

Trajectoire d'une écologie artistique : de l'inscription sur le paysage à l'effacement de la trace

Emeline Eudes



Édition électronique

URL : <http://marges.revues.org/297>
DOI : 10.4000/marges.297
ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2012
Pagination : 108-122
ISBN : 978-2-84292-343-3
ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Emeline Eudes, « Trajectoire d'une écologie artistique : de l'inscription sur le paysage à l'effacement de la trace », *Marges* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 01 juin 2013, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://marges.revues.org/297> ; DOI : 10.4000/marges.297

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© Presses universitaires de Vincennes

Trajectoire d'une écologie artistique: de l'inscription sur le paysage à l'effacement de la trace

¹ Jeffrey Kastner, « Preface », dans *Land and Environmental Art*, Londres, Phaidon, 2005, p. 17.

Alors que Gilles A. Tiberghien avait choisi de concentrer son étude sur le seul Land Art (ouvrage publié en 1993), les éditions Phaidon publient en 1998 un livre regroupant Land Art et art environnemental, livre dont la popularité ne semble pas faiblir, puisqu'il a été réédité en 2005. Mettant en avant l'idée qu'il s'agit, dans l'une et l'autre pratique, de « notre relation au terrain¹ », cet ouvrage fait cependant coexister des rapports à la nature, à l'environnement mais aussi à l'art très différents.

Si le mouvement du Land Art a bien initié, par ses interventions au plus proche de la terre, un intérêt de l'art pour la nature et ses espaces, il apparaît aussi que cet intérêt a rapidement évolué vers d'autres préoccupations, liées notamment à la crise environnementale. Le premier rapport du Club de Rome concernant l'exploitation effrénée des ressources naturelles à travers la planète date de 1972, tandis que l'ouvrage de Rachel Carson *Silent Spring*, publié en 1962 et qui a eu un grand écho auprès du public, appelait déjà les scientifiques, les politiques et la population à se questionner face à une

agriculture industrialisée soutenue par les produits chimiques. L'art environnemental, l'éco-art, l'éco-féminisme et encore bien d'autres appellations ont émergé pour désigner des pratiques artistiques qui cherchent à interagir avec des phénomènes, des lieux et des problématiques éminemment politiques. À l'heure des difficiles négociations préparant l'ère du post-protocole de Kyoto, nombre d'artistes s'ingénient à pointer par le biais de leurs travaux les dysfonctionnements d'un système global qui semble s'essouffler. La nature et le terrain, en tant que tels, n'apparaissent peut-être plus dans leurs œuvres, mais c'est pourtant bien d'eux et de nous, humains acteurs et spectateurs de notre monde, dont il s'agit.

Alors quel type de généalogie établir entre la brèche inaugurée par le Land Art et les réalisations les plus récentes, pour lesquelles les idées de nature, de sol et d'espace restent présentes, mais qui déploient pourtant des intentions, des stratégies et des moyens bien différents? Moins qu'un héritage, il semblerait plus juste d'évoquer un renouvellement du rapport à cette partie du monde qu'on désigne par le terme de nature. En procédant à des comparaisons entre des œuvres emblématiques du Land Art et des travaux actuels, on tentera de voir comment les idées et les conceptions se sont modifiées. Il ne s'agit donc pas de juger mais bien d'entreprendre une petite histoire des idées, appliquée au domaine de l'art et de la nature. Les œuvres discutées seront paradigmatiques, c'est-à-dire intentionnellement isolées pour la représentativité qu'elles offrent des points à analyser dans la modification du rapport des artistes à la terre et à la nature.

Réécriture du paysage : Smithson et Heizer

Lorsqu'on demandait à Robert Smithson : « Comment définiriez-vous votre attitude vis-à-vis de la nature? », il répondait : « Eh bien, j'ai développé une dialectique esprit-matière pour exprimer le double aspect de la nature. J'en suis venu à une conception dualiste qui passe d'un aspect à l'autre. Qui n'implique nullement la nature entendue au sens classique du terme. Qui ne fait aucune référence anthropomorphique à l'environnement. Mais, assurément, **je penche davantage vers l'inorganique que vers l'organique. L'organique est plus proche de l'idée de nature : le dénaturé, l'artificiel m'intéresse davantage qu'une quelconque forme de naturalisme**². ». L'exposition récente « Traces du Sacré » au Centre Pompidou donnait à voir un document très intéressant au sujet de *Spiral Jetty* (1970). Il s'agissait du film mi-documentaire mi-artistique³ que Smithson a tourné durant l'élaboration de l'œuvre. Au-delà de l'aspect purement informatif sur le processus de la construction, ce film révèle aussi la mesure de l'intrusion

² « Discussion entre Michael Heizer, Dennis Oppenheim et Robert Smithson », dans Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993, p. 282.

³ Voir l'article de Joseph Masheck, « The Spiral Jetty Movie », dans *Land and Environmental Art*, op. cit., p. 285-286.

/4 Gilles A. Tiberghien,
Land Art, op. cit., p. 282.

