

L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes

Confronting stereotypes on ecological art

Bénédicte Ramade



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5840>

DOI : [10.4000/perspective.5840](https://doi.org/10.4000/perspective.5840)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 184-190

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Bénédicte Ramade, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5840> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5840>

L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes

Bénédicte Ramade

– BROWN, 2014 : Andrew Brown, *Art & Ecology Now*, Londres, Thames & Hudson, 2014. 256 p., 343 fig. ISBN : 978-0-50023-916-2 ; £ 29,95.

– KAGAN, 2011 : Sacha Kagan, *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2011. 476 p. ISBN : 978-3-8376-1803-7 ; 39,80 €.

– LIPPARD, 2014 : Lucy R. Lippard, *Undermining: A Wild Ride through Land Use Politics and Art in the Changing West*, New York, The New Press, 2014. 208 p. ISBN : 978-1-59558-619-3 ; \$ 21,95.

– WEINTRAUB, 2012 : Linda Weintraub, *To Life! Eco-Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley, University of California Press, 2012. 384 p. ISBN : 978-0-52027-362-7 ; \$ 34,95.

De récentes publications anglo-saxonnes témoignent de l'intérêt nourri des universitaires et des critiques pour le rôle que l'art pourrait jouer dans la cause environnementale¹. Ces ouvrages suivent des méthodes et des schémas qui traduisent la difficulté inhérente à ces pratiques artistiques à composer un mouvement synthétique, à faire école et à imposer une image enfin cohérente de l'art écologique. Les appellations restent en effet constamment discutées depuis la première exposition vraiment pertinente sur le sujet qui remonte déjà à 1992 au Queens Museum, *Fragile Ecologies*, conçue par Barbara Matilsky². Depuis, sont apparus des termes comme *Ecovention*³ (néologisme fusionnant écologie et intervention) et *Eco-Art*, abréviation d'*Ecological Art* qui, en tronquant son attachement à l'écologie, tente peut-être de gagner un peu plus en richesse de sens. La compréhension du terme écologie, les enjeux et les domaines recouverts par cette notion, entretient une confusion préjudiciable et surtout une impression de contrainte. Considérée comme une science depuis le XIX^e siècle, l'écologie (dont le premier emploi est trouvé chez le naturaliste allemand Ernst Haeckel en 1866⁴) s'est transformée en synonyme d'action de protection de l'environnement mais aussi de partis politiques en Europe.

Si tous les ouvrages récents semblent exprimer l'insatisfaction face aux propositions terminologiques mentionnées plus haut et de ce que devrait être la « mission » d'un art écologique, aucun ne remet à plat toutes les composantes du sujet en jeu ; ce qui aurait pourtant évité une série d'amalgames récurrents entre nature, paysage, environnement et écologie, termes qui finissent par être tous synonymes bien que diamétralement distincts. À ces confusions de langage s'ajoutent les tiraillements d'un domaine écartelé entre le localisme de l'action écologique et l'impératif global des problèmes environnementaux à l'échelle de la planète. Cette arythmie du « think global, act local » frappe tous les aspects de la protection de l'environnement et de la nature, et l'art écologique en porte logiquement les stigmates. D'où la fâcheuse tendance de nombreux ouvrages (dont certains recensés ici), à trop miser sur une approche panoramique pensant refléter au mieux l'hétérogénéité et la diversité du sujet comme des pratiques, au détriment parfois d'une certaine cohérence. L'effort louable dont font preuve les quatre auteurs, non pas pour circonscrire le sujet mais pour le couvrir, s'inscrit ainsi pleinement dans une généalogie éditoriale qui, depuis quarante ans, se confronte à des obstacles résistants.

Art écologique et Land Art

Si l'art écologique paraît aussi difficile à synthétiser que l'écologie elle-même, entre des pratiques de réhabilitation très techniques et d'aménagements paysagers dynamiques, de performances et d'interventions citoyennes, il est l'objet d'une confusion plus préjudiciable encore. Depuis ses origines au milieu des années 1960 aux États-Unis avec des artistes comme Alan Sonfist, Patricia Johanson et Mierle Laderman Ukeles, l'art écologique⁵ (dont les premiers temps n'ont pas été d'une grande éloquence plastique, empruntant une voie conceptuelle et scientifique ou développant des performances sociales difficiles à restituer) s'est retrouvé absorbé dans l'ombre d'un Land Art triomphant et photogénique. En effet, au même moment et dans le même pays, d'autres artistes décidaient de faire de la nature leur médium et l'objet de leurs œuvres et réflexions. Bien que les projets des deux mouvements aient été dès les prémices très

