

Université de Montréal

Finalité de l'art écologique. Étude de ses lieux, de ses acteurs, de ses usages

par Rym Zakaria

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de
l'obtention du grade de Maîtrise en ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2014

© Rym Zakaria, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Finalité de l'art écologique. Étude de ses lieux, de ses acteurs, de ses usages

Présenté par :

Rym Zakaria

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Olivier Asselin, président-rapporteur

Suzanne Paquet Directrice de recherche

Élise Dubuc, membre du jury

Résumé

Entre la fin du XXe siècle et le début du XXIe siècle, on assiste à une émergence et à une multiplication des conférences et sommets internationaux, nationaux et locaux sur l'environnement. Cette prise de conscience face à l'urgence de trouver des moyens et des solutions afin de préserver, restaurer ou mettre en valeur la Terre et ses écosystèmes, se reflète dans le milieu artistique. Cette étude a pour but de montrer que l'inclusion du thème écologiste dans le champ artistique opère des changements sur la configuration de l'art, c'est-à-dire sur les lieux (l'emplacement des oeuvres), sur les acteurs (les artistes et le public), sur les usages et la finalité des oeuvres. Le second objectif est d'indiquer qu'il existe une concordance entre la théorie pragmatiste et l'art écologique. L'observation de cette proximité permet de mettre à profit la théorie deweyenne afin de mieux comprendre le fonctionnement des projets artistiques écologistes. Le corpus est établi à partir d'oeuvres de l'artiste québécoise Francine Larivée, de l'artiste torontois Noel Harding et de l'artiste américaine Agnes Denes.

Mots-clés : Art et société; art écologique; pragmatisme; expérience.

Abstract

Between the 20th and the 21st century we assist to a multiplication of colloquia and international, national, and local summits about the environment. This growing awareness of preserving, restoring and highlighting the importance of Earth and its ecosystems is reflected in the artistic world. The present study aims to show that the inclusion of the ecology in the Arts changes their configuration regarding the space (the location of the artistic work), the actors (the artist and the public), its function and its goals. The second objective is to illustrate the concordance between the pragmatist theory and the ecological art. The analysis of the proximity between the two, allows us to make use of John Dewey's theory in order to understand better the functioning of the artistic ecologist objectives. The corpus of the art works contains three main artists: Francine Larivée from Montreal, Noel Harding from Toronto, and the American artist Agnes Denes.

Key words: Art and society, ecological art, pragmatism, experience.

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Remerciements.....	vi
Liste des figures.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre 1. Lieux de l'art.....	6
1.1 Lieux du land art.....	7
1.1.1 L'art dans le désert.....	8
1.1.2 Le <i>land art</i> et les institutions.....	10
1.2 <i>Land reclamation</i> , les espaces abandonnés.....	12
1.3 L'art écologique.....	15
1.3.1 Les projets pionniers	16
1.3.2 Le développement de l'art écologique à partir des années 1980.....	19
1.4 L'œuvre et son rapport au lieu.....	22
1.5 Francine Larivée, Noel Harding, Agnes Denes.....	25
1.6 Des considérations esthétiques aux préoccupations écologiques : usage d'espaces hétéroclites.....	28
Chapitre 2. Les acteurs.....	30
2.1 L'artiste.....	31
2.1.1. Du mythe de l'artiste aux prémisses de l'engagement.....	32
2.1.2 Multiples engagements.....	35
2.1.3 L'artiste- citoyen et l'artiste guérisseur.....	38
2.2 Collaboration et interdisciplinarité.....	40
2.2.1 De l'écologie scientifique à l'écologie artistique.....	41
2.2.2 L'artiste scientifique.....	42
2.3 Le public de l'art.....	43
2.3.1 Le modèle du spectateur.....	43
2.3.2 Confronter, rejoindre et mettre à contribution le public et la communauté.....	46
2.4 Francine Larivée, Noel Harding, Agnes Denes.....	51
2.5 L'artiste-citoyen et le citoyen-artiste : fonctions distinctes.....	54

Chapitre 3. Les usages.....	57
3.1 Sensibilisation au musée.....	59
3.2 Guérir : idées communes sur la réhabilitation en art.....	64
3.3 Mobilisation/ participation.....	66
3.4 L'expérience deweyenne et la combinaison des usages.....	67
3.4.1 Noel Harding.....	70
3.4.2 Agnes Denes.....	72
3.4.3 Francine Larivée.....	74
3.5 L'Efficacité dans la capacité de susciter de nouvelles expériences....	76
Conclusion.....	78
Bibliographie.....	82
Figures.....	ix

Remerciement

Je tiens à remercier d'abord ma directrice de recherche, Mme Suzanne Paquet. Sans ses encouragements, ses conseils précieux, son incroyable disponibilité et son intérêt pour le sujet, ce mémoire n'aurait pu prendre forme. Je remercie également Mme Nathalie Langelier, l'archiviste des collections du musée régional de Rimouski, de m'avoir fourni avec gentillesse et rapidité les documents nécessaires à ma recherche.

Je tiens à remercier Alin, mon mari, de m'avoir guidée lorsque je me perdais dans les méandres de la rédaction. Ses conseils techniques sur la façon de rester claire et structurée m'ont été d'une très grande aide.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers mes parents, Hana et Marwan, qui n'ont manifesté aucune réticence face à mon cheminement, et mes jeunes frères, Omar et Karim, pour leur grand support moral.

Enfin, je n'aurais pu compléter ce mémoire sans l'aide financière du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques et sans celle du CRSH.

Liste des Figures

Figure 1 : Alan Sonfist, *Time Landscape*, espèces indigènes d'arbres, 1978, 60 x 12 m, Manhattan, New York. Photographiée par Hubert J. Steed.
Source : <http://www.pbase.com/image/62793501>, consultée le 25 août 2014.

Figure 2 : Aviva Rahmani, *Ghost Nets*, 1990-1991, île Vinalhaven, Maine.
Source : http://www.ghostnets.com/before_after_statement.shtml, consultée le 25 août 2014.

Figure 3 : Mel Chin, *Revival Field*, 1990, plantes hyperaccumulatrices et clôture industrielle, 18 x 18 m, St. Paul, Minnesota.
Source : <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>, consultée le 25 août 2014.

Figure 4 : Francine Larivée, *Un paysage dans le paysage : le paysage comme tableau vivant*, 1993-1996, Mousses (bryophytes), mousses de sphaigne, polystyrène extrudé et acier inoxydable, sur support en béton, 1,62 x 5,57 m, Jardin des Métis, Grand-Métis.
Source : <http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/edu/ViewLoitDa.do;jsessionid=616F4A76A976D66226AE27E00ADCFEAC?method=preview&lang=FR&id=4839>, consultée le 25 août 2014

Figure 5 : Francine Larivée, *Ophélie- Jardin d'eau*, 2001, Matériaux divers et plantes, dimensions inconnues, canal de Lachine. Photographiée par Daniel Roussel.
Source : DAIGNEAULT, Gilles et coll. (2001). *Artefact 2001 : Sculptures urbaines : Du latin artis facta : les effets de l'art*, Catalogue d'exposition, Montréal : Centre de diffusion 3D, p.54.

Figure 6 : Francine Larivée, *Mousses en situation : Test 1*, 1983, Mousses, eau, treillis métallique, galets, bois, 7,8 x 7,8 m, Place Ville-Marie, Montréal. Photographiée par Daniel Roussel.
Source : ARBOUR, Rose Marie (2009). « La senteur persistante de *Mousses en situation. Test 1* : installation-jardin de Francine Larivée (1983) », *Spirale*, Septembre-octobre, no 228, p.39. Dans *Érudit* [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/1933ac>. Consulté le 5 août 2014.

Figure 7 : Noel Harding, *Elevated Wetlands*, 1992, polystyrène, d'acrylique, arbres et arbustes, les pots font : 3, 6 m de haut, 5,5 à 9,3 m de long et 4,8 à 6 m de large, East of Yonge Street, Toronto. © Bad Alley, licence Creative Commons.
Source : <https://www.flickr.com/photos/badalley/3605146217/>, consultée le 25 août 2014.

Figure 8 : Noel Harding, *Dawes Crossing*, 2013, bois de chêne, lumières LED, panneaux solaires et autres matériaux inconnus, 18 x 6 x 6 m, East End, Toronto. Capture d'écran.
Source : <https://www.google.ca/maps/@43.706896,-79.295388,3a,37.5y,147.63h,90.36t/data=!3m4!1e1!3m2!1s8tVpIkP-3f1SeVFkCbRxTg!2e0!6m1!1e1>, consultée le 26 août 2014.

Figure 9 : Agnes Denes, *Tree Mountain-A Living Time Capsule—11, 000 Trees, 11, 000 People, 400 Years*, 1992-1996, arbres, 420 x 270 x 28 m, Ylöjärvi, Finlande. ©Strata Suomi, Licence Creative Commons.

Source : <https://www.flickr.com/photos/99500903@N08/9373823456/>, consulté le 26 août 2014.

Figure 10 : Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, sable, 457 x 9 x 15 m, désert du Nevada.

Source : <http://www.marin.edu/art107/EarthworksStudyImages.htm>, consultée le 26 août 2014.

Figure 11 : Robert Smithson (1938-1973), *Spiral Jetty*, 1970, basalte, 450 x 4,6 m, Salt Lake, Utah. © DennyMont, licence Creative Commons.

Source : <https://www.flickr.com/photos/dennymont/1812132529/>, consulté le 25 août 2014.

Figure 12 : Robert Smithson (1938-1973), *A Nonsite, Franklin New Jersey*, 1968, les conteneurs : bois et pierres, l'image : épreuve argentique à la gélatine et texte dactylographié sur papier, dimensions variables, Museum of Contemporary Art, Chicago.

Source : http://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_franklin_280.htm, consulté le 26 août 2014.

Figure 13 : Robert Smithson (1938-1973), *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971, eau et sable, dimensions variables, Emmen, Pays-Bas. © The Estate of Robert Smithson/ Pictoright Amsterdam. Photographiée par Benito Strangio.

Source : <http://www.e-flux.com/announcements/robert-smithsons-broken-circlespiral-hill/>, consultée le 25 août 2014.

Figure 14 : Robert Morris, *Johnson Pit # 30*, 1979, 14 km², Seattle, Washington. Capture d'écran.

Source : https://www.google.ca/maps/@47.407287,-122.284436,3a,75y,69.99h,80.56t/data=!3m4!1e1!3m2!1sbzvHb4_5Vp2rbwX7sHffGgl2e0, consultée le 25 août 2014.

Figure 15 : Patricia Johanson, *Leonhardt Lagoon*, 1981-1986, Terre cuite (gunité) et plantes aquatiques (*Sagittaria Platyphylla*, *Pteris Multifada*), dimensions variables, Fair Park Lagoon, Dallas, Texas. © Jack Keene, licence Creative Commons.

Source : <https://www.flickr.com/photos/whatknot/2677361/>, consultée le 26 août 2014.

Figure 16 : Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2006, matériaux divers, 24 m de long, Olympic Sculpture Park, Seattle, Washington.

Source : <https://www.flickr.com/photos/gexydaf/8605023690/>, consultée le 26 août 2014.

Figure 17 : Brandon Ballengée, *Triton*, image tirée de la série *Reliquaries*, 1996- en cours, impression numérique (digital-C) sur papier aquarelle, 118.4 x 87.6 cm.

Source : <http://greenmuseum.org/c/vban/>, consultée le 26 août 2014.

Figure 18 : Mark Dion, *Roundup : An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*, 2000, matériaux divers, dimensions variables.

Source : <http://www.culture24.org.uk/science-and-nature/animals/art32835>, consultée le 26 août 2014.

Figure 19 : Karina Young, *Mosaic Bollard Project*, 1997, tuiles de céramique et piliers bétonnés, dimensions variables, Glasgow, Écosse.

Source : https://www.flickr.com/photos/kake_pugh/5174937970/, consultée le 26 août 2014.

Figure 20 : Mark Dion, *The Bureau of Remote Wildlife Surveillance*, 2006, matériaux divers, Dimensions variables.

Source : <http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/emodal/sculpture-and-installation>, consultée le 26 août 2014.

Figure 21 : Jody Pinto, *Papago Park Project*, 1992, pierre, dimensions inconnues, Papago Park, Phoenix, Arizona.

Source : <https://www.google.ca/maps/@33.4655372,-111.9443551,82m/data=!3m1!1e3?hl=fr>, consultée le 26 août 2014

Introduction

Depuis plusieurs décennies déjà, la prise de conscience généralisée envers les enjeux environnementaux et écologiques est solidement établie. L'importance de ces enjeux s'est diffusée dans toutes les sphères possibles : les sciences, la politique, les industries, le commerce, les arts, etc. Mais dans bien des situations, pour satisfaire leurs avantages, principalement pécuniaires, certains agents font preuve d'opportunisme. On observe, par exemple, que les causes environnementales ont une présence diffuse dans tous les médias, elles servent souvent de moyens de commercialisation, elles sont surtout devenues des intérêts « à la mode ». De même, les stratégies environnementales établies par des organismes intergouvernementaux dénotent une approche mercantile et marchande de l'environnement. Par exemple, l'instauration du concept de développement durable en 1987 par l'Organisation des Nations unies (ONU) signifie l'identification d'un problème réel au niveau de l'environnement et la reconnaissance de l'importance de la sauvegarde de la Terre, mais dans le but que ses ressources naturelles servent (économiquement) aux générations à venir (Mckee 2006). L'approche politico-économique de l'écologie et de l'environnement est envisagée sous l'optique du maintien des profits.

Inévitablement, cette vision du monde est rejetée, à plusieurs degrés, par un grand nombre d'individus au profit d'une écologie envisagée plus largement et qui inclut une dimension à la fois environnementale, sociale, politique, économique, et artistique (Mckee 2006; Kagan 2013 : 5). Parmi eux on dénombre plusieurs groupes engagés, mais aussi un nombre important d'artistes. Ainsi, des artistes sensibles aux phénomènes de détérioration de l'environnement s'engagent à faire de l'art un outil qui a le pouvoir d'agir et de porter une réflexion sur l'avenir de la Terre. Mais cet engagement n'a pas que des répercussions sur l'environnement et ce qui le compose, il touche, par extension, la pratique même de l'art. Intégrer l'écologie dans la démarche des artistes a des conséquences sur l'ensemble de la pratique artistique, incluant la forme que peut prendre le travail, la localisation de l'œuvre, la façon dont elle agit sur les acteurs impliqués et, enfin, son utilité ou son usage. En adoptant

une démarche engagée, les artistes doivent revoir certains a priori sur l'art et poser des questions sur la conception et l'emplacement des œuvres (doivent-elles se lire en diverses déclinaisons, se trouvent-elles en galerie, dans un parc?), sur leurs publics cibles (s'agit-il d'un public participatif, inexpérimenté, ou connaisseur?) et enfin sur le rôle de l'artiste même, puisque ses actions ne touchent plus seulement le marché de l'art et la reconnaissance institutionnelle, mais aussi l'engagement éthique.

Plus précisément, la question peut être posée de la sorte : quel est l'effet de l'art écologique sur les lieux, les acteurs et les usages de l'art? Le choix de la question s'explique par les nombreux ouvrages qui abordent ce type d'œuvres (Boetzke 1995, Bijvoet 1997, Bailes 2010) mais qui procèdent à une histoire presque progressive, évolutive à partir des expériences du *land art*, de l'art moderne ou du développement technologique et scientifique (Bijvoet 1997 et Monnier 1975), sans nécessairement en interroger les usages ou l'efficacité. Le pragmatisme du philosophe américain John Dewey (1859-1952) et sa réactualisation par la philosophe française Joëlle Zask contribuent à répondre à la question. Étudier les œuvres du point de vue du pragmatisme deweyen amène un angle nouveau, mais non inusité, puisque sans revendiquer une influence explicite de John Dewey dans leurs réflexions, plusieurs artistes ont adopté une démarche artistique qui comprend de fortes similitudes avec les composantes théoriques deweyennes.

Deux principaux ouvrages guideront l'analyse théorique. Le premier, *Le public et ses problèmes* (1927), nourrit la réflexion sur le rôle de l'artiste et sur le champ d'action du public à partir de la notion de communauté. Guidée par le pragmatisme de Dewey, Joëlle Zask repense les concepts d'art et de démocratie, ainsi que le rôle du public et des citoyens dans *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux* (2013). Un second ouvrage de Dewey, *L'art comme expérience* (1934), permet de réfléchir à la finalité des œuvres en fonction des objectifs recherchés par les artistes, donc à partir de leurs usages possibles. La notion d'expérience est ici fondamentale. C'est à partir du déploiement de cette notion que les analogies entre l'art écologique et le pragmatisme deweyen sont établies. Elles concernent la démarche des artistes et l'objectif qu'ils cherchent à atteindre.

Les États-Unis sont le premier théâtre de l'art écologique. Une simple recherche documentaire sur les ouvrages traitant de l'écologie permet de relever une constante : la dimension américano-centriste quant aux choix des œuvres par les auteurs et le contexte qui a permis leur développement. Parmi les projets récurrents on trouve *Time Landscape* (1978) d'Alan Sonfist (fig. 1), *Ghost Nets* (1990-1991) d'Aviva Rahmani (fig. 2), *Revival Fields* (1990) de Mel Chin (fig. 3), etc. Par contre, il est plus difficile de connaître ce qui se fait en matière d'art écologique au Québec et au Canada. Au Québec, les informations au sujet des interventions associées à l'art écologique sont surtout disponibles dans des articles traitant d'évènements ponctuels (Poissant 1990, Bélanger 2009, Sioui Durand 2002). Selon Guy Sioui Durand (1990 : 40), au Québec, la conscience écologique en art se développe entre les années 1970 et 1980, mais elle est limitée à un cercle restreint d'acteurs. Il dénombre quelques évènements de l'époque : le Symposium International de Sculpture environnementale à Chicoutimi et Alma (1980), *Art et écologie* (1980) à Chicoutimi, Alma, Rimouski, Rivière-du-Loup, Québec, Montréal (1982), Sherbrooke (1987) et *Art et environnement* à Joliette (1980). Bien évidemment, il existe aussi une histoire, ou plutôt des histoires de l'art écologique au Canada. Parmi les histoires possibles, la spécialiste en Beth Carruthers en construit une qui concerne la présence des femmes dans la pratique de l'art écologique canadien. Au nombre des artistes de renom elle mentionne Jeanne Fabb, Pam Hall, Kely Myoshi MacKennon, etc. (Carruthers [s.d.]).

Étant donnée le large spectre des activités artistiques du genre, les œuvres qui seront ici examinées tentent de refléter une double réalité : l'américaine, avec des productions aujourd'hui maintes fois étudiées, et une réalité plus locale (québécoise et canadienne) beaucoup moins connue. Pour les œuvres locales, le choix s'est arrêté sur quelques projets de l'artiste québécoise Francine Larivée dont principalement *Un paysage dans le paysage : le paysage comme tableau vivant* (1993-1996) aux Jardins de Métis (fig. 4), *Ophélie- Jardin d'eau* (2001) sur le canal de Lachine (fig. 5) et *Mousses en situation : Test 1* (Place Ville-Marie, 1983) (fig. 6), *Test 2* (1983) et *Test 3* (Québec, 1984). *Elevated Wetlands* (1992) (fig. 7) et *Dawes Crossing* (2013) (fig. 8) font partie du corpus de l'artiste torontois Noel Harding qui sera également étudié. La production riche, et surtout diversifiée, de ces deux artistes sera examinée en parallèle avec *Tree Mountain-A Living Time Capsule—11, 000 Trees, 11, 000*

People, 400 Years, (1992-1996) de l'artiste américaine Agnes Denes (fig. 9). Alors que Francine Larivée et Noel Harding ne sont connus que pour quelques projets, réalisés à une échelle relativement restreinte, à l'inverse, Agnes Denes est l'une des pionnières de l'art écologique; elle est largement reconnue et a œuvré dans de nombreux pays. Intégrer une de ses œuvres récentes dans le corpus permet une mise en perspective entre une production locale et une activité internationalement établie. Mais la dimension américaine du corpus n'est pas que représentée par Agnes Denes, elle l'est aussi par les nombreux exemples historiques servant à expliciter certaines notions. Plus précisément, l'argumentation est développée à partir des œuvres de ces trois artistes mais nous ferons appel à d'autres exemples pour soutenir certains propos.

Le premier chapitre constitue l'état de la question à partir des lieux du *land art*. Dans un premier temps, brosser le portrait du *land art*, tendance artistique à laquelle l'art écologique est souvent comparé, permet de sonder les lieux investis, c'est-à-dire l'emplacement des œuvres, mais aussi, par extension, la forme et la morphologie des projets exécutés. Une idée préconçue souvent diffusée veut que le *land art* soit une pratique réalisée dans un espace extérieur dans l'unique but d'aller à l'encontre des institutions artistiques. Les projets de *land art* sont réalisés dans les espaces extérieurs reclus et difficile d'accès, mais ils existent en étroite relation avec l'espace intérieur muséal. Un jeu est initié entre l'espace intérieur et l'espace extérieur afin de subvertir la reconnaissance conventionnelle du paysage. L'art écologique, dans la plupart des cas, récupère cette double dimension mais dans un objectif autre. Les notions de *Remote place*, de *site-specific art* et de *new genre public art*, instaurées par Suzanne Lacy dans *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (1995) témoignent du changement de perception des artistes quant au statut de l'objet et à l'espace occupé par l'œuvre. *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux* (2013) de Zask et *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002) de Miwon Kwon permettent de jeter un regard critique sur les lieux de l'art et de s'intéresser à la manière dont Francine Larivée, Noel Harding et Agnes Denes conçoivent l'espace.

Dans le second chapitre, les acteurs impliqués, les plus traditionnels (l'artiste et le public en général) et ceux inédits (la communauté et les personnes d'autres disciplines) sont

passés en revue, afin d'identifier les nombreuses postures qu'ils adoptent. Plusieurs modèles d'actions sont étudiés dont ceux de l'artiste-guérisseur, de l'artiste-citoyen, de l'artiste scientifique, du public, de la communauté et du citoyen-artiste. La reconfiguration du statut de chacun des acteurs, par les manières de faire issues de l'art écologique, autorise l'inclusion de nouvelles figures provenant de disciplines souvent scientifiques dans l'élaboration des projets.

Les objectifs des artistes qui touchent à la thématique écologiste sont multiples : alors que certains privilégient la conscientisation ou la mise à contribution citoyenne, d'autres tentent de réhabiliter un milieu, si petit soit-il. Souvent, les actions mises en œuvre par les artistes servent à la fois à conscientiser, à mobiliser et à guérir (de différentes façons). Le dernier chapitre porte sur les usages récurrents de l'art écologique : la mobilisation, la conscientisation et la guérison. Il est essentiel de comprendre ce qui les caractérise, ce qui les distingue, lesquels ont été adoptés par Larivée, Harding et Denes et enfin ce que ces choix impliquent. Parfois, la préférence pour un usage particulier repose sur sa capacité à répondre rapidement et utilement à la crise environnementale. Mais l'analyse des projets de Francine Larivée, d'Agnes Denes et de Noel Harding par rapport à l'expérience pragmatiste permet de développer une conception de l'« efficacité » pour l'art écologique plus ouverte quant à ses potentialités. C'est ce qui sera vérifié dans le troisième chapitre.

Chapitre 1. Lieux de l'art

L'étiquette « écologique » peut être apposée à une partie des activités artistiques de Francine Larivée, d'Agnes Denes et de Noel Harding. Selon des modalités relativement similaires, ces artistes s'efforcent de préserver l'équilibre des écosystèmes, de contribuer au développement de la biodiversité et de déjouer l'exploitation des ressources naturelles (Boetzke 2010 : 2)¹. En 1990, Francine Larivée participe à une table ronde organisée au Centre Vu (7 avril) sur le thème de l'esthétique écologique. Chacun des artistes invités dévoile sa perception de la pratique de l'art écologique. Celle de Larivée s'appuie sur l'idée d'une gestion individuelle de nos rapports à la nature (Sioui Durand 1990 : 40). Larivée a réalisé quelques projets « restaurateurs » à l'aide de plantes et de mousses dont *Ophélie-Jardin d'eau*, pour *Artefact* (2001) sur le canal de Lachine. De son côté, l'artiste new-yorkaise Agnes Denes est reconnue pour *Weathfield-A Confrontation* (1982) où elle cultive un champ de blé sur un terrain vague de Battery Park à Manhattan. Le projet sensibilise les New-Yorkais à leur environnement et suscite une réflexion sur les richesses naturelles de la planète et sur leurs usages (Tiberghien 2012 : 287). Artiste torontois, Noel Harding a réalisé diverses œuvres d'art public à Toronto qui portent sur la relation entre l'être humain et l'environnement. *Elevated Wetlands* (1992) est une sculpture en plastique blanc, installée près d'une route fortement fréquentée, dont la fonction est d'épurer un petit plan d'eau à proximité. D'autres projets sont tout récemment complétés : *Rain Catcher* (2013) et le polémique *Dawes Crossing* (2013)². Situé dans un terre-plein du quartier East End à Toronto, *Dawes Crossing* rappelle la silhouette d'une grange. L'œuvre est munie de panneaux solaires, de moteurs à vents et d'un système de récupération des eaux permettant d'arroser un éventuel jardin (Korhani 2013).

Passer en revue certaines créations de Larivée, de Denes et de Harding, permet de distinguer, en plus de leur attachement aux questions environnementales, l'usage récurrent de l'espace public. Denes développe *Weathfield-A Confrontation* à Manhattan et Larivée utilise

¹ Cette définition d'Amanda Boetzke correspond à la définition la plus commune de l'écologie. La seconde moitié du présent chapitre est consacrée à la complexité de sens que peut prendre le mot « écologie ».

² Dans le *Toronto Observer* (7 février 2013), Vidal Korhani rapporte l'incompréhension de certains citoyens face à l'œuvre et leur mécontentement quant à son coût (350 000 \$) et à la source de financement (la Ville).

un canal en milieu urbain (*Ophélie Jardin d'eau*). Pour sa part, Harding investit les façades de bâtiments (*Rain Catcher*) et l'espace attenant à une autoroute (*Elevated Wetlands*) ou un terre-plein (*Dawes Crossing*). Cependant, des espaces reculés ou difficilement accessibles sont aussi occupés : Agnes Denes réalise *Tree Mountain* (1992-1996) dans une carrière de gravier en Finlande. D'autres artistes font de même : Aviva Rahmani, Mel Chin, etc.

Pour comprendre la motivation derrière le choix de ces lieux et pour évaluer les rapports complexes des œuvres à leurs emplacements, ce chapitre débute par un état de la question, examinant les lieux du *land art* américain, du *land reclamation* et de l'art écologique. Le parallèle entre les trois pratiques s'explique par le fait que l'intervention dans des lieux inédits et certains aspects formels des deux premiers types d'art ont marqué certaines pratiques de l'art écologique contemporain et actuel. La partie qui suit porte sur la nature et les rapports des œuvres à l'espace et vice-versa. La réflexion se clôt par l'examen de quelques œuvres de Francine Larivée, de Noël Harding et d'Agnes Denes.

1.1 Les lieux du *land art*

En 2005, les artistes Claire Bishop, Lynne Cooke, Tim Griffin, Pierre Huyghe, Pamela M. Lee, Rikrit Tiravanija et Andrea Zittel entretiennent une conversation sur l'appropriation de l'extérieur en art³. Portant le titre de *Remote possibilities : Land Art's Changing Terrain*, le débat initié par les artistes est animé autour de la question suivante : le travail à l'extérieur repose-t-il sur des considérations esthétiques, sociales, politiques ou autres? Pour Bishop (Griffin et al. 2005 : 107), les intérêts des artistes du *land art* sont d'ordre esthétique : intervenir à l'extérieur s'inscrit dans l'élargissement du champ de la sculpture (*expanded field of sculptures*)⁴. Pour Lee (Griffin et al. 2005 : 107), les artistes des années 1960-1970 n'ont pas quitté les centres artistiques pour opérer un retour à la terre, mais pour porter une critique

³ Le terme en usage dans le texte est *remote places*, mais « extérieur », « espace éloigné » et « territoire » sont utilisés indifféremment par les artistes.