/5 Emily Brady et Anita
Seppä (sld), *IO, Journal
of Applied Aesthetics*,
« Special Issue
on Environmental Art »,
vol. 1, International
Institute of Applied
Aesthetics, Helsinki
University, 1998, (en
ligne) : [http://www.
helsinki.fi/iiaa/io/
io1998.pdf] (consulté
le 01.12.2011).

/6 *ibid.*

/7 www.
annikalundgren.net

d'un tel projet dans un site tel que Rozel Point. Les deux tombereaux, la chargeuse, le tractopelle et l'hélicoptère (d'où le film est tourné) investissent l'espace par leur poids, leur masse, leur amplitude et leur bruit, creusant à même le paysage local et le reconfigurant. À travers ce document et la façon dont l'artiste a choisi de témoigner de son travail, il apparaît clairement que la protection d'un écosystème fragile ou encore l'empreinte carbone d'une telle œuvre, pour faire référence à une notion très en vogue actuellement, ne faisaient pas partie des préoccupations de l'artiste. Smithson l'a dit : « le dénaturé, l'artificiel m'intéresse davantage qu'une quelconque forme de naturalisme/4. ».

Stephanie Ross et Emily Brady, respectivement professeur de philosophie de l'art et géographe, ont très bien révélé cet antagonisme au sein du travail de Smithson. Dans le magazine *IO*, Stephanie Ross décrit *Spiral Jetty* et *Double Negative* de Michael Heizer comme des projets « vastes et perturbateurs/5 » pour l'environnement. Elle en fait de plus une lecture orientée par la question du genre, en déterminant ce type d'œuvres comme masculines. Emily Brady adopte une position moins tranchée, en reconnaissant au travail de Smithson la possibilité d'un rôle de médiation, à partir d'une position purement artistique, mais non écologique. « Ces travaux [ceux de Heizer et Smithson] procèdent davantage de l'art que de la nature, ils ont donc moins de chances d'initier un engagement et un attachement durables vis-à-vis de la nature/6. ».

Ce que semblait viser Smithson, en tant que sculpteur, c'est en fait une autre dimension, proche du géologique. Par le biais des machines, il travaillait le sol et la roche directement à l'échelle du paysage (comme nous l'indique la vue d'hélicoptère). Ce n'est pas une surprise s'il utilise le terme de « tremblement » (*quake*) à plusieurs reprises pour décrire *Spiral Jetty* : le geste du sculpteur s'apparente à une tectonique des plaques, un tremblement de terre qui ferait apparaître une nouvelle formation, une nouvelle concrétion. L'énergie de la destruction est aussi celle d'une reconstruction, qui inaugure la trace. Le sculpteur est devenu un géographe, au sens premier du terme : quelqu'un qui écrit la terre, qui participe à sa composition en ajoutant ses propres marques sur les ruines d'écritures – industrielles, exploitantes – précédentes.

Réemployer l'énergie : Annika Lundgren

Depuis 2001, l'artiste suédoise Annika Lundgren/7 (née en 1964) développe un système de transfert d'énergie entre les salles de sport et les lieux d'exposition. Le *Power and Illumination Project* procède ainsi



Ci-dessus

Annika Lundgren,
*The Power and
Illumination Project*,
Konsthallen, Göteborg
(Suède), 2006-2007,
boîte lumineuse
alimentée par l'énergie
d'un *fitness club*,
courtesy de l'artiste.

/8 Emeline Eudes,
« Rien ne se perd, rien
ne se crée, tout se
transforme » entretien
avec Annika Lundgren »,
*ARTnord, la revue de
l'actualité artistique
nordique et balte*, n° 10,
INHA Paris, 2010, p. 80.

/9 *ibid.*

du constat de l'énergie corporelle gaspillée par les utilisateurs de ces centres de fitness, alors même que la question de l'approvisionnement énergétique des pays concentre l'attention des instances internationales. La première étape du projet fut d'élaborer un système de batteries chargées par l'utilisation frénétique des vélos d'intérieur et ensuite de transférer l'énergie acquise, à pied ou à vélo, dans l'espace d'exposition pour y alimenter un ordinateur ou des panneaux lumineux, eux-mêmes diffusant des informations sur la consommation énergétique des pays européens. Une des étapes les plus récentes du projet fut de fournir l'énergie fitness nécessaire à la production d'un journal artistique local, de sa rédaction à son impression, quittant ainsi complètement le musée et l'idée même d'exposition. Le travail d'Annika Lundgren s'inscrit dans un environnement urbain saturé de technologie et composé d'une mosaïque de groupes sociaux. À l'horizon, pas de grandes plages désertées comme celle de Rozel Point. Ce type d'espace ne peut donc être investi de la même façon. Cependant, il est bien aussi question ici d'investir le lieu, de le comprendre dans les éléments qui s'y jouent et d'y développer une structure qui s'y intègre. Ainsi, l'artiste travaille moins avec le sol qu'avec ceux qui l'occupent et la façon dont ils l'occupent : des clubs de fitness, un institut universitaire de technologie, un musée ou un journal. Voilà les divers types de communautés humaines mises en contact qui vont constituer la trame d'après laquelle l'œuvre se développe.

