

Art actuel et écologie Une difficile écosophie

Claire Gravel

Volume 35, numéro 141, décembre–hiver 1990

Autour de l'écologie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/53737ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, C. (1990). Art actuel et écologie : une difficile écosophie. *Vie des arts*, 35(141), 33–37.

ART ACTUEL

ET ÉCOLOGIE

une difficile écologie



Alan Belcher
Zip-Tops, 1990.
Photographies couleur sur peau
de blaireau; 81,3 x 53,3 cm.

Claire Gravel

Un ami s'emportait, il y a quelque temps, contre la «pollution visuelle» qui lui semblait envahir les lieux de l'art. A contre-courant de leurs pères, qui prônaient la dématérialisation de l'objet d'art, les néo-conceptuels répandent des pyramides de déchets à un point tel, qu'un peu partout, on propose des expositions collectives sur ce thème.

Récupérateurs en tous genres

Utiliser des matériaux récupérés, voilà qui est significatif d'une prise de conscience écologique! Mais trop souvent, celle-ci reste superficielle, l'œuvre se définissant par sa seule matière, et l'usure du temps instaurant un type de néo-formalisme archaïsant.

Au-delà, prend place un second niveau d'œuvres qui mêlent matériaux naturels et de récupération, dans des mises en scènes souvent dramatiques. Cette fusion nature-pollution dans des assemblages hybrides pose déjà une critique sur l'état de l'environnement.

Cette oscillation nature-pollution intéresse plusieurs artistes tels Eve Laramme, Sidney Blum et Petah Coyne, dont les sculptures peuvent être lues comme des organismes déformés par des métastases cancéreuses. Le ma-

riage de l'industriel et de l'organique: peinture, grillages métalliques, pétrole avec du sable et des brindilles projette les visions hallucinées d'une nature asphyxiée. Les surfaces où la lumière s'éteint rejoignent l'abstraction «sublime» et le «tragique et infini» de l'expressionnisme-abstrait, parlant le même langage de l'inconscient où des planètes mortes continuent de tourner. Le message, celui de la pollution extrême, s'il s'inscrit dans une forme proche du post-minimalisme d'Eva Hesse, en diffère par ses références symboliques. Même chose pour Meg Webster, cette autre artiste américaine qui associe des formes pures, minimales, à une nature polluée, telle sa colonne de verre remplie à ras bord de l'eau du fleuve Saint-Laurent (CIAC 1990).

Ces artistes rejettent le mythe du retour à une nature paradisiaque et n'endossent pas le rôle de nouveaux-primitifs.

«J'admire les fanatiques du recyclage qui s'intéressent aux possibles utilisations de leurs excréments» dit Ashley Bickerton, dont les récentes «reliques futuristes» contiennent des déchets. «Si nous pouvions faire de nos ordures des totems iconiques centralisés de notre

culture, elles ne seraient plus synonymes de gaspillage», a-t-il affirmé à Ronald Jones (in *Galleries Magazine*). Ainsi, *Seascape (Floating Transporter for the Waste Products of Its Own Construction)* renferme les résidus de sa fabrication. La même pensée habite la formidable installation, *Usine d'ozone*, de David Moore, au Moulin Seigneurial de Pointe-du-Lac (jusqu'à la fin avril 1991), où le bran de scie des sculptures façonne le personnage central, la terre-mère aux poumons éventrés.

Malgré ses attaques envers la «maléfique orthodoxie du minimalisme» assimilée à la monoculture qui appauvrit le capital génétique, la nouvelle conscience écologique de Bickerton a d'abord semé le doute, car les matériaux qu'il utilise proviennent de fabrication hautement toxique, comme beaucoup d'œuvres des années 80, tels les gigantesques cibachromes. David Moore avoue, lui aussi, que l'utilisation du bois pose un problème d'éthique. Abattre des arbres pour conscientiser les spectateurs à la perte des forêts se révèle un paradoxe nécessaire que l'artiste contourne en quelque sorte par sa plantation de pins en pots, seule garante d'un renouvellement d'oxygène.