⁴ Notion développée par Rosalind Krauss dans « Sculpture in the Expanded Field » (1979). Le texte porte sur le terme « sculpture » et ce qu'il englobe comme formes et pratiques dans les années 1960-1980 (Krauss 1979 : 30-44).

sur la médiation artistique (la circulation et la communication de l'art). Enfin, pour Tiravanija (Griffin et al. 2005 : 111), le *land art* constitue une réflexion esthétique puisque la critique sociale et politique des espaces est l'apanage des artistes qui commencent à pratiquer plus tard. Ces avis témoignent de la complexité des intentions derrière le *land art*. En réalité, il est défini par l'entrecroisement des explications qu'offrent les artistes lors du débat : il relève du lieu, de l'intention de l'artiste, de la nature de l'activité, de la période temporelle et du point de vue des auteurs qui en traitent. Pourtant, il est également défini par les bases communes qui persistent dans la forme des projets, dans l'intérêt des artistes porté à la diversité des lieux (reclus, extérieurs, intérieurs et zones habitées) et dans leur manière d'agir sur ces lieux. Réaliser qu'il existe à la fois une complexification de la pratique du *land art* et une présence de fondements partagés conduit à une définition nuancée qui reste représentative des réflexions de chacun des artistes. Dans le cadre de ce chapitre, seules les considérations qui auront une incidence sur l'art écologique seront rapportées, mais la sélection des exemples reflète cette diversité qui fait le caractère du *land art*.

1.1.1 L'art dans le désert

Les multiples déserts qui parsèment le territoire des États-Unis sont les lieux de prédilection de quelques artistes du *land art*. Marga Bijvoet (1997 : 1) justifie l'intervention dans les lieux extérieurs et retirés par la volonté des artistes de critiquer le système de l'art basé sur des intérêts commerciaux et économiques. Le sociologue Jean-Paul Brun (2006 : 37) y voit plutôt un signe de « ruptures », non seulement avec le système économique et social, mais aussi esthétique et symbolique. Selon lui (Brun 2006 : 35), « ces ruptures entraînent avec elles une remise en question totale et brutale des pratiques des autres actants du monde de l'art. Fait social total, elles touchent autant l'aspect esthétique et économique que les pratiques professionnelles de création, de l'organisation, la monstration des œuvres, leur critique ou leur collection ».

L'artiste américain Michael Heizer (cité par Beardsley 2006 : 13) considère que l'art de son époque est déterminé par des institutions dont les modèles de fonctionnement sont européens. Plus précisément, il condamne l'abondance des œuvres dans les galeries et les

musées et les considérations surtout formelles des artistes. Pour remettre en question les lieux traditionnels de l'art (les lieux d'expositions et l'atelier), il préfère investir les déserts de l'Ouest. John Beardsley (2006 : 13) voit dans ces propos une volonté de développer un art typiquement américain. En 1969, Heizer réalise deux tranchées profondes dans le désert du Nevada (*Double Negative*) (fig. 10). La même année, il conçoit *Displaced/Replaced Mass* (1969) et *Nine Nevada Depression* (1969), aussi dans le désert du Nevada.

Partir pour le désert est un moyen de mettre en cause les institutions artistiques puisque les artistes déplacent l'objet d'art des lieux traditionnels, mais ils ne font pas qu'effectuer un déplacement, ils transforment l'essence même de l'objet. En énumérant les points convergents entre les artistes du *land art*, Brun (2006 : 36) souligne du même coup les changements que font subir les artistes à la sculpture : « Les œuvres-sites-monuments ont également en commun leur monumentalité, leur gigantisme [...] leur pratique de création, agressive vis-à-vis de la "Mère-Terre", attaquée à coup de mines, de terrassement au bulldozer [...] ». Plusieurs œuvres correspondent à cette description. La célèbre *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson est faite de basalte et mesure 450 mètres de long et 4,6 mètres de large (fig. 11). Pour concevoir la spirale, il a fallu extraire et transporter dans le lac 6 650 tonnes de pierres. Pour la conception de *Double Negative* de Heizer, des actions de grandes envergures ont aussi été menées : près de 240 000 tonnes de sable ont été déplacées pour creuser les deux tranchées qui mesurent 15 mètres de profond, 9 mètres de large 457 mètres de long. (Tiberghien 2012 : 104, 253).

Ces exemples traduisent l'immensité des œuvres, la violence des actions et l'usage de matériaux organiques, mais le caractère fondamental des œuvres *land art* « est leur lien indéfectible à la planète Terre, car elle en est le socle, ce qui les rend intransportables et quasiment invendables » explique Brun (2005 : 36). En d'autres termes, le « site est l'œuvre elle-même » (Tiberghien 2012 : 106). Cette explication s'applique bien à *Double Negative* : les tranchées qui forment l'œuvre façonnent irrémédiablement le lieu, de sorte qu'il soit impossible de faire la différence entre l'œuvre et le paysage. En réalité, la relation des œuvres au territoire s'avère donc plus complexe que ne le présentent Beardsley ou Brun. Elle sera étudiée dans la troisième section du chapitre.

La philosophe française Joëlle Zask (2013 : 86) envisage l'attention donnée aux grands espaces sauvages américains, additionnée à l'usage de matériaux naturels et à des gestes « simples », « neutres » et « primitifs » (Zask 2013 : 88), comme un moyen de se détourner de l'art conventionnel. En insistant sur un aspect du *land art*, Zask, comme bien d'autres auteurs, oublie de mentionner que les *land artists* ont pratiqué en d'autres lieux que la nature sauvage. En effet, Smithson avait une fascination pour les paysages entropiques (les espaces industriels abandonnés). Il écrit à ce propos « Entropy and New Monuments » (1966), publié dans la revue *Artforum*. L'auteure omet également d'évoquer les relations entretenues entre les artistes et certains acteurs importants du milieu artistique, ainsi que les nombreux moments où les artistes ont présenté des œuvres en galeries. En fait, c'est la combinaison du travail à l'extérieur et dans les espaces intérieurs qui a permis d'entraîner certaines des « ruptures » dont parle Jean-Paul Brun.

1.1.2 Le *land art* et les institutions

La réalisation d'actions de grande envergure comme celles de Heizer ou de Smithson nécessite des sommes considérables. La principale source de financement de ces œuvres (1968-1974) provient de la galeriste Virginia Dwan qui, en plus de permettre l'exécution de *Spiral Jetty* et de *Double Negative*, organise des expositions dans ses locaux, par exemple *Earthworks* (New York, 1968), dans laquelle exposent Michael Heizer, Robert Morris et Robert Smithson, (Dawn 2014). En 1969, Dwan subventionne *Double Negative* de Heizer, et le financement de *Lightning field* de Walter de Maria en 1974 clôt le chapitre de ses commandites pour de telles œuvres (Boettger 2002 : 211). La même année, la Fondation Dia prend la relève pour le maintien de *Lightning Field* (Dwan 2014). Durant ces années d'activités, Virginia Dawn accompagne régulièrement dans leurs excursions au désert ceux qui constituent sa « clique » (Brun 2005 : 36) : Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt et Walter de Maria. L'organisation établie autour de Virginia Dawn témoigne du fait que les artistes n'ont pas interrompu tout rapport aux institutions : ils ont plutôt incité les différents acteurs à s'adapter à la nature inhabituelle de leurs propositions (Paquet 2009 : 69). D'ailleurs John Beardsley (1977 :13) rappelle qu'une des similitudes entre l'art conventionnel et le *land art* est la forme et la mise en application de la commandite.

En 1985, Virginia Dwan fait don de *Double Negative* au Musée d'Art Contemporain de Los Angeles sans donner la possibilité au musée de la restaurer : seuls peuvent agir la nature et les gens de passage. À propos de cette acquisition, Carol Salus (2007 : 52) affirme : « the idea that a major art museum would expand its permanent collection beyond its walls, beyond object that could be placed or hung in a gallery was a grand step into the future ». À partir de l'exemple de *Double Negative*, Salus soulève un point essentiel qui s'applique à l'ensemble du *land art* : les institutions artistiques ne sont pas complètement délaissées par les artistes. Simplement, la transformation de la nature de l'objet les oblige à s'adapter à l'ensemble de la pratique du *land art*. Ainsi, le *land art* est moins un rejet total de l'art traditionnel qu'une modulation de son fonctionnement, de ses acteurs et de ses objets : « sortir des musées et des galeries, c'est d'une certaine façon aussi vouloir réinventer l'art. Mais sortir de ces espaces c'est aussi les prolonger » (Tiberghien 2012 : 38).

Le don de *Double Negative* représente un exemple des liens⁵ entretenus avec les institutions, mais les nombreux documents choisis pour l'exposition itinérante intitulée *Probing the Earth : Contemporary Land Project (1977)* mise sur pied par John Beardsley en attestent aussi. Cette exposition insiste sur un point : l'appréhension des réalisations du *land art* s'appuie sur la présence de documents. Selon Beardsley (1977 : 9-10), les documents du *land art* ont été jugés secondaires parce que, formellement et conceptuellement, ils ne correspondent pas à des œuvres d'art. Le document photographique et le document dessiné sont parmi les formes qu'ils prennent. Leur fonction documentaire s'explique par l'information qu'ils fournissent à propos de l'engagement de l'artiste et de son intervention sur un site particulier, à un moment précis. En ce sens, ils sont inextricablement liés au site extérieur qu'ils évoquent ; ils deviennent des éléments essentiels du projet, ce qui en fait à la fois des œuvres et des documents (Beardsley 1977 : 11). En fait, Beardsley note que ces documents se rapprochent tout de même de l'œuvre conventionnelle par leur présence matérielle et par le fait qu'ils suscitent une expérience esthétique. Reconnaisant le double

⁵ Le Sociologue Jean-Paul Brun reconstitue le réseau de contacts entre les artistes et les commanditaire/galeristes dans le premier volume de la série d'ouvrages : *Nature, art contemporain et société : Le Land Art comme analyseur du social* (2005).

statut de ces documents du *land art*, Beardsley (1977 : 9) n'hésite pas à en faire l'élément principal de son exposition.

En plus des documents, il existe des objets de *land art* qui sont déterminés par des qualités les éloignant de l'idée classique de l'art. Parmi ces objets on trouve les *Nonsites* de Robert Smithson. Les *Nonsites* sont créés à partir d'éléments recueillis à l'extérieur et déposés dans des bacs exposés en galerie. Ces objets sont régulièrement accompagnés de documents comme des cartes et des photographies du site extérieur. Parmi les fonctions attribuées à ces éléments qui composent les *Nonsites* on distingue l'appel au déplacement. Pour Suzanne Paquet (2009 : 63), un *Nonsite* c'est l'assemblage d'un fragment du site et de quelques éléments permettant d'identifier et de repérer le site pour qu'on s'y rende

Tout en encourageant la mobilité et la création d'une dialectique entre différents espaces, les *Nonsites* modifient les conventions de la perception, dont celle du paysage. Les artistes du *land art* instaurent un autre régime artistique à partir de l'objet, permettant ainsi de défaire la manière de percevoir le paysage : c'est-à-dire à partir d'un point de vue fixe et unique. En multipliant les objets, il devient difficile d'appréhender le lieu que rappellent les *Nonsites*. Dans l'exposition *Earthworks*, organisée par Virginia Dawn en 1968, Smithson présente *A Nonsite, Franklin New Jersey* (1968) (fig. 12). L'œuvre est constituée de six contenants de forme rectangulaire remplis de pierres qui, placés l'un devant l'autre, rappellent les lignes d'une perspective linéaire tronquée. Sur le mur sont accrochées des images de l'emplacement d'où ont été retirées les pierres. Les images sont disposées de la même manière que les contenants mais de sorte à créer des lignes de perspectives inversées (Tiberghien 2012 : 237).

1.2 *Land reclamation*, les espaces abandonnés

Pour élaborer ses *Nonsites*, Smithson explore les espaces industriels abandonnés. Ainsi, dès 1966, on note l'attrait de l'artiste pour les nouveaux espaces issus de l'ère postindustrielle : les zones minières, la banlieue, les carrières abandonnées (Paquet 2009 : 59).

Vers les années 1960 et 1970, l'économie industrielle se transforme en une économie orientée vers les services et les activités touristiques. La transformation économique engendre alors un abandon de zones d'exploitations industrielles (Paquet 2009 : 55). La visite de ces paysages entropiques par Robert Smithson trouve plusieurs raisons. Certaines ont été énumérées en amont : mettre en place une dialectique centre/périphérie et porter une réflexion sur la perspective, mais une autre considération entre en jeu : la réhabilitation des sites. Bien au courant des propos écologistes engagés dès la fin des années 1960, Smithson (cité par Boettger 2002 : 231) s'est directement prononcé sur l'art et la réhabilitation : « Our new ecological awareness indicates that industrial production can no longer remain blind to the visual landscape. Earth art could become a visual resource that mediates between ecology and industry ». Selon l'artiste (cité par Boettger 2002 : 231), l'art a la possibilité de présenter le paysage sous un nouveau jour : ni comme source de profits tels que le voient les industriels, ni comme une nature romantique tel que le perçoivent certains écologistes. *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) est envisagé dans cet esprit (fig. 13). Il en est de même des propositions ultérieures de Smithson comme *Lake Edge Crescents* (1972)⁶ et *Projects for Tailings* (1973) qui ne seront jamais exécutés par manque de financement et par son décès.

L'intérêt de Robert Smithson pour la réhabilitation dans les années 1970 s'insère dans un mouvement plus large de prise de conscience et de prise en charge, par la société américaine et ses dirigeants, des enjeux environnementaux. Par exemple, le 18 janvier 1973, le Sénat américain propose le *Land Reclamation Act* comme solution pour remédier aux répercussions néfastes, aux États-Unis, de l'exploitation minière sur les gens et l'environnement :

« Reclamation means the process of restoring a mined area affected by a mining operation to its original or other similarly appropriate condition, considering past and possible future uses of the area and the surrounding topography and taking into account environmental, economic, and social conditions... » (Extrait du *Land Reclamation Act* cité par Morris 1980 : 88)

⁶ En 1972, Robert Smithson a tenté de contacter des sociétés minières par le biais de Timothy Collins (membre du Conseil des Amis du Whitney Museum et président de la Collins Securities Corporation de New York) afin d'avoir accès à des zones minières délaissées. (Paquet 2009 : 92)

Ainsi, Robert Smithson n'est pas le seul à adhérer à une tâche que s'est aussi confiée le gouvernement américain. Deux ans avant la mise en place du *Land Reclamation Act*, Smithson et Morris ont participé à l'évènement *Sonsbeek '71* aux Pays-Bas considéré selon Beardsley (2006 : 22) comme le lieu des premières réflexions sur la réhabilitation. Le premier a conçu *Broken Circle/Spiral Hill* et le second *Observatory*. Quelques années plus tard, Robert Morris présente un projet dans le cadre de *Earthworks : Land Reclamation as Sculpture* (1979). Cet évènement, organisé à Seattle par le King County Arts Commission, est conçu en deux temps. La première phase, constituée du projet *Johnson Pit #30* (1979) réalisé par Morris (fig. 14), consiste à présenter un modèle de réhabilitation. La deuxième phase est un symposium de design où sept artistes (Iain Baxter, Herbert Bayer, Richard Fleischner, Lawrence Hanson, Mary Miss, Dennis Oppenheim et Beverly Pepper) devaient réaliser différents plans de restauration demeurés à l'étape de concept (King County 2013).

À la lecture des critères de sélections établis par le King County Arts Commission⁷ on note des différences majeures avec les œuvres du *land art*. Le premier critère concerne la fonction restauratrice de l'œuvre. Contrairement aux réflexions sur l'art est ses composantes (l'objet matériel, le lieu d'exposition, la perception artistique) qu'établissent les *land artists*, le projet de Morris a été choisi pour la première phase de l'exposition pour réhabiliter une carrière à l'abandon, un lieu qui a été soigneusement sélectionné par les organisateurs. Un autre des critères concerne l'accessibilité au public. Les projets ne sont pas exécutés ou imaginés dans un espace urbain, mais ils doivent être faciles d'accès, ce qui n'était pas le cas des œuvres réalisées dans le désert par Robert Smithson ou par Michael Heizer par exemple. Malgré l'insistance sur la dimension publique des œuvres, *Johnson Pit # 30* fut critiquée à de nombreuses reprises par la population locale puisqu'elle n'a pas été avisée officiellement de l'entreprise, en dépit de la reconnaissance internationale de l'œuvre et de son annonce dans quelques journaux locaux. Lorsque les citoyens ont été informés du processus, le projet était déjà bien entamé. Cependant, avec le temps, diverses utilités et fonctions ont été trouvées à l'espace (King County 2013).

⁷ « Site selection criteria were (1) a size large enough to have a strong visual impact, yet small enough to meet project budget limitations; (2) a site accessible to the general public near population centers; and (3) a site that was attractive in its own right and that would be an appropriate setting for a work of art ». (King County 2013). Mis à part ces critères, la condition première dans le choix des œuvres est leur fonction restauratrice.

De son côté, avec *Johnson Pit #30*, Morris ne conçoit pas complètement le projet dans le respect de l'environnement ou de l'écologie⁸. Même si l'objectif premier est la réhabilitation d'un site d'extraction à l'abandon, de la machinerie lourde permettant le déplacement de pierres et de terre est encore utilisée dans le cas de *Johnson Pit #30*. Mais la violence que fait subir Morris au territoire est critique, puisque l'artiste avait un avis mitigé quant au principe du *land reclamation*. Raser la végétation et créer des terrasses constituent un rappel constant des raisons qui ont amené l'artiste à travailler sur les lieux : l'exploitation exacerbée du terrain et les conséquences néfastes sur l'environnement. Morris restaure en rappelant, en arrière-plan, ce qui l'a amené à le faire, c'est-à-dire l'exploitation sans réserve des sols par l'être humain. En 1980, il publie l'article « Notes on art/ Land Reclamation » dans lequel il émet une critique plus acerbe sur la réhabilitation : l'effet pervers du transfert de la réhabilitation dans le domaine artistique est celui d'une instrumentalisation de l'art par l'industrie minière et les instances gouvernementales. Selon lui, l'art qui restaure ne ferait que masquer et même encourager les actions des compagnies minières (Morris 1980: 102). Enfin, qu'il s'agisse de *Johnson Pit #30*, des plans de design élaborés par les six autres artistes ou de *Broken Circle/Spiral Hill* de Smithson, il est difficile de les distinguer des projets du *land art* : les œuvres sont tout aussi monumentales, elles sont à l'extérieur, elles usent de matériaux souvent naturels déjà sur le terrain et leur réalisation nécessite des actions considérables. On les distingue cependant par la réflexion pour les questions d'écologie, d'environnement, ainsi qu'une volonté d'ouverture au public. Dans les années 1970, les artistes sont conscients des nouveaux enjeux écologiques et les critiques formulées par Morris et Smithson sont encore d'actualité. Ces facteurs seront majeurs, sinon fondamentaux, dans les activités des nouveaux praticiens du *land reclamation* et, éventuellement, de ceux de l'art écologique.

1.3 L'art écologique

Dans un dossier publié en 1974, par l'Institut d'étude et de recherche en information visuelle de Lausanne, le terme art écologique est décrit par Monnier (1975 : 5) comme une « métaphore » qui dérive de champs d'activités distincts : les domaines scientifiques et

⁸ L'absence d'étude environnementale a valu des critiques à Morris et aux organisateurs de la part des citoyens. (King County 2013).

artistiques. D'un point de vue scientifique, l'écologie signifie « l'étude des rapports des êtres vivants avec le milieu naturel » (Monnier 1975 : 8). C'est une discipline issue de la biologie et basée sur les principes de cette dernière. Les projets artistiques pionniers et d'autres plus tardifs (1970-1980) ont une approche environnementale qui tient compte de l'écologie telle que définie par Monnier.

1.3.1 Les projets pionniers de l'art écologique⁹

En 1983, Alan Sonfist publie l'anthologie critique *Art in The Land* dans laquelle les auteurs font à plusieurs reprises le procès des projets du *land art* tout en valorisant les artistes qui ont en commun un travail dans la nature, l'usage de matériaux organiques et le souci de sensibiliser les gens à l'environnement. Dans le texte « Some Attitudes of Earth Art : From Competition to Adoration » tiré de l'anthologie, Mark Rosenthal (1983 : 64-70) décrit cinq types d'approches de la nature. Il débute par les pratiques les plus violentes (Smithson, Heizer) et termine par celles qui sont en symbiose avec l'environnement (Sonfist). Bien que l'ouvrage accorde une place prépondérante à Alan Sonfist, certaines figures reviennent à plusieurs reprises : Michael Singer, Helen et Newton Harrison, Hans Haacke, etc, dont le programme écologiste est entamé dans les années 1960-1970, mais atteint un point culminant dans les décennies 1980-1990. L'examen de certaines de leurs œuvres permet de voir quels sont les emplacements privilégiés. Sont-ils inédits ou correspondent-ils à ceux occupés par Smithson, Heizer ou Morris? Pourquoi ces lieux ont-ils été choisis?

Alan Sonfist réalise *Time Landscape* (1978) à Greenwich Village, Manhattan. L'objectif est de faire ressurgir la végétation indigène présente avant l'arrivée des Européens en plantant des cèdres entourés d'un pré et d'une forêt. La particularité de cette œuvre est qu'elle est réalisée en plein espace urbain. Alan Sonfist n'initie pas ce genre de pratique, puisque l'art en ville a toujours existé. La nouveauté réside dans les rapports initiés entre

⁹ Les pionniers ne sont pas qu'Américains, les Allemands Joseph Beuys et Hans Haacke sont des exemples souvent cités. Beuys prépare des projets engagés pour la cause environnementale, mais ses actions relèvent de la performance. L'appartenance de l'artiste au mouvement Fluxus peut expliquer la prépondérance des performances sur les réalisations matérielles, qui ne sont toutefois pas totalement absentes. Les arbres plantés à Kassel en 1982, pour l'œuvre *7000 oaks*, en témoignent.

l'œuvre et le lieu ainsi que l'œuvre et le public. Sonfist réfère directement au site en faisant cohabiter différentes périodes temporelles : un présent urbain et industriel et un passé vierge de toute intervention humaine sur la nature. Les travaux de Sonfist tentent de commémorer la communauté humaine et la nature, et leur interdépendance, par opposition aux sculptures traditionnelles qui ne concernent que la communauté humaine (Carpenter 1983 : 150-151). D'ailleurs, la réponse favorable du public et des dirigeants de la ville par rapport à *Time Landscape*, publiée dans le journal *The Villager* (1978), a été retranscrite par Jonathan Carpenter (1983: 151) : « Here in New York... many of our residents never have the chance to hear the message in the murmuring of pines and hemlocks. It is for this reason we are delighted that artist Alan Sonfist's proposal to create a "forest" [...] is about to become a reality ».

Newton Harrison est intéressé par la technologie dès les années 1960, lorsqu'il combine cet intérêt à celui de l'environnement naturel (Hall 1983 : 24). En 1971, avec *Air, Earth, Water, Interface*, il observe la croissance des graines plantées dans une boîte. *Portable Fish Farm* (1971) est fabriqué à partir de bacs remplis de poisson-chats à des stades différents de leur développement. Les poissons devaient être mangés à l'ouverture de l'exposition. L'année suivante, il rencontre Helen Mayer, sa future épouse, qui collabore jusqu'à ce jour avec lui. Ils ont créé *Lagoon Cycle* (1974-1984), présenté initialement au Johnson Museum of Cornell University et au Los Angeles County Museum of Art, qui consiste à faire reproduire des crabes du Sri Lanka en générant les conditions idéales permettant ce phénomène. Les deux artistes initient une pratique qui persiste encore aujourd'hui : la réalisation de projets écologiques et expérimentaux dans un espace clos. Étant donné la nature scientifique et l'importante dimension technologique de leur production, celle-ci ouvre les portes à l'interdisciplinarité. Par exemple, *Portable Fish Farm* a été effectué dans les locaux de l'Université de Californie à San Diego et a reçu des fonds supplémentaires grâce à un institut océanographique (Glueck 1983 : 178). Les artistes suscitent aussi de nouvelles questions sur la nature artistique et esthétique de leurs expérimentations.

Contrairement aux réalisations du début des années 1970, *Sacramento Meditations* (1977) est pensée pour deux espaces: l'espace public urbain et l'espace muséal. Le projet est

commandé par le Floating Museum of San Francisco afin que les Harrison réfléchissent sur la Révolution Verte (agriculture et irrigation intensives, céréales à haut rendement, etc.) et ses effets sur l'environnement. La réflexion se fait par le biais d'une approche locale. Le couple travaille sur la Vallée Centrale de la Californie. La réflexion passe par plusieurs objets et actions. Des performances, une diffusion radiophonique, une vidéo, des graffitis à la craie, des affiches et des posters ont été présentés dans l'espace public urbain pour susciter l'attention sur divers problèmes écologiques liés à la Vallée californienne. En même temps que les éléments préparés pour l'espace urbain, des textes et des images ont été exposés pour la première fois au San Francisco Museum of Art. Leur approche fait écho au double volet extérieur/intérieur des œuvres *land art*, il n'y a cependant aucune intervention matérielle (artistique, scientifique ou expérimentale), de la part des artistes sur l'environnement naturel de la Vallée (Harrison Studio [s.d.]).

L'artiste américaine Patricia Johanson, dont les premières réflexions sur l'écologie datent de la fin des années 1960, construit *Leonhardt Lagoon* (1981-1986) à proximité de l'institution commanditaire du projet (fig. 15) : le Musée national d'art moderne de Dallas au Texas. Il est question de réhabiliter un lac pollué par une infestation d'algues. La réhabilitation est possible grâce au nettoyage des lieux et à l'introduction de certaines plantes. Suite au processus d'assainissement, Johanson crée un système de passerelles entrelacées dont la morphologie facilite le déplacement des visiteurs sur le plan d'eau et permet le développement d'organismes vivants. L'objectif de Johanson est d'imprégner le monde urbain de la diversité faunistique et végétale de la région. Générée en milieu urbain, *Leonhardt Lagoon* est devenue un lieu récréatif. Le travail de Johanson s'inscrit dans le prolongement du *land reclamation*, mais la réhabilitation n'est pas celle d'un territoire industriel, et sa fonction est inhérente à la présence des gens. (Lausson 2009 : 2-3).

La présentation d'œuvres des pionniers fait ressortir quelques caractéristiques de l'art écologique : le travail dans l'espace public et la galerie, l'intérêt pour la sauvegarde de la nature, l'attachement aux sciences et à la technologie et la volonté d'informer et de conscientiser les gens par rapport à ce qui compose leur milieu environnant en les reconnectant aux autres organismes vivants.

1.3.2 Le développement de l'art écologique à partir des années 1980

En 1987, une commission portant sur l'avenir de la Terre est mise en place par l'Organisation des Nations Unies (ONU). Elle regroupe et examine des témoignages et des avis d'acteurs de milieux distincts (gouvernements, ONG et autres), et demande la réalisation d'études multiples. Le rapport qui en découle révèle les conditions pour accéder à un développement durable. On accède à la durabilité en répondant à différents besoins articulés autour de trois axes : la nature, l'économie et la société (Zask 2008a : 44).¹⁰ Sacha Kagan (2013 : 5) explique que la notion de durabilité implique dorénavant des considérations plus vastes que la préservation et la restauration de la nature. Les projets écologistes réalisés à partir des années 1980 ne se préoccupent pas systématiquement des trois aspects, mais ils préconisent une prise de conscience des nombreux éléments nécessaires pour un environnement durable, ce qui les différencie légèrement des projets pionniers (Kagan 2013 : 5).

En plus des dimensions sociale, économique et environnementale, l'aspect politique est de plus en plus présent. Dès les années 1970, Joseph Beuys réfléchit à une dimension plus politisée et critique de l'art, en parallèle à une pensée écologiste. Bien que son œuvre n'implique pas de réhabilitation dans la nature, la dimension activiste de ses exercices artistiques aura une incidence certaine sur d'autres artistes. Parmi les activités mises en place par Joseph Beuys se trouvent : *Overcome Party Dictatorship Now* (1971) une protestation contre la déforestation et *Bog Action* (1973) une série d'actions (performances) sur la nécessité de protéger des milieux humides (Krug et Siegenthaler 2006).