distincts, ils ont fini par être jumelés sur la base de leur dénominateur commun naturel, assimilant au passage la notion de paysage à la nature. Pourtant, les dissemblances frôlent la contradiction entre cet art qui se destine à réhabiliter des terrains naturels pollués en milieu habité et les gestes monumentaux laissés dans des espaces désertiques par les *Land Artists*. Qu'y a-t-il en effet de commun entre la *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson et les *Sun Tunnels* (1976) de Nancy Holt d'une part, toutes deux des sculptures minimales exaltant le paysage et liées aux rythmes circadiens du désert de l'Utah, et le *Time Landscape* (1965-1978) d'Alan Sonfist d'autre part, modeste jardin urbain new-yorkais reconstituant une forêt indigène à partir d'une enquête archéologique, dont le but est de ménager un poumon vert au nord du quartier de SoHo⁶. Les différences sont flagrantes : les sculptures dans le désert s'accordent au temps universel et aux ordres impérieux de la nature, tandis que Sonfist orchestre une version plus quotidienne et communautaire de la nature en pleine ville. Les confusions remontent aux origines des deux mouvements, lorsque le galeriste John Gibson et Lucy R. Lippard donnèrent le titre « Ecological Art » à une exposition collective réunissant des projets de Carl André, Christo, Jan Dibbets, Peter Hutchinson, Will Insley, Richard Long, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim et Robert Smithson. Aucun des artistes que Matilsky rassemblera plus tard dans *Fragile Ecologies* n'y figurait, car sans doute leurs pratiques étaient-elles encore trop confidentielles en 1969⁷. Cette confusion originelle semble indélébile car même la réactualisation de l'ouvrage de référence *Land Art* à laquelle a procédé Gilles A. Tiberghien en 2012⁸ entretient la prévalence de ce mouvement sur celui de l'art écologique, en offrant un chapitre intitulé « Hors champs » à toutes les pratiques dites naturalistes. Cette section couvre un vaste spectre allant des

arrangements paysagers de Nils Udo aux œuvres réhabilitatrices de Patricia Johanson, sélection qui entretient finalement davantage les amalgames et la subordination plus qu'il ne les différencie. Une fois encore, les spécificités écologiques se retrouvent nivelées, minorées devant l'impératif naturel et paysager qui réunit des pratiques disparates. Mais il faut bien reconnaître qu'un ouvrage qui circonscrirait correctement l'art écologique américain manque toujours à l'appel, laissant ainsi béante la possibilité d'associer les deux mouvements dans un même élan naturalisant. Nos ouvrages composent-ils enfin un nouveau parti pris éditorial et ouvrent-ils des perspectives définitionnelles inédites ?

Le travail de fond de Lucy R. Lippard

Seule Lippard, pionnière en matière d'ouvrages consacrés aux problématiques environnementales (*The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* en 1997, et le catalogue d'exposition *Weather Report: Art and Climate Change* dix ans plus tard⁹) rappelle brièvement mais justement dans *Undermining: A Wild Ride through Land Use Politics and Art in the Changing West* que l'art écologique ne doit rien au Land Art, dont il ne partage pas le terrain et encore moins la philosophie. Lippard s'exprime sans détour jugeant que la pseudo-ruralité du Land Art engendre la colonisation de métropolitains leurrés par ces antidotes aux paysages urbains.