Fur, du Torontois Alan Belcher, en

mai dernier à la galerie Brenda Wallace, consistait en un grand nombre de peaux animales où étaient collées des photographies relatives aux expérimentations sur les bêtes, aux déchets toxiques balancés dans la nature et aux protestations contre l'industrie de la fourrure. Prenant place dans un édifice qui abrite plusieurs fourreurs, la dé-



David Moore
Usine d'Ozone, (détail), 1990.
Installation Musée Seigneurial
de Pointe-du-Lac.

nonciation acquérait la dimension d'un manifeste. Belcher a été un écologiste de la première heure, ouvrant à New York, en 1982, la galerie Nature Morte, et exposant plus tard des valises recouvertes de photographies d'espèces animales en voie de disparition. Son œuvre ne se limite pas à la sauvegarde des bêtes: on se souviendra des valises portant des photographies d'armes, et *Fur* comprenait la série *Beaver*, où sur la peau du castor, l'artiste cachait son sexe entre ses cuisses.

Cette castration symbolique est porteuse de plusieurs significations, dont celle d'un destin commun à l'homme et à l'animal. L'Américaine Sue Coe, qui peint, dans un style expressionniste-réaliste à la George Grosz, un réquisitoire outrancier contre l'industrie de la viande, y assimilant parfois le sort réservé aux femmes, étend le débat écologique à la lutte des classes et des genres.

Lothar Baumgarten, né en Allemagne en 1944, consacre son œuvre à écrire, dans les lieux culturels, des noms de cours d'eau, d'animaux et de tribus. Il a vécu plus d'un an avec les Yanomani du Haut Orénoque et s'est photographié au milieu d'eux; sa démarche semble pétrie d'un idéalisme

romantique. Il pratique ce que Derrida a appelé la «guerre anthropologique» en rendant visible, au sein des cultures historiquement responsables, l'Autre réduit au silence. La même solidarité s'exprime chez la Québécoise Dominique Blain et le Chilien Alfredo Jaar.

Dans *La géographie ça sert d'abord à faire la guerre*, présentée dans le cadre de l'exposition *Magiciens de la terre* (Paris été 1989), Jaar accuse le néo-colonialisme des pays occidentaux qui déportent des milliers de tonnes de déchets toxiques dans un village nigérien; «la version moderne de l'esclavage» a-t-il écrit. Cela rappelle les années 1860 où une épidémie de variole avait été suscitée par le cadeau empoisonné d'un colon australien sur une plage de Vanuatu: des vêtements ayant appartenu à des malades. Aujourd'hui, les plaies et les cancers parlent d'une autre appropriation de territoire.

«Tandis que les Bororos glissent lentement vers leur mort collective, Lévi-Strauss prend place à l'Académie Française» a écrit quelque part Michel de Certeau. Nous sommes loin de la promesse d'*Anthropologie structurale* qui voyait dans l'ethnologie l'avènement d'un troisième humanisme, après ceux de l'aristocratie à la Renaissance et de la bourgeoisie au XIX^e siècle: «En cherchant son inspiration au sein des sociétés les plus humbles et les plus méprisées, elle proclame que rien d'humain ne saurait être étranger à l'homme et fonde ainsi un humanisme démocratique qui s'oppose à ceux qui le précéderent, créés pour des privilégiés, à partir de civilisations privilégiées. Et en mobilisant des méthodes et des techniques empruntées à toutes les sciences pour les faire servir à la connaissance de l'homme, elle appelle à la réconciliation de l'homme et de la nature, dans un humanisme généralisé.»

Lévi-Strauss fait peu de cas du sujet dans sa singularité. On voit ce que donne ce troisième humanisme: un consensus universel au prix des êtres humains.

Les amérindiens sont les premiers environnementalistes

Quand les blancs «s'inspirent» des formes artistiques rituelles des amérindiens, ils pratiquent encore le colonialisme: au sein des attitudes écologiques persistent des formes insidieuses de domination idéologique. Ainsi, les gouvernements qui ne veulent pas reconnaître les œuvres contemporaines des artistes autochtones comme telles, et qui les réservent aux musées d'ethnologie. Et pourtant dit Joane Cardinal-