Les décennies suivantes sont marquées par une diversification des pratiques. Patricia Johanson exerce toujours. Ses entreprises de réhabilitation sont dans la continuité de *Leonhardt Lagoon* (1981-1986). *Endangered Garden* (1987-1997) est à la fois une manœuvre d'épuration des eaux et un parc récréatif. Cependant, contrairement à *Leonhardt Lagoon*, le

¹⁰ Selon Zask (2008a : 44), la durabilité proposée par le rapport ne peut être complétée sans la participation des populations locales. L'implication de nouveaux acteurs et le rôle des communautés font l'objet d'un examen au second chapitre.

second projet n'a pas connu la popularité du premier et les nombreuses fréquentations attendues n'ont pas eu lieu (Ramade 2007 : 38). Mel Chin, quant à lui, opère à des endroits qui rappellent ceux sur lesquels sont intervenus les artistes du *land art* et du *land reclamation* : des espaces éloignés et abandonnés. Pour la réalisation de *Revival Field* (1990), Mel Chin participe, en collaboration avec le scientifique Rufus L. Chaney, à la « désintoxication » d'un terrain ayant servi de dépotoir à des déchets toxiques. En dépit de l'éloignement du secteur, il a informé du processus la population locale. En réalité, chacun des acteurs s'en est tenu à son rôle plus ou moins traditionnel : Mel Chin a imaginé les plans de sa « sculpture » alors que Chaney s'est occupé des recherches préliminaires et de l'analyse des données. Cette proximité a généré des effets sur les scientifiques, sur les artistes et sur le public selon Chin : Chaney a pu mettre en pratique ses théories, alors que Mel Chin a rendu accessible à un public inédit les recherches de son collègue. (Chin [s.d]).

Ghost Nests (1991-2000), est un projet complexe, de longue haleine, exigeant l'implication de différents spécialistes et mêlant le travail scientifique à celui de la création artistique, ce qui rend difficile la distinction entre les deux. À l'aide de Wendi Goldsmith et de Michelle Dionne, Aviva Rahmani cherche à rétablir l'état d'un marais situé sur l'île Vinalhaven au Maine en retirant les débris rocheux et en mettant en place des jardins adaptés à différentes zones du marais afin d'en arrêter l'érosion. L'artiste s'occupe de l'aménagement de divers jardins de fleurs et de plantes dans chacune des sections du site : l'est est réservé à la basse terre, l'ouest aux hautes terres, le nord à la forêt et le sud au marais. Elle considère ses interventions comme des performances. Les étapes de réhabilitation, le développement scientifique et la démarche artistique de Rahmani sont diffusés et communiqués sur deux plans : le milieu académique et Internet. En 1999, elle présente le panel « Off the Mainstream, Onto the Mainstream » organisé dans le cadre de la College Art Association Conference à Los Angeles. Sur le web, l'intervention de Rahmani est diffusée par le biais d'images plus métaphoriques qu'informatives – elles rendent peu compte des lieux et des changements effectués –, en même temps que des données scientifiques et les explications d'ordre biologique. Le site internet a pour fonction de rendre accessible au plus grand nombre de gens le site naturel dont la situation si précaire empêche qu'il ne soit visité (Rahmani 2006). Le

projet de Rahmani trouve ainsi des ramifications dans trois principaux lieux : le terrain lui-même, le milieu académique et Internet.

Il existe des pratiques écologiques actuelles qui sont restreintes au milieu muséal : Mark Dion en est la figure de proue. Celui-ci a participé à l'exposition collective *Ecologies* (2001) en compagnie de Peter Fend et Dan Peterman. Multidisciplinaire, son œuvre sert à présenter les différents niveaux de rapports entre l'Homme et les organismes environnants : les niveaux microscopique, global et local (Smith 2001 : 24). Mark Dion poursuit sa réflexion sur la relation humain/nature avec *Neukom Vivarium* (2006) exposé au Olympic Sculpture Park de Seattle (fig. 16). Faisant 18 mètres de longueur, un tronc d'arbre trouvé dans le fond d'une petite vallée est déplacé au parc avec tout l'écosystème qui s'y est développé : les plantes, les mousses et les petites bêtes. La survie de cet écosystème tient aux fonds et aux technologies disponibles. Le déplacement de la souche sert à démontrer que peu importent les ressources mobilisées pour la survie d'un milieu naturel, aucune technologie ne peut égaler les processus de la nature. Tout en exprimant son rattachement à la tradition artistique américaine qui a, depuis le 18^e siècle, eu une fascination pour le paysage sauvage, avec *Neukom Vivarium*, Dion s'en détache par son engagement politique et sa démarche scientifique (Dion [s.d]).

Alan Sonfist publie son anthologie *Art in the Land* en 1983. Trente ans plus tard, Jeff Kastner fait de même avec *Nature* (2012) qui porte sur la notion de nature dans l'art contemporain et actuel. Le premier avait comme objectif de présenter des projets extérieurs qui entretiennent un rapport à la nature par une approche sensible de l'environnement. Le second, quant à lui, propose une définition de la nature qui exprime plus précisément l'éventail des approches possibles adoptées par différents artistes (Beuys, les Harrison, Johanson, Chin, Rahmani, Dion et bien d'autres) : « [...] tracking as it does a construction of nature that is defined not just as physical world around us but also, and especially, the conditions of our physical, metaphorical, political and social interactions with it » (Kastner 2012 : 14). Les artistes du *land art* avaient déjà un souci particulier pour l'espace. Avec l'art écologique, l'éventail des espaces occupés est élargi et les nouvelles considérations engendrent de nouveaux rapports à l'espace : et celui-ci est réfléchi en fonction de ce qui les constituent (les caractéristiques physiques, le temps, la nature et les gens).

1.4 L'œuvre et son rapport au lieu

En général, les œuvres du *land art* sont considérées comme étant *site-specific*, parce qu'elles ont un rapport tangible au site : « gradually an idea began to crystallize : artists could expand the scale of their sculpture by “rooting” them to the ground and identifying them with the landscape itself. Sculpture would no longer be an alien object plopped *onto* the terrain, but instead a fully integrated element *of* the overall landscape » (Bourdon 1995 : 210). En fait, pour David Bourdon, une œuvre *site-specific* est une œuvre qui est profondément liée aux circonstances physiques du lieu. Il donne l'exemple de *Spiral Jetty* :

« *Spiral Jetty* turned out to be surprisingly responsive to seasonal and climatic variations. The water changed color, depending on the amount of algae, and the rocks were subject to shifting levels of salt incrustation. During summer of 1971, the lake rose and completely submerged the jetty under a few inches of water. As the water level dropped through evaporation, *Spiral Jetty* reappeared ». (Bourdon 1995 : 215)

Selon Mark Rosenthal (1983 :70), ce rapport physique est insuffisant; seules des œuvres comme *Time Landscape* de Sonfist sont *site-specific* dû au fait qu'elles ne font pas violence au lieu et qu'elles tiennent compte d'un cadre historique et naturel particulier. Elizabeth C. Baker (1983 : 75) parle du *land art* en des termes similaires : « these works have an ambiguous relationship with the land they occupy. While invariably dramatically sited, they are certainly not involved with “landscape” in any pictorial sense: rather, they stem from self-reflexive sculptural sensibilities preoccupied with structure, materials, scale [...] ». Pour Baker, un art spécifique au site va au-delà des considérations esthétiques, il doit tenir compte de la réalité entourant le lieu et de ses prédispositions. L'exemple à l'appui est *Time Landscape*. John Beardsley a un avis similaire, mais contrairement aux deux autres auteurs, son avis ne sert pas à encenser l'art de Sonfist. D'après lui (2006 : 103), le *land art* a initié une réflexion sur l'art dans l'espace extérieur. Mais, alors qu'il n'a d'attachement que pour le paysage et sa perception, que les œuvres sont souvent situées dans des espaces reculés, qu'elles sont une manipulation même du site et qu'elles sont déterminées par ses qualités physiques, ce que Beardsley appelle les « *sited sculptures* » sont des œuvres installées sur les

lieux, déterminées par le contexte du site sans être pensées pour être à la totale merci du temps et des circonstances météorologiques et naturelles. Souvent, sans que cela ne soit systématique, les œuvres se trouvent dans l'espace public. Les « *sited sculptures* » ne sont pas exclusivement environnementales et écologiques, elles repensent plutôt le rôle de l'art dans l'espace public (Beardsley 2006 : 103). Par exemple, *Stone Field Sculpture* (Hartford, Connecticut 1977) de Carl André est située sur un terrain de forme triangulaire, sur lequel sont posées des rangées de pierre. Au sommet du triangle repose une pierre, à la base, il s'en trouve huit. Leur usage et leur disposition simple font écho au cimetière non loin des lieux (Beardsley 2006 : 105).

Bien qu'ils datent, les arguments de Bourdon, de Rosenthal, de Baker et de Beardsley expriment le fait qu'une sculpture *site-specific*, que certaines œuvres de *land art* en fassent partie ou pas, doit être en symbiose avec les caractéristiques physiques du lieu, mais elle doit surtout tenir compte d'un ensemble de facteurs d'influence : historique, social, naturel, politique, etc.

Pour démêler les sens donnés au terme *site-specific*, mais surtout investiguer, plus que ne l'ont fait les auteurs cités précédemment, la relation des œuvres au public et à la dimension sociale, Miwon Kwon établit une typologie du développement des multiples rapports entre une œuvre et le lieu (extérieur). Kwon explique que dans les années 1960 et 1970, le lieu est perçu comme une entité fixe sans caractéristiques particulières. Les sculptures y sont installées sans entretenir un lien quelconque aux traits distinctifs de l'endroit. Kwon qualifie ces œuvres de *Art-in-public-spaces*. Graduellement, des artistes comme les *land artists* prennent conscience de la dimension physique et de l'état variable du lieu, il s'agit du modèle *Art-as-public-spaces*. Enfin, le lieu n'est plus perçu uniquement pour sa dimension physique, il est constitué de discours divers sur « les débats, les concepts, les thèmes sociaux, les problèmes politiques, et les cadres institutionnels » (Kwon 2002 : 29)¹¹. Cette nouvelle perception du lieu implique une relation sans précédent avec le public. Bien que cet aspect

¹¹ Kwon (2002 : 29) conclut en précisant que la typologie qu'elle établit ne sert qu'à comprendre les différentes manières de définir un lieu. Dans la réalité, les transformations ne sont pas aussi linéaires et chronologiques.

sera davantage traité au second chapitre, il est intéressant de comprendre pourquoi et comment se manifeste cette relation nouvelle.

Le rapport inédit entre l'œuvre et le public que décrit Kwon est catégorisé sous le terme : *Art-in-the-public-interest* (ou *New genre public art* selon Suzanne Lacy). Ce modèle implique des thèmes sociaux, un activisme politique ou une collaboration communautaire par une communication directe de l'artiste avec le public sur une longue période. On parle d'art éthique et responsable. L'œuvre existe par l'interaction avec la communauté. Même si la communauté n'y a pas participé, elle doit s'y reconnaître. L'art « *outdoor* », ainsi désigné par Joëlle Zask, implique des caractéristiques similaires. Celui-ci correspond aux principes démocratiques parce que son « usage », son « appréciation » et son « expérience » restent ouverts (Zask 2013 : 14). L'œuvre ne s'impose pas aux visiteurs; le sens est établi progressivement. Cependant, cette catégorie amène une question : y-a-t-il des œuvres à priori antidémocratiques, mais qui finissent par être investies par les gens de sorte à leur conférer une fonction qui n'avait pas été préétablie? L'art écologique peut s'inscrire dans cette catégorie. Cette inscription s'explique par l'approche qu'ont les artistes de la nature et de l'art. Contrairement au *land art*, les préoccupations esthétiques dans l'art écologique sont remplacées par une nouvelle considération : la défense de l'environnement. La défense passe, entre autres aspects, par la prise de conscience et l'implication du public. Les lieux sont investis selon cet intérêt.

D'après Léon Prébandier (1975 : 3), l'écologie est un terme à double dimension : scientifique et artistique. Elle implique ainsi des rapports nouveaux à la nature et à la culture. Dans ce contexte, la nature prend le sens suivant : « la nature constitue un ensemble d'échanges, d'adaptations, d'informations, qui s'exercent dans une durée des rythmes variables et dans des espaces eux-mêmes incertains. En grande partie un paysage résulte d'une démarche humaine de façon de planter, de cultiver, d'habiter, de circuler ». De son côté, Joëlle Zask (2008b : 324) offre une définition de la culture : la culture comme milieu suppose un ensemble figé de choses et exclut les individus : « la comprendre comme situation conduit à voir une organisation complexe de ressources d'individuation ». La culture comme situation « n'implique aucun organicisme, mais plutôt l'idée d'une dynamique au cours de laquelle les

divers éléments se modifient continuellement, à des rythmes variables, les uns au contact des autres. [...] Une culture n'est pas une collection figée d'institutions, de coutumes, d'équipements matériels ou de symboles » (Zask 2008b : 324). La notion de nature de Prébendier fait écho aux différents contacts et rapports qui définissent une culture comme situation. Ces nouvelles façons de voir la nature et l'art ont une influence sur les liens variables pouvant exister entre les lieux de l'art et le public qui s'y attarde. Cependant, seule l'analyse de cas précis permet d'examiner le dialogue et les échanges entre un lieu et une œuvre.

1.5 Francine Larivée, Noel Harding et Agnes Denes

Francine Larivée a une pratique diversifiée. Sa première expérience à caractère écologique, *L'offrande* (1990), est une installation constituée de semences placées sur des présentoirs accrochés aux murs de la galerie (Grande 1994 : 118). Quelques-unes des œuvres des années suivantes sont exécutées à l'extérieur. *Un paysage dans le paysage-Le paysage comme tableau vivant*, (1993-) est située dans les Jardins de Métis. Des mousses sont disposées sur un support en béton, installé sur une ancienne digue.

Ce projet est le fruit d'une collaboration avec le directeur du Jardin des Plantes de Nantes, le botaniste Claude Figureau. Ce dernier met en place une « pâte de tourbe » aux « qualités hygroscopique » qui tient dans un « biotope » comme celui conçu par l'artiste. La coopération entre les deux permet de générer un contact « entre le regard objectiviste de la science et le regard sensible de l'art » (Leenhardt 1997 : 27). Cela ouvre la voie vers des expérimentations interdisciplinaires. Montrée dans le cadre de l'événement Artefact 2001, *Ophélie Jardin d'eau* (2001) est construite sur le canal de Lachine. Comme l'œuvre aux Jardins de Métis, il s'agit d'expérimenter un processus de purification : les plantes flottantes ont la fonction d'assainir l'eau.

Guy Sioui Durand (1990 : 40) décrit ainsi la vision de Francine Larivée sur l'homme et l'environnement : « Maintenir l'espoir du changement par une autogestion personnelle dans

ses rapports avec le territoire, voilà le propos intimiste de Francine Larivée ». L'implication du public ou de la communauté ne prime pas pour Larivée. Cela s'exprime dans le choix des lieux et dans la forme des œuvres. *Un paysage dans le paysage* était installée dans un jardin privé (Jardins de Métis) accessible seulement après avoir payé les frais d'entrée. L'œuvre se fond dans le paysage, de sorte qu'on ne peut plus faire la différence entre l'œuvre et les alentours. Aussi, elle fait écho à un contexte historique particulier. Le barrage en béton sur lequel se trouvent les mousses, est construit sur une ancienne digue qui permettait autrefois la récupération de l'eau potable. À cet endroit poussaient aussi des mousses (Leenhardt 1996 : 8).

Ophélie Jardin d'eau est une œuvre éphémère de plus petite échelle. Elle se présente plutôt comme un prototype qu'une expérience accomplie. Un peu à l'image de celui des *land artists*, le travail de Larivée combine l'usage d'un espace extérieur à celui d'un espace intérieur puisque parallèlement à l'installation présentée sur le canal de Lachine, une exposition collective intitulée *Artefact : Avant-propos sur l'utopie*, accueillie à la Maison de la culture Marie-Uguay (20 avril-25 août 2001), porte sur le processus de l'œuvre. Ce projet balance entre l'utilité et l'art : la fonction purificatrice du dispositif aménagé « comme un grand tableau » (Daigneault et coll. 2001 : 33) est mise en doute par la petitesse de l'installation qui ne permet pas de réelle purification de l'eau.

Dans les cas de *Un paysage dans le paysage* et de *Ophélie Jardin d'eau*, les œuvres sont articulées en fonction de la dimension physique du lieu, mais le contexte historique est grandement impliqué dans la conception de la première œuvre, puisqu'elle fait écho au passé utilitaire des lieux (en tant que digue) sans qu'elle n'ait en elle-même une réelle fonction. Les deux œuvres sont réalisées dans des endroits fréquentés : un jardin touristique et le canal de Lachine. Même si le premier demande un droit d'entrée, l'artiste cherche à établir un contact, si petit ou passager soit-il, entre ses œuvres et le public.

L'artiste torontois Noel Harding a une approche qui se distingue fortement de celle de Francine Larivée. L'œuvre *Elevated Wetlands* (1997-1998) est faite de trois immenses pots de forme organique, qui font de 3 à 6 m de haut, 5,5 à 9,3 m de long et 4,8 à 6m de large. Dans

chacun des pots on a planté des arbres, des herbes de zones humides et des arbustes. Financées par la Canadian Plastics Industry, les sculptures témoignent du possible usage du plastique dans des projets d'ordre environnemental et font connaître l'industrie à la communauté. Les pots blancs sont en polystyrène et recouverts d'une couche d'acrylique. Des morceaux de vieux pneus, des bouteilles recyclées et des débris de plastique d'autos tapissent le fond des pots permettant une croissance hydroponique des plantes. L'eau de la Don River, auprès de laquelle se trouve l'œuvre, est acheminée au premier pot à l'aide d'une pompe qui fonctionne à l'énergie solaire générée par les panneaux présents sur place. L'eau coule ensuite dans les autres pots grâce à la pesanteur; à chaque passage, les plantes éliminent les impuretés. Enfin, l'eau est rejetée dans un sol humide rempli de plantes, poursuivant le processus de purification, jusqu'à ce que l'eau atteigne de nouveau la rivière (Warkentin 2010 : 232).

L'œuvre est située dans le quartier East of Yonge Street, à la hauteur de l'autoroute Don Valley Parkway où circulent quotidiennement de 2 à 3 millions d'autos. Contrairement aux œuvres de Larivée, elle est placée à la vue de tous. *Elevated Wetlands* n'a pas connu de critique de la part des habitants, mais le financement corporatif ramène au goût du jour l'avis sceptique formulé par Robert Morris en 1980 quant à ceux qui financent des œuvres écologistes : l'art sera instrumentalisé par les compagnies (Morris 1980 : 102). Les œuvres peuvent faire oublier les possibles torts produits par l'industrie. Ainsi, *Elevated Wetlands* pourrait sembler être à la solde d'une industrie qui cherche une meilleure promotion de son image.

Tree Mountain-A time capsule (1992-1996) d'Agnes Denes est une montagne créée artificiellement. Elle mesure 420 mètres de long, 270 mètres de large et 38 mètres de haut. 11 000 arbres y ont été plantés. A l'opposé des œuvres de Larivée et de Harding, l'œuvre de grande échelle possède une dimension à la fois internationale, nationale et locale. Le projet a été officiellement annoncé au sommet de la Terre à Rio de Janeiro (1992) par le gouvernement finlandais qui l'a financé. Mais il est réalisé pour la communauté locale. Il s'agit de mettre en place une forêt qui sera intouchée pendant 400 ans. Chaque planteur a reçu un certificat attestant de son rôle protecteur (Kalela 1996). L'espace en soi n'a rien de particulier; c'est la démarche de l'artiste et l'implication communautaire qui fait l'importance de l'œuvre. Cette

œuvre se rapproche de la dernière catégorie élaborée par Kwon, l'*Art-in-the-public-interest*, l'art mis en place dans l'intérêt de la communauté puisqu'il est conçu pour elle et matérialisée par elle. *Tree Mountain* existe grâce à l'interaction entre l'artiste et les membres de la communauté.

1.6 Des considérations esthétiques aux préoccupations écologiques : usage d'espaces hétéroclites

Différents objectifs expliquent le choix des lieux des artistes du *land art*. Pour Michael Heizer les lieux extérieurs isolés, dans le désert surtout, sont un moyen de créer des ruptures avec le système de l'art. Smithson voit dans l'intervention à l'extérieur, parallèlement à l'exposition de fragments à l'intérieur, un moyen de créer une dialectique intérieur-extérieur/centre-périphérie et une incitation au voyage d'un espace à l'autre. Avec Robert Morris et Robert Smithson, d'autres lieux deviennent intéressants : les zones postindustrielles. L'attention pour ces espaces émerge en même temps que les nombreux débats sur la question environnementale. Pour eux, il n'est pas question d'œuvrer dans une optique écologiste. Smithson critique la vision passéiste de la nature des écologistes. Cela ne l'empêche pourtant pas de concevoir des projets de *land reclamation*. Pour sa part, Morris voit la réfection des lieux comme un moyen d'effacer les torts commis par les industries minières, bien qu'il ait participé à des projets de réhabilitation.

Le *land art* et les prémisses du *land reclamation* ont été des catalyseurs de l'art écologique aux États-Unis par la monumentalité des projets, par la possibilité de les réaliser hors des lieux habituels de l'art, par les projets à double volet (intérieur et extérieur) et finalement par les tentatives de se rapprocher des zones habitées et par extension, du public. En effet, les œuvres des pionniers de l'art écologique qui ont été présentées, celles d'Alan Sonfist et du couple Harrison par exemple, possèdent certaines caractéristiques similaires à celles du *land art* : le travail à l'extérieur et dans la galerie (les *Nonsites* de Smithson). Les œuvres des pionniers correspondent aussi à un aspect précis du *land reclamation* : la régénération des lieux. Mais les pionniers de l'art écologique portent une attention particulière

aux sciences et à la technologie, à l'espace public et aux espaces intérieurs non-artistiques (locaux universitaires, par exemple). Ils manifestent ainsi une volonté d'informer, de conscientiser les gens et de favoriser l'interdisciplinarité.

Les distinctions entre le *land art* et l'art écologique engendrent des approches différentes de l'espace. Les artistes du *land art* réfléchissent à l'espace à partir de ses caractéristiques physiques. On peut qualifier cette pratique de *site-specific*. D'autres réfutent l'application de ce qualificatif au *land art*, puisque ce terme implique des phénomènes autres que physiques. Dans tous les cas, les artistes du *land art* occupent l'espace d'une manière différente de l'art monumental commémoratif ou moderne.

L'implication ou l'opinion du public prend de l'importance avec le *land reclamation* et l'art écologique, et ouvre la porte à la réalisation de plusieurs projets dans l'espace public. Il existe plusieurs façons de décrire les degrés de relations au public. Trois catégories, nous l'avons vu, sont établies par Kwon Miwon. La dernière catégorie, l'*Art-in-the-public-interest*, place le public au centre des considérations et peut s'appliquer à l'art écologique. Les études de cas le révèlent, soit dans le choix de l'emplacement (abords d'une route, un jardin, un canal), soit dans l'implication du public (*Tree Mountain*).

Chapitre 2. Les acteurs

Selon Sacha Kagan, les critiques formulées à l'égard des projets de Robert Smithson et de Michael Heizer portent en germes les réflexions sur l'art environnemental et écologique (Kagan 2013 : 274). Kagan souligne le principal reproche exprimé : les artistes ne portent aucune attention particulière à la protection de la nature. Il renvoie le lecteur aux commentaires articulés par Suzi Gablik dans *The Reenchantment of Art* (1991) à titre d'exemple : « In 1969, the same year that he poured a truckload of asphalt down the side of a hill, Robert Smithson was prevented from dropping broken glass on an island in Vancouver by environmentalists fearful that it would harm birdlife of that area » (Gablik citée par Kagan 2013 : 274). Gablik cite les paroles de Smithson tirés de *Robert Smithson: The Collected Writings* pour appuyer son opinion : « The ecology thing has a kind of religious ethical undertone to it [...] There's no need to refer to nature anymore » (Smithson cité par Kagan 2013 : 274). Ces actions, à priori anti-environnementalistes, et les commentaires des artistes comme ceux de Smithson qui les appuient, ont poussé Alan Sonfist et d'autres à conduire une activité plus soucieuse de l'environnement qu'ils investissent.

Il arrive aussi que l'art écologique soit pensé en continuité avec le *land art*. Il s'inscrirait alors dans le prolongement des changements amorcés par celui-ci, et qui en font l'originalité. Ces changements, explique Max Andrews, sont la « dématérialisation » des objets, dont certains prennent la forme de documents ou de suppléments informatifs, le travail dans la nature à une échelle monumentale et la prise de distance par rapport au statut de marchandise de l'art que ces modifications matérielles opèrent (Andrews 2006 : 18). Ajoutons qu'il est tout aussi possible de considérer les réflexions tardives de Smithson et de Morris comme une pensée écologiste¹².

¹² Cette information a été examinée dans la section : *Land reclamation*, les espaces abandonnés et le public, du premier chapitre du présent mémoire. Voir p. 12-15.

L'art écologique entretient donc un rapport ambivalent avec la proposition artistique et l'approche formelle du *land art*. En revanche, que les artistes aient repoussé ou au contraire assimilé des traits constitutifs du *land art* n'explique pas l'importante transformation du statut des acteurs qui prennent part à l'art écologique. La proposition de ce chapitre est donc la suivante : l'agitation sociopolitique des années 1960-1970 et l'expansion des pratiques artistiques à la même époque sont des catalyseurs puissants du bouleversement des fonctions des acteurs de l'art en général et, par extension, des acteurs de l'art écologique qui sont les artistes, les collaborateurs et le public. La sensibilité des artistes pour l'écologie y joue aussi un rôle fondamental.

La première section du chapitre est consacrée à la mutation du statut de l'artiste et aux multiples possibilités de collaboration avec de nouveaux acteurs. L'étude des échanges entre acteurs est importante puisqu'elle témoigne de la transformation de la figure paradigmatique de l'artiste. La seconde partie porte sur les changements substantiels par lesquels passe le public de l'art à partir du début du XXe siècle jusqu'à nos jours. Dans la dernière section, se déploie l'analyse de projets élaborés par les trois artistes à l'étude qui sont Francine Larivée, Noel Harding et Agnes Denes.

2.1. L'artiste

Au XXe siècle, l'image du génie créateur, découlant largement de l'idée romantique de l'artiste, persiste encore dans l'imaginaire collectif. En dépit de cette persistance, la figure de l'artiste revêt un caractère protéiforme. Touché par une conjoncture sociopolitique mouvementée, l'artiste endosse explicitement certaines causes dans sa pratique, dont celle de l'environnement. On parle d'une intégration de l'art à la vie, ou selon les termes du philosophe Paul Ardenne, d'« art contextuel ». Le modèle classique de l'artiste sera ici examiné afin d'appréhender en quoi les nombreuses postures existant depuis les années 1960-1970, adoptées par certains artistes écologistes, se rapprochent, mais surtout se distinguent de la représentation mythique de l'artiste. Parallèlement, un

exercice comparatif similaire est réalisé entre les figures d'artistes écologistes et les figures nouvelles dans le but de cerner les particularités des premières.

2.1.1 Du mythe de l'artiste aux prémisses de l'engagement

Pour dresser le portrait de l'artiste génial dont la quintessence est incarnée par Van Gogh, Daniel Vander Gucht (2007 : 62) nous renvoie au principe de non représentativité :

« [...] le principe de non représentativité signifie que l'artiste ne représente que lui-même et que sa parole est strictement singulière et individuelle. Dans cette mesure, la liberté de l'art consiste essentiellement pour l'artiste en un retrait du monde et de ses passions collectives –c'est-à-dire la politique– pour accéder à une position d'apesanteur sociale– qu'on qualifiera d'indépendance ».

