acier, approx. 10,5 × 10,5 m, courtesy de l'artiste et Rubis Mécénat, œuvre accompagnée et financée par Rubis Mécénat, avec le soutien de Kvadrat. Ce projet est réalisé en partenariat avec l'École supérieure d'art de Dunkerque-Tourcoing.*

INDEX

INDEX CONCEPTUEL

137

A

Accumulation
64, 69, 71, 74,
107
Activisme
60, 92
Afrofuturisme
51
Animal
40, 49, 55, 65,
98, 111, 120
Anthropocène
40-41, 47,
55-56, 77,
90-91
Arbre → voir
également Forêt
14, 52, 76-77,
82, 90, 111,
115-117, 120,
127, 130, 132,
135, 149, 159

B

Biodiversité
52, 81, 94, 120

C

Capital, Capitalisme,
Capitalocène
48-49, 56, 66,
73-74, 76-77,
89, 92, 99,
107, 127
Centrale
1, 70-71,
83-84,
92-93, 123
Champignon
56, 59, 83
Charbon
36, 39, 49,
64-65, 68-69,
71, 80, 92-93
Conduction
39
Consommation,
Consommation
(société de)
33, 36, 41, 51,
63-64, 67-70,
82-84, 97,
99-101

Croissance

36-37, 50, 52,
59, 64, 66-68,
76, 82, 99, 101

D

Décroissance
71, 82

E

Eau
64, 74-75,
81-82, 84, 90,
92, 105, 111,
115, 120
Écoféminisme
50, 81-82, 84

Écologie

36, 45, 51, 59,
64, 66-69,
81-84, 89-93,
103-104, 108,
116, 120
Écosystème
40, 51-52, 56,
82, 91, 94,
115-116, 120

Électricité

36, 39, 49, 56,
65, 68-69, 92,
105, 123-124,
130-131, 149

Éolien

35, 49, 105, 108
→ voir
également Vent

Ère géologique

40, 91

Exploitation

36, 40, 55, 68,
70-71, 76-77,
80, 83-84,
89, 91-92,
104-108

Extraction,

Extractivisme
40, 60, 64,
68-71, 76,
92, 103-104,
107-108, 116

F

Forêt → voir
également Arbre
40, 52, 55,
76-77, 90,
115-116, 120
Futur
31, 37, 40, 42,
46, 60, 63,
67-69, 90-92,
104-105,
107-108,
111, 130

G

Guerre
40, 59, 65,
80-83, 89-90,
92, 99

I

Informatique
51, 59, 67,
84, 101

J

Jardin
51-52, 90, 114,
131, 132, 135,
136, 159, 169

L

Luttes
42, 50-51,
84, 92, 99, 108,
115-116

M

Maladie
81, 115
Métaux
→ voir également
Conduction
90, 93,
103-105, 125,
127-135
Militant·e·s,
Militantisme
68, 84, 88,
92-94, 120

Mine

42, 76, 89,
93-94,
103-105,
107-108
Moteur
49, 59, 71, 83,
93-94, 133

N

Nucléaire
1, 46, 49-50,
67-68, 70-71,
80-84, 89,
92-93, 123

O

Ordinateur
10, 22, 51, 53,
82, 84, 89, 126,
129, 133

P

Pétrole
36, 41, 46, 52,
64, 66-71,
80-84, 89-91,
93-94, 123,
131, 162

Pollution

41, 46, 56,
66-68, 70,
80-83,
90-92, 94

Productivité,

Productivisme,
Productiviste
50, 55, 66,
73-74, 76

Progress,

47, 49,
63-71, 80

R

Radiation,
Radioactivité
71, 82-84, 107
Rationalisation
74, 76

Réchauffement climatique

36, 42, 45, 69,
82, 90-94, 116

Révolution

industrielle
40

S

Sobriété
114
Solaire, Soleil
4, 35, 49, 55,
67, 75, 80, 105,
107-108, 121,
123, 129-130,
132-133, 152,
160-161

T

Tissage
56, 59, 84,
90, 93,
113-114, 121
Toxicité,
Toxique
64, 68, 83, 111
Transport
89
Travail
33, 37, 45-46,
51, 60, 66,
73-77, 98, 100,
105, 107-108,
111-113,
115-116, 121,
124, 136

V

Vent
55, 64, 80, 91,
103, 105, 107
→ voir également
Éolien

INDEX NOMINAL

- Achaintre, Caroline
18, 128
- Ackling, Roger
52, 129
- Adair, Paul « Red »
84
- Agricola, Georgius
103
- Aït-Touati,
Frédérique
40, 42–43
- Alechinsky, Pierre
23, 129
- Alexandroff,
Georges &
Jeanne-Marie
67
- Alleyn, Edmund
8, 49, 125
- Anders, Günther
66, 80, 89
- Antin, Xavier
134
- Antoine, Pierre
133, 168
- Apple
84
- Arboleda, Martin
107–108
- Archizoom Associati
(Bartolini, Dario;
Bartolini, Lucia;
Branzi, Andrea;
Corretti, Gilberto;
Deganello, Paolo;
Morozzi, Massimo)
9, 125
- Arendt, Hannah
98
- Awosile, Yemi
44, 47, 136
- Azpilicueta,
Mercedes
45, 55, 113,
116–117, 119,
131, 154
- Babbage, Charles
59
- Bacon, Francis
103
- Bak, Bertille
127
- Ballard, J. G.
112
- Baloji, Sammy
6–7, 49, 70, 123
- Basilico, Gabriele
49, 123
- Baudelaire, Charles
65
- Baudelaire, Éric
52, 54,
130–131
- Baudrillard, Jean
51
- Baumol, William
73–74
- Bebryx
120
- Becher,
Bernd & Hilla
80, 133, 155
- Beck, Ulrich
89
- Belin, Valérie
51, 53, 128
- Berger, Patrick
52, 87, 90, 131
- Bernard, Jacques
1, 49, 123
- Berthaux Weil,
Agathe
52, 128, 131
- Beuys, Joseph
13, 50, 84, 127
- Biabiany, Minia
12, 51, 127
- Bibracte
120
- Biden, Joe
94
- Biemann, Ursula
70
- Blazy, Michel
132, 156
- Bobin, Virginie
116–117
- Bookchin, Murray
89
- Breton, André
39
- Bronstein, Pablo
134
- Brundtland, rapport
90
- Burden, Chris
19, 50, 125, 128
- Burgard, Io
47, 55, 61, 129
- Butler, Octavia
42
- Calmettes, Tiphaine
47, 51,
112–113,
115–117,
119–120, 128
- Carron, Élise
48, 50, 131
- Carson, Rachel
41, 66, 81
→ voir aussi:
43, 85
- César
51, 84
- Chabanon, Ève
Gabriel
56, 135, 171
- Charbonneau,
Bernard
66
- Chipko
82
- Citroën, André
52, 87, 90
- Clément, Gilles
52, 87, 90
- Clergue, Lucien
55, 57, 84, 131,
156, 157
- Collins, Mathis
47, 56, 135, 170
- Commoner, Barry
81
- Cookies (Grégoire,
Alice; Martelli,
Federico; Périsse,
Clément)
133
- Couvin, Barrage de
84
- Crosse, Rob
111–112, 115,
117, 120–121,
135
- Crutzen, Paul
40–41, 90–91
- Darboven, Hanne
52, 130, 151
- Dave, Michel
131
- Decq, Odile
56, 121
- Dekyndt, Edith
24, 130, 132
- Denes, Agnes
52, 76–77, 90,
130, 150
- Dereere, Hannes
& Huysmans, Silke
125
- Deubner, Rebekka
56, 133, 164
- Devaux, Fanny
48, 50, 131
- Dibenedetto, Steve
135
- Droog Design, Peter
van der Jagt
133
- Dugelay, Samuel
115
- duo eeee
(Costeaux, Alexis;
Van Heeghe,
Mathurin)
132
- Eames,
Charles & Ray
80
- Eaubonne,
Françoise d'
83
- El Anatsui
19, 90, 128
- Ellul, Jacques
66
- Erika, pétrolier
88, 91
- Erró
(Guðmundsson,
Guðmundur, dit)
48–49, 67, 89,
123, 125, 133
- CollectifEtc,
6, 125
- Fahlström, Öyvind
4, 49, 82, 123
- Ferrari, León
20, 51, 128
- Filliou, Robert
52, 74–75, 82,
130, 152
- Fischli, Peter &
Weiss, David
126
- Ford, Henry
99
- Fourier, Charles
65
- Frazier, LaToya
Ruby
14, 127
- Freeman, Julie
55, 133, 164
- Friedman, Milton
84
- Fukushima,
catastrophe de
49, 56, 92
- Furter, Franziska
131
- Gaia
40, 60, 82, 84,
91–92
- Galilée
40
- Gamarra, José
123
- Garnica, Maika
56, 135
- Gbaguidi, Pélégie
53, 127
- Ghesquière,
Dominique
55, 132
- Giai-Miniet, Marc
52, 131