1. Peter Goin, *Helms Gravel Pit Just North of Highway 80, Sparks, Nevada*, 1990.

L'auteure n'est d'ailleurs pas dupe devant ce que sont devenues les œuvres emblématiques de ce mouvement : des lieux de pèlerinage, destination d'un tourisme culturel confidentiel qui confine à la coterie (LIPPARD, 2014, p. 88). Lippard préfère d'ailleurs à ces interventions *in situ* ou *site-specific* les pratiques photographiques comme celles de Peter Goin, de Patrick Nagatani, de Mark Klett et Byron Wolfe, qui agissent tantôt comme sentinelles, tantôt comme des révélateurs et des informateurs, forgeant une conscience environnementale nuancée (fig. 1)¹⁰. En se livrant à une enquête concernant l'impact de l'industrie minière sur les paysages, les sociétés, les politiques et l'art, Lippard établit une chronique de l'Ouest américain, région où elle est installée depuis plusieurs décennies. Observatrice avertie de ces territoires, l'auteure agit avec l'empathie d'une citoyenne militante, déterminée à déciller le lecteur, à révéler les rouages de l'impact environnemental des modes de vie, tant le sien que celui du quidam, des responsabilités des compagnies minières et des pouvoirs publics dans la détérioration des milieux. Abondamment illustré, son ouvrage articule les images précisément choisies (et accompagnées de notices développées) à son analyse fouillée des effets de l'industrie minière (des multinationales aux exploitations locales). Le livre se déroule selon deux registres, visuel et rédigé, sans que l'un n'annexe l'autre, un équilibre qui est suffisamment rare dans le domaine pour être souligné (l'ouvrage de Sasha Kagan aura ainsi moins d'intérêt pour les œuvres que pour la théorie, à l'opposé de ceux d'Andrew Brown et de Linda Weintraub où prédominent les exemples). Sans traiter des mêmes territoires que ceux où vit Lippard (ce qui aurait pu amener à se sentir exclu de cette cause environnementale précise), cet ouvrage élargit suffisamment sa perspective



2. Brandon Ballengée, *RIP Audubon's Bighorn Sheep: After John Woodhouse Audubon*, 2014, planche découpée et brûlée extraite de John James Audubon, John Bachman, *Viviparous Quadrupeds of North America*, New York, 1849.

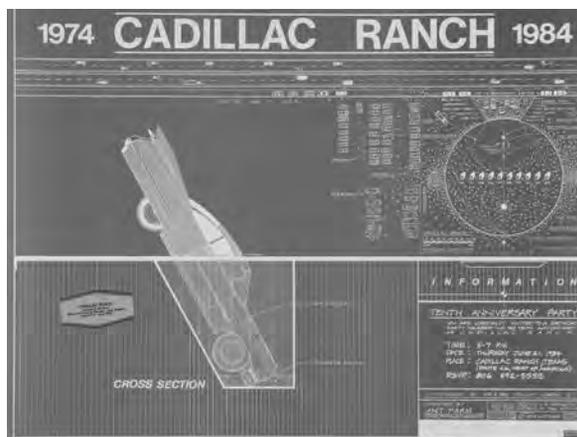
pour ainsi se poser la question de l'impact de l'art dans le domaine de la régulation environnementale. Elle constate, enfin, que le discours identique depuis quarante ans relate l'impuissance de l'art à infléchir le cours des choses et la modestie de ses réels effets. Il faut toujours se contenter d'un travail d'éveil des consciences par des paraboles génériques (appuyées par des représentations catastrophistes sublimes ou de nature résiliente ; fig. 2), tant le sujet est complexe, et tant les ramifications, aussi bien locales que globales, paraissent inconciliables en une seule image, même si Lippard semble persuadée que « les paysages locaux reflètent la crise globale »¹¹. Car, selon elle, c'est lorsque la photographie adopte un angle critique qu'elle développe ses pleins pouvoirs de communication et agit efficacement. Cependant, elle reconnaît un point crucial qui permet peut-être d'expliquer l'ineffectivité de l'art au sujet de l'écologie ou de l'environnement : « Toutefois, il existe un point de disjonction fondamental : même les photographies les plus critiques, une fois exposées, deviennent des objets. Leur activisme court le risque d'être diminué par le contexte »¹². En étendant au livre la logique que Lippard tire de l'exposition, nous serions tentés de penser à notre tour que les publications les plus récentes présentent potentiellement cette même capacité

d'inertie envers les œuvres dont elles traitent. Si Lippard protège indéniablement le contexte des photographies présentées dans son livre grâce au soin apporté à la contextualisation des travaux, à la connaissance du milieu et aux problématiques analysées, on ne peut pas en dire autant des autres ouvrages recensés.