La notion développée par Vander Gucht est ici employée car elle ne concerne pas une époque particulière, elle incarne une conception générique de l'artiste. Cette conception d'un être indépendant, qui accède éventuellement à une notoriété sociale, persiste jusqu'à nos jours selon Martha Buskirk. Mais puisque l'œuvre matérielle dans le régime artistique actuel n'est plus le gage de la singularité de l'artiste, celui-ci tente de se démarquer par une exacerbation de sa présence dans les prises de décisions concernant l'exposition et la présentation de ses projets : « [...] although the artist's touch may be less evident in the physical process of making, the artist's ongoing presence and decision-making have become more important for contingent works where the physical boundaries of the piece have to be reconceived each time it is exhibited » (Buskirk 2003 : 16). L'artiste qui exprime son originalité par ses directives devient une figure d'autorité et garde une place prépondérante au sein de l'univers artistique actuel (Buskirk 2003 : 15).

Pourtant, selon Vander Gucht (2007 : 63), la présence du principe de non représentativité chez certains artistes peut être doublement traduite : elle se présente dans un désintérêt de la société comme c'est le cas du modèle classique et de celui décrit par Buskirk, ou au contraire, comme le remettant en question. En effet, l'artiste peut choisir de se fondre dans le moule de l'artiste traditionnel pour s'opposer à toutes les possibilités

d'engagement politique et social (Vander Gucht 2007 : 63). Le refus de choisir une cause ou un enjeu social s'apparente à l'attitude du citoyen qui s'abstient de voter ou qui laisse son vote en blanc afin de contester toutes les possibilités qui s'offrent à lui. Dans ces conditions, l'apolitisme est interprété comme une position politique¹³.

Cependant, dans les années 1960-1970, le contexte agité permet le développement de postures d'artistes bien distantes de la double portée du modèle conventionnel. Les années 1960 et 1970 sont témoins d'une montée fulgurante de groupes contestataires. Ce qui les réunit est la prise de conscience de certaines défaillances du système socio-politico-économique en place (modèle libéral) et des répercussions de ce système sur la consommation, l'environnement, l'individu, etc. En quête d'une plus grande visibilité, les groupes marginalisés aux États-Unis (les femmes, les Afro-américains, les gens d'origine hispanique et les mouvements de gauche) s'organisent pour faire valoir leurs droits. Parallèlement à la formation de ces groupes, d'autres, certains plus radicaux, abordent des enjeux écologiques. Parmi les événements marquants, on signale la parution du populaire ouvrage sur l'usage désastreux des pesticides, *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson qui a permis une communication diffuse et rapide, à la population américaine, des atteintes causées à la Terre (Ramade 2007 : 33). De nombreuses actions et politiques reflètent également la prise de conscience écologique : en 1968 et 1969, Ralph Nader met en place un groupe d'universitaires bénévoles qui rassemblent plusieurs dossiers sur les effets néfastes de certaines technologies et industries sur l'environnement. On voit aussi l'émergence de groupes protestataires aux actions retentissantes comme Greenpeace. En 1970, le 22 avril est désigné Jour de la Terre et le *National Environmental Policy Act* (NEPA)¹⁴ est mis en place. Plusieurs ouvrages sont aussi publiés : *The Closing Circle* de

¹³ L'auteur (Vander Gucht 2007 : 63) explique que l'art engagé politiquement au début du XX^e siècle a un statut paradoxal : il est autant repoussé par les avant-gardes politiques que par le régime capitaliste et le régime communiste. Il est repoussé par les gouvernements car craint, et finalement récupéré car utile au régime. Le refus des artistes de se positionner est donc justifié par le fait que l'art engagé a souvent été mis au service d'un pouvoir politique ou utilisé à des fins de propagande.

¹⁴ Voici en quoi consistait le NEPA à ses débuts : « It established a national policy to protect the environment, created a Council on Environmental Quality (CEQ), and required that environmental impact statements be prepared for major federal actions having a significant effect on the environment » (ALM 2014). Il faut préciser que plusieurs politiques gouvernementales pour la protection de l'environnement sont instaurées à partir des années 1960 et 1970. À cet effet, on peut consulter la chronologie mise en ligne par la chaîne télévisée *Public*

Barry Commoner (1971) et *The Last Whole Earth Catalog* (1968-1972) de Stewart Brand (Brun 2005 : 139-140).

Les décennies 1960-1970 marquent une remise en question généralisée du système politique et économique américain. Selon Suzi Gablik (1995 : 74), cette remise en question a des répercussions sur le système artistique puisque dans sa configuration, c'est-à-dire la production, la diffusion et la réception de l'objet d'art traditionnel et moderne, il incarne la logique libérale et capitaliste. En 1934, Dewey (2010b : 38) évoquait un parallèle similaire entre système économique capitaliste et production artistique en expliquant que les musées et leurs rapports au capitalisme engendrent un art qui se présente comme l'attestation du statut social pour les collectionneurs/hommes d'affaires, ce qui provoque une séparation des arts de la vie quotidienne. Cela a pour conséquence d'isoler l'artiste de la société et de la communauté, et de mettre l'objet d'art sur un piédestal (Dewey 2010b : 38-39). Pour Gablik (1995 : 74), l'œuvre d'art moderne, fruit de la créativité d'un individu exclu du corps social, est un objet commercial destiné à la vente et à la consommation. L'isolement de l'artiste évoqué par les deux auteurs n'est pas sans rappeler le concept de non représentativité de Vander Gucht.

Parmi les moyens proposés afin d'affranchir l'organisation de l'art de l'organisation économique, Dewey (2010b : 29-55) soutient que l'art doit retrouver le chemin de la sphère de la vie quotidienne et que l'expérience esthétique doit exister en dehors des Beaux-Arts. Nombre d'œuvres du XX^e siècle coïncident avec la pensée de Dewey; le philosophe Paul Ardenne constate qu'elles s'intègrent à la réalité. Cela signifie que l'œuvre est « directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate » (Ardenne 2002 : 16). Ardenne parle d'un art contextuel qui « regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de " tisser avec " la réalité. Une réalité que l'artiste veut faire plus que représenter [...] » (Ardenne 2002 : 17). Les stratégies adoptées par les artistes que Gablik (1995 :74-87) décrit sont plus concrètes : pour échapper à l'image de l'artiste égocentrique et à l'art qui s'y rattache, les artistes

Broadcasting Service (PBS) sur le site suivant :
<http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/timeline/earthdays/>.

empruntent la voie du dialogue et de la collaboration avec le public, intègrent dans leurs œuvres les causes sociales et les idéologies en circulation et investissent l'espace public afin d'y arriver. Cette solution nécessite plus qu'une intégration de l'art à la vie, elle appelle la collaboration, un rapport nouveau au public et une redéfinition du statut de l'individu dans la société.

Alors que la solution de Dewey n'incite pas nécessairement à l'action politique¹⁵, celles d'Ardenne et de Gablik font directement référence aux activités artistiques du XX^e siècle et particulièrement à celles des années 1960-1970 qui sont politiquement et socialement engagées. Il s'agit alors de poser les questions suivantes : quelles sont les nouvelles postures des artistes dans ce contexte? Quel est leur niveau d'engagement et comment se traduit-il?

2.1.2 Multiples engagements

Dans l'anthologie *The Artist Citizen* (1998), les auteurs ont formé une généalogie des postures de l'artiste performatif engagé, à partir de textes sélectionnés tirés de la revue américaine *High Performance* (1978-1998). Malgré la nature contestable de certains propos du livre, s'expliquant par la révision de la notion d'auteur depuis le dernier numéro publié (1998), l'intérêt de cette typologie réside dans la présentation de modèles historiques d'engagements de la part des artistes permettant d'expliquer la transition vers la posture de l'artiste-citoyen. La section « Art/Life Experiment » regroupe des exemples de praticiens dont les approches, bien qu'elles soient différentes, convergent vers une idée commune discutée plus haut : l'introduction de l'art dans le réel et l'admission des enjeux sociaux dans l'art propre aux années 1960-1970. Parmi les thèmes intégrés figurent les enjeux environnementaux.

¹⁵ Selon le philosophe du pragmatisme Richard Shusterman, l'introduction de l'art à la vie que propose Dewey n'est pas une proposition d'engagement moral ou d'action politique. Il s'agit simplement de faire en sorte que l'art puisse accompagner les activités et les objets de tous les jours et d'accepter l'idée selon laquelle l'expérience esthétique peut être présente dans le quotidien et non seulement par rapport à une œuvre d'art. Dans tous les cas, la théorie de l'expérience esthétique de Dewey permet de justifier la dimension esthétique des actions dont parlent Ardenne ou Gablik (Shusterman 1991 : 41).

Relativement à ce thème, l'œuvre du couple formé par Helen et Newton Harrison est proposée en exemple. Les nombreux projets touchant l'environnement humain (physique et social) qu'ils développent leur donnent la possibilité d'emprunter des rôles qui varient selon les circonstances et cela n'est pas sans conséquences : « The fluidity of professional roles and tasks with which the artists are able to move through researching, planning, proposing carrying out their projects in their own minds has very often become problematic when the process of their work is thrust into the nuts-and-bolts world of sponsors, agencies, sites and workers » (Raven 1998 : 67). La liberté de pratique dont usent les Harrison rend difficile, à leurs débuts, l'accession de leur travail au monde officiel de l'art. Les tâches adoptées ne correspondent pas aux standards artistiques. Rappelons-le, *Lagoon Cycle* (1974-1984), qui a été présenté à la fois au Johnson Museum of Cornell University et au Los Angeles County Museum of Art, consiste à reproduire, en laboratoire, les conditions parfaites permettant la régénération des crabes du Sri Lanka. Cette double portée scientifique et artistique du projet permet de le rapprocher de l'esthétique de Dewey, telle que décrite par Stewart Buettner dans la postface de *L'art comme expérience* (2010b). Cette esthétique propose l'élimination de la séparation existant entre art et vie et, par extension, entre la connaissance artistique et tout autre « processus mental », dont la pensée scientifique (Dewey 2010 : 563, postface de Buettner)¹⁶.

Au contraire des Harrison, l'artiste comme activiste présenté en tant que deuxième modèle dans l'anthologie *The Artist Citizen*, voit son implication sociale considérablement

¹⁶Le parallèle entre les Harrison et Dewey n'est pas fortuit, il existe à d'autres niveaux. Les idées des artistes rappellent énormément le philosophe. Les Harrison parlent explicitement de l'introduction de l'art à la vie et l'exemple historique qu'ils donnent de cette intégration est le Parthénon : « if you go to look at the Parthenon, you see a truly astounding work of art. But those artists were totally at the service of the culture's imperialistic impulses (Newton Harrison cité par Raven 1998 : 63). Helen Mayer Harrison ajoute : « earlier art was probably at the service of religious cults or impulses, although we can only theorize what such impulse might be that could lead to such diverse expressions in time and space [...] (Helen Mayer Harrison citée par Raven 1998 : 63). Le Parthénon peut engendrer une expérience esthétique, mais il faut surtout reconstituer le contexte qui a mené à la construction de ce temple. Le temple faisait partie intégrante de la vie des Grecs, il répondait à leurs besoins quotidiens. C'est exactement l'exemple que propose John Dewey dans *L'art comme expérience* (2010b : 31) : « [...] il s'agit de dépasser son propre plaisir pour parvenir à élaborer une théorie sur cette vaste république de l'art dont cet édifice [le Parthénon] est membre, on doit alors être disposé, à un certain stade de notre réflexion, à s'en détourner pour considérer le tourbillon de la vie des citoyens d'Athènes [...] dont l'expérience se trouvait exprimée dans ce temple construit pour être non une œuvre d'art mais un lieu de commémoration civique ».

augmentée. Il endosse des causes étendues : la lutte contre le sida, la condamnation des interventions américaines à l'international ou le combat contre le racisme. Il agit afin de valoriser ou de combattre une idéologie (Burnham 1998 : 81-85). Dans l'ouvrage, aucun modèle d'artiste écologiste n'est donné pour cette catégorie; cela s'explique par le peu d'œuvres existantes s'inscrivant dans cette catégorie si ce ne sont celles de Hans Haacke et de Joseph Beuys. La thèse doctorale de Bénédicte Ramade nous éclaire à ce sujet : « Si l'implication comme la sincérité de l'engagement et de l'activisme de Beuys sont indéniablement écologistes au sens politique et sociétal du terme, ils diffèrent complètement de l'approche écologique des Américains : scientifique, non idéologique, opératoire et résolutive. » (Ramade 2014 : 8). Leur démarche n'est pas fondée sur un système d'idées, mais plutôt sur la connaissance scientifique, et l'expérience. Cette approche rappelle le concept de l'enquête développé par le fondateur du pragmatisme Charles Sanders Peirce (1838-1914) et par John Dewey et déployé principalement dans *Logique : la théorie de l'enquête* (1938), mais rencontré aussi dans *Le public et ses problèmes* (1927) et *L'art comme expérience* (1934). Joëlle Zask fait un condensé clair et précis de l'enquête selon Pierce et Dewey dans son article « Situation ou contexte? Une lecture de Dewey » : « Pierce insistait sur la dimension sociale de la vérification. Autrui est associé à chaque phase d'une enquête dont la validité dépend de l'accord actuel et futur de la communauté [...] » (Zask 2008b : 322). Si la validité d'une enquête dépend du social, alors selon Dewey l'expérience résultant de l'enquête doit pouvoir être poursuivie par d'autres (Zask 2008b : 323). Cette approche des artistes américains fait aussi écho à la réactualisation de la théorie de l'enquête par la philosophe Émilie Hache dans le domaine de l'écologie, pour qui : « l'approche pragmatiste de la morale se distingue d'une forme de moralisme en ce qu'elle ne vient pas donner des leçons ». Voici un exemple concret de mise en application :

« Par exemple, en ce qui concerne la question du bien-être des animaux d'élevage qui suscite de plus en plus de controverse aujourd'hui, l'étude du problème ne consistera pas en une réflexion sur des principes (est-ce qu'il est moralement bon en soi de tuer et manger/maltraiter des animaux ou pas?) mais en une enquête auprès des acteurs concernés (animaux d'élevage, éleveurs, scientifiques, consommateur) [...]. » (Hache 2012)

L'intérêt de l'enquête pragmatiste qui prône une réponse ouverte à un problème est, pour Hache, associé à une refonte de l'implication citoyenne. Le citoyen doit être entièrement impliqué dans les processus et les décisions qui le concernent et doit avoir la possibilité de communiquer son opinion, qu'elle soit divergente ou pas (Hache 2012). Cette méthode d'enquête adoptée par Hache et initiée par Peirce et Dewey se rapproche, nous le verrons progressivement, du champ d'action du dernier modèle d'artiste dont nous allons traiter : l'artiste-citoyen.

2.1.3 L'artiste-citoyen et l'artiste-guérisseur

Dans *Artists as Citizen*, l'artiste-citoyen est considéré comme un acteur indispensable pour la société, au même titre que n'importe quel homme de profession (professeur, plombier) au service de la communauté (Burnham 1998 : 179). David Harding, un artiste écossais, a très bien occupé la position de l'artiste-citoyen : entre 1968 et 1978, il a été engagé par la ville de Glenrothes en Écosse afin de contribuer, en collaboration avec des ingénieurs et des architectes, au développement urbain et paysager de la ville émergente (Burnham 1998 : 179). Dans un autre cas, l'artiste-citoyen est présenté comme un guérisseur : « When art is allowed to flourish in society, it can help develop communities, address social ills, heal sickness, protect the environment, and renew the urban landscape » (Burnham 1998: 184). C'est l'objectif que s'est donné Mel Chin pour *Revival Field* : « My intent is to alter the earth from within, to heal and return its potential to sustain life » (cité par Friedman 1994 : 15). Le type du guérisseur évoque une pensée magique et des procédés chamaniques. *Revival Field* est conçu dans l'idée qu'un geste à petite échelle (dans le microcosme) peut avoir un effet démesuré (sur le macrocosme) (Mc Evilly 1999 : 251). Le titre même reflète cette dimension magique : *Revival* signifie ramener à la vie. Le processus de résurrection est complété par une étape assimilée à un processus alchimique par Thomas Mc Evilly : les métaux lourds absorbés par les plantes sont récupérés par un procédé de combustion (Mc Evilly 1999 : 253).

Comme pour *Revival Field*, *Ghost Nest* d'Aviva Rahmani, dont l'objectif principal est de rétablir l'écosystème de l'île Vinalhaven au Maine, se base sur des principes de

restauration réels, mais aussi sur un principe de médecine amérindienne qu'elle appelle *The Plains Indian Medicine Wheel*. L'artiste s'appuie sur la forme sacrée de la « roue médecine » pour l'aménagement de jardins sur l'île. Pour la cérémonie d'inauguration du projet, Rahmani fait appel à un chaman amérindien (Rahmani 1992 : 96). Elle met aussi au point sa *Trigger Point Theory*, qui n'est pas sans rappeler les notions de microcosme et de macrocosme qui sont au fondement de *Revival Field* de Chin et qui signifient que des gestes ciblés peuvent avoir un impact considérable (Rahmani [s.d]). La posture du guérisseur, qu'elle soit doublée de principes de guérison plus mystiques ou alternatifs, est largement répandue chez les artistes écologistes.

Selon Jan Verwoert, l'archétype du guérisseur appartient à la panoplie des conduites auxquelles Joseph Beuys s'adonne. L'intérêt dans le contexte de notre analyse ne repose pas sur les agissements de Beuys, mais sur la manière dont Verwoert voit ce modèle. Il le perçoit comme une « figure messianique » et donc autoritaire, faisant ainsi directement écho au modèle mythique de l'artiste (Verwoert 2008).

De son côté, Mark Dawes (2008 : 74) accuse l'artiste guérisseur d'agir sur des problématiques ponctuelles. Alors qu'il concentre son énergie à guérir et à soigner un problème spécifique, les effets de son geste s'estompent graduellement puisqu'il réussit à le faire disparaître, mais n'instaure pas les outils nécessaires afin que la communauté concernée puisse prendre la relève ; en fait, ses projets n'intègrent pas entièrement la communauté dans le processus. L'opinion de Dawes est, à l'évidence, basée sur le principe du maintien et du partage des résultats positifs suite à une enquête, tel que formulé par Dewey, et que Zask appelle l'« expérimentalisme » : « la sauvegarde consciente d'une interaction continue entre un organisme et son environnement » (Zask 2008b : 323). Pour revenir à l'exemple de *Revival Field*, Mel Chin réfléchit sur sa responsabilité sociale sans afficher un intérêt particulier pour la communauté environnante, pour son implication et pour les effets à long terme sur cette dernière. Sa position répond à la critique adressée au guérisseur par Dawes. C'est d'ailleurs lorsque l'artiste reste maître de son projet, même après sa conception, que le guérisseur rappelle l'image mythique et messianique évoquée

par Verwoert. Soulignons néanmoins que Mel Chin ne prend pas la totalité des crédits pour *Revival Field*, la coopération du scientifique Rufus L. Chaney est souvent rappelée.

L'issue au problème de l'artiste-citoyen envisagé comme guérisseur que suggère Dawes est une approche globale qui implique des groupes de consultation et des formations offertes au public, pour qu'il apprivoise des dispositifs technologiques afin de s'autogérer. Il s'agit aussi de maintenir un continuum entre la créativité et la prospérité de la communauté (Dawes 2008 : 74). Le rôle de l'artiste, tel que présenté par Dawes, est inextricablement lié à la notion de communauté. Le champ d'action de l'artiste-citoyen que décrit Dawes se rapproche de la conception esthétique de John Dewey qui préconise la primauté du processus sur l'objet, et l'importance de ce qui vient avant et après l'objet, les actions et les effets¹⁷. Il s'apparente aussi à la méthode tenant compte des acteurs d'Émilie Hache évoquée antérieurement. De plus, la fonction de l'artiste selon Dawes peut être décrite selon les termes du théoricien de l'art Frank Popper : « le rôle nouveau de l'artiste se trouve ainsi déterminé par le transfert de responsabilité qui s'opère à l'heure actuelle » (Popper 2007 : 194). Ce transfert se fait vers la communauté, comme nous le verrons dans la troisième section de ce chapitre, de même que vers d'autres acteurs, dont les collaborateurs.

2.2 Collaboration et interdisciplinarité

Réduire la distance entre le champ artistique et les thèmes de la vie quotidienne permet à l'artiste d'assumer plusieurs fonctions. Quand ces fonctions ne renvoient pas à la figure mythique ou traditionnelle, l'artiste consent à s'affranchir de sa position dominante afin d'instaurer des projets collaboratifs, mais surtout de donner le crédit nécessaire aux personnes impliquées. D'un autre côté, l'artiste accepte aussi de traverser la frontière de l'art pour se rendre dans des champs nouveaux, dont ceux qui touchent principalement la

¹⁷ Les théories de Dewey sont à la base de l'ouvrage collectif dans lequel se trouve le texte de Dawes. Celui-ci porte sur le processus de l'art, l'esthétique de l'environnement et l'éducation. L'affiliation au philosophe est énoncée sans détours. (Voir p. 32 dans COUTTS, Glenn, Timo JOKELA (ed.), *Art, Community and Environment : Educational Perspectives*, Bristol : Intellect Books).

science et la technologie. L'intrication de l'art et de la vie et le contexte des années 1960 et 1970 y sont pour beaucoup. De même, le thème de l'écologie, issu tout d'abord du champ scientifique, encourage certains types de collaborations.

2.2.1 De l'écologie scientifique à l'écologie artistique

La collaboration entre artistes et gens de disciplines connexes a toujours existé. Cette dimension peu avouée par les acteurs de l'art a fait l'objet de réflexions chez Howard Becker Howard dans *Les mondes de l'art* (Becker 1988). Ce qu'il entend par « les mondes de l'art », ce sont tous les collaborateurs engagés dans la matérialisation et la réalisation des projets artistiques. Il suffit de penser à toute œuvre monumentale du *land art* que le travail d'ingénieurs et de nombreux ouvriers a permis de concrétiser. La différence entre ces collaborations, souvent passées sous silence, et celles qui sont intégrées dans le champ de l'art écologique est que ces dernières sont considérées comme digne de mention par les artistes et qu'elles sont incluses dans le processus même de création.

La notion d'écologie est développée pour la première fois en 1866 par l'Allemand Ernest Haeckel. Ce terme signifie : « la totalité de la science des relations de l'organisme avec l'environnement, comprenant au sens large, toutes les conditions d'existences » (Haeckel cité par Fel 2003 : 153). Pour plus de précisions, Loïc Fel ajoute : « [...] l'écologie analyse le rapport triangulaire entre les individus d'une espèce, l'activité organisée de cette espèce et l'environnement de cette activité » (Fel 2009 : 154). Cette science globale implique « aussi bien l'analyse de données physico-chimiques, biologiques, climatiques, paléontologiques que l'influence de l'histoire humaine ». L'écologie est un concept a priori scientifique proposant une approche holistique du monde vivant. Appréhender des phénomènes d'un point de vue écologique exige donc l'implication de spécialistes de domaines diversifiés.

Dans un ancien dossier (1975) consacré à l'écologie et à l'art publié par l'université de Lausanne en Suisse, Jacques Monnier explique que le terme « art écologique » est avant tout une métaphore, qui permet un glissement de la science à l'art : « [...] Elle [la

métaphore] provoque une manière de court-circuit entre deux champs d'activité tenus pour étrangers l'un à l'autre, court-circuit générateur d'une réalité nouvelle » (Monnier 1975 : 5). Cette réalité nouvelle aboutit, entre autres, à l'interaction entre les disciplines. Voilà pourquoi le modèle collaboratif semble bien s'adapter à l'art écologique.

2.2.2 L'artiste scientifique

L'implication des scientifiques dans les projets d'artistes a été observée, avec *Lagoon Cycle* des Harrison, dans le premier chapitre¹⁸. Il en est de même pour Aviva Rahmani avec *Ghost Nest* et pour Mel Chin avec *Revival Field*. Ces exemples portent sur la collaboration des scientifiques sur laquelle comptent les artistes, mais le contraire existe aussi. Les artistes sont appelés à aider les scientifiques et d'autres spécialistes, afin d'amener un regard nouveau sur certains phénomènes (Strelow 2004 : 13). Encore plus, certains adoptent les méthodologies scientifiques dans leur démarche artistique. C'est le cas de l'artiste américain Brandon Ballangée.

Ballangée se préoccupe aussi de sciences et de créatures étranges, mais son engagement scientifique est ancré dans l'époque actuelle. L'artiste, qui mentionne l'influence des pionniers (Helen et Newton Harrison, Betty Beaumont, Agnes Denes) sur son œuvre, tente de brouiller la frontière existant entre art et science (Ballangée 2010). En général, la matérialisation de ses projets s'appuie fortement sur la collaboration des membres de la communauté scientifique, mais l'originalité de l'artiste tient au fait qu'il endosse, lui-même, certaines tâches et méthodologies issues de la discipline biologique. L'observation des espèces animales vivant dans différents milieux occupe une grande partie de sa démarche artistique. C'est à partir de ses observations qu'il élabore nombre de ses projets exposés. La reconnaissance de son travail par les scientifiques confirme le sérieux de ses recherches. Par exemple, en 2001, il devient membre de Sigma XI, une société de recherche scientifique. Il offre, entre 2002 et 2006 au Costa Rica, un cours qui porte sur l'art, l'écologie et l'environnement tropical : *Ecology art and neotropical*

¹⁸ Voir p.17 du premier chapitre.

evolution. Le *United States Geological Survey's North American Reporting Center for Amphibian Malformation* (NARCAM) lui a attribué le rôle d'observateur afin d'examiner certains amphibiens en déclin et d'étudier le sort des amphibiens difformes présents sur tout le territoire nord-américain (greenmuseum.org 2010)¹⁹. Son programme artistique s'appuie principalement sur un ensemble de photographies des amphibiens recensés : « Pour créer ces photographies, je choisis des grenouilles présentant des difformités graves et je les soumetts à un processus chimique appelé *clearing and staining*, puis je les scanne à très haute définition » (Ballengée 2012 : 66). Les images classées sous le titre de *Reliquaries* (1996-présent) font partie de l'ensemble des activités artistiques créées autour du motif des difformités des amphibiens (*Malamp : The Occurrence of Difformities in Amphibians*) (fig. 17). Les autres projets relatifs aux amphibiens sont *Styx* (2007-présent) et *Requiem* (2009). Le premier est une installation, le second, une vidéo (Ballengée 2014).

2.3 Le public de l'art

L'artiste-citoyen opère un double transfert de responsabilités, le premier vers les collaborateurs spécialisés, le second vers le public. Il s'agit alors de se demander quelles sont les responsabilités qui sont transférées au public, c'est-à-dire quel est son niveau d'implication dans la réalisation des projets. Le transfert répond à une reconfiguration de la perception du public par l'artiste. La question relative est donc de savoir : qui est ce public? Retracer les modèles paradigmatiques du public en art permet de formuler des réponses sur ce qui le compose et sur l'éventail des conduites qu'il peut adopter. Les trois catégories que sont le spectateur conventionnel, le public participatif (à différents niveaux) et la communauté sont passés en revue afin d'établir des liens avec l'art écologique.

2.3.1 Le modèle du spectateur

En cherchant à déconstruire le modèle classique du spectateur qui est encore souvent perçu comme l'unique modèle constituant le public de l'art Christian Ruby, dans

¹⁹ La description de la totalité des activités de l'artiste est disponible sur son site officiel : <http://brandonballengee.com/>.

La figure du spectateur : éléments d'histoire culturelle européenne (2012), explique que cette figure, qui s'est développée à partir des réflexions de philosophes du XVIII^e siècle, est fondée sur l'observation et l'appréciation de l'art. Sans entrer dans les détails philosophiques développés par Diderot, Hume et Kant sur lesquels se base Ruby, le spectateur est décrit comme « une figure active, correspondant à une éducation spécifique procédant de la confrontation aux œuvres sous le mode du face à face contemplatif et qui, en proférant un jugement de goût peut prétendre, par cet effort intégratif, appartenir à une certaine communauté de valeur déjà existante, uniforme et homogène » (Ruby 2012 : 8). Autrement dit, le public de l'art, selon son acception conventionnelle, est monolithique de par son attitude contemplative face à l'art et de par les valeurs communes transmises générant cette attitude.