Du domaine physiologique au monde de la culture, en passant par l'éducation, la technologie et le politique, l'énergie circule sous diverses formes. Comme l'explique l'artiste : « *Le Power and Illumination Project* se propose davantage de délocaliser et relocaliser le pouvoir, plutôt que de traiter purement d'écologie/8. ». En effet, si une attention particulière est consacrée à un usage judicieux de l'énergie, c'est moins par souci de mettre en place les moyens d'une production durable qu'afin de déconstruire pierre par pierre un système économique global et sa gestion dispendieuse des ressources naturelles. Les questions environnementales sont « liées par essence aux pouvoirs politique et économique/9 » ajoute Lundgren. L'œuvre est conçue pour extraire le trop-plein d'énergie consommée dans l'obSESSION d'une image corporelle et la réinjecter dans une énergie du savoir. L'acte artistique s'incarne donc dans l'association des différents acteurs et ce qu'ils contribuent à faire fonctionner, que ce soit l'exposition ou le journal ; mais il vise quelque chose de beaucoup plus impalpable et diffus, à savoir cette circulation de l'énergie et sa transformation à des fins subversive et critique.

Les pratiques de Smithson et Lundgren se rencontrent dans leur étude de terrain et la compréhension qu'ils acquièrent d'un ensemble. Chez

l'artiste américain, le geste se concentre sur les interrelations allant du cristal de sel au substrat rocheux, de la lumière aux couleurs des éléments environnants, de la vibration de l'air à l'écoulement du temps. Il est pleinement conscient du flux qui habite le lieu et y place une forme qui le manifeste à l'échelle des éléments. Pour l'artiste suédoise, il s'agit de saisir, dans l'espace de la ville, les interrelations d'un système économique qui façonne notre mode de vie, notre environnement quotidien et celui plus lointain, globalisé. Tous deux cherchent ainsi à rendre tangible par leur action ce réseau de liens qui compose l'espace du quotidien. Tous deux interviennent à distance du musée ou de la galerie, sortant d'un type de format de création pour s'intégrer directement au milieu qui les intéresse par le biais de projets d'envergure.

Toutefois, c'est aussi dans cette notion de milieu, ou d'environnement – c'est-à-dire ce qui nous entoure – que se joue la modification des points de vue entre l'une et l'autre pratique artistique. Les trente années qui séparent ces deux œuvres ont vu émerger une conscience, une analyse puis une critique de l'impact des activités humaines, et plus particulièrement de celles du monde occidental, sur notre environnement, qu'il soit urbain, semi-urbain ou rural. Ce qui apparaît désormais comme « les problèmes environnementaux » ne concernent plus seulement les modifications naturelles et leur lot de catastrophes, d'un point de vue humain (inondations et sécheresses extrêmes menaçant les récoltes, plantations en monoculture appauvrissant les sols, montée du niveau de la mer créant des éco-réfugiés...). Y sont aussi associés le système économique planétaire et les normes des divers régimes politiques. Là où les vastes espaces naturels pouvaient encore être envisagés au début des années 1970 comme un terrain déserté propice à l'exploration et à l'expérimentation – errances de la Beat Generation, sorte de page blanche prête à recevoir les traces d'un dessein artistique, celui du Land Art – la nature dans sa globalité est devenue une partie d'un système plus large face auquel l'art travaille en tant qu'outil critique. Les motivations, ou ce qu'on pourrait envisager comme les intentionnalités originelles de *Spiral Jetty* et du *Power and Illumination Project* ne divergent pas tant dans leurs actions menées pour accéder au territoire et y introduire des lectures respectives, que dans la définition du terme environnement, selon les compréhensions des différentes époques.

L'une autorise encore l'artiste à laisser un type de trace qui manifeste un intérêt pour la nature et le lieu, tout en s'adressant au système des signes humains. Les années 1970 voient aux États-Unis s'éveiller une prise de conscience écologique, qui transparaît notamment dans **l'intérêt de Smithson pour les sites exploités industriellement** puis

/10 Jack Flam (sld),
Robert Smithson:
The Collected Writings,
Berkeley and Los Angeles,
University of California
Press, The Documents
of Twentieth Century Art,
1996, p. 376.

/11 *ibid.*

/12 Cf. note de bas de
page 376 : « Une loi voit
le jour en 1977, le *Surface
Mining Control and
Reclamation Act* », dans
Jean-Paul Brun, *Nature,
art contemporain
et société : le Land Art
comme analyseur
du social*, 3^e volume,
*Réseaux sociotechniques,
monde de l'art et
Land Art*, Paris,
L'Harmattan, 2007.