- Gilbreth, Frank & Lillian 76
- Gore, Al 91
- Gorz, André 82
- Grcic, Konstantin 128
- Green, Juliette 130
- Greenham Common Women's Peace Camp 50, 89
→ voir aussi 87
- Greenpeace 82
- de Greeuw, Lisette 130
- Gros, Mireille 51, 128
- Grosz, Elizabeth 104
- Guattari, Félix 90
- Haacke, Hans 2, 49, 123
- Hartmann, Erich 133
- Hartog, François 63
- Heidsieck, Bernard 55, 58, 133
- Hervé, Louise & Maillet, Clovis 134
- Hisbacq, Pauline 50, 87, 126
- Hobsbawm, Eric 59
- Hogue, Alexandre 52, 131, 162
- Holmgren, David 84
- Hubbert, Marion King 41, 80
- Husky, Suzanne 56, 61, 93, 111, 114–115, 118, 120, 133
- Huzar, Eugène 65
- IBM 51, 89, 129, 133–134, 136, 166
- Illich, Ivan 66, 83
- Jabbour, Lina 132
- Jacquard, Joseph-Marie 59
- Jdanoff, Marion 6, 125
- Johannesson, Charlotte 14, 84, 127
- Joumard, Véronique 52, 130
- Just Stop Oil 60, 88, 93
- Kalliche, Gregory 3, 49, 124
- Katz, Michèle 10–11, 126
- Kawara, On 52, 126, 130
- Kepler, Johannes 40
- Klein, Naomi 92
- Kraftwerk 39
- Krebs, Jean-François 44, 47, 134
- Krenak, Ailton 60
- Kyoto, protocole de 91–92
- Labban, Mazen 107
- Laboulaye, Édouard 65–66
- Latour, Bruno 42, 43, 65, 92, 97
- Le Corbusier 67, 121
- Le Guin, Ursula K. 83
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 103
- Lenclos, Jean-Philippe 11, 49, 126
- Lesperance, Ellen 15, 50, 127
- Lewitt, Sam 135
- Lijn, Liliane 55, 133
- Lissitzky, El 39
- Lovelock, James 40, 82, 84, 91
- Lowenhaupt Tsing, Anna 56, 60
- Lublin, Lea 119
- Macé, Marielle 40
- Malevitch, Kasimir 55
- Mallarmé, Stéphane 74
- Manet, Édouard 74
- Mansholt, Sicco 82
- Margulis, Lynn 40, 82, 91
- Mars 90, 105, 107–108
- Marshall, plan 40, 80
- Marten, Helen 21, 128
- Marx, Karl 50–51, 98
- Mascini, Vibeke 5, 125, 132
- Mathison, Trevor 56, 135
- McKibben, Bill 90
- Meadows, Denis & Donella 67
- Meadows, rapport 59, 82, 90
- Metzger, Gustav 51, 128
- Mihindou, Myriam 132, 159
- Minamata, baie de 81
- Mirbeau, Octave 74
- Mol, Annemarie 98
- Mollison, Bill 84
- Molnar, Vera 133, 165
- Monet, Claude 74
- Mouton, Eugène 65
- Mullican, Matt 133
- Mumford, Lewis 104–105, 108
- Mururoa 83
- MVRDV (Maas, Winy; van Rijs, Jacob; de Vries, Nathalie) 44, 49, 91, 124
- Næss, Arne 83, 90
- Nefzger, Jürgen 70, 124
- Newsome, Rashaad 59, 135, 170–171
- Nicholson, Hugh 47, 128
- Nisic, Natacha 49, 124
- Nkanga, Otobong 49, 124
- Noël, Cédric & Sanders, Mira 124
- Nordhaus, William 66
- Novarina, Valère 53, 130
- Noyes, Eliot 22, 129
- Orensanz, Marie 133
- Oreskes, Naomi 94
- Orlow, Uriel 135
- Ouakil, Lisa 55, 58, 134
- Ouhaddou, Sara 124
- Pane, Gina 45, 55, 81, 133, 166–167
- Parent, Claude 49, 70, 83, 86, 124
- Partum, Ewa 50, 126
- Pasolini, Pier Paolo 83
- Philibert, Zoé 47
- Piéron, Benoît 126
- Pissarro, Camille 74
- Potsdam, conférence de 80
- Povinelli, Elizabeth 104
- Prouvé, Simone 56, 90, 113–114, 118, 121, 135, 172
- Purdy, Jedediah 55
- Rabinbach, Anson 49
- RADO (Beguery, Fanny; Bernardin, Madeleine; Fouché, Florian; Malcor, Adrien; Masson, Anaïs; Rifflet, Maxence; Tenu, Claire; Yoseph, Antoine) 130, 132, 149
- Rand, Paul 51, 129, 134, 166
- Reclus, Élisée 69
- Ripoll-Hurier, Simon 17, 127
- Ristelhueber, Sophie 7, 49, 90, 124
- Robinson, Kim Stanley 42
- Rome, Club de 41, 81–82
- Rönnicke, Pia 129
- Rottier Guy 49, 67, 80, 132, 160–161
- Ruiz, Francesc 129
- Ruskin, John 74
- Sapper, Richard 129
- Sargent, Keith & Seers, Lindsay 126
- Sasnal, Wilhelm 127
- Sauzet, Lucile 116
- Scholz, Olaf 93
- Schubert, Franz 73
- Schuppli, Susan 4, 49, 87, 124, 129
- Sekula, Allan 76
- Serres, Michel 90
- Shakespeare, William 73
- Sharif, Hassan 134
- Shibata, Toshio 49, 124
- Shiva, Vandana 68
- Sisley, Alfred 74
- Sivens, barrage de 92
- Slade, Giles 99
- Soichet, Hortense 49, 124
- Sorel, Georges 66
- Sottsass, Ettore 21, 49, 81, 126, 129
- Spelman, Elizabeth 99

Spence, Jo	Tee, Jennifer	Triozi, Claudia	Taylor, Frederick
10, <u>48</u> , 50, 60,	52, <u>54</u> , 129	55, <u>61</u> , 134	Winslow
126–127, 132	Thatcher, Margaret	Trump, Donald,	76
Stardust, Ziggy	84, 89	Trumpisme	Women's Pentagon
82	Thiollier, Lise	59, 92–93	Actions
Starhawk	127	Vergara Santiago,	89
42, 84, 93	Thompson, Helen	Angel	WWF
Stengers, Isabelle	59	130, <u>152–153</u>	81
91, 93	Thunberg, Greta	Vian, Boris	Xenakis, Constantin
Stevens, Graham	<u>88</u> , 92	112	134
55, <u>57</u> , 132	Tinto Collins, Eden	Vigarello, Georges	Yehouessi, Mawena
Stockholder, Jessica	<u>16</u> , 45, 51, 127	50	127
55, 132, <u>161</u>	Torrey Canyon,	Vigna, Laure	Zapam Zucum
Strong, Maurice	pétrolier	134, <u>163</u>	119
82	81	Virilio, Paul	Zola, Émile
Supran, Geoffrey	Treister, Suzanne	83	74
94	136, <u>169</u>	Watt James	
Tallon, Roger	Trillo, Sara	40	
126, 130	55, <u>58</u> , 132	Weinberger, Lois	
Tchernobyl,		45, 132,	
catastrophe de		<u>158–159</u>	
49, 68, 89		Whistler, James	
→ voir aussi :		74	
<u>4</u> , <u>87</u>		Williams, Rosalind	
		104	

ANNA COLIN

Anna Colin est curatrice, éducatrice, chercheuse et jardinière paysagiste. Elle détient une thèse de doctorat de l'Université de Nottingham et enseigne dans le Master Curating à Goldsmiths, Londres. Anna Colin a cofondé et dirigé Open School East, Londres/Margate (2013–20), a été curatrice associée à Lafayette Anticipations (2014–20), directrice associée à Bétonsalon (2011–12) et curatrice à Gasworks (2007–10). Elle a notamment réalisé des expositions au CA2M, Móstoles/Madrid; Whitechapel Gallery, Londres; La Synagogue de Delme, Delme; Le Quartier, Quimper et The Women's Library, Londres.