Aujourd'hui, le lieu d'exposition choisi en dit long sur le public que l'on tente d'atteindre. Selon Mary Jane Jacob, les pratiques muséales actuelles dérivent de celles du XVIII^e siècle ; les musées persistent, d'une part, à considérer le public comme autonome dans ses réflexions sur l'art malgré certains efforts déployés pour le guider et, d'autre part, ils établissent à partir de catégories restrictives, un art « officiel » qui passe par la hiérarchisation des œuvres selon le type de médium ou de média, par la prolongation des références établies en histoire de l'art et par l'exposition et la présentation des œuvres selon un programme thématique (Jacob 1995 : 51). Bien des stratégies sont déployées afin d'élargir le public de l'art, que ce soit des initiatives pédagogiques réservées aux groupes scolaires et aux enfants ou des ateliers permettant l'essai des techniques artistiques (Jacob 1995 : 52). Cependant, si les musées refusent ou tardent à amorcer des changements fondamentaux au niveau de leur programmation, l'auditoire reste limité puisqu'il doit venir à l'art ; il fait le choix de se déplacer et son implication est aussi amoindrie²⁰. Ainsi, le public du musée évoque, en certains points, l'attitude du spectateur telle que décrite par

²⁰ Par contre, il faut noter que la participation du public n'est pas exclue des musées. L'exposition *The Art of Participation : 1950 to Now* (2008-2009) remet en question l'idée générale selon laquelle l'art participatif est une pratique foncièrement anti-institutionnelle qui s'oppose à une présence dans les musées (Frieling 2008 : 12). La posture participative du spectateur au musée ou dans une institution artistique n'implique cependant pas un changement majeur dans la composition du public.

Ruby. Qu'en est-il de l'art écologique au musée, incite-il à la stricte posture du spectateur? À partir du travail de Mark Dion, il est possible de répondre en partie à la question.

Les sculptures et les installations de l'artiste canadien Mark Dion concernent généralement l'écologie et l'histoire naturelle dans les musées (Smith 2001 : 24). L'artiste concentre ses travaux autour des origines du geste collection et de l'exposition. Il rassemble, expose et s'intéresse aux sciences étranges comme on le faisait à partir du XVI^e siècle avec les cabinets de curiosités ou de sciences naturelles qui évoquent aujourd'hui un mélange d'art et de pseudo-science. Parallèlement aux considérations pseudo-scientifiques anciennes, Dion s'intéresse aussi aux sciences actuelles. Il considère la biologie, la géologie, la botanique, comme des disciplines qui, paradoxalement, au lieu de rapprocher l'être humain de la nature, l'en séparent par des questions de méthodologie et de dispositifs scientifiques (Dion 2001 : 35). Dans le cadre de l'exposition collective *Ecologies* (2000) présentée au David and Alfred Smart Museum of Art de Chicago situé sur le campus de l'Université de Chicago, il monte *Roundup : An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* (2000) (fig. 18). L'œuvre offre aux visiteurs la possibilité de voir, classé, l'éventail des insectes collectés dans les entrailles du musée. Cette alternative à l'extermination reconnecte le spectateur à la nature qui l'entoure et rappelle que le musée est un milieu qui fait partie d'un ensemble plus large de milieux, constituant l'environnement de tous les organismes (Dion 2001 : 37). En général, Dion poursuit ses réflexions à l'extérieur du musée en organisant des discussions sur l'environnement, réunissant des gens du champ artistique et du champ de la recherche scientifique. C'est le cas de l'exposition *Ecologies* puisqu'elle est organisée en collaboration avec l'Université de Chicago. Le double volet permet, d'un côté, de toucher un public plus large (celui des musées et celui issu de disciplines distinctes) et d'un autre côté, de susciter des attitudes diversifiées selon l'endroit où se situe l'activité et en quoi elle consiste (Smith 2001 : 26). Avec l'œuvre de Mark Dion, le spectateur au musée est plus qu'un simple observateur, il est confronté à un discours artistique autoréférentiel l'amenant à repenser le musée. Mais son implication reste limitée.

2.3.2 Confronter, rejoindre et mettre à contribution le public et la communauté

Dès le début du XX^e siècle, les futuristes italiens et les dadaïstes confrontent le public par la provocation; les futuristes en adoptant des méthodes politiques (manifestes, pamphlets, publication dans les journaux) et les dadaïstes en jouant avec les conventions artistiques (récitation de poésie incohérente et prononciation de sons sans significations, etc.) (Groys 2008 : 24-25). Dans les deux cas, l'attaque des traditions, qu'elles soient artistiques, politiques ou sociales, est visée. Dans les années 1960, des membres du groupe Fluxus, de l'Internationale situationniste, ainsi que Andy Warhol, entre autres groupes et artistes, ont multiplié et répandu la pratique de *happenings* et de performances. Ces activités sont l'occasion de réunir, dans un même espace, l'artiste et son public, explique Boris Groys dans son texte « A Genealogy of Participatory Art » (2008 : 28).

Les années 1960 et 1970 sont riches en productions artistiques qui montrent un intérêt grandissant pour le public. En établissant une courte histoire de l'art public réalisé grâce aux nombreuses politiques mises en place par le *National Endowment for Art* (NEA), Suzanne Lacy (1995 : 21) explique que l'espace extérieur est perçu comme un nouveau lieu d'exposition. C'est pourquoi, en 1967, le NEA met en place le *Art in Public Places Program* permettant la « démocratisation » de l'art par son exposition dans l'espace public (Lacy 1995 : 21). Lacy critique cependant cette stratégie en disant que le changement de lieu n'a fait qu'engendrer des discussions esthétiques : « Because these works were art monuments indicative of the author's personal manner of working, not cultural monuments symbolic of contemporary society, the ensuing public debate centered on artistic style (e.g., abstract versus figurative art) rather than on public values » (Lacy 1995 : 22). Dans les années 1970, les artistes s'approprient également les médias de masse afin de réfléchir sur le public par le biais de la notion d'interactivité (Lacy 1995 : 26). En d'autres termes, les artistes d'avant-garde tentent de renouer avec le public, soit en allant vers lui, soit en déplaçant l'art vers lui, mais les gestes ainsi menés ne sont pas envisagés pour réfléchir sur ce qu'est le public et sur sa possible implication.

Frank Popper, dans *Art, Action et Participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, étudie les stades d'engagement du public qu'on peut schématiser comme une sorte de ligne progressive allant de la simple perception à l'« action créatrice » et à la « participation totale » en passant par la « participation ludique » (Popper 2007 : 196). Dans les années 1980 et 1990, la participation du public dans la démarche créative de l'artiste prend une certaine importance. Les notions d'« action créatrice » et de « participation totale » explicitent la nature de certaines des œuvres des années 1980-1990.

En ces mêmes années, l'artiste allemand Joseph Beuys établit le concept de « sculpture sociale », signifiant la possibilité de restructurer la société par la créativité en faisant de tous et chacun un artiste. La créativité prend forme par la participation des citoyens à l'art. En 1982, dans le cadre de l'évènement *Documenta 7* à Kassel en Allemagne, Beuys choisit de planter dans la ville 7000 chênes accompagnés de stèles en basalte, d'où le nom de l'œuvre : *7000 oaks*. Le projet n'est mené à terme qu'après cinq années de travail et complété grâce aux participants bénévoles (Kagan 2013 : 282). *7000 oaks* correspond au concept de *new genre public art* développé dans l'ouvrage collectif *Mapping the Terrain : New Genre Public Art* (1995), portant surtout sur l'art des années 1990 et sur quelques projets des décennies précédentes. Le *new genre public art* comprend les activités portant sur la communauté locale, les enjeux environnementaux et les enjeux historiques. Parmi ce genre d'interventions on trouve les propositions de Newton and Helen Mayer Harrison (Lippard 1995 : 121). Une autre catégorie présentée dans l'ouvrage est celle des œuvres extérieures, *site-specific*, conçues grâce à l'investissement physique de gens du public. Ce type d'art intègre aussi les installations dans des espaces publics intérieurs et certaines performances et rituels portant sur l'histoire des communautés. L'art environnemental et les stratégies de réhabilitation (Alan Sonfist et *Time Landscape* par exemple) en font également partie (Lippard 1995 : 121-123). Autour de ces projets multiformes, le spectre des implications du spectateur est large. Patricia C. Phillips (1995 : 60-71) indique que le public du *new genre public art* est encouragé à agir, à partager ses idées, à intervenir et à participer. Les possibilités d'action du public correspondent à l'« action créatrice » de Popper.

Lacy emploie souvent le terme de communauté pour qualifier le public impliqué dans les œuvres qui concernent le *new genre public art*. Pour elle, la communauté est déterminée par la reconnaissance des divergences qui existent entre les gens et par les traits distinctifs qui les caractérisent. Face à la communauté, l'artiste doit penser à concilier non seulement les divergences, mais aussi l'intérêt de chacun des individus et de la collectivité (Lacy 1995 : 36). Le *new genre public art* est un art qui intègre la communauté, sans être nécessairement constitué par elle. Pour Lacy, l'interaction avec la communauté passe par l'information, l'apprentissage et le dialogue (Lacy 1995 : 105). Lucy Lippard donne une définition d'un art public qui se veut communautaire, corroborant l'avis de Lacy : « I would define public art as accessible work of any kind that cares about challenges, involves and consults the audience for or with whom it is made, respecting community and environment » (Lippard 1995 : 121).

D'un autre côté, certaines approches artistiques abordent la communauté d'une façon plus complexe, faisant paraître limitée la définition de Lacy. La perception de ce qui constitue la communauté étant similaire, la distinction se trouve dans les possibilités d'action des membres de la communauté. En 2008, Glenn Coutts et Timo Jokela publient un ouvrage collectif portant sur la mise en place d'un art communautaire en Écosse. *Art, Community and Environnement : Educational Perspectives* est publié dans le but de démontrer qu'il est possible d'envisager un rapport entre l'art, l'éducation, la participation communautaire et l'environnement, tout en développant une esthétique environnementale, c'est-à-dire une appréciation de ce qui nous entoure. À titre d'exemple, en 1997, l'artiste Karina Young cherche à mettre en valeur certains éléments de l'aménagement public des Woodlands dans le centre de Glasgow. Avec *Mosaic Bollard Project* (fig. 19), elle instaure une collaboration avec les élèves de niveau primaire d'une école du quartier afin de donner un nouveau souffle aux nombreux piliers bétonnés gris et monotones installés par la ville sur les routes et servant à limiter le trafic quotidien. L'artiste rassemble une panoplie de dessins imaginés par les enfants afin d'en faire des mosaïques qui égayeront les piliers (Dawes 2008 : 67-69). Un autre projet est conçu en collaboration avec des élèves, mais d'une école secondaire cette fois-ci. L'artiste Nina Saunder organise une sortie permettant aux élèves d'en apprendre davantage sur l'histoire de leur ville : Port Glasgow. En tenant

compte des récits retenus, les étudiants ont modelé des sculptures miniatures sur les sujets qui les ont touchés. De ces sculptures, Nina Saunders a sélectionné trois éléments à partir desquels a été moulée une sculpture en bronze de grandes dimensions. Les étudiants ont pu assister au processus de transformation. Non seulement cette sculpture fut placée devant l'école, mais des modèles réduits ont été commandés en guise de trophées remis, dans l'avenir, pour honorer l'implication des étudiants dans la communauté (Dawes 2008 : 69-71).

On distingue dans ces projets les caractéristiques de la communauté telle qu'annoncées par John Dewey dans *Le public et ses problèmes*. En effet, d'après Mark Dawes (2008 : 67), auteur collaborateur de l'ouvrage de Coutts et Jokela, dans la conception d'une œuvre, deux étapes doivent être mises en place : demander à la population ce qu'elle désire et l'inclure dans le processus de l'œuvre, mais encore plus, il faut que se développe un sentiment de propriété et de pouvoir (*empowerment*) par rapport au projet. La prise en compte par la population de ses propres intérêts est une condition première pour parler de communauté chez Dewey. En effet, pour lui, le public dans une démocratie libérale fait face à trois problèmes majeurs l'affectant depuis l'ère moderne : sa dispersion, son invisibilité et la perte de sa participation. Comme solution à ces problèmes du public, Dewey suggère la constitution d'une Grande Communauté²¹ par le biais du développement d'une communauté locale²². Celle-ci est une « association », donc un moyen d'organiser le public dispersé et disparate. Mais Dewey précise que toute « association » n'est pas une communauté. Contrairement à Suzanne Lacy chez qui la notion de communauté se rapporte principalement à la reconnaissance de la diversification

²¹ Dans l'introduction rédigée pour *Le public et ses problèmes*, Joëlle Zask explique que la notion de communauté détaillée par John Dewey ne cadre pas dans une idéologie marxiste. Selon Zask, Dewey s'attaque à la fois au marxisme et au libéralisme pour leur absolutisme (Dewey 2010a : 46-47 Introduction de Joëlle Zask). Le libéralisme repose sur la primauté de l'individu alors que le marxisme ne tient pas compte du « facteur humain », les conséquences proviennent de l'environnement économique. La notion de communauté développée par Dewey s'oppose au marxisme puisqu'elle introduit les actions humaines comme facteur générant certaines conditions du monde et parce qu'elle donne place à l'individualité. En fait, le jugement individuel est accompli « par les relations d'échanges personnels de la communauté locale » (Dewey 2010a : 320).

²² Il est difficile de déterminer ce qui est de l'ordre de la communauté locale et ce qui est de l'ordre de la Grande Communauté chez Dewey puisqu'il ne met pas au clair la distinction. Dans sa thèse sur le philosophe, François-Xavier Inchauspé explique l'origine de cette confusion dans le fait que la communauté locale serait en fait la Grande Communauté (Inchauspé 2012 : 128-129). Pour des précisions et des réflexions philosophiques sur les notions développées par John Dewey voir la thèse en entier.

des publics, une communauté pour Dewey c'est avant tout l'ensemble des activités conjointes réalisées dans le but de régler des problèmes d'ordre public. C'est aussi une façon de s'organiser qui permet de répondre aux différents désirs et objectifs engendrés par les conséquences que les actions génèrent (Dewey 2010a : 248-249).

Dawes (2008 : 68) explique que le projet *Mosaic Bollard* a pris place dans une société rendue bien disparate par la présence des communautés culturelles et par l'écart important du niveau social des habitants. Ce projet est tout de même parvenu à réunir un nombre intéressant de personnes autour d'un enjeu qui concerne leur environnement direct. La dimension rassembleuse est un autre des aspects qui compose la communauté selon la perspective deweyenne. Il s'agit du point commun avec la communauté définie par Lacy.

Mosaic Bollard a aussi permis à des membres de la communauté d'occuper, par leurs réalisations, l'espace public de manière pérenne. La pérennité de l'action indique aux autres membres de la société que l'amélioration du milieu dans lequel ils vivent est concevable. Dawes insiste sur l'importance de la durée d'un projet. Il explique qu'une œuvre dont les conséquences ne sont pas durables dans le temps suscite une attitude de « visiteur » de la part du public et limite l'efficacité de l'œuvre, soit la transmission des aspects positifs (Dawes 2008 : 67). La pérennité permet la continuité et la transmission du sentiment de pouvoir. Dewey ne parle pas en termes de pérennité, mais il souligne l'importance de prévoir les conséquences et de maintenir les plus positives. Ces aspects sous-entendent la continuité. Il parle en terme de survie, la survie d'une communauté nécessitant le partage des résultats positifs (les conséquences) des activités, ainsi que leur anticipation et leur maintien à long terme (Dewey 2010a : 247-248).

Dawes signale un autre aspect caractérisant ces activités : en plus du sentiment de propriété, de la pleine participation et de la pérennité, l'éducation occupe une position centrale. Les projets écossais arrivent à leurs fins grâce à l'implication des élèves. Leur participation quasi totale les a initiés aux principes de la vie communautaire. Dewey (2010a : 23) dit d'ailleurs que l'association communautaire n'est pas naturelle, elle s'apprend puisque communiquer, s'organiser et vivre ensemble ne sont pas des

comportements innés; ils sont appris. L'école s'avère donc un lieu idéal permettant la réalisation de projets en commun puisque, initiés tout jeunes, les élèves pourront assurer la transmission du principe de vie en communauté.

Un parallèle entre les deux exemples tirés de l'ouvrage de Coutts et Jokela et le *new genre public art* expose encore plus l'écart qui existe entre la notion de communauté perçue par les auteurs de *Mapping the Terrain* et celle décrite par Dawes. Malgré l'implication sociale inhérente à *7000 oaks* de Beuys, on ne trouve pas les aspects énoncés dans les exemples écossais, c'est-à-dire, la notion d'*empowerment* et le sentiment de propriété. La pérennité se manifeste par la durée de vie des arbres, mais il est difficile de connaître le réel impact de ce projet sur la communauté et sur l'apprentissage qu'elle en retire. Une autre distinction majeure est à noter entre le *new genre public art* et l'art communautaire tel que le décrit Dawes : alors que le premier ne remet pas fondamentalement en question la distinction entre l'artiste et le public (le crédit pour *7000 oaks* est presque entièrement donné à Joseph Beuys), le second cherche à effacer progressivement la ligne qui les sépare (Dawes 2008 : 67). Le public artistique et celui de la vie citoyenne se confondent. Pour Dewey, « l'idéal de la communauté » c'est aussi « l'idéal de la démocratie » et cet idéal doit se maintenir (Dewey 2010a : 243). L'organisation d'une vie communautaire doit refléter l'organisation démocratique. Transposé aux exemples de Dawes, ce principe fait du membre de la communauté un citoyen-artiste. D'ailleurs, l'effacement progressif des limites entre art et vie et l'intégration des jeunes étudiants explique peut-être le fait que ce genre de projet soit en général moins populaire chez les artistes

2.4 Francine Larivée, Noel Harding et Agnes Denes

Un grand nombre des exemples qui ponctuent les observations déployées dans les sections précédentes ne concernent pas nécessairement l'art écologique. Dans cette partie, il s'agit d'étudier les œuvres de Francine Larivée, de Noël Harding et d'Agnes Denes à travers le filtre des notions étudiées plus tôt.

L'art de Francine Larivée la place dans une position qui semble a priori apolitique : « L'artiste, lui, ne s'adresse ni au discours scientifique, ni à celui que l'on tient à la conscience du citoyen. Pas davantage il ne vise la manipulation des foules » (Leenhardt 1996 : 3). Cette position peut signifier l'indifférence totale de l'artiste face aux enjeux de la vie. Elle peut aussi évoquer le second sens associé au principe de non représentativité développé par Van Gucht : le refus de l'artiste d'être associé à une conception politique fixe. Cette position s'applique davantage à la démarche de Larivée. Une exposition rétrospective de Francine Larivée, intitulée *Le paysage comme tableau vivant* (1994), présentée au Musée Régional de Rimouski, a été conçue pour réfléchir à la question suivante : « Comment l'art peut-il [...] s'engager dans la défense d'une idée [...] » (Leenhardt 1996 : 3). L'engagement de Larivée pour l'environnement passe par la modification du regard et de la perception : « Son champ [est] celui des modalités du regard que nous pouvons porter sur la flore, la végétation, la germination, sur la nature sur la vie » (Leenhardt 1996 : 3). Dans *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant*, les mousses sont installées sur un barrage de 2 mètres de largeur et 6 mètres de longueur. L'espace naturel peut rappeler une peinture, mais en réalité il n'est pas figé, il est possible d'y poser, au sens littéral, des regards distincts à partir de positions différentes et cette multiplication des regards évoque la multimensionnalité de la nature (Johnson 1994 : 11).

Larivée, un peu à la manière de Mark Dion, suscite une attitude du public assez traditionnelle. Elle bouleverse le regard du spectateur sans chercher à l'impliquer dans la conception de son projet. Ce travail où le public et l'artiste maintiennent une posture assez conventionnelle n'empêche pas Larivée de s'intéresser à d'autres disciplines et à tenter la collaboration. C'est le cas pour *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant*, qui découle d'une collaboration avec le botaniste Claude Figureau²³. C'est le cas aussi pour *Ophélie, Jardin d'eau*. Il s'agit d'une « œuvre-laboratoire » éphémère, appuyée sur la recherche : elle évolue et disparaît avec le temps. (Daigneault 2001 : 34). C'est dans la mise au second plan de la dimension matérielle que l'on peut associer son travail aux

²³ Voir p.25 du premier chapitre.

théories de Dewey. Toutes notions entourant le principe de communauté, la pérennité des effets, l'implication des membres et le sentiment de pouvoir sont ici évacués. On retrouve toutefois la dimension de l'expérience esthétique. Pour Dewey, l'œuvre d'art matérielle est à la fois la manifestation des expériences passées qui ont permis sa réalisation et la sources de nouvelles expériences. Ces expériences antérieures et ultérieures font aussi partie de l'expérience esthétique. C'est sur ces aspects qu'insiste Larivée.

La dimension communautaire est considérée comme une des caractéristiques de l'œuvre *Tree Mountain-A Living Time Capsule* d'Agnes Denes (Kalela 1996). Pourtant, dans un article très élogieux à l'égard de Denes, Mark Daniel Cohen omet complètement cette dimension communautaire pour ne parler que des réalisations « exceptionnelles » de l'artiste (Cohen : n.d.). D'ailleurs, au sujet de *North Waterfront Park Masterplan* (1990), il explique avec amertume qu'il n'a pu être réalisé parce que la communauté n'en voulait pas, et c'est un parc à chien qui a finalement été construit. *North Waterfront Park Masterplan* devait réhabiliter un ancien dépotoir à Berkeley en Californie en un espace naturel, ludique et artistique. C'est surtout le génie créatif de Denes qui est mis de l'avant par Cohen par rapport à *Tree Mountain-A Living Time Capsule* et *North Waterfront Park Masterplan*. L'intérêt communautaire est en réalité bien présent dans le cas de *Tree Mountain-A Living Time Capsule*. La dimension collective de l'œuvre peut correspondre à celle développée par Lacy avec la notion de *new genre public art*, c'est-à-dire un art fait pour la communauté, en la rendant gardienne de la montagne pour quatre siècles. La dimension pérenne, si chère à Dawes et à Dewey, est présente dans la forme et dans la matérialité, mais l'est-elle dans la transmission du savoir aux membres de la communauté? L'art de Denes semble essentiellement fait pour la communauté et non avec lui.

En ce qui concerne Noel Harding, la question du rapport avec la communauté a été abordée dans le chapitre précédent. Comme nous l'avons signalé, le projet *Dawes Crossing* n'est pas apprécié et encore moins compris par une partie de la population, mais pour d'autres elle est le lieu de plusieurs occupations et activités. Quant à *Elevated Wetlands*, sa dimension communautaire réside probablement dans les opérations organisées autour du projet, comme par exemple les visites de classes scolaires. Le public est aussi impliqué, de

façon involontaire, par son passage sur la route à côté de laquelle se trouve la sculpture. Il est pertinent de se demander de quelle sorte de compréhension fait l'objet un projet qui ne peut être vu qu'à toute vitesse, étant donné qu'il est situé en bordure d'autoroute.

Quant à l'attitude de l'artiste, elle rappelle les propos de Vander Gucht (2007 : 67) « Péchant parfois par dogmatisme idéologique en reproduisant un modèle archaïque d'artiste politique donneur de leçon et parlant au nom des opprimés au lieu de collaborer avec eux, ils [les artistes] conçoivent le plus souvent des monuments ou des sculptures monumentales qu'ils installent dans l'espace public, ou encore des œuvres dites participatives dont le sens et la forme demeurent dictés par l'artiste aux visiteurs, autorisés à l'occasion à toucher voire à repartir avec un morceau de l'œuvre [...] ». Évidemment, il ne s'agit pas de généraliser sur le travail de Harding. Bien que *Dawes Crossing* ait reçu une réception mitigée, il est aujourd'hui apprécié par de nombreux habitants, la page Facebook qui lui est consacrée en témoigne²⁴.

2.5 L'artiste-citoyen et le citoyen-artiste : fonctions distinctes

Au terme de ce chapitre, il est possible de conclure que la fonction de l'artiste-citoyen envisagée par Marc Dawes en lien avec le concept de communauté développée par John Dewey, est inévitablement attachée à celle du citoyen-artiste. En effet, en adoptant le profil de l'artiste-citoyen, l'artiste accepte de céder de ses responsabilités et de ne plus être une figure d'autorité, du moins après la conception du projet. Ses responsabilités, il les transfère en partie à des collaborateurs spécialistes, mais surtout au public ou plutôt à la communauté qui peut exercer ses droits civiques par l'art. Il faut se rendre à l'évidence cependant : une intégration totale dans les projets, telle que formulée par Popper, est utopique. L'artiste et les membres de la communauté ne peuvent être totalement confondus.

²⁴ <https://www.facebook.com/dawescrossing>

Les réflexions sur l'art de la réhabilitation de Francine Larivée, d'Agnes Denes et de Noel Harding montrent que, malgré un fond méthodologique similaire, les actions et les résultats sont très distincts : ils dépendent de la manière dont l'artiste envisage son rôle et son public. Chacun des artistes adopte en partie certaines approches. Larivée favorise une approche processuelle de l'art. Denes pense son travail pour la communauté en lui permettant de prendre possession de son projet, mais la conception revient totalement à l'artiste. Harding construit ses projets pour la communauté sans faire l'unanimité, ce qui semble assez légitime d'ailleurs. La dimension pédagogique est plus manifeste chez lui. Enfin, Denes et Harding parlent en termes de communauté, mais aucun d'entre eux n'incite le public à la posture du citoyen-artiste.

D'un autre côté, aucun des artistes n'adopte le profil de l'artiste-citoyen tel qu'envisagé par Dawes. Francine Larivée ne crée aucun lien tangible avec une quelconque communauté, sa posture peut même s'apparenter à celle de l'artiste guérisseur si on considère *Ophélie-Jardin d'eau* comme une action qui vise à régler problème précis : la pollution du Canal. Nous verrons cependant que ce n'est pas réellement l'objectif premier de l'œuvre. Les postures d'Agnes Denes et de Noel Harding se rapportent plutôt à celle du professionnel. *Dawes Crossing* est sélectionné afin d'occuper, de manière fonctionnelle, un espace urbain délaissé, son action est dirigée vers la communauté, mais celle-ci n'est aucunement impliquée dans la mise en place de l'œuvre. C'est également le cas pour *Tree Mountain*.

La volonté de garder un pouvoir sur l'œuvre afin d'en retirer une certaine reconnaissance peut expliquer pourquoi la posture du citoyen-artiste décrite par Dawes n'est pas privilégiée. Mais des raisons aussi simples que l'impossibilité de réunir les ressources techniques, monétaires et humaines dans la conception des projets comme ceux décrits par Dawes peuvent aussi expliquer la situation. Enfin, les postures choisies correspondent avant tout aux intentions de l'artiste et à ce qu'il recherche : veut-il seulement mobiliser, conscientiser, faire participer ou intégrer les trois à la fois? Le choix de chacune de ces actions trouve des raisons particulières et influence la position de l'artiste et celle du public. Mais si les formes de participation sont directement liées aux

intentions de l'artiste, pourquoi préférer la mobilisation plutôt que la sensibilisation ou la guérison et est-il réellement possible de les séparer?

Chapitre 3. Les usages

Dès 1972, l'ONU organise la Conférence de la Terre à Stockholm. Cette rencontre de grande envergure, réunissant 113 représentants de gouvernements et d'organismes divers, contribue à la diffusion internationale de la connaissance des questions écologiques. Les acteurs présents aspirent à préciser les enjeux environnementaux transnationaux et à instaurer des recommandations et des plans d'action à l'échelle planétaire (Équipe Perspective Monde 2014). Les enjeux discutés et consignés dans le rapport des *26 principes*, ainsi que l'inauguration du Programme des Nations unies pour l'environnement (PNUE), sont relatifs au concept de développement durable qui sera explicitement défini dans le rapport *Brundtland* en 1987²⁵ et lors du Sommet de la Terre à Rio de Janeiro (1992). Selon le rapport *Brundtland*, le développement durable se résume à répondre aux nécessités du présent, tout en assurant aux générations à venir la capacité de satisfaire leurs propres besoins (ONU 2002). Les acteurs présents reconnaissent que l'atteinte de cet objectif implique la coordination simultanée des champs économique, social et environnemental. Cependant, les paramètres d'action et les réflexions sur le développement durable déplaisent, explique le professeur Yates McKee (2006). En effet, après le Sommet de la Terre à Rio en 1992, des groupes politisés tentent d'exposer les causes profondes de la crise écologique, et non celle, jugée par eux superficielle, de la surpopulation, avancée par les instances officielles lors du sommet²⁶. Considérer la surpopulation comme le problème numéro un écarte toute responsabilité humaine par rapport aux dommages causés à la Terre. Les groupes militants organisés comme Greenpeace dénoncent plutôt le système économique mondial et le mode de vie qui en découle. L'être humain est presque entièrement responsable des changements climatiques et des bouleversements environnementaux (McKee 2006). C'est pourquoi Kagan propose de remplacer l'expression « développement durable », teintée par des soucis économiques et

²⁵ Rapport mis en place lors de la Commission mondiale sur l'environnement et le développement (1987).