L'impératif du panorama et ses conséquences

En cause, la confusion des genres et des méthodes d'approche appliqués pour tenter d'esquisser le portrait le plus réaliste qui soit de cet art écologique et de ces pratiques qui couvriraient toutes les implications de l'écologie et de l'écologisme (au sens politique et social du terme). Ainsi, Linda Weintraub, dont l'intérêt pour le sujet n'est pas nouveau (elle a publié en 2006-2007 deux ouvrages *Cycle-Logical Art, Recycling Matters for Eco-Art* et *ECOcentric Topics, Pioneering Themes for Eco-Art*¹³), n'évite pas les rapprochements problématiques dans *To Life! Eco-Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, son livre le plus récent sur ce thème (WEINTRAUB, 2012). Conçu comme un guide pratique (dont elle ne qualifie cependant pas clairement ni l'identité, ni même la fonction de l'usager visé), *To Life!* recense les œuvres de quarante-sept artistes sélectionnés parmi trois cents qu'elle avait pressentis suivant des critères écologiques élargis qui se répartissent entre le caractère écologique du sujet, des approches, des genres et des stratégies, l'objectif revendiqué de cette entreprise étant de proposer de nouveaux critères visant à clarifier une définition de l'art écologique ou *Eco-Art*. Cependant, l'éclectisme de la liste des artistes peut parfois friser le non-sens

et tendre à discréditer le projet éditorial. Ainsi, faire figurer l'artiste Carolee Schneemann au simple prétexte de sa performance *Meat Joy* en 1964 – dont l'intention écologique reste à démontrer – contribue à diluer les authentiques propositions écologiques de Bonnie Ora Sherk, Mierle Laderman Ukeles, Joseph Beuys ou encore Hans Haacke. Weintraub se trouve confrontée à l'un des problèmes récurrents dans les ouvrages consacrés à l'art écologique, celui du manque de méthode de sélection. Ainsi l'auteure alterne-t-elle corpus et œuvres symptomatiques et iconiques de façon indifférenciée. Mais la valeur d'une seule œuvre dont la visée est écologique au sein d'un corpus plus généraliste n'a-t-elle pas tendance à être rendue indicielle et anecdotique si, quelques pages plus loin, une œuvre comme celle de Haacke fait l'objet d'une démonstration plus circonstanciée ? Il s'agit bien de la nuisance du contexte évoquée par Lippard. Dans une exposition ou un livre, si tout tend à être ramené au même plan suivant un principe de nivellement autour d'un plus petit dénominateur commun, le message activiste s'étiolé et vire au prétexte. De quoi perdre de surcroît l'adhésion du lecteur-citoyen. C'est l'écueil contre lequel Weintraub se heurte, en mélangeant *Cadillac Ranch* du groupe d'architectes Ant Farm (véhicules plantés dans le désert texan en 1974, un an après la première crise pétrolière ; fig. 3) avec les *Survival Pieces* des époux Harrison réalisés entre 1970 et 1973, sculptures vivrières *in vitro* que l'auteure analyse selon des critères de succès et de réception qui ne sont cependant pas utilisés pour d'autres artistes (fig. 4).



3. Ant Farm, *Cadillac Ranch*, 1974-1984, Orléans, Frac Centre.



4. Helen Mayer Harrison, Newton Harrison, *Hog Pasture, Survival Piece # 1*, 1970-1971, vue de l'exposition « Ends of the Earth » (Munich, Haus der Kunst, 2012).

De même, pourquoi faire figurer le collectif autrichien Gelitin dans cet ouvrage, alors qu'il est davantage reconnu pour ses frasques grotesques et performatives que pour ses réalisations écologiques ? Malgré son expérience dans le champ de l'art écologique, elle peine à trouver une ligne de force pertinente à son ouvrage. S'exprimant avec toute l'empathie de la première personne pour son sujet, la nature, légitimant son entreprise par l'urgence de la crise environnementale, Weintraub s'embarque dans une croisade bienveillante visant à servir de médiation et à redonner espoir dans la capacité de l'art à agir. En balayant les sujets, les moyens employés, les genres artistiques convoqués (dont la photographie est étonnamment absente) ainsi que les stratégies mises en œuvre, l'ouvrage véhicule cette mission salvatrice et réparatrice que se serait donnée l'art (WEINTRAUB, 2012, p. xiv). Cependant la bonne intention ne suffit pas à donner une identité claire à cet *Eco-Art* qui peine tant à se rendre visible malgré l'appétence médiatique pour les sujets verts.