SOPHIE CRAS

Sophie Cras est historienne de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches explorent les points de rencontre entre art et économie, en s'intéressant particulièrement aux savoirs économiques développés au sein du champ de l'art, et au regard créatif et critique que les artistes et les œuvres livrent sur l'économie de leur temps. Elle a publié *L'économie à l'épreuve de l'art. Art et capitalisme dans les années 1960* en 2018 au Presses du réel (traduction chez Yale University Press, 2019) et a édité *Écrits d'artistes sur l'économie, une anthologie – De modestes propositions* aux éditions B42 (2022). Elle travaille actuellement à un projet consacré à l'histoire des musées d'économie depuis le XIX^e siècle.

JÉRÔME DENIS

Jérôme Denis est professeur au Centre de sociologie de l'innovation à Mines Paris – PSL. Ses travaux de recherche portent sur la production et la circulation des données, et sur les activités de maintenance, principalement dans le secteur urbain. Il est l'auteur du *Travail invisible des données* (Presses des Mines, 2018), et a récemment publié *Le soin des choses. Politiques de la maintenance* (La Découverte, 2022) avec David Pontille. Il est par ailleurs le cofondateur du blog *scriptopolis.fr*, devenu un livre publié en 2019 par les éditions Non Standard.

HARRIET HAWKINS

Harriet Hawkins axe ses recherches sur l'avancement des géohumanités, un domaine qui se situe à l'intersection de la recherche géographique et de la recherche et de la pratique en matière d'arts et de sciences humaines. Elle a publié trois monographies explorant la relation entre la géographie et l'art, y compris sur les questions relatives au lieu, au corps et à l'environnement, ainsi que sur les pratiques de recherche créative. Ses recherches actuelles se concentrent sur les questions relatives à la subsurface : souterraine, sous-marine et sous la glace. Elle est actuellement professeure de géographie à Royal Holloway, Université de Londres.

FRANÇOIS JARRIGE

François Jarrige est maître de conférences en histoire contemporaine à l'université de Bourgogne et membre du LIR3S (UMR 7366 CNRS-UB). Il étudie l'histoire des techniques et les enjeux sociaux et écologiques de l'industrialisation ; il a notamment publié [dir. avec A. Vrignon], *Face à la puissance. Une histoire des énergies alternatives à l'âge industriel* (La Découverte, 2020) ; et [avec T. Le Roux], *La contamination du monde. Une histoire des pollutions à l'âge industriel* (Le Seuil, coll. « L'univers Historique », 2017, rééd. poche 2020).

DAVID PONTILLE

David Pontille est directeur de recherche au CNRS, membre du Centre de Sociologie de l'Innovation. Il développe des travaux au croisement des études des sciences et des techniques, de l'anthropologie de l'écriture, et de l'ethnographie du travail. Ses publications incluent *La signature scientifique* (CNRS Editions, 2004), *Signer ensemble* (Economica, 2016), *Le travail des buisiers* (avec B. Fraenkel, D. Collard, G. Deharo, Octares, 2010), et avec Jérôme Denis, *Petite sociologie de la signalétique* (Les Presses des Mines, 2010), et *Le soin des choses. Politiques de la maintenance* (La Découverte, 2022). Il est également cofondateur d'un blog collectif *scriptopolis.fr*, devenu en 2019 un livre publié par les éditions Non Standard.

CAMILLE RICHERT

Camille Richert est historienne de l'art, diplômée de l'ENS de Lyon en histoire contemporaine (2013) et docteure en histoire de l'art de l'Institut d'Études Politiques de Paris (2021). Ses travaux s'inscrivent dans le champ de l'histoire sociale de l'art. Elle a mené ses recherches doctorales sur les représentations du travail dans l'art contemporain depuis 1968. Camille Richert est actuellement enseignante à l'ENSBA Lyon, chercheuse associée au Centre d'histoire de Sciences Po et exerce comme critique d'art et commissaire indépendante. Elle a auparavant été responsable des éditions à Lafayette Anticipations et du Prix Sciences Po pour l'art contemporain.

REMERCIEMENTS

La Triennale Art & Industrie – *Chaleur humaine* est portée conjointement par le Frac Grand Large — Hauts-de-France et le LAAC – musée de France de la Ville de Dunkerque.

Le commissariat a été assuré par Anna Colin et Camille Richert, assistées de Henriette Gillerot. Qu'elles soient vivement remerciées pour leur implication sans faille durant toute la préparation de cette manifestation.

La Triennale remercie également l'ensemble des artistes, leurs collaborateurs et collaboratrices, ainsi que leurs ayants droit.

Cet événement a reçu le soutien de l'association L'Art contemporain et de la Chambre de Commerce et d'Industrie Littoral Hauts de France ainsi que de très nombreux partenaires. Qu'ils soient tous chaleureusement remerciés.

L'édition 2023 de la Triennale Art & Industrie bénéficie de prêts exceptionnels d'œuvres du Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne — Centre de Création industrielle et du Centre national des arts plastiques.

Un volet scientifique autour de l'actualité des enjeux climatiques a été développé par la Halle aux Sucres, lieu vivant pour la ville durable.

LA TRIENNALE TIENT ÉGALEMENT À REMERCIER :

LES PARTENAIRES OFFICIELS

- La Communauté urbaine de Dunkerque
- La Région Hauts-de-France
- Le Ministère de la Culture (DRAC Hauts-de-France)
- Le Département du Nord

LES PARTENAIRES PRINCIPAUX

- ArcelorMittal Dunkerque
- Port — Grand port maritime de Dunkerque
- EDF CNPE
- EDF renouvelables
- Fondation d'entreprise AG2R La Mondiale pour la vitalité artistique
- Rubis Mécénat

LES ENTREPRISES ET FONDATIONS

- Aluminium Dunkerque
- L'association L'Art Contemporain
- Ascométal
- Between Bridges
- Boluda Dunkerque
- Calser
- Chambre de commerce et d'industrie Littoral Hauts-de-France
- Collection RAJA — Art Contemporain
- Damen
- Doublet
- Dunkerque LNG
- ENTREPRISES ET CITÉS — Fonds de Dotation
- Henry Moore Foundation
- Fondation d'entreprise Pernod Ricard
- Fondation Daniel et Nina Carasso
- Groupe Mäder
- Nicodème
- Plaetevoet
- SNCF
- Fondation Syndex

LES PARTENAIRES INSTITUTIONNELS

- Ambassade du Royaume des Pays-Bas
- *Acción Cultural Española (AC/E)*
- Adagp
- Association Territoire Europe
- British Council
- La culture avec la copie privée
- Centre Wallonie — Bruxelles/Paris
- Comité du Détroit
- Fab Lab
- Effet Papillon
- Flanders State of the Art
- Fluxus
- Halle aux Sucres, lieu vivant pour la ville durable
- ifa – Institut für Auslandsbeziehungen
- Mondriaan Foundation
- Papillons Blancs Dunkerque
- Phares et Balises
- Wallonie-Bruxelles International

LES PRÊTEURS

- Les artistes
- Centre national des arts plastiques
- Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle
- CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux
- Electronic Arts Intermix
- Galerie Fons Welters, Amsterdam
- Frac Alsace, Sélestat
- Frac Champagne-Ardenne
- Frac Franche-Comté
- 49 Nord 6 Est, Frac Lorraine
- Frac Occitanie Montpellier
- Frac Picardie
- Frac Sud — Cité de l'art contemporain
- Oliver Fuke

- Galerie Hollybush Gardens, Londres
- Galerie Polaris Paris
- Lafayette Anticipations — Fonds de dotation Famille Moulin
- LaM — Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut, Villeneuve-d'Ascq
- MACS — Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

LES INTERVENANTS
ET INTERVENANTES
DE LA PROGRAMMATION
CULTURELLE

LES PARTENAIRES
ET LES ARTISTES
DES ÉVÉNEMENTS
« RÉSONANCES »

LES ÉQUIPES DU FRAC
ET SON CONSEIL
D'ADMINISTRATION

LES ÉQUIPES
DU LAAC
ET LES SERVICES
DE LA VILLE
DE DUNKERQUE
ET DE LA
COMMUNAUTÉ
URBAINE
DE DUNKERQUE

AINSI QUE :