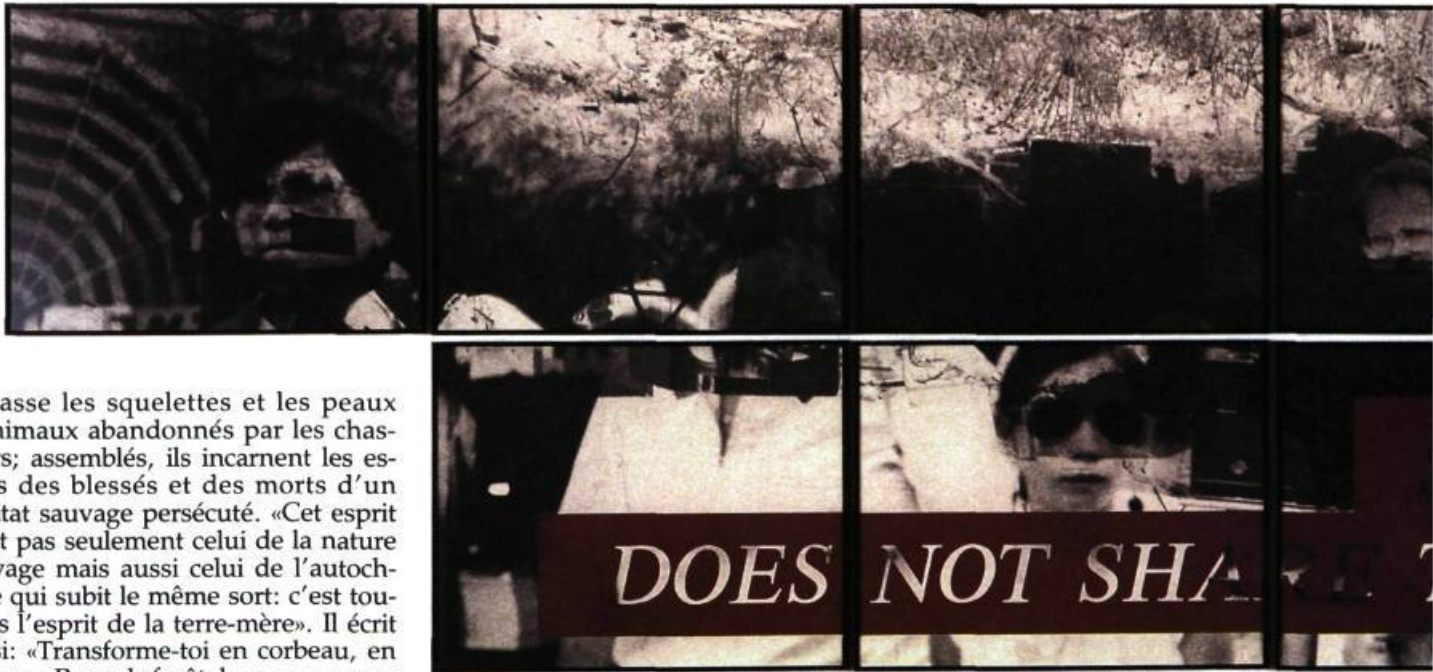
Petah Coyne
Sans-titre, 1989.
Techniques mixtes; 321 x 177,8 x 134,6 cm.
(Photo gracieuseté Galerie Jack Shainman,
New York).

Schubert, née à Calgary en 1942, « nous sommes les premiers environnementalistes ». Il faut écouter ce que les Indiens ont à dire.

« L'artiste doit être un shaman avant de faire de l'art » dit Domingo Cisneros, indien Tapehuane, né en 1942 au Mexique, et vivant dans la forêt boréale, au nord du Québec. « Pour moi, l'art n'existe pas du point de vue occidental. C'est un acte de shamanisme où la magie est environnementaliste. » Il

un à un, les dix petits indiens de la comptine. Elle écrit: « Ce n'est pas votre croix maintenant, mais vos barrages, vos poisons, vos politiques et votre pouvoir sur la nature qui nous tueront tous ».

Avec *Black Horse Offerings* (CIAC 1990), Poitras reconstitue la vision de l'Élan Noir, où l'eau vitale, placée en équilibre sur d'autres objets symboliques, s'évapore et produit un débâlement. Poitras signifie l'urgence du



ramasse les squelettes et les peaux d'animaux abandonnés par les chasseurs; assemblés, ils incarnent les esprits des blessés et des morts d'un habitat sauvage persécuté. « Cet esprit n'est pas seulement celui de la nature sauvage mais aussi celui de l'autochtone qui subit le même sort: c'est toujours l'esprit de la terre-mère ». Il écrit aussi: « Transforme-toi en corbeau, en vautour. Purge la forêt de son massacre quotidien. »

L'art agit ainsi comme une force unifiant la mémoire de l'Indien qui tente de résister à la contamination progressive de son écosystème en créant de nouvelles formes mythiques, de nouveaux rituels, faisant revivre une culture qui autrement semblait vouée à la pétrification. Par sa symbolique du cycle de la vie et de la mort, l'œuvre agit comme un exorcisme, proclame la survivance de l'esprit et intime le rétablissement de l'équilibre ontologique entre la nature et la culture.