²⁶ « Une coalition d'organisations des pays du Nord et du Sud, la première de son genre, organise un contre-sommet indépendant, posant de la sorte les fondations de ce qui serait plus tard connu sous le nom de Global Justice Movement. Ces organisations dénoncent alors le fait que le Sommet de la Terre n'a pas abordé la question du déséquilibre mondial du pouvoir entre les pays du G7 et le monde post-colonial, qu'il considère la pauvreté et la surpopulation (plutôt que les modèles de production et de consommation des pays du Nord) comme les causes premières de la dégradation de l'environnement, et estime que les activités des entreprises et leur croissance sont le mécanisme fondamental du bien-être mondial et doivent, pour cette raison, être soutenues » (McKee 2006).

politiques, par celle de « durabilité », impliquant la responsabilité de l'être humain dans les catastrophes naturelles et intégrant la dimension culturelle (Kagan 2013 : 94).

En effet, à la suite des débats et des discussions menées autour de l'idée de développement durable depuis 1972, des auteurs du milieu artistique contemporain tels que Sacha Kagan (2013), Hildegard Kurt (2004) et Victor Margolin (2005), déplorent l'absence du champ culturel dans les actions visant l'atteinte de la durabilité. Or, en 1995, un rapport intitulé *Notre diversité créatrice*, résumant les travaux de la Commission mondiale sur la culture et le développement organisée par l'UNESCO, traitait déjà de la situation de la culture dans le monde. Mais la question culturelle n'était pas liée à celle du développement durable, il s'agissait surtout de mettre en place un plan permettant la sauvegarde de la diversité culturelle menacée par la mondialisation, expliquent Maarten Vidal et Jan Wouters (2007 : 166). Malgré ce rapport, la culture est encore largement écartée du développement durable²⁷. Elle est pourtant selon certains, entre autres Bettina Laville et Jacques Leenhardt, auteurs de « Vilette-Amazone : Manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle »²⁸, l'un des facteurs les plus importants menant à la durabilité. Plus exactement, ils considèrent que notre relation à l'environnement peut être changée essentiellement grâce à l'art (Kagan 2013 : 13).

Que l'idée de durabilité soit explicite ou pas dans leur démarche artistique, il existe un point convergent entre les artistes impliqués dans les causes environnementales : la volonté de changement par l'art. Parmi les actions projetées, trois sont récurrentes : la sensibilisation, la mobilisation et la guérison. Pour certains, chacun de ces usages est lié à une fonction particulière, considérée comme ayant le plus d'impact pour répondre aux problèmes environnementaux. A priori, les actes de sensibilisation et de mobilisation visent les gens, alors que ceux de guérison se concentrent surtout sur de multiples lieux. Mais la notion d'écologie implique une inextricable relation entre le social et l'environnement, et celle de durabilité aussi. Ainsi, en agissant sur les gens, les artistes interviennent, par extension, sur les

²⁷ Voici les deux objectifs majeurs établis par le rapport : « Contribuer à l'intégration des politiques culturelles dans les stratégies de développement humain aux niveaux international et national » et « Renforcer la contribution de l'UNESCO à la formulation des politiques culturelles et à la coopération culturelle internationale ». (UNESCO [s.d])

²⁸ Le manifeste est rédigé parallèlement à l'exposition « Vilette-Amazone » tenue à la Grande Halle la Vilette à Paris par le Comité 21.

lieux et l'inverse est aussi valable : guérir un territoire peut nécessiter une mobilisation et engendrer une sensibilisation. Montrer que les actions découlent les unes des autres c'est questionner la forme des œuvres, leur statut, leur finalité et l'efficacité qui leur est souvent attribuée. Un retour sur l'expérience selon John Dewey permet de comprendre comment s'inscrivent les trois actions (sensibiliser mobiliser et guérir) dans le champ de l'art et de l'esthétique.

3.1 Sensibiliser au musée

Parmi le spectre des explorations esthétiques récentes sur l'écologie, il en existe une qui semble orientée vers une idée plus conventionnelle de l'art quant au rôle de l'artiste, à la morphologie de l'œuvre, à son exposition et à sa réception. Par exemple *Ecotopia* (2006), présentée à l'International Center of Photography de New York, est une exposition de grande envergure rassemblant des exposants venus des quatre coins du monde ; elle est constituée de photographies, de vidéos et d'installations. Le projet consiste à produire une image de la nature à travers les nouvelles technologies, à rendre possible l'expression d'une vision de la nature propre à chacun des artistes et à pousser une réflexion sur l'art actuel (ICP ([S.D.])). Selon Ramade (2007 : 32), *Ecotopia* expose le « positionnement profondément esthétique » des artistes. Le compte-rendu de l'exposition par Robertha Smith, basé sur la forme et la dimension matérielle des œuvres plutôt que sur leur sens, confirme l'avis de Ramade ; Robertha Smith parle de composition et d'effets vaporeux :

«Noriko Furunishi's lush and edgeless composite landscapes skew space and topography in ways that are all the more disorienting for still making sense. Thomas Ruff's mural-size image of smoke trailing over the marshlands of southern Iraq was taken from the Internet and so deliberately eroded that it resembles a kind of blurred mosaic (and also hints at what it may feel like to be going blind)» (R. Smith 2006).

Les artistes montrent ici leurs œuvres au musée, font usage de la photographie et de la vidéo, travaillent la forme plus que le contenu et présentent une vision personnalisée de la nature. Les artistes dont les œuvres sont intégrées à l'exposition *Ecotopia* ne sont pas les seuls à adopter ce type de pratique, nous le verrons progressivement, mais plusieurs craintes

motivent ce choix. Au nombre de celles-ci figurent celle de l'instrumentalisation politique ou commerciale de l'œuvre, celle d'être associé au *land art* et enfin la crainte que l'œuvre ne soit pas reconnue comme telle.

Thierry Vendé remarque que la singularité de l'art français qui porte sur la nature et l'environnement réside dans la « défiance » des artistes envers l'écologie. Leur bagage, fidèle à la tradition esthétique, les pousse à chercher une validation institutionnelle plutôt que de rappeler des phénomènes politiques et artistiques qui, à leurs débuts, furent très militants et politisés (Vendé 2007 : 53-54). Sans l'explicitier, Vendé fait probablement allusion aux militants et activistes écologistes comme Greenpeace ou une pratique artistique écologiste qui tend vers un certain militantisme. C'est le cas, par exemple, du collectif québécois *Interaction Qui*, actif dans les années 1980. Les artistes travaillent en groupe et imposent leur vision des choses. La particularité de leur projet *Phrases/Phases*, réalisé dans le cadre de l'évènement *Art et Écologie. Un Temps. Six Lieux*, est qu'il suscite différentes réactions dont un certain malaise qui place le spectateur face à ses propres agissements. En effet, la première phase consiste à poser affichettes sur des pains commandés par les clients dans une brasserie. Les affichettes portent les phrases suivantes :

« On ne souille pas la terre qui donne le pain »
« On ne souille pas le bois qui donne le pain »
« On ne souille pas l'aluminium qui donne le pain » (Langlois et coll.
1983 : 41)

La structure des phrases n'est pas sans rappeler les Dix commandements. C'est, en fait, ce type de démarche que les artistes français évoqués par Vendé cherchent à éviter.

Aux États-Unis, l'exposition *Beyond Green* tenue au Smart Museum de Chicago en 2006 présente une situation similaire à celle que décrit Vendé. Dans le catalogue de l'exposition, la conservatrice Stephanie Smith explique d'emblée que les artistes n'ont aucun désir de voir leurs œuvres être cataloguées d'« éco », de « vertes » et de « durables » (S. Smith : 13). Le titre l'annonce clairement : *Beyond Green* c'est aller par-delà ce qui est « vert ». La conservatrice ajoute que cette exposition cherche à éloigner formellement et conceptuellement les œuvres des premières pratiques artistiques écologiques et du *land art*

auxquelles elles sont souvent associées. Elle assoit clairement les différences qui opposent *Beyond Green* aux projets de *land art* et à ceux des artistes écologistes pionniers, tels que Alan Sonfist, le couple Harrison ou Patricia Johanson, en expliquant qu'à l'opposé de ces tendances des années 1960 et 1970 qui sont reconnues pour leur caractère *site-specific*, les œuvres montrées dans *Beyond Green* sont non seulement réfléchies pour le musée, elles sont de taille modeste, transportables et adaptées à tous les lieux où elles sont exposées (S. Smith 2006 : 8)²⁹. La conservatrice mise sur la circulation des œuvres, le nombre d'institution qui ont accueilli l'exposition en témoigne³⁰. L'art écologique au musée, qui se détache d'un certain label « écologique », reflète aussi l'inquiétude des artistes de voir leurs créations associées à un opportunisme politique et industriel. Stephanie Smith explique comment, aujourd'hui, l'écologie est devenue un phénomène de mode récupéré par la politique et les industries, par exemple pétrochimiques, comme la compagnie British Petroleum (BP) qui a remplacé son ancien logo par un nouveau en forme de soleil, de couleurs vert et jaune, faisant ainsi la promotion de ses énergies « vertes » et de son tournant « *eco-friendly* » (S. Smith 2006 : 13).

Alors que Smith détache les œuvres de *Beyond Green* des mouvements écologistes et de l'art écologique des pionniers en déclarant qu'elles s'éloignent de leurs modes opératoires, pour sa part, Kagan interprète la tentative des artistes de cadrer au maximum dans une idée traditionnelle de l'art et l'absence d'actions concrètes pour l'environnement par la crainte que la nature esthétique de leurs œuvres ne soit remise en question (Kagan 2013 : 365). Cette justification n'est pas absente dans le cas de *Beyond Green* puisque Smith dit très explicitement « even as they speculate in other disciplines, the works in *Beyond Green* can be best understood as artwork, not as design, architecture or activism. » (S. Smith 2006 : 11). Kagan (2013 : 365) avance que rester dans les limites établies évite toute confusion par

²⁹Ce rejet du *land art* et des pionniers de l'art écologique est récurrent : dans la majorité des ouvrages portant sur l'art écologique, ce dernier est perçu comme un dérivé du *land art*, ce qui n'est pas totalement faux, nous en avons fait la démonstration au premier chapitre. Cependant, l'art écologique prend un chemin autonome. D'ailleurs Ramade en fait l'objet de sa thèse doctorale, elle montre que l'art écologique a un développement distinct des pratiques environnementales américaines. Voir : RAMADE, Bénédicte (2014). *Infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960. Proposition d'une réhabilitation critique*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

³⁰Smart Museum of Art, University of Chicago (6 octobre 2005- 6 janvier 2006), Museum of Arts and Design, New York (2 février au 7 mai), Contemporary Art Center, Cincinnati (5 mai- 5 juillet 2007), Richard E. Peeler Art Center, DePauw University Art Museum, Greencastle, Indiana (14 septembre au 7 septembre 2007) (S. Smith 2006 : 6).

rapport à ce qui est exposé. En réalité, cette crainte n'est pas sans fondements. Par exemple, en 1990, le financement pour *Revival Field* de Mel Chin est provisoirement retiré, sa nature artistique étant contestée par la NEA (Matilsky 1992 : 99). Cependant, l'artiste américain finit par recevoir la somme initialement octroyée après quelques explications de sa part. À partir de l'analyse des projets de Francine Larivée, de Noel Harding, d'Agnes Denes et de l'esthétique pragmatiste, nous verrons en deuxième partie de chapitre que l'inquiétude de Smith et des artistes semble manifester une vision restrictive de l'art, limitée à l'objet et aux institutions artistiques.

Ainsi, certains choix artistiques concernant l'art écologique reposent essentiellement sur des inquiétudes. Les artistes s'éloignent peut-être formellement du *land art* et de l'art écologique caractérisé par un travail extérieur de grandes dimensions, quoique cette position soit contestable³¹, mais ils ne rejettent pas une certaine fonctionnalité et une dimension opérationnelle de l'art. Par la sensibilisation, les œuvres questionnent, parfois confrontent, nos habitudes et nos connaissances sur l'environnement.

Un retour sur *Roundup : An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* (2000) de Mark Dion permet d'illustrer le champ d'action de l'art au musée. L'œuvre offre aux visiteurs la possibilité de voir, classé, l'éventail des insectes collectés dans les entrailles du musée comme nous l'avons indiqué. Les étranges créatures qui composent l'œuvre font réaliser que le musée n'est pas qu'un lieu aseptisé servant à entreposer et à exposer des œuvres : il regorge de vie (Dion 2001 : 35). Dion figure aussi parmi les participants de l'exposition *Ecotopia*. Avec son installation, *The Bureau of Remote Wildlife Surveillance* (2006) présentée dans le cadre de l'exposition (fig. 20), il explique que la nature passe toujours par un certain regard, un discours qui fait état de la société de chaque époque. Dion étudie l'histoire de la représentation de la nature en art, mais aussi dans les sciences (Discussion retranscrite, Earle et al. 2006 : 11). Il affiche, sur un mur, des mosaïques de photographies instantanées d'animaux sauvages ayant traversé sa propriété (Earle et al 2006 :

³¹ La section « le *land art* et les institutions » du premier chapitre du mémoire insiste sur le fait que le volet muséal ou intérieur fait partie intégrante des œuvres du *land art* (voir p. 10-12). En disant s'éloigner des œuvres monumentales et *site-specific* que sont les œuvres de *land art*, Stephanie Smith exprime une vision incomplète de ce mouvement.

94). À l'intérieur de quatre murs aménagés dans la galerie, il installe un bureau avec différents équipements permettant la surveillance des animaux. Son travail ne sert pas nécessairement à jeter un regard inédit sur la nature, il évoque notre société actuelle prédisposée à la surveillance de tous et chacun, allant même jusqu'à transposer ses modes d'observation sur la faune.

Dans le cas de *Beyond Green*, les artistes et les organisateurs réfléchissent aux moyens de rendre l'art plus durable en calculant, par exemple, les coûts énergétiques qu'occasionnent le transport et l'exposition des œuvres. Pour Stephanie Smith, les artistes questionnent le système de circulation et de diffusion de l'art et les conséquences de leur circulation sur l'environnement (S. Smith 2006 : 9). L'exposition perturbe notre vision de l'art et celle de la nature. L'idée est de montrer que l'art au musée peut contribuer à l'effort environnemental sans qu'il soit question d'interventions artistiques directement dans la nature. Ainsi, l'introduction de préoccupations quotidiennes ou de préoccupations partagées dans l'art lui confère un rôle qui va au-delà de la représentation. Et ce rôle est celui de la sensibilisation. Les artistes décident d'agir sur le facteur même d'existence de l'art : le regard. Pour Loïc Fel (2009 : 256), l'écologie est une nouvelle façon, parmi tant d'autres, de percevoir la nature. C'est une perception qui nous informe de la complexité des relations qui existent dans le monde (Fel 2009 : 256).

La sensibilisation par l'art favorise une prise de conscience des individus face à différents phénomènes qui touchent l'écologie. Elle met aussi en lumière la force des organismes vivants à s'adapter à différents milieux (*Roundup*, Dion), elle permet de se questionner sur les moyens de comprendre ces organismes (*The Bureau*, Dion) et de réfléchir sur la capacité de tous et chacun à fournir un effort pour l'environnement en limitant par exemple la consommation d'énergie et les dépenses inutiles (*Beyond Green*). Si la sensibilisation est mise en place dans l'atteinte d'un but, celui-ci concerne le changement de perception des gens.

3.2 Guérir : idées communes sur la réhabilitation en art

À l'opposé de la sensibilisation, tendance inscrite dans un cadre qui semble plus institutionnalisé et dont la dimension esthétique est fortement revendiquée, il existe une pratique dirigée vers de multiples lieux extérieurs. À première vue, les œuvres de Francine Larivée, de Noel Harding et d'Agnes Denes s'inscrivent dans cette catégorie qui concerne une transformation concrète de l'environnement et des lieux par la réhabilitation ou la guérison. Cette pratique est souvent considérée comme pouvant le mieux répondre aux enjeux environnementaux. Plusieurs facteurs expliquent ce phénomène.

En 1992, Jody Pinto met en place, à Phoenix en Arizona, le projet *Papago Park Project* afin de restituer, sur les lieux désertifiés, une petite partie de la population de plantes indigènes existant avant les nombreuses destructions causées par l'Homme à travers les années. Prenant la forme d'un arbre, la structure horizontale en pierre récupère les eaux de pluie afin d'irriguer les sols (fig. 21) (Schwendenwien 2011 : 43). Ce type d'activité extérieure, dirigé vers la restauration et la guérison d'un petit milieu est l'une des formes les plus reconnues que revêt l'art écologique. C'est aussi l'usage considéré comme étant le plus efficace pour répondre à l'urgence de la crise environnementale. En effet, selon Moira Bateman Beeman, auteure d'un article dans la revue étudiante *Restoration and Reclamation Review* (1996) du Department of Horticultural Science de l'université du Minnesota, pour prouver la réussite de son projet, Pinto n'hésite pas à diffuser différentes images, prises d'une année à l'autre, permettant de constater l'augmentation du nombre de plantes ayant poussé. Beeman poursuit encore plus loin la constatation du succès de l'œuvre en comptant le nombre de plantes présentes dans les premières photos et celles apparaissant dans les plus récentes (Beeman 1996 : 3).

À l'automne 2013, le professeur Robert Louis Chianese écrit dans *American Scientist* un article sur la réhabilitation en art, parlant de *Tree Mountain* d'Agnes Denes, dans lequel il dit: « In previous issues I analyzed major works of Earth art that I found more aesthetic than ecologic. Now, I wrap up this series of columns by looking at examples of Earth art that are deliberately green—that actually help restore the Earth. Agnes Denes has been creating these

kinds of works for decades » (Chianese 2013). Jody Pinto partage une vision similaire : « working in this manner is a way of having an effect on the environment in which I live. It has to do with the idea of artist as citizen [...] » (Pinto citée par Schwendenwien : 44). Les deux opposent une pratique utile, donnant un résultat concret et efficace, à une autre plus esthétique. Comment expliquer le caractère effectif associé par Pinto et Chianese à la restauration en art? Il existe deux facteurs : celui de la proximité avec les sciences, et celui de la nature de l'action.

La réhabilitation d'un milieu par un geste artistique tire en grande partie sa méthode des sciences et des technologies. Par exemple, la phytorestauration (la réhabilitation par les plantes) qui caractérise *Revival Field* de Mel Chin, est un processus que le scientifique L. Chaney étudiait déjà dans le cadre de ses recherches. Cette proximité du processus de restauration avec la méthodologie scientifique, c'est-à-dire ses procédures, ses méthodes et ses outils, contribue à valider l'approche restauratrice. Ramade dit d'ailleurs que « l'art écologique est à la recherche d' « efficacité », d'où son affiliation à la science [...] » (Ramade 2007 : 36) ; affiliation aux méthodes, mais aussi aux experts qui viennent valider la qualité du travail effectué, et son succès. Sur le site officiel de *Dawes Crossing* (Harding [s.d.]), toutes les compagnies impliquées, allant de celle qui a installé le WIFI gratuit à celle qui a construit la structure en bois, en passant par la compagnie qui a fixé les lumières, sont énumérées. Cette transparence de Harding par rapport à ses partenaires sert vraisemblablement à prouver le sérieux du projet, mais contrairement à beaucoup d'artistes, il fait appel à des experts issus du milieu industriel privé plutôt que des chercheurs provenant du milieu universitaire.

Le second facteur apparemment lié à l'efficacité des œuvres est celui de l'action directe : les œuvres qui guérissent sont généralement situées à l'extérieur, « directement » dans la nature. Ce geste concerne la première « victime » des agissements de l'Homme : la Terre, les propos alarmistes médiatisés et les images qui circulent massivement ne cessent de le rappeler. Pour la philosophe française Joëlle Zask (2008 : 44), l'implication directe est

perçue comme le premier effort fournit pour atteindre un réel développement durable³². En 1927, dans *Le public et ses problèmes*, John Dewey évoque les facteurs contribuant à la nécessité de l'action directe. La réflexion poursuivie par Dewey explicite le rapport entre l'action directe et l'efficacité. Pour le philosophe américain, l'action directe est l'ensemble des activités conjointes réalisées dans le but de régler des problèmes d'ordre public (Dewey 2010a : 248-249). Elle concerne surtout la communauté et l'implication citoyenne. Celle-ci résulte de l'échec de l'État à assurer les revendications de la société (Dewey 2010a : 102). Cependant, l'action n'est pas instituée systématiquement contre, ou comme alternative à l'État. Elle correspond à une activité démocratique qui doit se maintenir, que le pouvoir en place réponde ou non aux exigences de la société (Dewey 2010a : 243). L'action directe est une mesure qui existe grâce à la participation et l'implication citoyenne, pour la communauté. Le modèle de l'artiste-citoyen qui cède de ses responsabilités à la communauté afin de lui permettre d'agir directement sur son environnement offre justement la possibilité à la communauté d'agir pour elle-même.

3.3 Mobilisation/ participation

Un troisième et dernier usage est associé à l'art écologique : la mobilisation. Cette action mène à la participation, elles sont inextricablement liées, puisqu'il n'y a pas de participation sans mobilisation. C'est pourquoi ces notions seront abordées conjointement. Déjà traitées au second chapitre, la mobilisation et la participation sont à nouveau évoquées afin d'en rendre un portait plus général. Ce rappel permet d'expliquer pourquoi ces usages ne sont pas aussi revendiqués que les deux premiers.

Le sens premier de la mobilisation est celui de rassembler et d'atteindre un maximum de gens afin de leur inculquer l'envie d'agir face à une situation particulière. La participation, quant à elle, concerne les actions entreprises suite à la mobilisation. Ces usages de l'art

³²« On tentera de montrer que la participation des intéressés au plan local est une condition minimum d'instauration d'un développement durable : pour un sujet humain, prendre part aux décisions concernant les conditions de sa vie est un champ d'activités spécifiques qui à la fois lui permet de restaurer la continuité de ses expériences et de reconstruire son environnement. » (Zask 2008a : 44).

concernent l'éventail des pratiques examinées au second chapitre par rapport au statut du public et de la communauté et leur degré d'inclusion dans les projets. Les actions participatives sont multiples, elles vont d'une implication partielle des participants à un projet, jusqu'à une intervention durable, qui perdure bien après la fin du projet. Dans l'ouvrage collectif *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*, Suzanne Lacy (1995 : 105), avec le concept de *new genre public art*, et Lucy Lippard (1995 : 121), avec la notion d'art *site-specific*, parlent d'une pratique artistique qui tient compte de la communauté sans être constituée par elle : les œuvres poussent à agir en attirant l'attention des spectateurs en les informant sur différents contextes, mais ils n'y sont guère impliqués. D'un autre côté, chez Mark Dawes (2008 : 65-76), la mobilisation et la participation sont envisagées comme des actions continues et transmissibles qui participent à l'éducation de la communauté et qui l'autorisent à prendre possession de l'œuvre. Or, dans aucun des projets écologistes étudiés, les dimensions mobilisatrice et participative telles qu'évoquées par Dawes ne sont présentes. Une intégration quasi totale de la communauté dans la conception, la réalisation et la survie du projet remet en question le statut de l'artiste et la nature esthétique de son projet, même si les projets décrits par Dawes ont comme objectif justement d'associer l'esthétique à des activités communautaires. Donner sa place à la communauté pourrait correspondre à renoncer à une certaine notoriété de même qu'à une forme matérielle de l'art.

3.4 L'expérience deweyenne et la combinaison des usages

« Si certains artistes choisissent délibérément de poursuivre leurs recherches de concert avec des scientifiques pour développer des solutions inédites, d'autres ne se départissent pas de leur scepticisme à l'égard d'une utilisation de l'art à des fins de réhabilitation écologique » (Lausson 2009). La séparation des usages et des fins qui leur sont associées repose sur des conceptions qui mettent à l'avant-scène un débat inépuisable sur la fonction esthétique et pratique de l'art. Nous l'avons vu, certains auteurs soutiennent une démarche de l'ordre de l'esthétique alors que pour d'autres, la réhabilitation répond le mieux aux problèmes environnementaux parce qu'elle constitue une réponse active et rapide. Toutefois, les exemples des œuvres de Noel Harding, d'Agnes Denes et de Francine Larivée analysés sous

l'angle de l'expérience deweyenne, révèlent qu'il n'y a pas de réel antagonisme entre les catégories. Si elles sont comprises indépendamment l'une de l'autre, elles entrent en opposition avec les fondements mêmes de l'écologie et de l'art écologique. Une analyse à l'aune de la notion d'expérience selon Dewey vient aussi questionner la finalité et l'efficacité des œuvres, à savoir : vers quel but est dirigée l'action, et qu'est-ce qui constitue sa réussite?

Dans *L'art comme expérience* (1934), John Dewey cherche à élaborer une nouvelle théorie esthétique à partir de la notion d'expérience. Il vise à affranchir l'art des limites de l'esthétique traditionnelle en contestant d'abord la place centrale accordée à la dimension physique de l'œuvre d'art, une conception faisant fi de ce qui vient avant et après le « produit », ce qu'il appelle les « actions » et les « effets ». Pour lui, l'œuvre d'art est comme un « éclair » : elle est « [...] la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de la continuité d'une expérience temporelle ordonnée » (Dewey 2010b : 62). Dewey accorde donc une plus grande importance au processus qui mène à l'objet, qu'à l'objet lui-même. Alors une question doit se poser : comment l'expérience esthétique est-elle provoquée si elle n'est pas contenue dans l'œuvre? L'attention doit être concentrée « dans le résultat en tant qu'aboutissement d'un processus » (Dewey 2010b : 86) et non dans le résultat final qui peut prendre la forme d'une œuvre d'art. Pour John Dewey, le processus remet en question le statut de l'objet artistique, mais il ne concerne pas que les étapes artistiques menant vers l'œuvre ou les expériences esthétiques qui en découlent. Le processus intègre aussi des activités généralement réputées comme étant étrangères au monde de l'art, comme l'art populaire, la science et les occupations de la vie quotidienne, que Dewey réintègre dans la sphère de l'activité artistique parce qu'elles possèdent des « qualités esthétiques » et sont donc susceptibles d'être perçues esthétiquement (Dewey 2010b postface par Buettner : 573).

Pour le philosophe américain, ces trois aspects de la théorie, c'est-à-dire la primauté du processus (les « actions » et les « effets ») sur l'œuvre, la possibilité de vivre une expérience esthétique à partir de ce processus et enfin la capacité d'éprouver une appréciation esthétique pour des activités constituées hors du champ artistique, signifient que l'art et sa réception ne doivent pas tendre vers une fin unique et prédéterminée. En effet, à l'image d'un processus, l'expérience artistique de l'artiste et l'expérience esthétique du spectateur peuvent être

interrompues, surmontées et transformées. Ces étapes engendrant des expériences nouvelles, à chaque fois. Zask propose une réactualisation de ces notions par ce qu'elle appelle l'art « *outdoor* », qu'elle définit comme étant « libre », car « il n'est pas destiné à jouer un rôle déterminé, ni vis-à-vis des passants et visiteurs ni vis-à-vis des lieux où il est implanté » (Zask 2013 : 14) Pour elle, ni l'« usage », ni l'« appréciation » et ni l'« expérience » ne sont définies préalablement (Zask 2013 : 14). Pour que l'expérience se renouvelle, en plus d'être « ouverte » et « libre », elle doit reposer sur un équilibre entre l'action (artistique) et la perception ou les effets (esthétique) selon Dewey (2010b : 96-98)³³. Une expérience « gênée par une hypertrophie de l'agir ou par une hypertrophie de la réceptivité [...] » est « limitée » et « superficielle » (Dewey 2010b : 96). Dewey illustre ses propos avec un exemple bien simple : « Mettre sa main dans le feu qui la brûle, ce n'est pas nécessairement vivre une expérience. L'action et sa conséquence doivent être reliées sur le plan de la perception » (Dewey 2010b : 94).