- Steve Abraham
- Florence Adriansen
- Sukran Akinci
- Hanna Alkema
- Elizabeth Allen
- Nathalie Altius
- Florian Ancel
- Irene Aristizabal
- Martine Arlabosse
- Lucie Avril
- Sarah Bagshaw
- Nawal Bakouri
- Franck Balland
- Heidi Ballet
- Colette Barbier
- Sophie Barrere
- Claire Baud-Berthier
- Chantal Baudry
- Malika Bauthian-Hadoues
- Elie Beck
- Juliette Begrem-Nardella
- Sébastien Begrem
- Véronique Beirnaert-Mary
- Loïc Belhomme
- Jérôme de Belvalet
- Véronique Bénédet
- Caroline Bernard
- Christophe Bernard
- Marina Bernard
- Samuel Bernard
- Xavier Bertrand
- Claire Beugnet
- Raphaelé Bianchi
- Vincent Bijan
- Agnès Biro
- Angela Blanc
- Anne Blondel
- Cléa Bodart
- Aude Bodet
- François Bonenfant
- Marnix Bonnike
- Christine Bonte
- Valérie Boubert
- Frédéric Bouchez
- Chloé Boulet
- Valentine Bouriez
- Evelien Bracke
- Marie-Ange Brayer
- Mathilde Briche
- Francis Brisset
- Ingrid Brochart
- Cloé Brun
- Jeanne Brun
- Sylvaine Brunet
- Corentin Buchaudon
- Charlotte Bruyere
- Cécile Callewaert
- Yann Capet
- Olivier Caro
- Pascale Cassagnau
- Sandra Cattini
- Thomas Caumartin
- Swan Cazaux
- Françoise Cerulus
- Sandra Chamaret
- Alain Cantarutti
- Valérie Charpentier
- Serge Chaumier
- Martial Chmielina
- Cathy Christiaen
- Jimmy Cintero
- Clémentine Clénet
- Albert Clermont
- Éléonore Colin
- Julie Collet
- Alice Cornier
- Axelle Costiou
- Sylvain Crépin
- Amanda Crabtree
- Hélène Cressent
- Nicolas Croquelois
- Nicolas Cuvillier
- Dorian Dallongeville
- Carole Darcy
- Jean Davoine
- Olivier Debuire
- Lynda Defeyer et son équipe
- Laurent Degroote
- Karine Deheunynck
- Isabelle Delamont
- Nathalie Delbard
- Aurélien Delbecq
- Sébastien Delot
- Sophie Demay
- Coralie Desmurs
- Sébastien Deltombe
- Johnny Deveycx
- Jeanne Devigne
- Alexandrine Dhainaut
- Franck Dhersin
- Felizitas Diering
- Hélène Dinh
- Caroline Douau
- Luc Doublet
- Laurent Dreano
- Anne Dressen
- Corentine Dufosse
- Marion Dulou
- Vincent Dumesnil
- Héloïse Dumez
- Mieke Dumont
- Christine Dupuis
- Michel Dupuy
- Pascale Eben
- Muriel Enjalran
- Lucille Essertel
- Romane Falcy
- Cédric Fauq
- Sylvie Ferey
- Gregory Fenoglio
- Jean Ficheux
- Alain Fleischer
- Thibault Fournaise
- Maël Fournier-Comte
- Florence Foutel-Graux
- Estelle Francès
- Nella Franco
- Pierre-Henry Gamelin
- Shendy Gardin
- Jérôme Garnier
- Denis Gielen
- Rahma Gilles
- Carine Guimbard
- Lorraine Gobin
- Pauline Goddaer
- Fanny Gonella
- Carole Gorisse
- Yoann Gourmel
- Marie Griffay
- Florence Graux
- Pierre Gugliermi
- Sylvie Guillet
- Pierre Haramburu
- Pomme Harbonnier
- Erik Hartin
- Tiphaine Hebert
- Thierry Heynen
- Enzo Hiltiak
- Audrey Hoareau
- Alicia Hochar
- Lucy Hofbauer
- Christophe Hugo
- Stéphane Jach
- Éric Jarrot
- Sandrine Joly
- Clémentine Julle-Danière
- Dorian Kesraoui
- Sara Klein
- Lissa Kinnaer
- Marjolaine-Myriam Labelle
- Anne Lacoste
- Dominique Lancrenon
- Mathieu Lamblin
- Paul Lammin
- Christine Lancestremère
- Pauline Laplace
- Céline Lauzach
- Marc Lasseaux
- Mehdi Lassus
- François Lavallée
- Marie Lavandier
- Alice Lebay
- Patrick Le Bellec
- Juliette Le Bihan
- Laurent Le Bon
- Georges François Leclerc
- Jade Leferme
- David Lepoutre
- Paul Leroux
- Jean-Pierre Letartre
- France Levasseur
- Bernard Levant
- Delphine Le Vergos
- Jean-Christophe Levassor
- Carol Levy
- Sabine Lhermet
- Céline Liard
- Lucie Lillemann
- Céline Lozach
- Pauline Lucas
- Christine Macel
- Christelle Mally
- Cédric Magniez
- Mémona Mahamoud
- Jocelyne Mamelin
- Isabelle Mancini

- Manon Marcq
- Pascal Marynus
- Patricia Marszal
- William Maufrroy
- Delphine Mazur
- Clotilde McGovern
- Burkard Meltzer
- Laura Mené
- Cyril Merle
- Valérie Meurée
- Delphine Maeyaert
- Benjamin Miallot
- Arnaud Mirland
- Gilles Montagne
- Anne Morien-Guichard
- Frédéric Motte
- Hilaire Multon
- Marie-Claude Mymochod
- Nicolas Naudé
- Clémentine Navarro
- Pascal Neveux
- Delphine Nicola
- Muriel Noël
- Lucie Orbie
- Lisa Panting
- Emmanuel Paris
- Sandra Patron
- Dominique Paucard
- Stéphanie Pécourt
- Martine Petit
- Sina Phan
- Marie-Joseph Pilette
- Stéphanie Pioda
- Luc Piralla
- Gaëtan Poelman
- Corinne Porte
- Dominique Potdevin
- Nathalie Poisson-Cogez
- Marie Pok
- Juliette Pollet
- Manuel Pomar
- Christophe Potier
- Mona Pouillon
- Sylvie Presa
- Anna Priot
- Pascale Pronnier
- François Quintin
- Maria Rabbé
- Christine Rachez
- Samy Rahmouni
- Carole Ranchy
- Carole Darcy
- Xavier Rey
- Haco de Ridder
- Anne Rivollet
- Laurence Robart
- Ludovic Rogeau
- Alexandre Rommelaere
- Sabine Rose
- Fanny Rougerie
- Éléa Rousselle
- Olivier Roussel
- Thomas Rousset
- Marion Roy
- Margaux Ruaud
- Adrien Ryckembusch

- Béatrice Salmon
- Gilbert Samel
- Marjorie Scherier
- Richard Schotte
- Antonia Scintilla
- Matthieu Senhadji
- Caroline Sevin
- Lucas Simoni
- Thierry Smagghe
- Amina Soulé
- Aymric Spriet
- Karine Sprimont
- Élodie Staes
- Claude Steen-Guélen
- Guillaume Sultana
- Nicolas Szymanski
- Delphine Taleux-Grisot
- Johan Tamer
- Nick Terra
- Véronique Terrier-Hermann
- Pauline Théry
- Didier Thibaut
- Jean-Baptiste Tivolle
- Jean-Pierre Triquet
- Delphine Tyteca-Marschal
- Louis-Amphon Upravan
- Bernard Utudjian
- Patrick Vaesken
- Willem-Frederik Vander Poorten
- Rodolphe Vandezande
- Edith Varet
- Bénédicte Vargas
- Stéphanie Verbeke
- Jean-François Vereecke
- Patrice Vergriete
- Aude Vilette-Torillec
- Benoit Villain
- Pascale Viscardy
- Benoît Warzé
- Friso Wijnen
- Philippe Wilhelem
- Valérie Winnock
- Sophie Wirtz
- Els Wuyts
- Sylvie Zavatta
- Catherine de Zegher

LES CURATRICES
 ANNA COLIN
 ET CAMILLE RICHERT
 REMERCIENT :

- Les artistes, leurs assistants et leurs assistantes
- Henriette Gillerot
- Les auteurs et autrices du catalogue
- Les équipes du Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne — Centre de création industrielle et du Centre national des arts plastiques
- Les équipes du Frac Grand Large — Hauts-de-France et du LAAC – musée de France

Ce catalogue est publié à l'occasion de la Triennale Art & Industrie – *Chaleur humaine*. Du 10 juin 2023 au 14 janvier 2024, la Triennale Art & Industrie s'est déployée autour de trois lieux emblématiques du pôle Art contemporain de Dunkerque – le FRAC, le LAAC et la friche industrielle de la Halle AP2, ainsi que dans l'espace public.

La Triennale est portée conjointement par le Fonds régional d'art contemporain Grand Large — Hauts-de-France (FRAC), le Lieu d'Art et Action Contemporaine – musée de France (LAAC), avec comme partenaires le Centre national des arts plastiques et le Centre Pompidou.