La frontière étant mince entre l'affinité et l'opportunisme, l'ouvrage d'Andrew Brown joue sur cette frange dans son *Art and Ecology Now* (BROWN, 2014). Le grand format cartonné largement illustré dépasse le beau livre grâce à un ensemble de textes de moyen format qui ne s'engagent pas dans la voie obsolète du « sermon visuel » des environnementalistes¹⁴. Brown, dont l'expertise dans le domaine de l'art écologique semble récente, se livre à l'exercice de la synthèse panoramique, présentant autant l'histoire des pionniers de cet art que la multitude d'excroissances thématiques et de modes opératoires afin d'espérer couvrir tout le champ de la cause environnementale. L'auteur estime que l'engouement généralisé pour la défense de l'environnement (sans pour cela avancer d'argumentaire convaincant) a été particulièrement remarquable ces cinq dernières années. Il est donc presque contradictoire de le voir brosser l'histoire depuis les années 1960 de ce qui est qualifié de « tendance environnementale ». Il ravive alors l'une des entraves les plus pénalisantes de l'art écologique en employant indistinctement les notions de nature et de paysage pour aborder le sujet écologique ce qui entretient à la fois l'amalgame avec le Land Art et plus généralement l'assimilation

du moindre brin d'herbe ou élément « naturel » à l'écologie. Après cette introduction qui, malgré ses approximations définitionnelles, recadre correctement le débat, l'ouvrage s'organise en six entrées thématiques : « Re/View », « Re/Form », « Re/Search », « Re/Use », « Re/Create », « Re/Act ». Ainsi, la méthode et les moyens mis en œuvre président au répertoire d'analyse de cas et permettent de multiplier les pratiques et les médiums, depuis la photographie jusqu'aux performances urbaines, en passant par le jardinage et l'enquête documentaire, une diversification très appréciable tant elle renouvelle les approches. Mais l'auteur semble avoir rencontré les mêmes difficultés que Weintraub en hésitant encore une fois entre œuvre et corpus. Les chapitres sont de qualité inégale car si certains s'avèrent cohérents, exprimant clairement la thématique retenue à l'instar de « Re/View », d'autres, à force de chercher à contenter toutes les facettes de l'écologie, se dispersent. Même si le livre a pour singularité, parmi tous ces ouvrages, d'ouvrir la sélection à des points de vue extra-occidentaux, la présentation des cas se révèle cependant frustrante car elle est souvent trop synthétique pour réellement amener le lecteur à questionner les conséquences de ces œuvres, sur le plan écologique et éthique, tant qu'esthétique. Brown adhère au discours qui sous-tend l'art écologique depuis ses balbutiements : même si l'art n'a qu'un pouvoir relatif, il convient de le montrer, de diffuser son message, son point de vue indépendant sur l'écologie et ainsi de le concevoir comme un outil de communication destiné à éduquer le public. L'éveil des consciences semble donc rester l'objet principal des œuvres les plus contemporaines bien que l'espace médiatique soit saturé d'informations et de sujets concernant l'environnement. Manifestement, l'art assume toujours avec sa fonction critique, celle de vulgariser des données scientifiques et de négocier entre les sphères citoyennes, économiques, écologiques et politiques (fig. 5).

Étonnamment, jamais n'est posée la question du désir du spectateur envers des pratiques artistiques responsables, de sa position quant à la responsabilité écologique d'une œuvre. Le spectateur est un citoyen absent des lignes de la plupart des ouvrages. Les œuvres sont décontextualisées de leurs conditions de

5. Brandi Merolla, *Where Has All the Water Gone?*, 2011.



création et de réception à un point tel qu'elles véhiculent un message ou un contenu qui semble d'autant plus vain. Et si l'auteur avait opté pour l'emploi de la première personne du singulier, comme Weintraub ou Lippard dans leurs introductions respectives, le spectateur aurait été enjoint à se projeter davantage et ainsi à s'impliquer (quoique nous craignons que cette personnalisation du discours puisse présenter le défaut d'instaurer une lecture si subjective qu'elle exclut le lecteur).