À partir de ces notions développées par John Dewey, il est rapidement possible d'entrevoir les problèmes qui se posent lorsque les artistes cherchent à se cantonner dans un usage. Dans un premier temps, alors que l'artiste tente de cadrer dans une pratique traditionnelle en se limitant à une activité qui prend la forme d'un objet d'art (*Ecotopia, Beyond Green*), seule la « réceptivité » est stimulée : le spectateur manifeste différentes émotions, mais l'expérience est limitée à cela (Dewey 2010b : 96). De même, l'activité artistique dirigée vers une fonction utilitaire peut susciter une expérience esthétique, mais reste aussi restreinte :

« La même constatation vaut pour une activité qui est principalement pratique, c'est-à-dire qui se compose d'actes visibles. Il est possible d'être efficace dans le domaine de l'action sans avoir pour autant une expérience constante. [...]. Elle [l'activité] arrive à son terme, mais ce terme ne représente pas une clôture ou un couronnement conscient. Les obstacles sont surmontés grâce à un savoir-faire expert, mais ils ne nourrissent en rien l'expérience » (Dewey 2010b : 86).

³³John Dewey voudrait qu'un seul terme puisse signifier l'artistique et l'esthétique à la fois parce qu'en général le premier concerne la pratique de l'art et le second la perception et les sentiments (Dewey 2010b : 98).

Une œuvre efficace ne peut donc reposer que sur l'action ou que sur la perception parce que, d'un côté comme de l'autre, l'expérience est inaboutie. En opposant les actions et la réception, les œuvres des artistes et les propos des auteurs abordés plus haut procèdent de ce que Dewey a voulu questionner dès le départ : le cloisonnement et la séparation des champs et des expériences.

Dans son essence, l'art écologique coïncide en certains points avec l'esthétique pragmatiste, particulièrement dans la continuité instaurée entre l'art et des activités issues d'autres domaines, comme celui des sciences et de la biologie incluant le concept de l'enquête tel qu'envisagé par Dewey. Rejeter la dimension plus pratique issue du domaine scientifique ou la dimension artistique rattachée à une expérience esthétique est incongru puisque les termes mêmes d' « art écologique » se veulent la réunion de ces catégories. Un art écologique dépasserait donc le débat sur le rôle de l'art ou sur son usage le plus efficace dans la mesure où il concerne à la fois l'espace intérieur et l'espace extérieur et puisqu'il cherche à avoir un effet sur l'Homme, les organismes vivants et sur les lieux. L'analyse des œuvres de Noel Harding, d' Agnes Denes et de Francine Larivée peut contribuer à la compréhension de cette potentialité.

3.4.1 Noel Harding

Dawes Crossing, une structure en bois en forme de grange, sert à la mise en place d'un jardin, mais elle est aussi conçue pour accueillir les habitants du coin. L'effort de l'artiste ne repose pas sur la restauration d'un espace ayant subi les conséquences d'une activité humaine ou industrielle sans limites. Son projet consiste à conférer une fonction à un espace inutilisé : un terre-plein. Par le biais de la nouvelle utilisation qu'il attribue à un espace inoccupé, l'artiste canadien offre une place centrale à son « produit » artistique et insiste sur l'expérience esthétique faite, non pas à partir des étapes précédant l'installation, mais avec et dans l'objet lui-même et surtout par ses effets. L'espace aménagé par l'artiste est à la fois une aire d'attente réservée aux usagers des transports en commun, un parc équipé de bancs et de plantes pour agrémenter les lieux, une place pour l'organisation d'événements, une zone de travail pourvue de WiFi et une installation interactive munie de lumières dont la couleur

change selon la vitesse du vent (Hudson 2013). Cette installation offre un si grand éventail de possibilités aux passants qu'elle a une finalité ouverte, à l'image de l'art *Outdoor* défini par Joëlle Zask comme dépourvu d'un usage unique et précis à la fois envers les passants et envers les lieux (Zask 2013 : 14). D'ailleurs, Noel Harding soutient, à propos de son œuvre :

« I wanted to generate a gathering space, not for masses of people, but a space that would allow, for example, a woman who knits all winter and wants to make a little money to sell something, he said. A place people can play cards or hang out without it being a crowd » (Harding cité par Hudson 2013).

En agissant directement sur le site, en le constituant en un lieu *public*, son travail arrive à mobiliser et à sensibiliser en même temps. La transformation de cet espace urbain permet à la population d'en prendre possession de multiples façons et de générer différents types d'expériences à la fois positives et négatives. La page Facebook consacrée à l'endroit et aux rassemblements organisés sur les lieux témoigne d'expériences positives alors qu'au départ, cette œuvre n'a pas fait l'unanimité, un certain nombre d'individus ayant mis en question l'utilité réelle d'une telle chose et surtout la valeur de son financement comme nous l'avons souligné plus haut (Korhani 2013). De plus, l'occupation de l'installation conscientise les gens à l'usage des lieux et à la vie communautaire. La place du public ne correspond peut-être pas en tout point à l'art communautaire défini au second chapitre à partir des notions de Dawes et de Dewey. Toutefois, elle correspond, du moins en partie, à l'expérience selon Dewey, par la possibilité d'engager une appréciation esthétique des effets d'une œuvre et de processus ou d'objets qui ne sont pas issus du champ artistique.

Un autre projet de l'artiste, *Elevated Wetland* a été mis en place dans un but précis, celui de purifier un petit plan d'eau. Les sculptures blanches en plastique placées une à la suite de l'autre ont pour fonction de récupérer les eaux de la Don River afin de les filtrer et de les rejeter une fois purifiées. L'utilité du projet est sans conteste, mais cette activité correspond-elle à la critique de Dewey sur la prépondérance de l'action sur la perception ou participe-t-elle des deux, générant ainsi des expériences distinctes et renouvelées? Si le projet a pour objectif premier la purification de l'eau, l'efficacité réelle de cette fonction peut être remise en

question. Une employée ayant participé à l'entretien de l'œuvre remet totalement en question son efficacité sur son blog personnel. Le fait d'avoir pu approcher concrètement les structures en plastique lui permet d'en connaître profondément le fonctionnement. Sa proximité avec l'œuvre entraîne un regard plus terre-à-terre sur sa réelle utilité. L'employée rapporte de nombreux bris, elle explique que le panneau solaire servant à pomper les eaux du fleuve ne fonctionne pas la nuit et les jours de pluie et, enfin, que le soleil lui parvient seulement tard dans la matinée. Le seul résultat concret est la zone humide qui a émergé autour de l'eau rejetée par la structure (Don Watcher 2009). En réalité, l'artiste combine essentiellement deux usages, celui de la purification et celui de la sensibilisation par l'éducation. Plusieurs visites scolaires sont organisées afin d'initier les jeunes à des moyens originaux de répondre aux enjeux environnementaux par l'art. Il fait aussi connaître les collaborations existant entre industries locales et artistes pour les causes environnementales. Mais contrairement à *Dawes Crossing*, l'œuvre semble moins « libre » quant à l'expérience qui peut en être faite. En revanche, l'expérience est davantage tournée vers le processus. Le succès de la purification n'a non seulement, à la connaissance de l'employée d'entretien, jamais été mesurée mais sa petitesse témoigne du fait que l'objectif principal n'était pas uniquement la purification, mais les occasions de collaboration entre des gens issus de milieux différents, dont le milieu industriel puisque, les *Elevated Wetlands* construites en plastique récupéré, ont été financées par la Canadian Plastics Industry qui a trouvé, par l'art, un moyen de légitimer ses activités aux yeux de la communauté.

3.4.2 Agnes Denes

Agnes Denes a une pratique aussi dirigée essentiellement vers l'extérieur. Pour Robert Louis Chianese (2013), *Tree Mountain*, est l'exemple parfait pour illustrer un art fonctionnel et efficace, à l'opposé d'un art plus esthétique. Cette perception du projet est intéressante puisque qu'elle va à l'encontre d'un avis totalement opposé que nous avons rapporté dans le second chapitre du mémoire, où la dimension esthétique de *Tree Mountain* semble être l'unique chose que perçoit Mark Daniel Cohen (Cohen : n.d.)³⁴. Si cette œuvre suscite une si

³⁴Voir chapitre 2 p. 53.

grande divergence dans les avis c'est, semble-t-il, parce qu'elle combine justement les dimensions esthétique et fonctionnelle.

Pour *Tree Mountain* le travail de Denes est une démarche de réhabilitation qui fait appel à l'aide de la population locale afin de planter des arbres qui constitueront une forêt vierge. La forêt vierge plantée par des milliers d'habitants est protégée pour une durée de 400 ans. Les contrats signés par ceux qui ont planté les arbres les empêchent de les vendre ou de les déplacer, ils peuvent être seulement légués à de nouveaux gardiens. Ces contrats signés à long terme obligent à la sauvegarde des arbres et, par extension, conscientisent les gens sur l'importance de la nature. En devenant entièrement responsables de la forêt, les générations futures auront constamment, en arrière-plan, les raisons expliquant son existence. *Tree Mountain* cadre dans l'idée du développement durable. Projet approuvé lors du Sommet de la Terre à Rio en 1992, il est pensé pour la postérité. Ce projet intègre la mobilisation et la sensibilisation à la guérison.

Cette activité de réhabilitation, qui peut d'ailleurs être perçue comme une œuvre sculpturale, a fait l'objet de nombreux dessins et schémas par l'artiste mettant en valeur la forme de la forêt et la dimension mathématique qui sous-tend le travail. Bien qu'à notre connaissance, Denes n'ait rien exposé en galerie à propos de *Tree Mountain*, sur son site internet de nombreux dessins, plans et photographies sont visibles. Son site web sert de plateforme de diffusion, rendant accessible le processus créatif de son projet. *Tree Mountain* permet de constater qu'un projet de réhabilitation artistique existe rarement sans une dimension esthétique, qui peut se retrouver dans les étapes menant à l'œuvre et dans ce cas, les documents en ligne peuvent jouer ce rôle. Mais une expérience ne peut être réellement vécue, du moins à court terme, dans les effets que suscite le projet, puisqu'il fonctionne à l'opposé de ce que dit Zask sur l'art *outdoor*. Le projet de Denes dicte aux gens ce qu'ils peuvent ou ne pas faire aux lieux, et comment les lieux doivent être traités et pendant combien de temps. Cette façon de procéder contrevient à l'idée de l'expérience esthétique que développe John Dewey pour qui l'expérience esthétique peut être interrompue, surmontée et transformée, et engendrer des expériences nouvelles. Cependant, elle y correspond dans un aspect particulier, celui de vivre une expérience esthétique à partir d'activités qui ne sont pas uniquement

artistiques.

3.4.3 Francine Larivée

Avec les œuvres de Noël Harding et d'Agnes Denes, on remarque qu'il est possible de mobiliser et de sensibiliser, de jouer sur les perceptions. Dans le second chapitre, nous avons évoqué la démarche de Francine Larivée pour insister sur le fait que la participation des gens dans ses projets n'est pas un critère auquel elle accorde de l'importance. Elle ne cherche pas à mobiliser en dégageant un message alarmiste par rapport à l'imminence d'un désastre écologique. Ses projets portent à réflexion, ils sensibilisent tout d'abord à la nature, mais aussi à la possibilité d'agir en donnant l'exemple par ses propres actions. Si Larivée ne fait pas directement appel à l'action ou n'implique pas les individus dans ses projets, elle choisit d'agir : « Maintenir l'espoir du changement par une autogestion personnelle dans ses rapports avec le territoire, voilà le propos intimiste de Francine Larivée » (Durand 1990 : 40). Larivée met de l'avant ce qui est nécessaire pour transformer le rapport des hommes au territoire : commencer soi-même à changer notre approche des lieux. C'est ce qu'elle fait en prônant la transdisciplinarité et en délaissant la dimension marchande liée à l'art ou aux autres disciplines auxquelles elle fait appel.

Les expositions *Ecotopia* et *Beyond Green* visent à mettre en lumière le lien existant entre la sensibilisation et une pratique artistique qui ne s'affranchit pas des limites habituelles de l'art. De son côté, Francine Larivée alterne entre des projets conçus pour l'intérieur et d'autres pour l'extérieur. *Un paysage dans le paysage. Le paysage comme tableau vivant* (1994) bouleverse la distinction établie entre l'espace intérieur et l'espace extérieur, et les usages qui leur sont associés. L'œuvre se trouve à l'extérieur dans un espace ouvert, mais elle ne réhabilite rien. Nous avons décrit cette œuvre au second chapitre pour expliquer qu'elle permet d'avoir différents angles de vue selon où l'on se tient. Ces divers angles évoquent la multiplicité des regards que la nature peut susciter (Johnson 1994 : 11). *Ophélie, Jardin d'eau* a aussi été mentionnée : il s'agit d'une « œuvre-laboratoire », appuyée sur la recherche, et qui est éventuellement retirée. (Daigneault 2001 : 34). C'est dans la mise au second plan de la

dimension matérielle au profit d'une étude du processus, ou même d'une « enquête », que l'on retrouve John Dewey dans ce projet de Larivée.

Mousse en situation. Test 1 (1983) est sa première expérience parmi la longue liste d'œuvres réalisées avec les mousses. Présentée dans une entrée de la place Ville-Marie et placée à même le sol, l'œuvre est une installation de mousses vivantes retenues par un cadre en bois et fixées de sorte à ce que les mousses simulent de petites vallées, un paysage miniature. À l'opposé des artistes d'*Ecotopia* et de *Beyond Green*, elle expose l'œuvre, certes à l'intérieur, mais hors du milieu artistique. Ce qu'elle expose n'est ni une photo, ni une vidéo, ni une quelconque représentation : elle introduit un fragment vivant de la nature afin de soulever des questions sur la survie des mousses dans un milieu qui leur est étranger (Arbour 2009 : 39). La fonction première de l'œuvre est la sensibilisation des individus au sujet de l'appropriation de la nature par l'Homme. *Mousses en situation. Test 1* est une sorte de métaphore sur les manipulations de la nature par l'être humain et ce qu'elles peuvent engendrer. L'œuvre doit susciter des interrogations sur la survie des mousses et, par extension, sur la survie de l'espèce humaine.

Mousse en situation. Test 1 fait partie d'une série de trois activités ou expériences sur les mousses. *Test 2*, ne sera jamais exposée devant un public. L'œuvre est composée de mousses enfermées dans des boîtes laissées à l'extérieur, dans le froid hivernal, afin de mesurer leur capacité de survie (Arbour 2009 : 40). Cette expérimentation voit son aboutissement dans le projet *Enfouissement de traces. Mousses en situation. Test 3* présenté à l'extérieur dans le cadre de l'évènement *Québec 1534-1984*, (Québec 1984). L'expérience consiste à étudier les moyens d'éclairer et d'arroser les mousses (Arbour 2009 : 40).

Cette expérimentation en trois temps est celle qui concorde le mieux avec la notion d'expérience deweyenne. Ces activités sont réalisées selon le mode de l'enquête deweyenne, concept introduit au second chapitre de ce mémoire. Sans donner de leçon morale ou de réponse toute formulée aux problèmes de l'environnement, Larivée tente, plutôt, d'étudier le comportement à la fois des mousses et des gens face à ses œuvres. Particulièrement dans le cas des *Tests 1, 2 et 3*, ces projets cadrent dans l'explication du professeur Stéphane Bastien de

l'expérience deweyenne : « Les propos de Dewey concernant l'art comme expérience et l'expérience comme art, s'inscrivent dans une perspective *expérimentale*, c'est-à-dire au sens large, une perspective susceptible d'être révisée, corrigée, améliorée, avec le temps, selon les lieux, les besoins et les nécessités » (Bastien [s.d]). L'idée n'est pas d'arriver à un résultat unique et inchangé, mais de mettre les choses ou une situation à l'épreuve. L'expérience esthétique est faite sur un aboutissement, donc la fin d'une expérimentation, et non une fin qui prend la forme d'un projet dont la finalité est absolue, puisque *Test 1, Test 2 et Test 3* peuvent enrichir les réflexions scientifiques tout en offrant une appréciation esthétique du travail de l'artiste dans sa tentative de tester les mousses. Ces tests correspondent aux propos de Julie Courtney lorsqu'elle parle des œuvres de Mark Dion, qui se présentent selon elle comme des « prototypes d'action » (Courtney 2011 :194). Le travail de Larivée exprime l'idée deweyenne selon laquelle l'expérience esthétique ne se fait pas que sur l'objet d'art matérialisé, elle se fait sur les activités quotidiennes, sur le processus des choses, sur les moyens. *Test 3* n'aurait peut-être pas existé si les mousses avaient péri, mais cela n'aurait pas empêché de nouvelles expériences.

L'expérience qui se constitue à partir des œuvres de Larivée ne se fait pas selon une méthode précise et infaillible, concrétisée en une technologie contribuant à la survie des mousses dans un milieu intérieur ou extérieur, elle se fait par les essais et erreurs de l'artiste. Aussi, l'expérience esthétique n'est pas définie d'avance, l'usage et l'appréciation ne sont pas fixés, puisque les objets conçus ne sont destinés à aucune fin précise, l'expérience qui en découle pouvant être multiple et varier selon les gens. C'est en ce sens que les activités de Francine Larivée sont de l'ordre de l'expérience deweyenne.

3.5 L'Efficacité dans la capacité de susciter de nouvelles expériences

Dans les exemples qui précèdent, la mobilisation a été moins abordée parce qu'elle n'est pas toujours centrale dans les projets examinés, quoiqu'elle n'en soit pas complètement absente. Mais un projet d'art écologique des Harrison, *Brazil- Breathing Cubatao* (1987), peut être donné en exemple, car il combine les trois usages. Il découle d'une prise de conscience,

par les artistes, des conditions extrêmement malsaines que la pollution, engendrée par des activités industrielles environnantes, fait subir à une petite communauté brésilienne. Parmi les conséquences les plus néfastes se trouvent la présence de malformations au cerveau des enfants naissants et une eau inflammable. Les Harrison rassemblent des photographies et de la documentation suscitant des discussions avec la communauté locale dans le but, très clair, de les mobiliser afin de les inciter à mettre en place des actions de nettoyage (Schwendenwien 2011 : 44-45). Pour cette œuvre, la mobilisation est l'usage évident, l'action de nettoyage se produit grâce à la mobilisation, elle implique donc la communauté.

L'analyse des projets de Harding, de Denes et de Larivée démontre que les usages de l'art écologique se combinent. Elle montre aussi que le choix d'un espace en particulier n'est pas nécessairement lié à un type d'usage : il est possible de sensibiliser en étant à l'extérieur et de guérir en étant à l'intérieur, puisque pour la majorité des projets d'art écologique, il y a un désir d'agir à la fois sur les gens et sur les lieux. Cette conception remet en question tout débat sur la dimension esthétique et pratique des œuvres, puisqu'elles tendent à combiner les deux. Quant à la finalité des œuvres, l'analyse des projets à l'aune de l'expérience deweyenne montre qu'elle ne doit pas être dirigée vers un objectif absolu. Si finalité et efficacité il y a, elles se trouvent dans la capacité de l'œuvre de susciter des expériences esthétiques à partir du processus et des effets. L'efficacité des œuvres est située dans les multitudes d'expériences que les projets suscitent. Expérience esthétique de la part de l'artiste et du spectateur, mais aussi expériences nouvelles dans la pratique artistique et dans d'autres champs, comme la science. Selon Ramade, il faut viser à la fois des « critères esthétiques », « l'efficacité scientifique » et l'« effectivité sociale » (Ramade 2007). Cela signifie que l'œuvre doit contenir une dimension esthétique et qu'elle doit susciter des expériences nouvelles au plan scientifique en laissant les expériences ouvertes et explorant des voies que la science ne peut pas se permettre de visiter. Enfin, le spectateur ou la communauté doit être impliqué dans les projets et avoir la possibilité de vivre différentes expériences.

Conclusion

Au terme de ce mémoire, il importe de rappeler la question de départ, à savoir : quels sont les effets de l'art écologique sur les lieux, les acteurs impliqués et les usages de l'art? En fait, la question peut être posée autrement : quel est l'effet sur les lieux, les acteurs et les usages de l'art, lorsque le thème de l'écologie est intégré dans la démarche des artistes ? Rassembler ici tous les sens du terme « écologie » évoqués dans les trois chapitres contribue à répondre à la question initiale. L'écologie est une science issue de la biologie qui consiste à étudier les êtres vivants dans leur environnement naturel. Le terme englobe aussi une dimension éthique qui implique la préservation des écosystèmes et l'opposition à l'exploitation des ressources. Ainsi, l'écologie ne signifie pas seulement l'étude des organismes et de leur milieu, elle implique leur préservation. Dans les années 1960-1970, l'écologie prend aussi une dimension politique. Les groupes formés et les actions menées remettent en question le système socio-politico-économique en place (le modèle libéral) et les répercussions de ce système sur la consommation, l'environnement, l'individu, etc. En 1987, le rapport onusien *Brundtland*, qui découle des nombreuses discussions et rencontres entre acteurs gouvernementaux et représentants d'ONG, officialise la notion de développement durable et les moyens pour l'atteindre. Le développement durable concerne une gestion des ressources naturelles qui garantit à la postérité la satisfaction de ses besoins. L'atteinte de cet objectif implique la préservation, mais aussi la coordination simultanée des champs économique, social et environnemental. Pour certains, elle devrait impérieusement impliquer la culture. Ils préfèrent, en ce sens, parler de durabilité. Les notions d'écologie et de développement durable (ou durabilité) sont interchangeable, elles impliquent dorénavant des considérations plus vastes que la préservation et la restauration de la nature. L'écologie implique donc une influence à la fois sur les milieux ou les lieux, sur les organismes et sur les gens.

Lorsque les traits distinctifs de l'écologie sont intégrés dans la pratique des artistes, l'inventaire des lieux occupés s'élargit et le rapport des œuvres aux lieux se transforme. *Time Landscape* d'Alan Sonfist est située en plein centre urbain, à Manhattan, New York. Elle tisse un lien entre les habitants et le passé « naturel » des lieux. Comme l'écologie est un champ

d'étude, des artistes tels que les Harrison n'hésitent pas investir des espaces consacrés à la recherche. C'est le cas pour *Portable Fish Farm*, alors que *Sacramento Meditation* est un projet conçu à la fois pour l'extérieur et l'intérieur. L'emplacement des projets de Francine Larivée, de Noel Harding et d'Agnes Denes, enrichit la liste des espaces occupés. *Ophélie Jardin d'eau* (Francine Larivée) se trouve sur un canal en milieu urbain, alors que *Dawes Crossing* et *Elevated Wetlands* (Noel Harding) sont situés dans des espaces urbains inoccupés et sans fonction particulière. Enfin, *Tree Mountain* (Agnes Denes) est établi en pleine nature finlandaise. En général, ces œuvres ne sont pas détachées des lieux où elles se trouvent : elles entretiennent un rapport avec le contexte historique, politique et naturel des lieux. Mais elles tiennent aussi particulièrement compte de la dimension sociale. Elles investissent les espaces urbains afin de se rapprocher du public et d'avoir un effet sur lui. L'écologie dans l'art a permis, dans un premier temps, la diversification des lieux et dans un second temps, elle a permis aux œuvres d'entrer en contact avec le contexte plus large de ces lieux. Ainsi, en plus de transformer les emplacements, l'art écologique peut avoir un effet sur les différents acteurs impliqués. Parmi ces effets, on trouve la transformation des rôles respectifs de l'artiste et du spectateur.

Dans les décennies 1960-1970, le système politique et économique américain est profondément questionné par différents groupes contestataires, dont des mouvements écologistes. Le système artistique en subit les contrecoups, puisqu'à la base il incarne la logique libérale et capitaliste. La figure l'artiste qui emprunte la voie du dialogue et de la collaboration avec le public prend le dessus s'installe fermement. Cette posture appelle une redéfinition du statut de l'artiste dans la société et un engagement de sa part. Parmi les modèles d'engagement se trouve celui de l'artiste-citoyen. Agissant pour la communauté, le rôle de l'artiste-citoyen prend parfois des dimensions mystiques que Dawes déplore. Il propose un modèle de l'artiste-citoyen qui a une démarche se rapprochant du pragmatisme deweyen. En adoptant le profil de l'artiste-citoyen, l'artiste transfère de ses responsabilités à la communauté. Ce transfert évoque la transformation de la perception du public par les artistes, qui n'est plus vu comme un bloc monolithique : la personne, plutôt que le « public », est perçue comme un membre de la société, impliqué dans les processus et les décisions qui le

concernent et doit avoir la possibilité de communiquer son opinion. On distingue dans ces projets issus de cette conception du public, les caractéristiques de la communauté telles qu'annoncées par John Dewey dans *Le public et ses problèmes*.

L'analyse des projets écologistes de Francine Larivée, d'Agnes Denes et de Noel Harding, révèlent que les modèles de l'artiste-citoyen et du citoyen-artiste ne sont pas en vigueur en ce qui les concerne. Les remous des années 1960-1970 ont amené une transformation du rôle de l'artiste et du public. L'art écologique adopte certaines de ces caractéristiques, mais l'intégration même du thème de l'écologie amène d'autres transformations quant aux rôles. En opérant un transfert de responsabilité, l'artiste les transfère aussi à des collaborateurs issus du champ scientifique. D'un autre côté, il endosse lui-même certaines fonctions ou tâches issues des sciences.

L'effet le plus profond de l'écologie sur l'art concerne ses usages. En proposant une vision holistique du monde, l'écologie tient compte de tous les rapports existants et possibles entre les êtres humains, le milieu et les organismes vivants. Intégrée dans le champ de l'art, l'écologie suscite une volonté chez les artistes de sensibiliser, de mobiliser les individus et de guérir différents milieux, la guérison étant vue par certains comme l'art ou l'usage le plus efficace pour répondre à la crise environnementale. En réalité, ces usages ne doivent pas être distingués si fermement les uns des autres, comme c'est le cas chez certains comme Stephanie Smith ou Robert Louis Chianese. Ces usages sont dissociés parce que la sensibilisation est attachée à une dimension esthétique, la guérison à une dimension pratique et utilitaire et enfin, la mobilisation à un usage représentatif des activités idéologiques des années 1960-1970. Les travaux de Francine Larivée, Noël Harding et Agnes Denes, analysés à l'aune de l'esthétique pragmatiste, montrent que poser l'efficacité de l'art dans une action ou une autre c'est avoir une compréhension limitée de l'écologie et des pouvoirs de l'art. Ces artistes, mais encore plus Francine Larivée, présentent, dans quelques aspects de leur démarche, des similitudes avec l'expérience deweyenne. Ils montrent que la finalité ne doit pas être dirigée vers un objectif unique comme celui de restaurer ou de guérir. La finalité ou l'« efficacité » est située dans les multitudes d'expériences que les projets suscitent. Expérience esthétique de la part de l'artiste

et du spectateur, mais aussi expériences nouvelles dans la pratique artistique et dans d'autres champs, comme la science, de façon ouverte.

Traiter du *land art* contribue à établir un point de départ servant à mieux appréhender les démarches de l'art écologique. Mais la tendance actuelle est de donner une autonomie à l'art écologique par rapport aux mouvements antérieurs auquel il est fréquemment rattaché. Parmi les entreprises du genre on peut compter sur la thèse doctorale de Bénédicte Ramade en cours de publication et sur l'ouvrage collectif publié en 2011, *The New Earthwork : Art, Action, Agency*. La particularité de cet ouvrage est qu'il traite, en plus des projets considérés aujourd'hui comme mythiques (*Time Landscape* de Sonfist, *Revival Fiel* de Chin, etc.), des pratiques souvent méconnues et d'autres, parmi les plus actuelles. Les démarches les plus récentes confrontent toujours notre conception sur l'art et la nature, mais elles combinent des technologies sophistiquées et font nécessairement appel au web et à ses potentialités. Le groupe *EcoArtTech* composé de Leila Nadir et de Cary Peppermint a une approche innovatrice de l'art écologique où le web tient une place prépondérante. Une courte description de leur œuvre *Eclipse* (2009) donne un aperçu de leur cheminement :

« Eclipse is a web-based artwork-application [...]. Investigating the intertwined effects of the politics of pollution, the myth of wilderness, and the surplus of online information generated by social networking sites on the environmental imagination, this user-driven project alters and corrupts networked photostreams of United States national and state parks based on the real-time Air Quality Index (particle pollution data) » (Nadir et Cary [s.d.]).