L'association L'Art contemporain et la Chambre de Commerce et d'Industrie Littoral Hauts-de-France sont partenaires de la Triennale.

Elle reçoit le soutien du Ministère de la Culture (DRAC Hauts-de-France), de la Région Hauts-de-France, du Département du Nord, de la Communauté urbaine de Dunkerque et de la Ville de Dunkerque.

DIRECTION ARTISTIQUE
Keren Detton et Sophie Warlop

COMMISSAIRES
Anna Colin & Camille Richert, assistées de Henriette Gillerot

CATALOGUE

DIRECTION DE PUBLICATION
Camille Richert, avec Anna Colin

COORDINATION ÉDITORIALE
Hanna Alkema et
Matthieu Senhadji

DESIGN
In the shade of a tree
(Sophie Demay,
Maël Fournier-Comte
et Jimmy Cintero)

TYPOGRAPHIES
Fork (MA-MA Type)
Pirelli (Jung Lee Type Foundry)
Signifier (Klim Type Foundry)

PAPIERS
Fedrigoni Woodstock Arancio 80g,
Betulla 110g, Bianco 80g, 140g

IMPRESSION, PHOTOGRAVURE
Grafiche Aurora

TIRAGE
2000 exemplaires

ÉDITIONS SILVANA

DIRECTEUR GÉNÉRAL
Michele Pizzi

DIRECTEUR ÉDITORIAL
Sergio Di Stefano

DIRECTEUR ARTISTIQUE
Giacomo Merli

COORDINATION D'ÉDITION
Ramona Follo

RÉDACTION
Eleonora Russo, Louise Terallis

TRADUCTION
Contextus, We Translate Art
(Sandrine Merle, Lisa Richardson,
Karen Turnbull)

ORGANISATION
Antonio Micelli

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION
Giulia Mercanti

ICONOGRAPHIE
Silvia Sala

BUREAU DE PRESSE
Alessandra Olivari,
press@silvanaeditoriale.it

Droits de reproduction et de traduction réservés pour tous les pays
© 2023 Silvana Editoriale S.p.A., Cinisello Balsamo, Milano
© 2023 Frac Grand Large — Hauts-de-France / LAAC – musée de France, Dunkerque

ISBN ÉDITION FRANÇAISE
9788836653836

DÉPÔT LÉGAL
Mai 2023

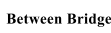
Aux termes de la loi sur le droit d'auteur et du code civil, la reproduction, totale ou partielle, de cet ouvrage sous quelque forme que ce soit, originale ou dérivée, et avec quelque procédé d'impression que ce soit (électronique, numérique, mécanique au moyen de photocopies, de micro-films, de films ou autres), est interdite, sauf autorisation écrite de l'éditeur.

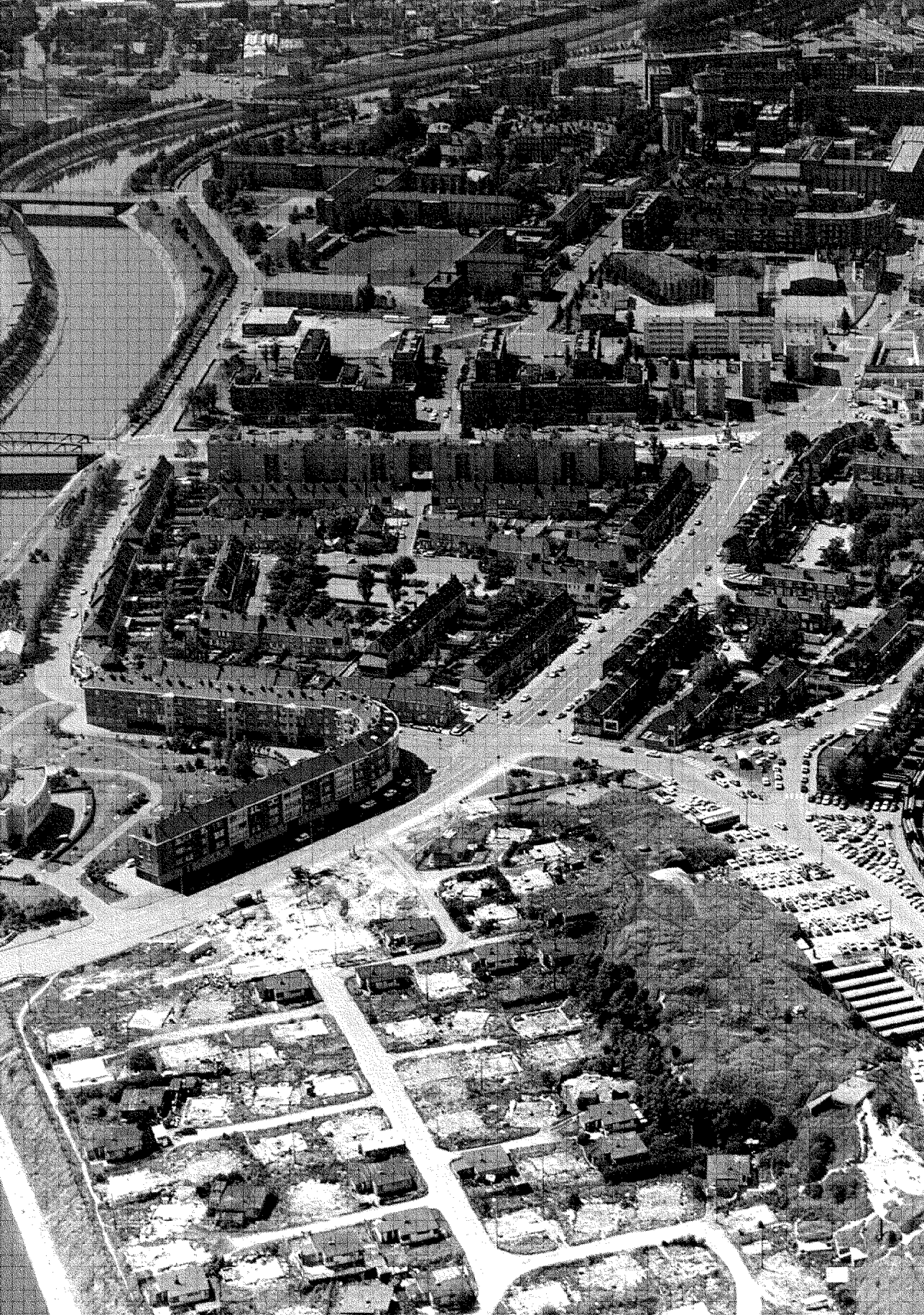
COÉDITION FRAC/LAAC
Frac Grand Large
— Hauts-de-France
503, avenue des Bords de Flandres
59 140 Dunkerque
www.fracgrandlarge-hdf.fr

LAAC – musée de France
302, avenue des Bordées
59 140 Dunkerque
www.musees-dunkerque.eu

Silvana Editoriale S.p.A.
via dei Lavoratori, 78
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 453 951 01
www.silvanaeditoriale.it

Les reproductions, l'impression et la reliure ont été réalisées en Italie. Achevé d'imprimer en mai 2023.