« L'idée que la nature est sauvage et qu'il faille la contrôler est une idée de Blanc » dit Ed Poitras, artiste métis, né à Regina en 1953, dont plusieurs installations parlent des massacres de son peuple. La spiritualité indienne, profondément liée à l'environnement, ne fait pas de distinction entre l'homme et la nature: la pollution entraîne le génocide.

Marée Noire, de Joane Cardinal-Schubert, reprend le même discours. Sur la croix engluée de pétrole qui cite celle de Cartier sur le Mont-Royal, se meurent,

changement. Liant le récit amérindien aux prophéties de l'Apocalypse, il établit un syncrétisme, tout comme son art réunit une pensée abstraite, conceptuelle et une matière symbolique, proche de la tradition. Les artistes autochtones actuels savent qu'il serait impossible, sinon désastreux, de revenir en arrière.

La nature comme manque

Le « retour aux origines », qui peuple bien des démarches écologiques, a été dénoncé comme un « mythe urbain » par Hervé Fisher (« le jardin des mythes » in *Art et écologie*, 1983). La nature est devenue une valeur-refuge. Des petits morceaux de nature sont transformés en icônes. Lorsqu'on s'étonne devant l'artiste Allemand Wolfgang Laib, qui cueille patiemment du pollen qu'il expose dans des pots ou qu'il disperse dans la galerie, se rend-t-on compte que le matériau naturel a été évincé à jamais de son cycle de transformation?

Pour Francine Larivée la nature comme énergie vitale doit rester en vie.

Jochen Gerz
Since Nature does not share the value of your state,
 1989.
 (Photo gracieuseté Galerie Hirschand Adler,
 New York).

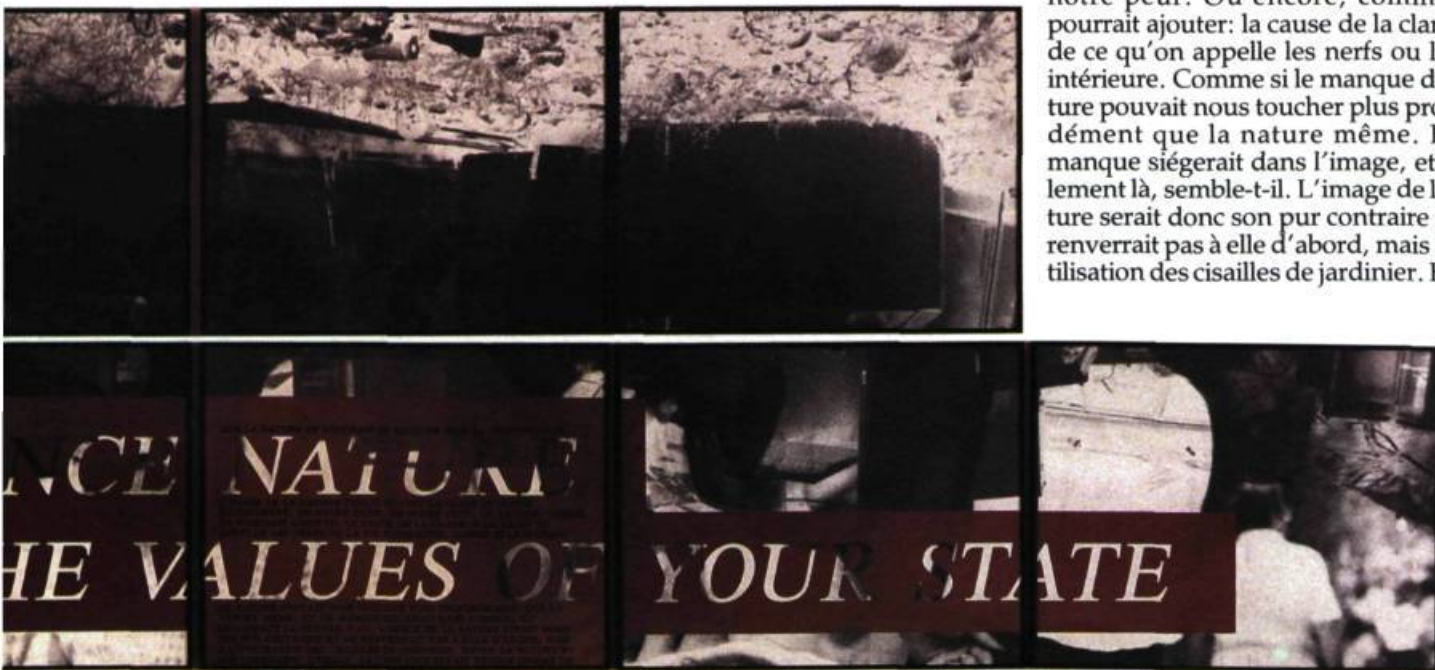
Les mousses vivantes sont la métaphore de la survie de la terre. L'œuvre fonctionne selon un protocole d'entretien défini par des scientifiques, ce qui a amené l'artiste à une réévaluation de son attitude par rapport à la nature, allant jusqu'à envisager la réinsertion des mousses dans leur site d'origine.