Sacha Kagan s'est elle aussi confronté à cette personnalisation du discours sur l'art écologique en incluant dans son étude son expérience de commissaire d'exposition. Universitaire en Allemagne, elle a publié le fruit de ses recherches sur l'art et la durabilité dans le cadre d'un doctorat en théorie culturelle à l'université Leuphana à Lüneburg. *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity* déplie tous les mécanismes et les enjeux philosophiques de cette notion complexe apparue en 1987 qui associe justice sociale, intégrité écologique et bien-être économique (KAGAN, 2007). Kagan contextualise avec précision cette notion dans l'histoire de l'environnementalisme principalement nord-américain tout en se référant abondamment à la logique et la pensée d'Edgar Morin. S'agissant des œuvres, Kagan s'appuie davantage sur des expositions que sur des corpus artistiques, ce qui la démarque notablement des précédents ouvrages puisqu'enfin elle se soucie du contexte de réception des pratiques et ne les considère pas *per se*. L'apparition de la dimension culturelle de la durabilité serait, selon elle, marquée par l'exposition *Villette-Amazone* conçue en 1996 par Bettina Laville et Jacques Leenhardt¹⁵,

un choix plutôt audacieux quand on sait combien les ouvrages anglo-saxons ignorent complètement l'activité hexagonale en matière d'écologie. L'auteure reconnaît notamment aux commissaires le mérite de leur appel à davantage d'imagination environnementale (même s'il est resté sans réel effet). Kagan affiche une profonde connaissance de son sujet sur le plan théorique et fait reposer sa réflexion sur l'antagonisme fondamental entre non-durabilité et durabilité. Elle y perd hélas de sa spécificité en balayant très largement les périodes depuis le Romantisme jusqu'aux dommages du modernisme greenbergien face auxquels elle reprend très fidèlement les positions développées respectivement en 1984 et en 1991 par Suzi Gablik dans *Has Modernism Failed?* et *The Reenchantment of Art*¹⁶. N'y avait-il pas de productions plus récentes pour actualiser le débat ? Si la pertinence de Gablik demeure éloquente, le recours un peu trop systématique à ses recherches laisse circonspect. Après avoir décortiqué les systèmes de pensées impliqués dans la durabilité, Kagan déplie donc les esthétiques environnementales, écologiques et une esthétique de la durabilité avant d'analyser l'art écologique. Elle se restreint très justement aux corpus des pionniers américains Sonfist, les époux Harrison et Ukeles ainsi que des Allemands Haacke et Beuys. Mais les synthèses qu'elle effectue manquent de sources diversifiées et d'analyses, recourant trop systématiquement à de longues citations. Même si elle se prémunit aussi parfaitement des amalgames les plus courants en reprenant les définitions, Kagan ne parvient pas à dissiper une impression de survol qui témoigne d'un intérêt plus secondaire pour les pratiques que pour les théories et les systèmes de pensée. En recherchant la marque et la logique de la durabilité dans les expositions de la première décennie de notre millénaire, elle se livre à une actualisation bienvenue de la mise en contexte des pratiques, sans toutefois pousser la réflexion jusqu'à la réception critique.

Ce que révèle ce dernier ouvrage, dans la perspective de ceux mentionnés plus haut, c'est justement la nécessité désormais d'analyser la réception publique et critique, le contexte politique et sociétal qui compose celui des œuvres et

les influence. La concordance de ces ouvrages démontre que l'isolement des pratiques du contexte concret de l'écologie (des débats sociétaux et scientifiques qui l'animent aux pollutions et aux autres désordres environnementaux qui la font surgir dans l'actualité et font réagir les artistes), les contraint dans des schémas obsolètes qui demandent à être dépassés. Sans cette optique, la construction d'une identité cohérente et d'une définition unanime de l'art écologique – s'accordant enfin sur les compétences et les devoirs des œuvres, et intégrant leur valeur sociétale dans le champ de la réception critique – restera vaine.

1. Nous avons ici choisi de nous intéresser au domaine anglo-saxon car il a été pionnier dans le domaine, et cette recension cherche à analyser l'évolution des perceptions. En Europe, l'essentiel de la production éditoriale s'accote à des expositions consacrées à l'écologie et à la nature dans l'art contemporain. La production théorique française s'est développée depuis quelques années sous l'impulsion de chercheurs comme Nathalie Blanc, Loïc Fel (*L'Esthétique verte, de la représentation à la présentation de la nature*, Seyssel, 2009) et, plus récemment, Bruno Latour autour du concept d'« anthropocène ». Leurs points de vue se singularisant de l'approche anglo-saxonne, nous avons préféré circonscrire notre approche. Voir Jenifer Allora *et al.*, *Greenwashing Environment: Perils, Promises and Perplexities*, Turin, 2008 ; Bénédicte Ramade, *Acclimation: Green Pandemonium*, Nice, 2010 ; Francesco Manacorda, Ariella Yedgar éd., *Radical Nature, Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, Londres, 2009.