COPYRIGHTS

- © Droits réservés: 1, 9, 21 [2], 22, 43 [2], 85 [2], 85 [3], 87 [3], 106 [1], 155, 162, 166 [2];
- © Adagp, Paris: 2;
- © Gregory Kalliche et Helena Anrather, New York: 3;
- © Susan Schuppli: 4 [1], 87 [2];
- © Adagp, Paris, 2023/Cnap: 4 [2], 53 [2], 58 [3], 152 [2]-153, 166 [1]-167;
- © Vibeke Mascini: 5;
- © Adagp, Paris, 2023: 7 [2], 10 [1], 11, 13, 16, 17, 21 [1], 23, 44 [3], 48 [1], 54 [2], 58 [3], 61 [2], 151, 156, 159, 165, 172;
- © Twenty Nine Studio & Production/Cnap: 6-7 [1];
- © Collectif Etc et Marion Jdanoff: 6 [2];
- © Droits réservés/Cnap: 8, 61 [1], 149;
- © Jo Spence Memorial Archive, The Image Centre: 10 [2], 48 [3];
- © Minia Biabiany: 12;
- © Charlotte Johannesson: 14 [1];
- © LaToya Ruby Frazier: 14 [2];
- © Ellen Lesperance: 15;
- © Caroline Achaintre: 18;
- © El Anatsui: 19 [1];
- © 2023 Chris Burden/licensed by The Chris Burden Estate and Adagp, Paris: 19 [2];
- © León Ferrari: 20;
- © Edith Dekyndt: 24;
- © Archives de Dunkerque/CMUA: 26-27, 146-147;
- © Universal Art Archive/ Banque de photos Alamy: 43 [1]
- © Jean-François Krebs: 44 [1];
- © Yemi Awosile: 44 [2];
- © Élise Carron & Fanny Devaux: 48 [2];
- Installation, workshop In Praxis Decolonial, Pélagie Gbaguidi avec les élèves de 6^e aux APESA Bruxelles et les élèves de 7^e de l'Institut Sainte-Marie à Saint-Gilles, Bruxelles,
- © Pélagie Gbaguidi: 53 [1];
- © Valère Novarina/Cnap: 53 [3];
- © Jennifer Tee: 54 [1];
- © Atelier Lucien Clergue, SAIF, 2023; 57 [1], 157;
- © Graham Stevens: 57 [2];
- © Sara Trillo: 58 [1];
- © Lisa Ouakil: 58 [2];
- © Suzanne Husky/Cnap: 61 [3];
- © Photo Researchers/Banque de photos Alamy: 85 [1];
- © sjbooks/Banque de photos Alamy: 85 [4];
- Crayon graphite sur papier, 75 × 110 cm, inv. 003.09.01,
- © Adagp, Paris, 2023: 86 [3];
- © Pauline Hisbacq: 87 [1];
- © Gilles Clément & Patrick Berger: 87 [3];
- © Le Gal/Andia/Banque de photos Alamy: 88 [1];
- © Jasper Chamber/Banque de photos Alamy: 88 [2];
- © ZUMA Press/Banque de photos Alamy: 88 [3];
- © Hassell Studio: 106 [2];
- © Rob Crosse: 117 [1];
- © Tiphaine Calmettes: 117 [2];
- © Mercedes Azpilicueta et NoguerasBlanchard,
- © Museion Bozen/Bolzano: 117 [3], 154;
- © Suzanne Husky: 118 [1];
- © Simone Prouvé: 118 [2];
- © Agnes Denes: 150;
- © Marianne Filliou: 152 [1];
- © Lois Weinberger: 158;
- © Guy Rottier: 160;
- © Jessica Stockholder/Cnap: 161;
- © Laure Vigna/Cnap: 163;
- © Rebekka Deubner: 164 [1];
- © Julie Freeman: 164 [2];
- © Pierre Antoine: 168;
- © Suzanne Treister: 169;
- Orgue de Barbarie automate Schuetz & Godin, carton perforé de la « Danse Macabre » (1875) de Camille Saint-Saëns arrangé par Antoine Bitran, façade en acier, durée: 2 minutes 4 secondes chaque 30 minutes, 440 × 210 × 120 cm,
- © Mathis Collins: 170;
- © Ève Gabriel Chabanon: 171 [1];
- © Rashaad Newsome: 171 [2].

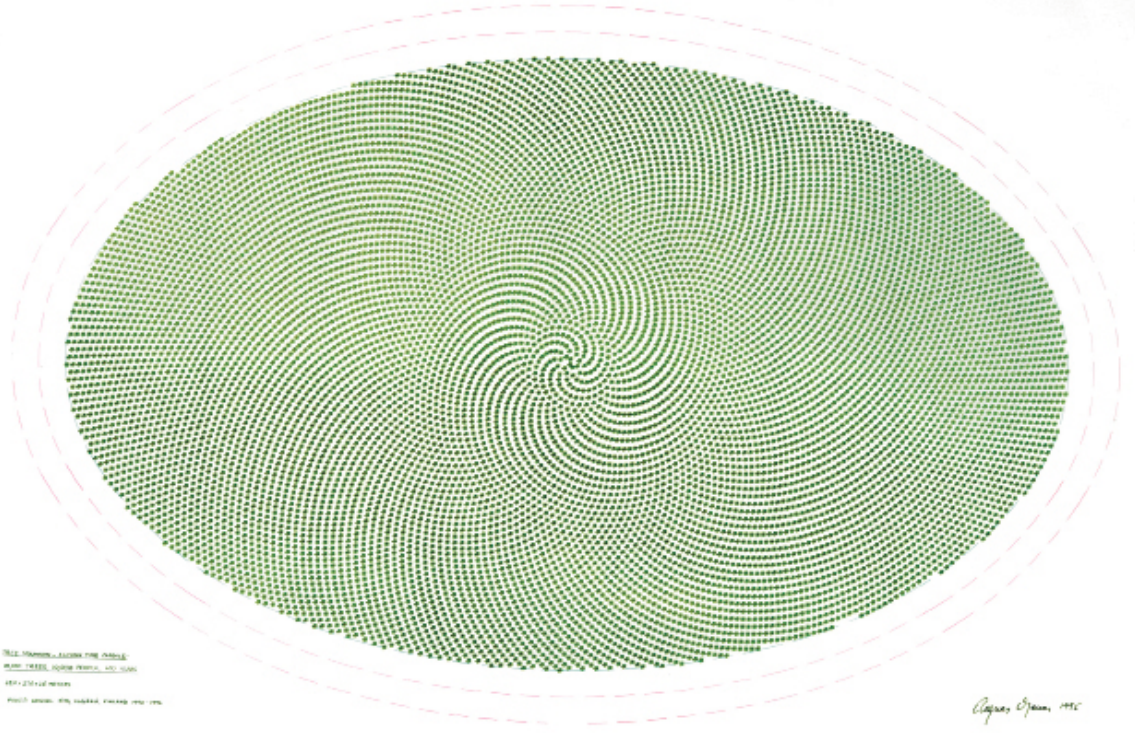
CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Jacques Bernard: 1;
- Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Georges Meguerditchian: 2, 7 [2], 11, 19 [1], 23, 44 [3], 57 [1], 157;
- Courtesy de l'artiste et Helena Anrather, New York: 3;
- Alexey Narodzkiy © Garage Museum of Contemporary Art: 4 [1], 87 [2];
- Fabrice Lindor: 4 [2], 6-7 [1], 8, 152 [2]-153;
- Vibeke Mascini: 5;
- Collectif Etc: 6 [2];
- Emmanuel Watteau: 9, 155;
- Ville de Dunkerque/ Vincent Bijan: 10 [1];
- © Frac Lorraine: 10 [2];
- Aurélien Mole: 12, 163;
- Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI: 13, 48 [1], 57 [2];
- Andy Keate: 14 [1], 15;
- LaToya Ruby Frazier: 14 [2];
- Martin Argyroglo: 18;
- Electronic Arts Intermix: 19 [2];
- Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat: 20;
- Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Bertrand Prévost: 21 [1], 22, 48 [3], 160, 166 [2];
- Galerie Catherine Bastide: 21 [2];
- Mathieu Bertola/Service photographique interne des musées de la Ville de Strasbourg: 24;
- DR: 26-27, 54 [2], 85 [2], 85 [3], 87 [3], 117 [2], 146-147, 150, 151, 152 [1];
- Dorothea Tuch: 43 [2];
- Jean-François Krebs: 44 [1];
- Élise Carron et Fanny Devaux: 48 [2];
- Philippe De Gobert: 53 [1];
- Galerie Xippas: 53 [2];
- Hélène Peter: 53 [3];
- Ernst Van Deursen: 54 [1];
- Sara Trillo: 58 [1];
- Lisa Ouakil: 58 [2];
- Yves Chenot: 58 [3], 61 [3], 149;
- Claudia Triozzi: 61 [1];
- Io Burgard: 61 [2];
- © Bridgeman Images: 86 [1];
- © Roger-Viollet/ Roger-Viollet: 86 [2];
- François Lauginie: 86 [3];
- Pauline Hisbacq: 87 [1];
- Rob Crosse: 117 [1];
- Lineematische – L Guadagnini/T Sorvillo: 117 [3], 155;
- Suzanne Husky: 118 [1];
- Anthony Girardi: 118 [2];
- Jean-Christophe Lett: 156;
- Pierre Guenat: 158;
- Galerie Maia Muller: 159;
- Lysiane Gauthier: 161;
- Photo © RMN-Grand Palais (Château de Blérancourt)/ Gérard Blot: 162;
- Rebekka Deubner: 164 [1];
- Kee Kunnath: 164 [2];
- André Morin: 165;
- Gauthier Deblonde: 166 [1]-167;
- Pierre Antoine: 168;
- Suzanne Treister: 169;
- F. Deval: 170;
- Ève Gabriel Chabanon: 171 [1];
- Rashaad Newsome: 171 [2];
- Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/ Audrey Laurans: 172.

RADO, *Circulations de combustible en Limousin, à partir d'arbres qui y ont poussé, ou qui ont poussé ailleurs, et qui ont tous été coupés*, 2014, collection Centre national des arts plastiques.