laissés à l'abandon, dont fait partie Rozel Point. Face à ce type de paysage abîmé, Smithson pensait que « l'art peut devenir un médiateur entre l'écologiste et l'industriel. L'écologie et l'industrie ne sont pas des voies à sens unique, mais devraient bien plutôt se rencontrer. Par l'art, on peut aider à trouver la dialectique nécessaire entre les deux/10 ». Dans cette perspective, comment s'adresser à l'industriel, sinon par une œuvre elle aussi monumentale et se déployant dans l'espace ? On comprend ainsi comment l'idée du signe et de la trace s'instaure dans le processus de l'artiste, avec cette volonté non de dire mais de signifier, pointer ou encore révéler la valeur absolue du lieu, au-delà de l'exploitation temporaire des seules ressources locales en pétrole. Le signe doit alors s'adapter à la taille du paysage pour qu'il soit signifiant, c'est-à-dire opérer une distinction parmi les éléments environnants, tout en prenant la forme d'une adresse à la perception et à la réflexion humaines. L'aspect iconique de *Spiral Jetty* procède ainsi de cette « dialectique nécessaire » entre écologie et industrie. Cependant, à aucun moment Smithson n'envisage la remise en cause, par exemple, de l'industrie et des projets, qu'ils soient mercantiles ou artistiques, à grande échelle. Le maniement du bulldozer et du tractopelle reste une évidence, dans cet espace territorial surdimensionné des États-Unis. « Le monde a besoin de charbon et d'autoroutes, mais nous n'avons pas besoin des résultats de l'extraction à ciel ouvert ou des conglomerats autoroutiers/11. ». Le paradoxe de Smithson reflète en fait l'état naissant du mouvement écologiste au début des années 1970, où la conscience de la terre et de ses richesses se manifeste le plus souvent encore sous forme d'idées et de discours. Il faudra attendre encore quelques années pour voir les premiers textes de loi, sur la limitation des carrières à ciel ouvert/12 par exemple, valider les balbutiements d'une démarche concrète en faveur de l'environnement.

En pleine période du Protocole de Kyoto, où l'environnement ne se mesure plus à l'échelle d'un site comme une exploitation minière mais plutôt de la planète et à travers un système de négociations internationales, le geste d'Annika Lundgren repose sur une désincarnation. On n'envisage plus seulement les problèmes causés localement, mais aussi les causes qui engendrent ce type de situation. L'environnement prend alors les aspects d'un vaste tissu de liens et d'interdépendances, dont on ne peut toucher un point sans en affecter d'autres. Parallèlement, Lundgren intervient en un point précis de ce tissu, à savoir le gaspillage de l'énergie issue de l'industrie fossile ou nucléaire, et en arrive à évoquer tout autant l'aliénation du paraître que la nécessité de produire écologiquement, et finalement la responsabilité du pouvoir politique. Dans cette conjoncture,

il n'importe plus à l'artiste de laisser trace pour signaler une posture, mais davantage de faire sens face à la complexité d'un système. De façon subversive car évanescence, le *Power and Illumination Project* joue à détourner les principes de ce système par une collaboration inattendue entre divers groupes de personnes et démontre ainsi simplement les autres possibles. L'œuvre se situe donc dans l'action, et non dans un objet figé. L'environnement se comprend aujourd'hui comme un corps en permanente transformation, dont on est encore loin de connaître tous les composants. Il est alors normal que le travail de Lundgren se déroule ici et là, à travers le temps et au rythme des nouvelles rencontres.

/13 Walter De Maria, « The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements », *Artforum*, vol. XVIII, n° 8, avril 1980, p. 52-59.

/14 <http://superflex.net>

Production d'énergie renouvelable : Superflex

À lui tout seul, le titre d'un article de Walter De Maria paru dans *Artforum* en 1980 en dit long sur la façon de travailler de l'artiste : « Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements/13 ». Le texte s'avère être en effet une liste quasi exhaustive des informations factuelles concernant l'élaboration, la construction et la manifestation de l'œuvre *Lightning Field* (1977). La rigueur de cette écriture fait écho à celle de l'œuvre : une suite droite, clairement établie, à rythme régulier, de mâts en acier inoxydable. La parution de cet article manifeste l'importance pour l'artiste que le public soit au courant de l'ensemble du processus qui a précédé l'objet, ou devrait-on dire le site, final. Les chiffres, les mesures, les distances, les années constituent un ensemble numérique qui rappelle le monde de l'ingénierie. Tout est fait dans un but précis et calculé, semble suggérer l'artiste. En 1997, le trio danois Superflex/14 (Rasmus Nielsen, Jakob Fenger et Bjørnstjerne Christiansen) a lancé pour la première fois son unité de biogaz, intitulée *Supergaz*. Fruit d'un travail de recherche et de collaboration avec des ingénieurs danois et africains, ce travail se manifeste par de grosses bulles orange, remplies d'excrément animal en cours de méthanisation, afin que le gaz produit puisse alimenter en électricité quelques foyers isolés de la brousse tanzanienne. Lorsqu'ils publient en *open source* via leur site Internet les informations afin que toute personne intéressée puisse elle-même construire une unité de biogaz, les artistes se retrouvent à écrire, dresser des plans, établir des quantifications avec l'aide d'ingénieurs. Pourtant, ce geste participe bien de l'œuvre puisque le projet était conçu pour que ce système, sous divers aspects, se répande facilement. Il est par ailleurs accompagné de plusieurs fiches expliquant ce qu'est le biogaz, quels sont les implications environnementales et économiques du projet, ses différents acteurs (les organisations africaines tel le