2. *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, Barbara Matilsky éd., (cat. expo., New York, Queens Museum of Art, 1992), New York, 1992.

3. Proposition d'Amy Lipton et Sue Spaid en 2002 dans le cadre de l'exposition et de son catalogue, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*, Sue Spaid éd., (cat. expo., Cincinatti, The Contemporary Arts Center, 2002), Cincinatti, 2002.

4. Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlin, 1866.

5. Ce terme finit par faire consensus chez les critiques et les historiens, faute d'avoir pu unanimement s'entendre, en plus de quatre décennies, sur une dénomination plus précise et satisfaisante.

6. Les dates des œuvres témoignent à elles seules d'une différence majeure entre une œuvre qui nécessite dix ans de préparation et de croissance et d'autres réalisées dans un temps plus condensé ne nécessitant pas une condition botanique particulière.

7. *Fragile Ecologies*, 1992, cité n. 2.

8. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, 2012, p. 276-321.

9. Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, 1997 ; *Weather Report: Art and Climate Change*, Lucy R. Lippard, Stephanie Smith, Andrew Revkin éd., (cat. expo., Boulder, Boulder Museum of Contemporary Art, 2007), Boulder, 2007.

10. La fig. 1 offre une vue de la gravière Helms près du fleuve Truckee (Sparks, Nevada). L'entreprise Robert L. Helms Construction Company y extrayait du gravier, tandis qu'un parc de stockage du pétrole situé de l'autre côté de l'autoroute voisine produisait chaque année une marée noire souterraine qui contaminait la nappe phréatique. À la suite de l'inondation du 1^{er} janvier 1997, qui a rempli la gravière d'eau polluée, la municipalité a conclu un accord avec les entreprises pour transformer le site toxique en lieu de divertissement, le Sparks Marina Park, avec un parcours de course à pied de trois kilomètres, des aires de pique-nique, un amphithéâtre et des plages équipées de rampes de mise à l'eau.

11. « Local landscapes reflect global crises. Nothing is more local than ecology (from the Greek word for home) » (LIPPARD, 2014, p. 111).

12. « Yet there is a fundamental disjunction: when even the most critical photographs are exhibited, they become art objects. Their activism is in danger of being diminished by context » (LIPPARD, 2014, p. 170).

13. Linda Weintraub, *Cycle-Logical Art, Recycling Matters for Eco-Art*, Rhinebeck, 2007 ; *ECOCentric Topics, Pioneering Themes for Eco-Art*, Rhinebeck, 2006.

14. Finis Dunaway a démontré que la photographie et le film environnementalistes ont longtemps pratiqué la jérémiade, déplorant la destruction de la nature et sermonnant le citoyen pour son immoralité écologique. La conception de la catastrophe écologique comme punition de la vanité des hommes a longtemps été un mode de sermon plébiscité dans la cause environnementale comme l'explique brillamment cet auteur. « En représentant les Grandes Plaines en termes d'esthétique écologique, il soulignait les histoires entrecroisées du peuple et de la terre pour dessiner les changements environnementaux de cette région. [Pare] Lorentz combinait la vision écologique avec la tradition puritaine de la jérémiade, une forme ritualisée d'adresse dont il usait pour déplorer le déclin de la société américaine et la destruction du paysage américain » (« Representing the Great Plains in terms of an ecological aesthetic, he emphasized the intertwined histories of people and soil to trace the environmental changes in the region. Lorentz combined this ecological vision with the Puritan tradition of the jeremiad sermon, a ritualized form of address that he used to lament the decline of American society and the destruction of the American landscape », dans Finis Dunaway, *Natural Vision: The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago, 2008, p. 36).

15. Bettina Laville, Jacques Leenhardt, *Villette Amazone : manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle*, Arles, 1996.

16. Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, New York, 1984 ; *The Reenchantment of Art*, New York, 1992.

Bénédicte Ramade, Université du Québec à Montréal
benedicteramade@yahoo.fr