Agnes Denes, *Tree Mountain - A Living Time Capsule*,
1992-1993, collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine.



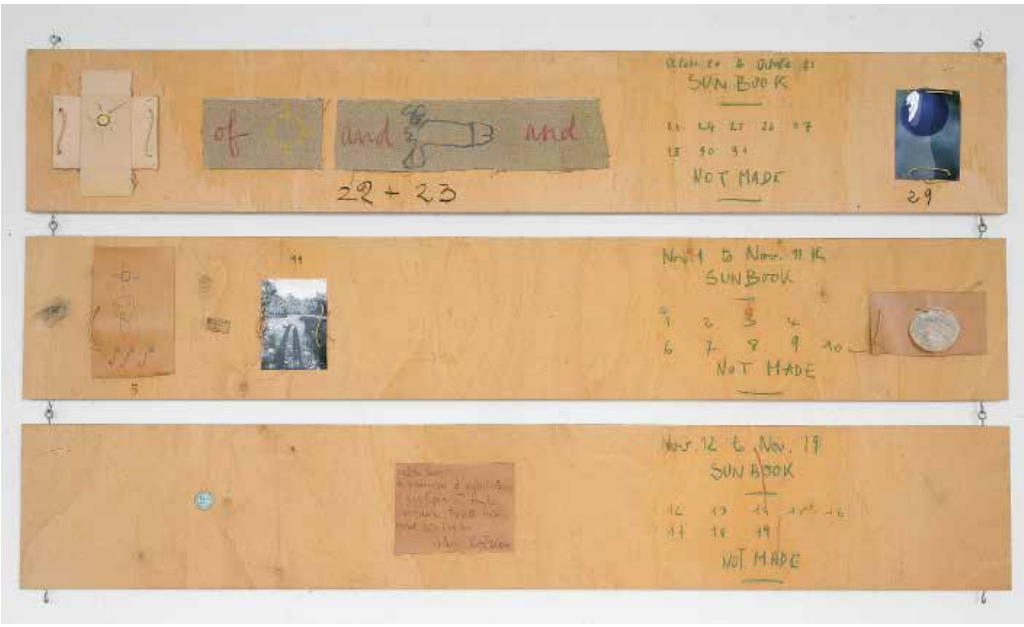
Tree Mountain - A Living Time Capsule
1992-1993, Agnes Denes, coll. Nord 6 Est - Frac Lorraine
100% 200gsm paper
Printed on 100% recycled paper with soy ink

Agnes Denes 1993

Hanne Darboven, *Information*,
1973, collection Frac Grand Large
- Hauts-de-France.

HANNE DARBOVEN

1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
16	17	18	19	20
21	22	23	24	25
26	27	28	29	30
31	32	33	34	35



Robert Filliou, Sun Book, 1972-1973, collection Frac Grand Large - Hauts-de-France.

Angel Vergara Santiago, La vie Fransly, 35 minutes sur le pouce, 1996, collection Centre national des arts plastiques.



Sur LA Vie Pouce FRANSLY 13H35 14H10



NEWS	
LE CHOMAGE	2'
L'ARGENT	5'
LE PETROLE	3'
L'ATTENTAT	7'
L'ONU	4'
L'ECOLE	1'
L'ALGERIE	2'
LES CRS	3'
LE PANNADE	7'
LA PAUVRETE	30'
LA CULTURE	10'
LES IMMIGRES	2'
LES POETES	5'

MARDI 10 12 96



Mercedes Azpillicueta, *Soft Armour VII (Quasimodo)*
de la série *Bestiario de Lengüitas*, 2018,
courtesy de l'artiste et NoguerasBlanchard.

ESPÈCES D'ESPACES
[SPECIES OF SPACES]

Bernd & Hilla Becher, *12 Winding Towers*,
1971-1979, collection Frac Grand Large
– Hauts-de-France.



Michel Blazy, *Les Plinthes*,
1995, collection Frac Sud
- Cité de l'art contemporain.



Lucien Clergue, *Déchets de l'homme sur
la plage (Camargue)*, 1972-1975,
Centre Pompidou, Paris, Musée national
d'art moderne - Centre de création industrielle.

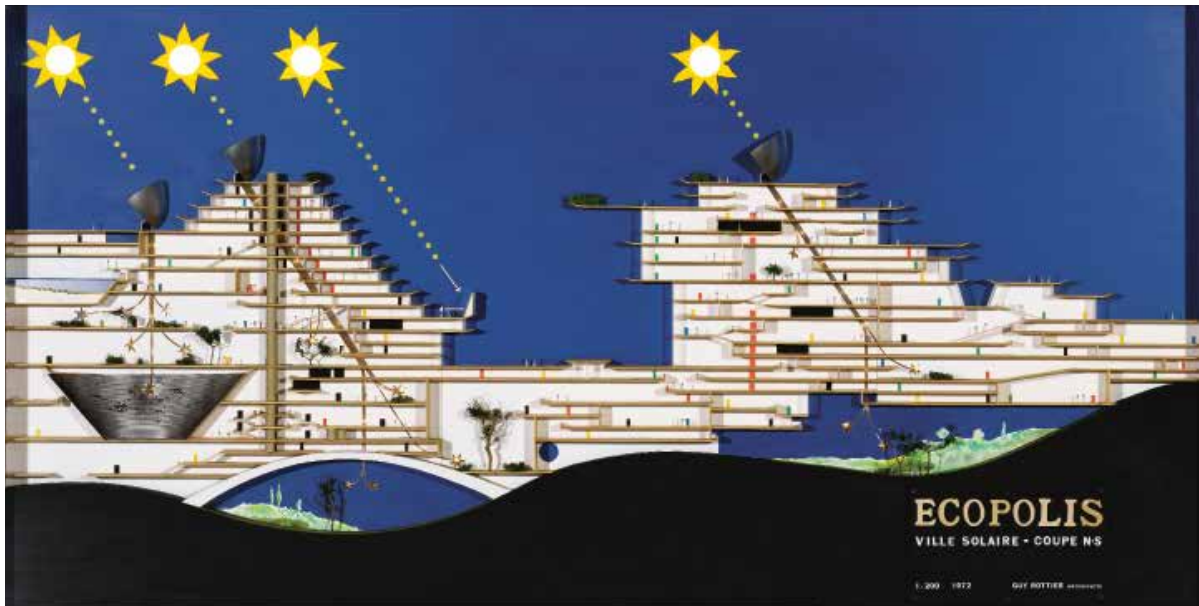




Lois Weinberger, *Baumfest*
[La fête des arbres] (détail), 1977,
collection Frac Franche-Comté.



Myriam Mihindou, *Le jardin est un sol d'utopie*, 2017,
collection Frac Alsace, Sélestat.



ECOPOLIS
VILLE SOLAIRE - COUPE NS

1. 200 1972 GUY HOTTIER ARCHITECTE

Guy Rottier, *Maquette d'étude, de l'ensemble
Ecopolis, ville solaire, 1970-1991,*
Centre Pompidou, Paris, Musée national
d'art moderne - Centre de création industrielle.



Jessica Stockholder, *Torque, Jelly,*
Role and Goose Gump, 1997, collection
Centre national des arts plastiques.



Alexandre Hogue, *Oil in the Sandhills*
[*Pétrole dans les dunes*], 1944,
Centre Pompidou, Paris, Musée national d'art
moderne - Centre de création industrielle.

Laure Vigna, *Low at my Problems Bending*, 2021,
collection Centre national des arts plastiques.



