



La restauration écologique : une nouvelle formation du monde

Nathalie Blanc, Jacques Lolive

► To cite this version:

Nathalie Blanc, Jacques Lolive. La restauration écologique : une nouvelle formation du monde. 2008.
halshs-00335250v2

HAL Id: halshs-00335250

<https://shs.hal.science/halshs-00335250v2>

Preprint submitted on 13 Nov 2008 (v2), last revised 24 Sep 2009 (v3)

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

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

III. Richesse et ambiguïté des pratiques artistiques

Adeline LAUSSON, historienne d'art. L'enjeu écologique dans le travail des *Reclamation Artists*

Avec l'émergence de l'écologie en tant que système de pensée politique, on voit apparaître, dans les années 1960 et 1970, un certain nombre de pratiques artistiques liées aux questions environnementales. Aux Etats-Unis, les *Reclamation Artists* - ou *Land Reclamation Artists* – sont représentatifs de cette prise de conscience. Comme les *Land Artists* à la même époque, ils n'hésitent pas à imaginer des œuvres monumentales en extérieur. Des œuvres constituées d'éléments naturels, bruts ou manufacturés, d'essences vivantes ou inertes, et qui interviennent dans la morphologie des sites dans lesquelles elles sont réalisées. Ces projets ont été un temps assimilés aux *Earthworks* des *Land Artists*, cependant, ils ne peuvent être confondus : les *Reclamation Artists* envisagent leur pratique artistique comme pouvant faire partie d'un effort écologique plus global. Ils agissent concrètement sur des sites ayant subi des dommages et œuvrent dans le sens de leur réhabilitation.¹ Ils participent ainsi au renouvellement du regard que l'on peut avoir sur le paysage et sur notre environnement naturel suscitant un renouvellement de notre intérêt pour les questions de l'écologie. En plus d'aiguiser notre curiosité, ils contribuent également à la recherche scientifique avec l'élaboration de solutions originales et viables pour la réhabilitation de sites déclassés. Mel Chin a favorisé la reprise des recherches sur les plantes hyperaccumulatrices grâce à sa série de *Revival Fields* consacrés à la dépollution des sols. Patricia Johanson s'est intéressé aux procédés de la phytolixiviation, utiles dans la dépollution de l'eau, et plus généralement à la réintégration de la faune et de la flore en milieux désertés. Des artistes comme Alan Sonfist, Harriet Feigenbaum et Agnes Denes se sont souciés du reboisement.

Peut-être parce que les *Earthworks* des *Land Artists* sont soupçonnés d'avoir engendré tant et plus de désordres écologiques, les *Reclamation Artists* vont mettre du temps avant d'asseoir leur crédibilité. La sincérité de leur engagement est mise en cause ; on présume qu'ils sont à la recherche de la célébrité en s'engageant ainsi dans une lutte qui commence à être médiatisée. On leur reproche en outre de vouloir intervenir dans un domaine dans lequel ils ne sont pas qualifiés et malgré la spécialisation de leurs projets, ils se heurtent aux lobby régionaux. Pourtant, la plupart de ces artistes ont choisi de retourner sur les bancs de l'université pour compléter leur formation artistique d'une formation scientifique comme la biologie, la botanique ou bien, pour d'autres, l'architecture. Ils s'entourent sinon d'équipes pluridisciplinaires composées d'urbanistes, d'architectes et de scientifiques qui participent à l'élaboration de leurs œuvres. La première génération de *Land Reclamation Artists* travaille à des projets de réhabilitation depuis la fin des années 1960 et leurs œuvres commencent à être réalisées seulement dans les années 1980. En revanche, au seuil des années 2000, le nombre d'artistes à qui l'on voit des projets de réhabilitation être confiés ne cesse d'augmenter.

Le succès de leurs projets ne fait pas oublier certains aspects ambiguës de leur travail et notamment la relative circonscription des œuvres dans l'espace qui donne le sentiment d'abonder dans le sens d'une écologie de type conservatrice : on réhabilite certains sites tandis que l'on continue de détruire par ailleurs. C'est justement le type de récupération que voulait formellement éviter un artiste comme Robert Morris qui, en 1979, s'était inscrit en faux dans le cadre d'une commande d'art public à vocation écologique, le projet pilote *Earthwork : Land Reclamation as Sculpture* initié par le *Seattle Art Museum* et soutenu par la *King County Art Commission*. Pour certains artistes, la réhabilitation tout court et *a fortiori*, la réhabilitation par l'art constituent une grave erreur dans le comportement que l'on peut