Sustainable Rural Development, les universités locales qui ont collaboré). Cette partie discursive du travail des artistes n'est pas sans faire écho à celle de De Maria. Avec des outils différents, le dessin et les textes pour le land artiste et leur site Internet pour le trio, ces deux démarches artistiques intègrent complètement l'étape de la recherche avec son cheminement logique et son discours rationnel. Les uns et les autres démontrent ainsi un rapport d'interaction avec la nature fondé sur un principe de réalité : tout est imaginé en fonction de lois physiques, de calculs mathématiques et des ressources présentes sur place auxquelles l'œuvre doit s'intégrer dans une certaine mesure. Chez De Maria, il s'agit des phénomènes météorologiques tels que la lumière et ses variations dans un cycle de 24 heures, des nuages, des grondements du tonnerre et des éclairs ; pour Superflex ce sera la préservation des forêts locales par l'usage de combustible issu des déjections animales et la chaleur des pays dans lesquels *Supergaz* intervient (Tanzanie, Cambodge, Thaïlande). Dans l'un et l'autre projets d'envergure, le lieu de réalisation de l'œuvre n'a pas été choisi au hasard. Sa configuration et ses composants sont des éléments nécessaires à partir desquels l'œuvre va se greffer. De ce point de vue, la nature est perçue comme un milieu avec lequel on interagit. L'être humain y est un acteur qui l'observe, tente de comprendre comment elle fonctionne et y intervient en fonction de ces observations. Il apparaît donc logique que ces artistes accordent de l'importance aux textes et divers schémas qui apportent un éclairage important sur les conditions et la nature même de ces deux œuvres.

Jean-Paul Brun, sociologue de l'art ayant consacré aux artistes emblématiques du Land Art un important travail d'analyse, révèle un aspect intrigant au sujet de Walter De Maria. En effet, l'artiste a réussi à mettre en place un contrôle total de son œuvre. Par le biais d'un contrat avec la Dia Art Foundation, récipiendaire entre autre du *Lightning Field*, seules six diapositives sont autorisées à la reproduction. Ce qui explique qu'on retrouve toujours les mêmes images dans les diverses publications. Mais le contrôle ne s'arrête pas là. Lorsque des spectateurs souhaitent avoir accès directement à l'œuvre, ils doivent passer 24 heures sur place, ne pas être plus de six personnes à la fois et signer une décharge en cas d'accident. Ce type de contrat entre artiste et spectateurs s'avère tout à fait inhérent à la démarche de De Maria. À l'occasion de l'exposition des *Beds of Spikes* (1969) – plaques métalliques à partir desquelles s'élèvent des séries de piques – il faisait signer aux visiteurs de la galerie une décharge de responsabilité. L'acte n'est pas anodin, car derrière se joue le sublime, dans la définition traditionnelle de l'esthétique, à savoir la sensation d'un risque latent tout en sachant notre position sécurisée. D'après Kant, le sublime

se définit dans une tension entre la conscience de notre impuissance face à la nature et le plaisir ressenti dans une supériorité de la raison par rapport à cette même nature. En exemple, il cite notamment les coups de tonnerre et les éclairs : « choses qui réduisent notre pouvoir de résister à quelque chose de dérisoire en comparaison de la force qui leur appartient. Mais, si nous nous trouvons en sécurité, le spectacle est d'autant plus attrayant qu'il est propre à susciter la peur ; et nous nommons volontiers ces objets sublimes, parce qu'ils élèvent les forces de l'âme au-dessus de l'habituelle moyenne et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'un tout autre genre, qui nous donne le courage de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature^{/15} ». En s'immisçant dans le phénomène naturel que sont les éclairs au sein d'une configuration territoriale précise^{/16}, *Lightning Field* repose sur cette dialectique du risque et d'une prise de position calculée par rapport à la nature. C'est dans ce jeu entre des phénomènes quasi incontrôlables et l'implantation d'une structure rationnelle et sous contrôle que se révèle une vision du territoire et de la nature comme objets esthétiques. En cela, même si l'artiste se place temporairement, lors de l'élaboration de l'œuvre, dans un rapport d'interaction avec les éléments naturels et territoriaux, la nature reste globalement un corps extérieur, certes animé, mais circonscrit à un statut d'objet de contemplation, susceptible de conduire le spectateur à quelques expériences sensibles singulières. Outre la dimension sculpturale par le biais de la lumière et des éclairs, De Maria s'intéresse particulièrement au rapport entre les corps des spectateurs et leur occupation de l'espace sur lequel se déploie l'œuvre : « une partie essentielle de l'œuvre est le ratio personnes/espace : un petit nombre de personnes pour un vaste espace. [...] L'œuvre a été conçue pour être vue seul ou en une compagnie très limitée de personnes^{/17} ». Cet aspect corrobore l'appréhension de la nature en tant qu'objet face auquel les seuls sens du spectateur – vision, kinesthésie... – sont conviés.