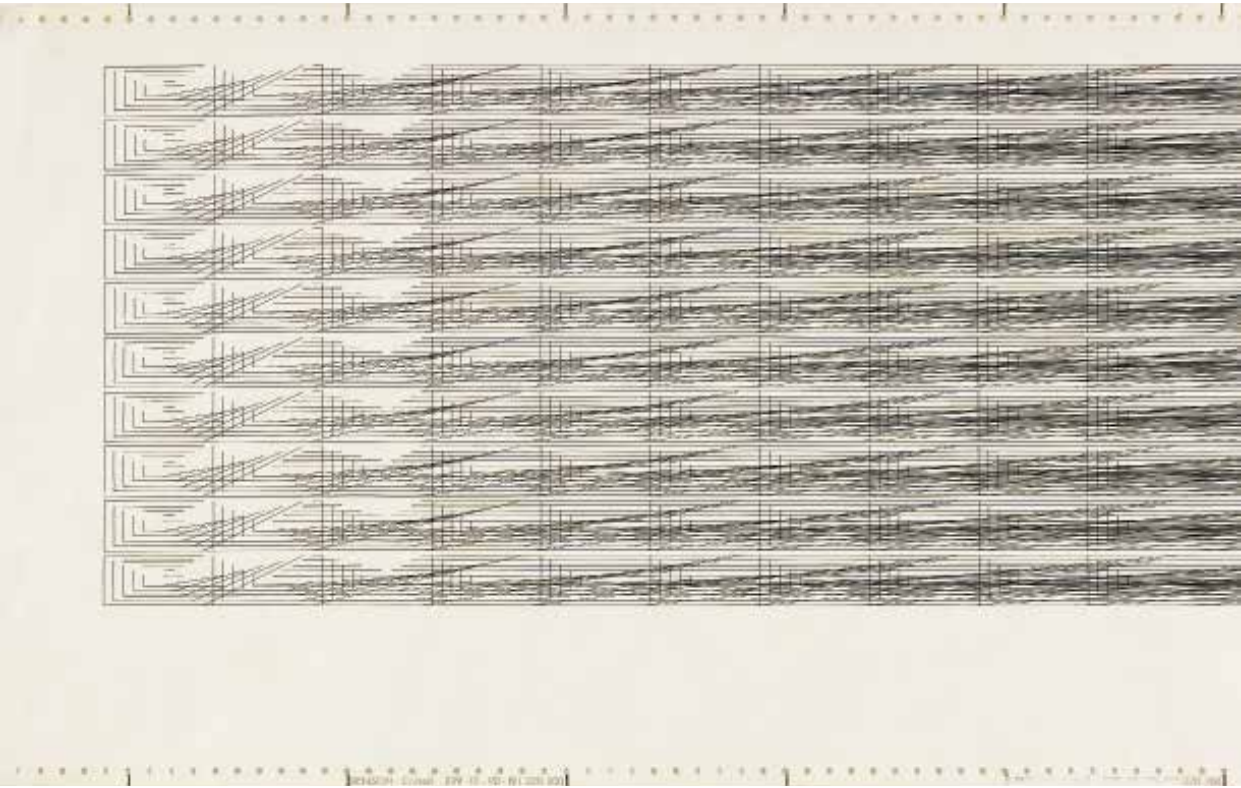
VANITÉS, GRATUITÉ, SUBLIMATIONS
[VANITIES, GRATUITOUSNESS, SUBLIMATION]



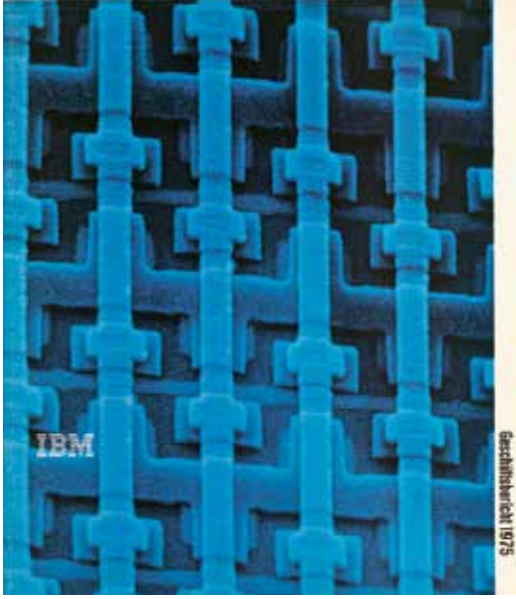
Julie Freeman, en collaboration avec Ioannis Ieropoulos & Rachel Armstrong, Active Living Infrastructure: Controlled Environment (ALICE), 2021, courtesy de l'artiste, Ioannis Ieropoulos & Rachel Armstrong.

Rebekka Deubner, tempête après tempête, 2019, courtesy de l'artiste.





Vera Molnár, *Crescendo / Decrescendo*, 1976,
collection Frac Picardie.



Paul Rand, Identité graphique IBM
Geschäftsbericht, 1975, Centre Pompidou,
Paris, Musée national d'art moderne -
Centre de création industrielle.

Gina Pane, *Table de lecture*, 1969, collection
Centre national des arts plastiques.

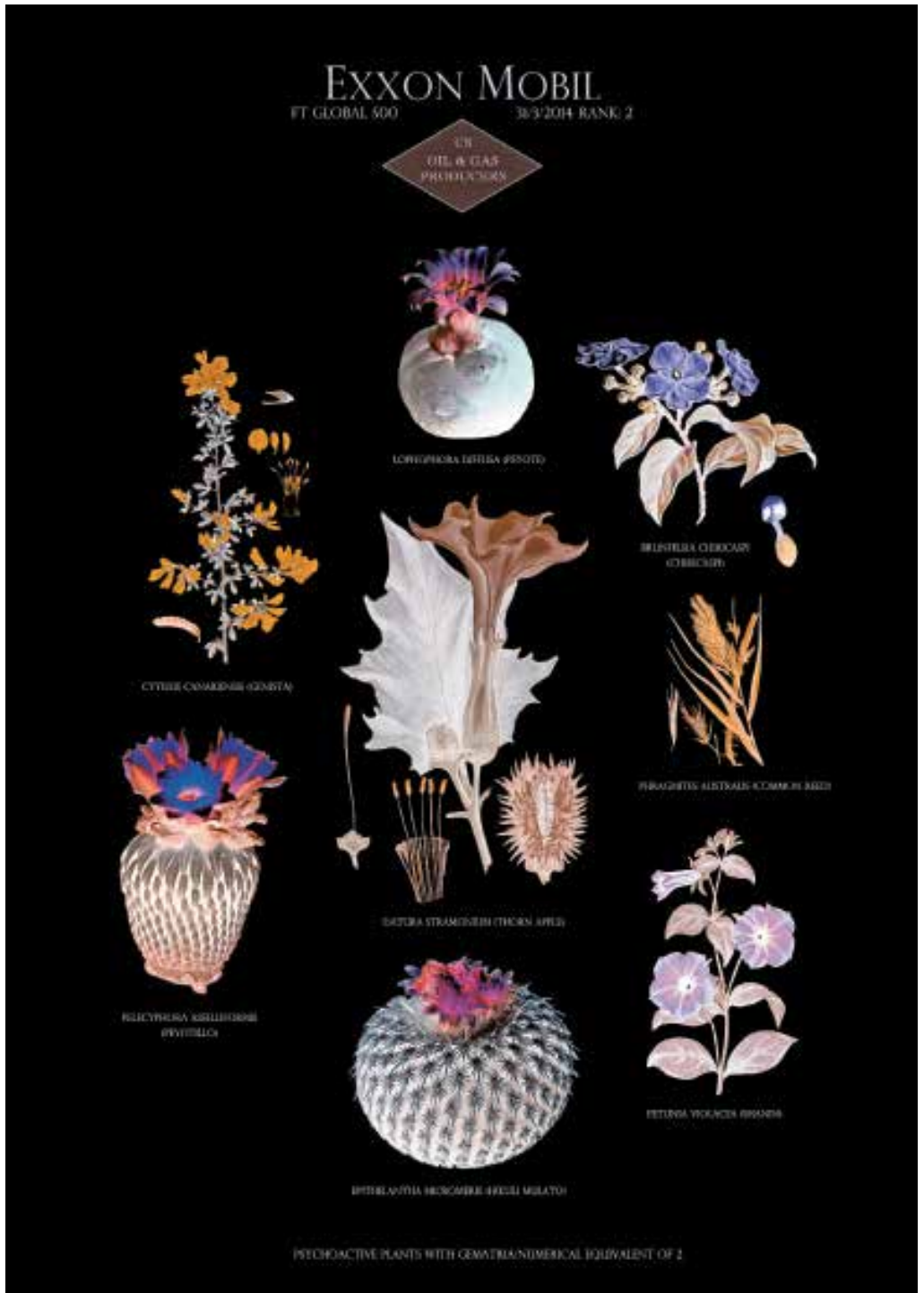






Pierre Antoine, *Paysage invisible #1*,
2022, courtesy de l'artiste.

Suzanne Treister, *HFT The Gardener / Botanical Prints (HFT Le Jardinier / Impressions botaniques: Exxon)*, 2014-2015, collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine.



SISTERS IN THE SYSTEM



Mathis Collins, *L'animateur·trice*,
2022, courtesy de l'artiste.

Rashad Newsome, *Build or Destroy*,
2021-2023, courtesy de l'artiste.

Eve Gabriel Chabanon, *Somatic Communism*, 2022-2023, courtesy de l'artiste.



Simone Prouvé, Échantillon,
1992-2018, Centre Pompidou,
Paris, Musée national d'art
moderne - Centre de création
industrielle, Paris.