Parler de milieu, d'environnement et d'individu sans parler d'Internet aujourd'hui c'est couper l'art écologique du monde actuel. Les questions à poser quant à cette forme d'art sont vastes. Tout d'abord, il serait utile de traquer les pratiques qui lient environnement, nature et technologies du web. Parmi les œuvres cultes du genre *Telegarden* (1995-2004) de Ken Goldberg arrive en tête de liste. Cette pratique innovatrice nécessite de repenser ou d'élargir les questions du milieu et de la communauté.

Bibliographie

Ouvrages

ANDREWS, Max (ed.) (2006). *Land Art A cultural Ecology Handbook*, London: Arts Council England: RSA.

ARDENNE, Paul (2002). *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris : Flammarion.

BAILES, Oakes (1995). *Sculpting with the Environment : A Natural Dialogue*, New York : Van Nostrand Reinhold.

BAKER, Elizabeth C. (1983). « Artworks on the Land », Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land: an art anthology of environmental art*. New York : Dutton, p.73-84.

BEARDSLEY, John (1977). *Probing the Earth: Contemporary Land projects*, Washington : Smithsonian Institute Press.

BEARDSLEY, John (2006). *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, New York : Abbeville Press [1984].

BECKER, Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.

BIJVOET, Marga (1997). *Art as Inquiry: Toward New Collaborations Between Art, Science, and Technology*, New York : Peter Lang.

BOETTGER Suzaan (2002). *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley : University of California Press.

BOETZKES, Amanda (2010). *The Ethics of Earth Art*, Minneapolis : University of Minnesota Press

BOURDON, David (1995). *Designing the Earth: The Human Impulse to Shape Nature*. New York : Harry N. Abrams.

BRUN, Jean-Paul (2005). *Nature, art contemporain et société : Le Land Art comme analyseur du social*. Volume 1: *Nature Sauvage, contre Culture et Land Art*. Paris : L'Harmattan.

BRUN, Jean-Paul (2006). *Nature, art contemporain et société : Le Land Art comme analyseur du social*. Volume 2: *New York, deserts du Sud-Ouest et cosmos, l'itinéraire des Land Artists*. Paris : L'Harmattan.

BURNHAM, Linda F. (1998). « The Artist as Activist », Linda F. Burnham et Steven Durland (ed.) (1998). *The Citizen Artist : 20 Years of Art in The Public Arena*. New York : D.A.P. p.81-86.

BUSKRIK, Martha (2005). *The Contingent Object of Contemporary Art*, Cambridge, Mass. : MIT Press.

CARPENTER, Jonathan (1983). « Alan Sonfist's Public Sculpture », Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land: an art anthology of environmental art*. New York : Dutton, p.142-154.

COURTNEY, Julie (2011). « The Culture of Nature: A conversation with Mark Dion » Glenn Harper et Twylene Moyer (ed.). *The New Earthwork : Art, Action, Agency*, Hamilton, New Jersey : ISC Press, p. 194-200

DAIGNEAULT, Gilles et coll. (2001). *Artefact 2001 : Sculptures urbaines : Du latin artis facta : les effets de l'art*, Catalogue d'exposition, Montréal : Centre de diffusion 3D.

DAWES, Mark (2008). « Beyond Process : Art, Empowerment and Sustainability », Glenn Coutts et Timo Jokela (ed.), *Art, Community and Environemeny : Educational Perspectives*, Bristol : Intellect Books, p. 65-76.

DEWEY, John (2010a). *Le public et ses problèmes*, Traduit de l'anglais par Joëlle Zask, Paris : Gallimard. [1927].

DEWEY, John (2010b). *L'art comme expérience*, Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cornetti (et al.), postface de Stewart Buettner, Paris : Gallimard. [1934].

DION, Mark (2001). « Artist's Statement », Stephanie Smith (ed.), *Ecologies*, Catalogue d'exposition, David and Alfred Smart Museum of Art, 6 juillet- 27 août 2000, Chicago : David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago, p.35-40.

EARLE, Edward (ed) (et al.) (2006). *Ecotopia: the Second ICP Triennial of Photography and Video*, Catalogue d'exposition, International Center of Photography, 14 septembre 2006- 7 janvier 2007 Göttingen, Allemagne : Stiedl.

FEL, Loïc (2009). *L'Esthétique verte : de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel : Champ Vallon.

FRIEDMAN, Martin L. (et al.) (1994). *Visions of America: Landscape As Metaphor in the Late Twentieth Century*, Catalogue d'exposition, Denver Art Museum, 14 mai- 11 septembre 1994, Columbus Museum of Art, 16 octobre 1994- 8 janvier 1995, New York: H. N. Abrams.

FRIELING, Rudolf (ed.) (2008). *The Art of Participation : 1950 to Now*, Catalogue d'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 8 novembre 2008- 8 février 2009, London: Thames & Hudson

GABLIK, Suzy (1995). « Connective Aesthetics : Art After Individualism », Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, p74-87.

GLUECK, Grace (1983). « The Earth is Their Palette (Helen and Newton Harrison) », Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land: an art anthology of environmental art*. New York : Dutton, p.178-182

GROYS, Boris (2008). « A Genealogy of Participatory Art », Rudolf Frieling (ed.), *The Art of Participation : 1950 to Now*, Catalogue d'exposition, San Francisco Museum of Modern Art, 8 novembre 2008- 8 février 2009, London: Thames & Hudson, p. 18-31.

HALL, Carol (1983). « Environmental Artists : Sources and Directions », Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land: an art anthology of environmental art*. New York : Dutton, p.8-59

INCHAUSPÉ, François-Xavier (2012). *Reconstruire la légitimité démocratique. L'articulation entre public, communauté et demos dans la pensée de John Dewey*, [En ligne] Thèse de Doctorat, Montréal : Institution Université du Québec à Montréal, <http://www.archipel.uqam.ca/5474/1/D2456.pdf>. Consulté le 25 mars 2014.

JACOB, Mary Jane (1995). « An Unfashionable Audience », Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, p50-59

JOHNSON, Carl (1996). « L'art au jardin, objet du vivant », Carl, Johnson, Francine Larivée et Leenhardt, Jacques, *Francine Larivée : Paysages-tableaux*, Catalogue d'exposition, Musée régional de Rimouski, 7 juillet- 5 septembre 1994, Rimouski : Musée régional de Rimouski, p.10-12.

KAGAN, Sacha (2013). *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld, Germany : Transcript Verlag.

KASTNER, Jeff (2012). *Nature*, London : Whitechapel Gallery ; Cambridge, Mass. : MIT Press.

KURT, Hildegard (2004). « Aesthetics of Sustainability », Herman Prigann (initiateur), Strelow Heike (ed.), Vera David, *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design: Theory and Practice*, Birkhäuser, p. 10-15.

KWON, Miwon (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge : MIT Press.

LACY, Suzanne (1995). « Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys », Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, p19-47.

LANGLOIS, Lise et coll. (1983). *Art et Écologie: 1 temps – 6 lieux*, Catalogue d'exposition, Québec : Art et écologie.

LEENHARDT, Jacques (1996). « Francine Larivée : une démarche artistique engagée », Carl, Johnson, Francine Larivée et Leenhardt, Jacques, *Francine Larivée : Paysages-tableaux*, Catalogue d'exposition, Musée régional de Rimouski, 7 juillet- 5 septembre 1994, Rimouski : Musée régional de Rimouski, p.3-7

LIPPARD, Lucy (1995). « Looking Around : where We Are, Where We Could Be », Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, p.114-130

MARGOLIN, Victor (2006). [En ligne], « Reflections on Art and Sustainability », Stephanie Smith et Victor Margolin (ed.). *Beyond Green : Toward a Sustainable Art*, Catalogue d'exposition, Chicago : Smart Museum of Art/ University of Chicago; New York : Independant Curators International, p.20-29,
http://smartmuseum.uchicago.edu/about/publications/assets/Beyond_Green_ebook.pdf.
Consulté le 2 juillet 2014.

MATILSKY, Barbara (1992). *Fragile Ecologies*, New York : Rizzoli International.

MC EVILLEY, Thomas (1999). *Sculpture in the Age of Doubt*, New York : Allworth Press.

MONNIER, Jaques (1975). « Ecologie/écologisme », Luis Bénédict et al. (ed.), *Écologie, écologisme*. Lausanne : Institut d'étude et de recherche en information visuelle, p.5-26.

PAQUET, Suzanne (2009). *Le paysage façonné. Les territoires postindustriels, l'art et l'usage*, Québec : Presse de l'Université Laval.

PHILLIPS, Patricia C. (1995). « Public Constructions », Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain : New Genre Public Art*. Seattle : Bay Press, p. 60-71.

POPPER, Franck (2007). *Art, Action et Participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Klincksieck. [1980].

PRÉBANDIER, Léon (1975). « L'Art, instrument de connaissance », Luis Bénédict et al. (ed.), *Écologie, écologisme*. Lausanne : Institut d'étude et de recherche en information visuelle, p.3-5.

RAMADE, Bénédicte (2014). *Infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960. Proposition d'une réhabilitation critique*, Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. [À paraître].

RAVEN, Arlene (1998). « Two Lines of Sights and An Unexpected Connection : The Art of Helen Mayer Harrison and Newton Harrison », Linda F. Burnham et Steven Durland (ed.) (1998). *The Citizen Artist : 20 Years of Art in The Public Arena*. New York : D.A.P. p.61-71.

ROSENTHAL, Mark (1983). « Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration », Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land: an art anthology of environmental art*. New York : Dutton, p.60-72

RUBY, Christian (2012). *La figure du spectateur : éléments d'histoire culturelle européenne*, Paris: Armand Colin.

SHUSTERMAN, Richard (1991). *L'art à l'état vif : La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Traduit de l'anglais par Christine Noille, Paris : Les éditions de minuit.

SCHWENDENWIEN, Jude (2011). « Beaking Ground: Alan Sonfist, Helen Mayer and Newton Harrison, Mel Chin, Michele Oka Doner, Jody Pinto, and Aviva Rahmani (1991) », Glenn Harper et Twylene Moyer (ed.). *The New Earthwork : Art, Action, Agency*, Hamilton, New Jersey : ISC Press, p. 41-46.

SONFIST, Alan (ed.) (1983). *Art in the Land: an art anthology of environmental art*. New York : Dutton,

SMITH, Stephanie (2001). *Ecologies*, Catalogue d'exposition, David and Alfred Smart Museum of Art, 6 juillet- 27 août 2000, Chicago : David and Alfred Smart Museum of Art, The University of Chicago.

SMITH, Stephanie (2006). « Beyond Green », Stephanie Smith et Victor Margolin (ed.). *Beyond Green : Toward a Sustainable Art*, Catalogue d'exposition, Chicago : Smart Museum of Art/ University of Chicago; New York : Independant Curators International, p.12-19, [En ligne],
http://smartmuseum.uchicago.edu/about/publications/assets/Beyond_Green_ebook.pdf.
Consulté le 2 juillet 2014.

STRELOW, Heike (2004). « A dialogue with ongoing processes », Herman Prigann (initiateur), Strelow Heike (ed.), Vera David, *Ecological Aesthetics. Art in Environmental Design : Theory and Practice*, Birkhäuser, p. 10-15.

TIBERGHIEU, Gilles A. (2012). *Land Art*, Paris : Dominique Carré [2005].

VANDER GUCHT, Daniel (2007). « Pour en finir avec la mythologie de l'artiste politique : de l'engagement à la responsabilité », Éric Van Essche (dir.), *Les formes contemporaines de l'art engagé*, Bruxelles : Iselp, p.59-68.

VIDAL, Maarten et Jan WOUTERS (2007). « L'UNESCO et la promotion des échanges et de la diversité culturels », Yusuf Abduqawi (ed.), *L'action normative à l'UNESCO*, Paris : Éditions UNESCO ; Boston : Martinus Nijhoff, p. 151-170.

WARKENTIN, John (2010). *Creating Memory: A Guide to Outdoor Public Sculpture in Toronto*, Toronto : Becker Associates.

ZASK, Joëlle (2013), *Outdoor Art. La sculpture et ses lieux*, Paris : Éditions la Découverte.

Articles

ARBOUR, Rose Marie (2009). « La senteur persistante de *Mousses en situation. Test 1* : installation-jardin de Francine Larivée (1983) », *Spirale*, Septembre-octobre, no 228, p.39-40. Dans *Érudit* [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/1933ac>. Consulté le 5 août 2014.

BALLENÉE, Brandon (2012). « La conscience écologique par la recherche biologique en art », Ernestine Daubner et Louise Poissant (ed.), *Bioart*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p.61-75, [En ligne], http://brandonballengee.com/wpcontent/uploads/2012/12/Brandon_Ballengee_Conscience_Ecologique_2012.pdf. Consulté le 11 mai 2014.

BASTIEN, Stéphane (2007). « John Dewey, *L'art comme expérience* », *Revue canadienne d'esthétique* [En ligne] Été, vol. 13, http://www.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html. Consulté le 3 juin 2014.

BEEMAN B., Moira (1996). « The Three of Live: Desert Reclamation at Papago Park (Arizona) », *Restoration and Reclamation Review*, [En ligne], printemps, vol. 1, n° 5, p.1-5.

CHIANESE, Robert Louis (2013). « Regeneration on *Tree Mountain* », *American Scientist*, Septembre-octobre, vol. 101, n° 4, [En ligne], <http://www.americanscientist.org/issues/pub/regeneration-on-tree-mountain/2>. Consulté le 27 juillet 2014.

COHEN, Mark Daniel ([s.d]). « The Paradox of Eco-logic: The Art of Agnes Denes », *Writings :Essays, Articles from websites*, [En ligne], <http://www.agnesdenesstudio.com/writingswea.html>. Consulté le 13 décembre 2013.

DWAN, Virginia) (2014) (Paroles rapportées par Lauren O'Neil- Butler).« Virginia Dwan », *Artforum*, [En ligne], <http://artforum.com/words/id=45250>. 2 Novembre, Consulté le 29 mai 2014.

GRIFFIN, Tim (modérateur), Claire Bishop, Lynne Cooke, Pierre Huyghe, Pamela M. Lee, Rikrit Tiravanija et Andrea Zittel (2005), « Remote Possibilities: A Roundtable Discussion on Land Art's Changing Terrain », *Artforum*, Été, vol.43, n°10, p.289-294.

HUDSON, Andrew (2013). « Dawes Road Crossing sculpture open for business, and interpretation », *Beach Metro Community News*, 25 juin [En ligne], <http://www.beachmetro.com/2013/06/25/dawes-road-crossing-sculpture-open-for-business-interpretation/>. Consulté le 15 août 2014.

KORHANI, Vida (2013). « New art barn at Dawes Road “Confusing” Residents », *Toronto Observer*, 7 février [En ligne], <http://torontoobserver.ca/2013/02/07/public-art-on-display-at-dawes-road-barn-raising/>. Consulté le 5 juin 2014.

KRAUSS, Rosalind (1979). « Sculpture in the Expanded Field », *October*, Printemps, vol.8, p.30-44.

LAUSSON, Adeline (2009). « L’enjeu écologique dans le travail des Land et Reclamation Artists », *Cybergeo: Revue européenne de géographie*, [En ligne], Document 481, 14 décembre 2009 <http://cybergeo.revues.org/22832>. Consulté le 9 juin 2014.

LEENHARD, Jacques (1997). « Francine Larivée : Un travail de suture sur les lèvres du deuil / Francine Larivée: A work of suture on the lips of mourning », *Espace Sculpture*, n°41, p.25-27

MCKEE, Yates (2006). « L’art et les fins de l’écologie : de la “Terre en danger” au droit à la survie », *Vacarme*, Hiver, n° 34, p.141-147, [En ligne], <http://www.vacarme.org/article547.html>, Consulté le 2 juin 2014.

MORRIS, Robert (1980). «Notes on Art/and Land Reclamation », *October*, Printemps, vol.12, p. 87-102.

RAHMANI, Aviva (1992). « Ghost Nest : The Medicine Wheel Garden », *Leonardo*, Janvier, vol, 25, n°1, p.96, [En ligne], <http://www.judymalloy.net/newmedia/aviva.html>. Consulté 5 juin 2014.

RAMADE, Bénédicte (2007). « Mutation écologique de l’art ? », *Cosmopolitiques*, [En ligne], Juin, n°15, p. 31-42, http://www.cosmopolitiques.com/sites/default/files/03-Ramade_Cosmo%2015.pdf. Consulté le 22 octobre 2012.

SALUS, Carol (2007). « Michael Heizer : Sculpture in Space and Time », *Sculpture in Space and Time*, *Sculpture*, septembre, vol.26, n°7, p.50-55, [En ligne], http://www.sculpture.org/documents/scmag07/sept_07/heizer/heizer.shtml. Consulté le 25 octobre 2013

SIOUI DURAND, Guy (1990). « Des esthétiques écologiques », *Inter : art actuel*, n°48, p.40-41. Dans *Érudit* [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/27121ac>. Consulté le 2 décembre 2012.

SMITH, Robertha (2006). « The Natural World, in Peril and in Its Full Glory », *The New York Times*, [En ligne], 13 septembre, <http://www.nytimes.com/2006/09/13/arts/design/13ecot.html?pagewanted=all>. Consulté le 20 juin 2014.

VENDÉ, Thierry (2007). « Existe-t-il des écoartistes en France ? », *Cosmopolitiques*, [En ligne], Juin, n°15, p. 53-64, http://www.cosmopolitiques.com/sites/default/files/05-Vendé_Cosmo%2015.pdf. Consulté le 22 octobre 2012.

VERWOERT, Jan (2008). «The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image», *e-flux Journal*, n°1, [En ligne], <http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys%E2%80%99-oeuvre-and-public-image/>. Consulté le 15 juin 2014.

ZASK, Joëlle (2008a). « Questions environnementales et participation démocratique », *Raison publique*, Avril, n° 8, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, p. 43-54, [En ligne], Avril 2010, <http://www.raison-publique.fr/article270.html>. Consulté 17 janvier 2012.

ZASK, Joëlle (2008b). « Situation ou contexte? Une lecture de Dewey », *Revue internationale de Philosophie*, Mars, vol.3, n°245, p.313-328.

Pages Web

ALM, Alvin L. (2014). « NEPA: Past, Present, and Future », *About NEPA*, [1988], [En ligne], <http://www2.epa.gov/aboutepa/nepa-past-present-and-future>. Consulté le 20 mars 2014.

BALLENGÉE, Brandon (2010). « Artist Statement : Brandon Ballangée », *greenmuseum.org*, [En ligne], http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-35__artist_id-19.html. Consulté le 5 mars 2014

BALLENGÉE, Brandon (2014). *Brandon Ballangée*, [En ligne], <http://brandonballengee.com/>. Consulté le 5 mars 2014.

CARRUTHERS, Beth ([s.d.]). « A conversation and Brief Survey of the Terrain Part1 », *Women Environmental Artists directory*, <http://weadartists.org/ecoart-in-canada-a-conversation-and-brief-survey-of-the-terrain-2>. Consulté le 22 août 2014.

CHIN, Mel ([s.d.]). *Mel Chin*, [En ligne], <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>, Consulté le 22 décembre 2013.

Dawes Crossing (2013), *Facebook*, [En ligne], 21 juin, <https://www.facebook.com/dawescrossing/timeline>. Consulté 30 juin 2014

DION, Mark ([s.d]) (Entrevue avec Art21). « Mark Dion: “Neukom Vivarium” », *ART21*, [En ligne], <http://www.art21.org/texts/mark-dion/interview-mark-dion-neukom-vivarium>. Consulté le 5 juin 2014.

Don Watcher (2009). « Elevated Wetlands », *Don Watcher* [En ligne], <http://donwatcher.blogspot.ca/>. Consulté le 19 août 2014.

Équipe Perspective Monde sous la direction de Jean-Herman Guay (2014). « 5 juin 1972. Conférence des Nations unies sur l’environnement humain à Stockholm », *Perspective Monde-Université de Sherbrooke*, [En ligne], <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMEve?codeEve=872>. Consulté le 30 mai 2014.

Greenmuseum.org (2010). « Biography : Brandon Ballengée », *greenmuseum.org*, [En ligne], http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-28__artist_id-19.html. Consulté 1 mars 2014.

KALELA, Aira (1996). *Agnes Denes: Works*, [En ligne], <http://www.agnesdenesstudio.com/WORKS8.html>. Consulté le 10 décembre 2013

KRUG, Don et Jennifer, SIEGENTHALER (2006). « Changing Views About Art and the Earth », *Greenmuseum.org*, [En ligne], <http://greenmuseum.org/c/aen/Earth/Changing/artist.php>. Consulté le 15 décembre 2013.

HACHE, Émilie (2012)(entrevue avec l’Institut de Recherche, d’Étude et de Formation sur le Syndicalisme et les Mouvements sociaux) (IRESMO). « Entretien: L’écologie au prisme de la philosophie pragmatique », *IRESMO*, [En ligne], <http://iresmo.jimdo.com/2012/01/15/entretien-l-%C3%A9cologie-au-prisme-de-la-philosophie-pragmatique/>. Consulté le 28 mai 2013.

HARDING, Noel ([s.d.]). *Dawes Crossing*, [En ligne], <http://www.dawescrossing.ca/credits.php>. Consulté 2 août 2014.

THE HARRISON STUDIO ([s.d.]). *The Harrison Studio*, [En ligne], <http://theharrisonstudio.net>. Consulté le 5 décembre 2013

International Center of Photography (ICP) ([s.d.]). « Ecotopia: The Second ICP Triennial of Photography and Video », *International Center of Photography*, [En ligne], <http://www.icp.org/museum/exhibitions/ecotopia-second-icp-triennial-photography-and-video>. Consulté le 25 juillet 2014.

King County (2013). « Earthworks: Land Reclamation as Sculpture », *King County Archives*, [En ligne], <http://www.kingcounty.gov/operations/archives/exhibits/Earthworks.aspx>. Consulté le 27 novembre 2013.

NADIR, Leila et Cary PEPPERMINT ([s.d.]). « Eclipse 2008-2009 », Ecoarttech, [en ligne] <http://ecoarttech.org/projects/eclipse/>. Consulté le 21 août 2014.

ORGANISATION DES NATIONS UNIES (ONU) (2002). « Sommet de Johannesburg 2002 », *Organisation des Nations unies*, [En ligne], <http://www.un.org/french/events/wssd/pages/cnued.html> Consulté le 30 mai 2014.

ORGANISATION DES NATIONS UNIES POUR L'ÉDUCATION, LA SCIENCE ET LA CULTURE (UNESCO) ([s.d.]). « La conférence de Stockholm », *Organisation des Nations Unies pour l'éducation la science et la culture*, [En ligne], <http://www.unesco.org/fr/cultural-diversity/the-stockholm-conference/>. Consulté 31 mai 2014

PBS ([s.d.]). « Timeline : The Modern Environmental Movement », *Special Features*, [En ligne] <http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/timeline/earthdays/>. Consulté le 21 mars 2014.

RAHMANI, Aviva (2006). *Ghost Nets*, [En ligne], <http://www.ghostnets.com/ghostnets.html>, Consulté le 12 décembre 2013.

RAHMANI, Aviva ([s.d.]). *Ghost Nest*, [En ligne], http://www.academia.edu/247633/Ghost_Nets. Consulté le 5 juin 2014.

Figures

Illustration retirée

Figure 1 : Alan Sonfist, *Time Landscape*, espèces indigènes d'arbres, 1978, 60 x 12 m, Manhattan, New York. Photographiée par Hubert J. Steed.

Illustration retirée

Figure 2 : Aviva Rahmani, *Ghost Nets*, 1990-1991, île Vinalhaven, Maine.

Illustration retirée

Figure 3 : Mel Chin, *Revival Field*, 1990, plantes hyperaccumulatrices et clôture industrielle, 18 x 18 m, St. Paul, Minnesota.

Illustration retirée

Figure 4 : Francine Larivée, *Un paysage dans le paysage : le paysage comme tableau vivant*, 1993-1996, Mousses (bryophytes), mousses de sphaigne, polystyrène extrudé et acier inoxydable, sur support en béton, 1,62 x 5,57 m, Jardin des Métis, Grand-Métis

Illustration retirée

Figure 5 : Francine Larivée, *Ophélie- Jardin d'eau*, 2001, Matériaux divers et plantes, dimensions inconnues, canal de Lachine. Photographiée par Daniel Roussel.

Illustration retirée

Figure 6 : Francine Larivée, *Mousses en situation : Test 1*, 1983, Mousses, eau, treillis métallique, galets, bois, 7,8 x 7,8 m, Place Ville-Marie, Montréal. Photographiée par Daniel Roussel.

Illustration retirée

Figure 7 : Noel Harding, *Elevated Wetlands*, 1992, polystyrène, d'acrylique, arbres et arbustes, les pots font : 3, 6 m de haut, 5,5 à 9,3 m de long et 4,8 à 6 m de large, East of Yonge Street, Toronto. © Bad Alley, licence Creative Commons.

Illustration retirée

Figure 8 : Noel Harding, *Dawes Crossing*, 2013, bois de chêne, lumières LED, panneaux solaires et autres matériaux inconnus, 18 x 6 x 6 m, East End, Toronto. Capture d'écran.

Illustration retirée

Figure 9 : Agnes Denes, *Tree Mountain-A Living Time Capsule—11, 000 Trees, 11, 000 People, 400 Years*, 1992-1996, arbres, 420 x 270 x 28 m, Ylöjärvi, Finlande. ©Strata Suomi, Licence Creative Commons.

Illustration retirée

Figure 10 : Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, sable, 457 x 9 x 15 m, désert du Nevada

Illustration retirée

Figure 11 : Robert Smithson (1938-1973), *Spiral Jetty*, 1970, basalte, 450 x 4,6 m, Salt Lake, Utah. © DennyMont, licence Creative Commons.

Illustration retirée

Figure 12 : Robert Smithson (1938-1973), *A Nonsite, Franklin New Jersey*, 1968, les conteneurs : bois et pierres, l'image : épreuve argentique à la gélatine et texte dactylographié sur papier, dimensions variables, Museum of Contemporary Art, Chicago.

Illustration retirée

Figure 13 : Robert Smithson (1938-1973), *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971, eau et sable, dimensions variables, Emmen, Pays-Bas. © The Estate of Robert Smithson/ Pictoright Amsterdam. Photographiée par Benito Strangio.

Illustration retirée

Figure 14 : Robert Morris, *Johnson Pit # 30*, 1979, 14 km², Seattle, Washington. Capture d'écran.

Illustration retirée

Figure 15 : Patricia Johanson, *Leonhardt Lagoon*, 1981-1986, Terre cuite (gunité) et plantes aquatiques (*Sagittaria Platyphylla*, *Pteris Multifida*), dimensions variables, Fair Park Lagoon, Dallas, Texas. © Jack Keene, licence Creative Commons.

Illustration retirée

Figure 16 : Mark Dion, *Neukom Vivarium*, 2006, matériaux divers, 24 m de long, Olympic Sculpture Park, Seattle, Washington

Illustration retirée

Figure 17 : Brandon Ballengée, *Triton*, image tirée de la série *Reliquaries*, 1996- en cours, impression numérique (digital-C) sur papier aquarelle, 118.4 x 87.6 cm.

Illustration retirée

Figure 18 : Mark Dion, *Roundup : An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*, 2000, matériaux divers, dimensions variables.

Illustration retirée

Figure 19 : Karina Young, *Mosaic Bollard Project*, 1997, tuiles de céramique et piliers bétonnés, dimensions variables, Glasgow, Écosse.

Illustration retirée

Figure 20 : Mark Dion, *The Bureau of Remote Wildlife Surveillance*, 2006, matériaux divers, Dimensions variables.

Illustration retirée

Figure 21 : Jody Pinto, *Papago Park Project*, 1992, pierre, dimensions inconnues, Papago Park, Phoenix, Arizona