En ce qui concerne le trio Superflex, leur travail abandonne pratiquement toute dimension sensible (si ce n'est la couleur orange des ballons, marque de fabrique Superflex) pour se concentrer sur l'interaction sociale, économique, environnementale et finalement politique. La nature n'est plus envisagée comme un objet face auquel on se place et qu'on re-découvre dans sa qualité sensible, mais bien comme ce tissu complexe d'interdépendances cité plus haut et dont fait partie, parmi une foule d'autres éléments, l'être humain. D'un côté, De Maria opte pour une structure ancrée dans un sol précis, sur lequel il garde le contrôle et parvient à cadrer un certain type de relation à la nature. De l'autre, *Supergaz* se monte et se démonte facilement, est utilisé

^{/15} Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie philosophique Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2000, p. 142.

^{/16} Walter De Maria écrit en effet : « Le lieu devait répondre à certains critères tels que la planéité, l'isolation et la fréquence des éclairs. [...] Un relevé aérien, combiné à une analyse informatique, a déterminé le positionnement de la grille rectangulaire et la topologie du terrain. Un relevé du sol permit d'établir les cotes altimétriques des quatre points entourant chaque poteau, afin d'ajuster au mieux le placement et la hauteur de chacun des éléments. ». Walter De Maria, « The Lightning Field: Some Facts, Notes, Data, Information, Statistics and Statements », *op. cit.*, p. 58.

^{/17} *ibid.*

/18 John K. Grande,
« *Natural/Cultural,
Dialogue with Alan
Sonfist* », dans *Art
Nature Dialogues,
Interviews with
Environmental Artists*,
Albany, SUNY Press,
2004, p. 167.

par ses spectateurs-acteurs selon leurs besoins tout en s'intégrant à une vision globale d'une nature menacée. Dans l'optique du Land artiste, son empreinte volontaire sur le territoire permet de rendre visible les forces et éléments de la nature. Il y a là continuité entre une conception de la nature en tant qu'objet à contempler et la structure visible de l'œuvre. Il faut laisser trace pour pouvoir voir. Dans le processus de *Supergaz*, on ne voit pas grand chose ; on s'éclaire la nuit et on cuisine en revanche sans émettre de gaz à effet de serre, sans peser sur la forêt locale, sans inhaler de particules toxiques et sans dépendre de l'économie planétaire dominante. Le caractère utile de l'œuvre s'est substitué à la nécessité de voir et d'être visible. Le souci d'aller à l'encontre d'un système néfaste pour l'équilibre naturel de la planète se manifeste ainsi dans l'échange, la mise à disposition et des interventions discrètes en des lieux épars et perçus comme quelconques, bien éloignés de tout sublime. Moins que sensible, l'œuvre est devenue pragmatique, car il n'est plus question de révéler la nature dans ce qu'elle a de plus fascinant, mais d'intervenir dans l'urgence là où elle est menacée en palliant au problème économique.

Monument pour une biohistoire : Sonfist, Korhonen et Uunila

L'ultime comparaison qui suit a pour but de faire part d'un autre type de manifestation reconnue comme faisant partie du Land Art, mais investissant un autre terrain. La première œuvre notable d'Alan Sonfist a commencé en 1965, avant même *Spiral Jetty* et *Lightning Field*. À cette date déjà, Sonfist choisissait d'intervenir non pas dans des espaces déserts et éloignés des villes, comme on a pu le voir précédemment, mais au sein des villes mêmes. Comme il l'explique : « C'est toujours facile de regarder un autre type d'environnement et de le voir comme étant spécial. [...] Je me suis toujours intéressé au lieu particulier avec lequel je travaille. Chaque lieu est unique et possède une végétation fascinante à découvrir/18. ». Cela implique un déplacement notable dans la compréhension de la nature, en ce que le travail de Sonfist s'affiche clairement dans une confrontation critique entre monde biologique et univers urbain. La mise en regard avec le travail du duo Marjukka Korhonen/Raimo Uunila nous amènera alors à évaluer deux types de critique qui envisagent différemment la défense de la nature. De 1965 à 1978, Sonfist initie et achève la mise en place en plein New York de son projet intitulé *Time Landscape*. Il écrit à propos de ce travail : « Traditionnellement, les monuments publics célébraient des événements de l'histoire humaine – actes d'héroïsme importants aux yeux de la communauté humaine. De plus en plus, alors que nous