¹ Le terme de *Reclamation* qui sert à les désigner signifie réhabilitation.

adopter face aux problèmes environnementaux. Robert Morris, qui s'est illustré dans le cadre du *Land Art* au début des années 1970, s'était donc vu commander, dans le cadre du projet pilote, la réhabilitation d'une ancienne mine à ciel ouvert dans la banlieue de Seattle. L'artiste, en produisant une œuvre monumentale aux allures graphiques, réalise un travail qui, de prime abord, peut sembler être une pure réponse à la commande : concevoir un projet conforme aux normes de réhabilitation au niveau local et au niveau de l'état. Or cette réponse est tout sauf simple, elle soulève une polémique que l'artiste n'a pas hésité à aborder de front. Son *Project for Johnson Pit #30* a consisté à transformer l'ancienne mine en faisant couper tous les arbres à proximité pour laisser apparaître les blessures que le paysage a subi. D'un point de vue symbolique, le geste est porteur, ce bouquet de troncs d'arbres qui entoure le site est très parlant quant à la manière dont l'homme a détruit – ou pour le moins modifié - son environnement.



Robert Morris, Sans Titre (*Earthwork*), 1979 (photographie de 1979)



Par surcroît, ce symbole répète ce qu'il dénonce : les coupes opérées par Robert Morris ont tué, donc fragilisé, les racines des arbres qui retenaient la terre sur ce versant de colline, ce qui a eu pour effet d'accroître l'érosion. Enfin, ce site est loin d'être attirant pour le grand public : l'artiste a choisi délibérément de laisser apparentes et de renforcer les arrêtes des terrasses créées par l'exploitation, la gradation artificielle du site est maintenue et ce, toujours dans l'idée de nous faire prendre conscience de l'impact de l'homme. Il rend ce site réjouissant pour l'amateur d'art, mais repoussant pour ses riverains qui n'en profitent finalement pas davantage qu'auparavant et c'était bien là son intention car pour lui, il est indécent de proposer à un artiste de racheter les méfaits occasionnés par des exploitants. Il s'est exprimé sur le sujet lors de la conférence organisée le 31 juillet 1979 pour présenter les artistes engagés dans le projet :

« [...] cela serait peut-être une supposition circonvenue que de supposer que les artistes engagés dans des paysages industriellement détruits choisiraient nécessairement et invariablement de convertir de tels sites en des places idylliques et rassurantes, rachetant ainsi socialement ceux qui ont gaspillé le paysage en premier lieu. [...] Sera-t-il plus facile à l'avenir d'éventrer le paysage pour une dernière parcelle d'énergie non renouvelable si l'on peut trouver un artiste (bon marché, bien sûr) pour transformer la dévastation en une œuvre d'art moderne et inspirée. Ou, au moins, en un endroit amusant. À la rigueur, en un parc propre où l'on ne court aucun risque². »

² Robert Morris, « Robert Morris keynote address », in *Earthworks : Land Reclamation as Sculpture*, Seattle Art Museum, 1979, p. 16.

Robert Morris dénonce comment ces petites entreprises de réhabilitation peuvent masquer d'autres problèmes majeurs. Les idées qu'il développe trouvent écho dans le travail tardif de Robert Smithson. L'artiste ne s'était jamais prononcé aussi ouvertement que Morris quant à la réhabilitation mais il a néanmoins trouvé le moyen d'exprimer son opinion dans des œuvres qui resteront à l'état de projet. C'est en 1971 que Robert Smithson, qui avait déjà réalisé *Spiral Jetty*, a commencé à réfléchir à la possibilité d'employer ses *Earthworks* dans le cadre de la réhabilitation de sites déclassés par l'exploitation industrielle, il écrit :

« Dans tout le pays, il y a des terrains houillers, des carrières abandonnées, des lacs et des rivières pollués. Une formule efficace pour l'utilisation de ces lieux dévastés serait de recycler la terre et l'eau dans le cadre du Land Art³. »