«Je me suis rendue compte que c'était abusif, de faire de plus en plus gros, car ça demandait d'aller piquer des mousses qui ne se reproduiraient pas.»

7000 chênes, de Beuys, à Kassel en 1982, et partage la même idée de l'œuvre comme sculpture sociale.

Dans *Since nature does not share the value of your state*, de l'Allemand Jochen Gerz (né à Berlin en 1940), la dualité images photographiques-textes énonce une amère vérité face à toute représentation de la nature.

Selon lui: «La nature ne pourrait se trouver dans sa propre image. L'image de la nature serait plutôt la cause de notre étonnement, de notre désir, de notre peur. Ou encore, comme on pourrait ajouter: la cause de la clameur de ce qu'on appelle les nerfs ou la vie intérieure. Comme si le manque de nature pouvait nous toucher plus profondément que la nature même. Et ce manque siègerait dans l'image, et seulement là, semble-t-il. L'image de la nature serait donc son pur contraire et ne renverrait pas à elle d'abord, mais à l'utilisation des cisailles de jardinier. Entre



Les mousses souffrent lors des déplacements et se détériorent lorsque, par manque de moyens, elles sont remisées dans des endroits inadéquats. Larivée entreprend de les restaurer, de les sauver en les présentant à la verticale, un peu comme des tableaux. «Il fallait que je les fixe, sinon ça tombe en poussière, mais ce n'était pas un compromis, de mettre du vernis dessus parce que de toute façon, on ne pouvait plus les repartir. Mais il n'était pas question que je travaille les mousses à l'état sec. Ne pouvant plus faire respecter le protocole, il n'était plus question de faire des *Jardins vivants*. Démolir, jeter, il n'en était plus question. Cela semble bizarre à dire, mais j'aime mieux produire moins d'œuvres, c'est-à-dire ne pas produire pour produire.»

L'*Offrande*, l'installation du CIAC à l'automne dernier, présentait aux visiteurs des graines: le jardin se multipliait à travers chaque amateur d'art contemporain. Cela rappelle l'*Action*

la nature et son contraire, l'image, la croyance serait tendue comme un fil invisible. L'image, présence du manque, nous permettrait de croire. La croyance serait ce qui reste à ce qui n'est pas la nature. Par contre la nature serait tout, y compris celui qui croit, à l'exception de l'image. A partir de là on pourrait dire: la séduction de l'image serait d'autant plus grande qu'elle susciterait chez le spectateur la croyance en (et le désir pour) ce qu'il était en fait lui-même, ou serait s'il n'y avait pas l'image. Être soi-même, et rien d'autre, lui semblerait finalement aussi vide que pleine l'image.» (courtoisie Hirschi & Adler, New York 1989).

Quel dilemme pour l'artiste! Il aura beau faire des choix, bannir les matières toxiques, utiliser les matériaux récupérés, recycler sa production, faire moins, moins grand, son œuvre échappera toujours quelque part à une véritable praxis écologique. C'est ce que l'écophilosophie de Guattari propose de plus difficile: repenser entièrement nos valeurs. ■