réalisons combien nous dépendons de la nature, le concept de communauté s'étend pour inclure des éléments non humains. Des monuments civiques devraient alors rendre honneur et célébrer la vie et les faits de la communauté dans son ensemble, l'écosystème humain comprenant les phénomènes naturels. [...] la vie et la mort des éléments naturels tels que les rivières, les sources et toute manifestation organique doivent être commémorés/19. ». Sonfist amorçait ainsi une démarche biohistorique qu'il n'a pas quittée depuis. Tout son travail vise à faire ressurgir, de façon visible en s'invitant au sein de l'espace urbain, les espèces végétales qui occupaient le territoire avant que la ville ne s'implante et s'étende, à leur détriment. Il réinvente alors la forme du monument afin de rappeler à la mémoire cette vie végétale disparue. Les essences plantées sur ce lopin de terre new-yorkais non seulement témoignent de l'histoire du lieu, mais offrent un abri providentiel à nombre d'espèces animales, réinjectant ainsi une biodiversité effective dans un milieu largement appauvri. Par ce geste, Sonfist témoigne d'un respect vis-à-vis de la nature. Il manifeste une conscience des dommages causés aux différents éléments de la nature, tout en intégrant l'idée que l'être humain a une responsabilité vis-à-vis de ces dommages. Responsabilité d'autant plus importante que notre survie dépend de celle de la nature : « le concept de communauté s'étend pour inclure des éléments non humains/20 ». En comprenant la communauté comme une seule entité au sein de laquelle l'être humain interagit avec la nature, il se place dans la lignée des travaux de l'ingénieur forestier et initiateur de l'écologie aux États-Unis Aldo Leopold. Dès les années 1930 et jusqu'à la fin de sa vie, ce dernier a écrit de nombreux textes incitant le lecteur à prendre soin de son environnement et de la nature, en démontrant combien nous avons besoin d'elle. Sonfist prolonge donc ce type de discours par des monuments rappelant au spectateur-habitant sa dette envers elle. Toutefois, l'artiste semble opérer depuis un point de vue anthropocentré. Il parle d'« écosystème humain » auquel est rattaché la nature, pour des raisons de dépendance vis-à-vis d'elle. L'être humain reste au centre des préoccupations, sous-tendues par l'idée de mémoire. Car les monuments sont bien une expression humaine, à l'adresse des humains. Il n'est pas question de réparer des actions outrageantes pour tel ou tel élément de la nature, mais plutôt d'éveiller chez le spectateur la conscience d'une perte, en passant par la dimension visible de *Time Landscapes* qui se mesurent à l'échelle du paysage. Là encore, on retrouve très explicitement dans l'usage du monument cette dimension de la trace laissée à la vue du spectateur. Si ces monuments d'un genre particulier ont la faculté de réintroduire des espèces végétales et animales évacuées de l'univers urbain, et

/19 Alan Sonfist, « Natural Phenomena as Public Monument » (1968), dans *Land and Environmental Art*, op. cit., p. 257.

/20 *ibid.*

/z1 (en ligne) [http://
www.uimaan.net/eng]
(consulté le 01.12.2011).

sont par là porteurs d'une valeur positive en matière d'écosystème, ils s'avèrent aussi et surtout conçus comme actes didactiques devant s'inscrire concrètement sur le sol, afin que tous les gardent en mémoire à travers le temps et les générations.

I Wanted to Go Swimming/z1 (2008) est issu d'une collaboration entre les Finlandais Marjukka Korhonen (née en 1968) et Raimo Uunila (né en 1965). Il ne s'agit pas pour eux d'une pratique inscrite sur le long cours comme celle d'Alan Sonfist. Mais ce travail déploie une logique qui mérite qu'on y prête attention. Le projet se compose de divers moments : une vidéo où Korhonen se rend au poste de police déposer son aveu de culpabilité pour avoir participé à la pollution de la mer Baltique, un site Internet où tout un chacun est invité à poster son propre aveu, une tombola où l'un des coupables se verra prêter pour un été un canoë en plastique recyclé, la remise en jeu du canoë pour l'été suivant, toujours selon le même principe. La vidéo rend compte d'un dialogue entre l'artiste et le policier et parvient très bien à révéler les failles juridiques importantes en matière d'environnement. On y comprend ainsi comment une petite pollution locale due à la négligence d'une compagnie peut être jugée, tandis qu'une pollution massive induite par une population ne peut être prise en compte, le droit (finlandais) ne reconnaissant que la responsabilité de compagnies ou d'individus particuliers. En cas de pollution globale où il est impossible de faire la part des responsabilités personnelles, on ne reconnaît tout simplement pas le préjudice. Pourtant, la mer Baltique est bien l'une des mers les plus polluées au monde. Et lorsque l'artiste demande au policier comment faire reconnaître cette culpabilité, ce dernier finit par le renvoyer vers les politiciens, faute d'appareil juridique pour faire face à ce type de crime.

Le duo a finalement trouvé un autre moyen que celui proposé par le policier pour sensibiliser leurs concitoyens au problème. Le prêt du canoë permet à des individus de profiter des joies de sorties en plein air, d'admirer le paysage et de naviguer parmi les îles des divers archipels que compte le pays. Et à trouver dommage de ne pouvoir se baigner sans penser aux pesticides, métaux lourds et autres particules déversées continuellement dans cette mer. Le projet *I Wanted to Go Swimming* confronte ainsi directement les spectateurs-participants aux effets de leur mode de vie. Il met en place parallèlement une logique de la désincarnation, avec une vidéo sur Internet et un canoë qui passe de personne en personne. Aucun lieu n'est investi, sinon idéalement celui de la Baltique. Aucune trace laissée, sinon le site Internet et les souvenirs des sorties en canoë. L'œuvre se développe à l'extérieur, intervient par le biais de la mémoire des spectateurs, mais sollicite avant tout leur réaction et leur action. Les artistes ne cherchent pas à laisser

trace, mais plutôt à induire une participation active et éclairée de la part des spectateurs. Tandis que la biohistoire développée par Sonfist montre, c'est-à-dire rend visible, le travail des Finlandais, à partir du droit de l'environnement, privilégie l'implication de chacun.

En creusant dans l'histoire de l'occupation du territoire, Sonfist a amorcé un geste artistique qui montre la dimension invasive de l'urbanisation. Sa technique biohistorique inaugure un type de trace non seulement qui se démarque au sein du paysage, mais qui ouvre par son décalage avec son environnement direct un discours critique. L'œuvre de Korhonen et Uunila semble se situer dans le sillage du mouvement lancé par Sonfist, à la différence près que le discours critique ne passe plus par le témoignage visuel mais par une chaîne d'actions liées à l'angle juridique choisi par les artistes. Le signe visuel a été remplacé par le discours, l'échange d'informations et l'engagement dans un geste. On retrouve là, comme on a pu le voir à travers les travaux précédents, le déplacement d'une fabrique du visible vers une fabrique du geste. Une trajectoire qui va du signe implanté vers une implication signifiante, ou de l'inscription au pragmatisme, car soutenue par une compréhension de la nature : de la conscience de sa richesse à l'urgence de sauvegarder ce qui peut l'être encore.

/22 Précisons que Berleant oppose cette expression à une nature envisagée comme un objet extérieur, séparé de notre corps. Ce point de vue s'explique par l'analyse phénoménologique sur laquelle s'appuie le philosophe dans sa compréhension de l'objet environnement.

/23 Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Philadelphie, Temple University Press, 1992, p. 174-175.

Pour une écologie artistique

Depuis trente ans, le philosophe américain **Arnold Berleant** développe une esthétique environnementale qui inclut dans son objet d'étude qu'est l'environnement les dimensions sociale et culturelle de la vie humaine. Selon lui, à partir du moment où les relations avec autrui, tout autant que nos façons d'interpréter ce qui nous entoure, passent par un apprentissage perceptif et nous affectent, elles font intrinsèquement partie de ce que l'on désigne par environnement. Nature et culture se retrouvent ainsi conciliées dans une unique entité au sein de laquelle nous évoluons. « En étendant l'appréciation de la nature à toutes ses manifestations culturelles, le champ de l'esthétique inclut l'ensemble du monde sensible. Cela n'a guère pour effet de rendre le monde plus beau, sinon qu'il nous confronte aux échecs des goûts et des jugements qui marquent la plupart des activités industrielles et commerciales de ce siècle. Mais si l'on peut conférer à l'environnement, c'est-à-dire à la nature comme on la vit/**22**, une valeur esthétique, alors les actions qui ignorent ou renient cette valeur peuvent être condamnées/**23**. ». Dès lors, pour Berleant, la création artistique sous toutes ses formes a un rôle important à jouer dans la médiation et la conception d'un environnement plus agréable et harmonieux avec l'ensemble des éléments de notre planète. D'une certaine façon,

24 Texte mis en place par le Conseil de l'Europe et ratifié par trente-cinq pays, disponible à la page suivante : [<http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Treaties/Html/176.htm>] (consulté le 01.12.2011).

/25 Emeline Eudes, « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » entretien avec Annika Lundgren », *op. cit.*, p. 82.

C'est ce que Smithson, lui qui parlait aussi de médiation, et les autres artistes du Land Art ont contribué à amorcer par le regard inédit qu'ils proposaient sur les lieux dans lesquels ils intervenaient. L'environnement était encore souvent envisagé comme le monde naturel, en dehors des villes : la végétation et le paysage en opposition aux infrastructures urbaines et industrielles.

L'avènement d'une coopération internationale sur le plan climatique a largement modifié notre compréhension générale de la nature, révélant les liens intrinsèques entre ressources naturelles, territoires, économie et politique. Des textes comme la Convention européenne du paysage/**24** incitent les états à s'intéresser aux paysages quotidiens, ceux de l'urbanité, des banlieues, des sites industriels, afin de repenser, voire parfois simplement commencer à penser leur aménagement et leur gestion. Le terme environnement recouvre désormais un espace multiple et complexe, au-delà de la limite du végétal, qui comprend nos usages et nos constructions culturelles et sociales et que nombre d'artistes contemporains investissent par des biais variés. Si l'œuvre tend à disparaître et faire sens par sa désincarnation, l'enjeu étant de ne pas peser sur les ressources naturelles, elle continue cependant de mettre l'accent sur une valeur esthétique de l'environnement, compris dans sa définition élargie, et participe ainsi au programme proposé par Berleant. On voit ainsi se profiler ce que j'appellerais une écologie artistique, non pas une discipline ni une nouvelle catégorie de l'histoire de l'art, simplement des attitudes de création s'intéressant aux milieux et conditions dans lesquels vivent les êtres humains. À l'objection que l'instance de produire une œuvre responsable et écologique pourrait limiter la liberté du geste artistique, je réponds qu'il ne faut pas oublier la capacité créatrice des artistes, tout autant que celle de la société civile, à déjouer les frontières et les règles. Pour inventer d'autres possibles. Ce qu'Annika Lundgren exprime ainsi : « Face aux problèmes multifactoriels auxquels nos sociétés sont confrontées, il réside dans le travail des artistes, dans leurs idées innovantes et visionnaires, un potentiel extrêmement utile en matière de politique, d'économie, d'environnement/**25**. ».

Emeline Eudes