Entre 1971 et 1973, il défendra de nouveaux projets où l'intention admise est de réhabiliter des sites d'extraction à ciel ouvert. Smithson met en avant le fait que réhabiliter d'anciennes carrières tout en leur donnant une valeur supplémentaire par la construction d'un *earthwork*, permettrait aux entreprises de racheter leur image puisqu'elles rétabliraient un paysage devenu par l'intermédiaire de l'artiste, une valeur artistique. Il propose ses services à de nombreuses compagnies minières, obtient quelques contacts, réalise des croquis préparatoires mais aucun projet ne sera réalisé. Robert Smithson a, malgré ce que laissent croire ses démarches, une position assez ambiguë vis-à-vis de la réhabilitation. Il est très au fait des conditions des sites d'exploitation aux Etats-Unis et il est conscient des enjeux liés à l'écologie en train de se muer en conscience politique. C'est à cette époque que les industriels commencent à craindre la vague écologiste qui risque de jeter un voile terne sur leurs activités. Ils se sont mis à financer des fondations et des associations qui prônaient une écologie conservatrice. Ces associations, plutôt que de proposer une réelle mutation de notre comportement vis-à-vis de l'environnement naturel, défendaient la protection des sites vierges ou prônaient la réhabilitation sur des sites industriels abandonnés. L'idée d'une réhabilitation post-exploitation, permettait de détourner l'attention des activités des industriels qui continuaient de ravager le paysage en d'autres lieux. Ces enjeux apparaissaient très clairement à l'artiste, on trouve quantité de coupures de presse sur le sujet dans ses archives et sa femme, l'artiste Nancy Holt également engagée dans ce type de problématiques, a confirmé par la suite l'acuité du regard de Smithson⁴. Pendant longtemps on a pensé qu'il souhaitait simplement servir ses propres intérêts quand il s'est mis à proposer ses services aux industriels : le fait de pouvoir financer ses œuvres monumentales sans avoir à acheter ou à louer un terrain, la possibilité d'être rémunéré et la possibilité de contourner les lobby écologistes. Mais la capacité de réaliser confortablement des œuvres dans un cadre institutionnel n'est pas la motivation de Smithson. La volonté de l'artiste – et cela est de nouveau confirmé par ses documents d'archives⁵ – était de détourner la réhabilitation des sites industriels pour mieux dénoncer les méfaits occasionnés et rappeler l'attention du public sur les activités d'extraction. Comme on peut le constater dans les croquis préparatoires⁶ proposés pour des mines à ciel ouvert, les projets que Smithson imagine entre 1971 et 1973 sont dans la lignée de ses autres *earthworks*. On reconnaît son vocabulaire formel, l'emploi de formes minimalistes circulaires ou semi-circulaires et la localisation sur un site post industriel. On constate surtout que, visuellement, les projets de Smithson semblent plutôt jouer avec les cicatrices, les traces laissées sur le site par l'exploitation industrielle. Des cercles concentriques, vestiges de l'extraction à ciel ouvert laissés apparents et mis en valeur, des

³ Robert, SMITHSON, « Untitled », in *The Writings of Robert Smithson*, 1979, p. 220

⁴ Barbara Matilsky cite Nancy Holt dans, *Fragile Ecologies*, p. 44

⁵ Les Archives de Robert Smithson sont conservées au *Archives of American Art*, Nancy Holt & Robert Smithson's papers.

⁶ Ces croquis ont été publiés dans

jetées curvilignes qui accentuent l'effet de profondeur des entailles pratiquées dans la terre, des chemins qui mènent justement aux résidus que les exploitants cherchent de préférence à dissimuler. Robert Smithson avait sans doute misé sur une certaine crédulité des industriels lorsqu'il proposait ses projets sous couvert d'une réhabilitation par l'art mais il semblerait que ces derniers aient saisi que ces œuvres n'avaient pas de caractère rédempteur, c'est certainement l'une des raisons pour lesquelles elles n'ont pas été acceptées et réalisées. Si Smithson avait pu en concevoir, l'objet de ces œuvres serait devenu une évidence, comme ce qu'a réussi à faire Robert Morris quelques années plus tard. L'artiste s'était donc détourné délibérément de la part scientifique de la réhabilitation. En refusant de prendre en compte la faune et la flore et en accentuant les cicatrices du paysage, il s'assure que les méfaits de l'exploitation industrielle et l'histoire de ces lieux ne seront pas oubliés. Sous couvert de proposer des projets de réhabilitation qui permettent aux sites déclassés d'acquérir un statut artistique, Robert Smithson fait preuve d'activisme, attitude tout à fait calculée comme celle de Robert Morris, tous deux dénoncent les risques d'une réhabilitation dite conservatrice et de ses dérives.

Plus récemment, l'artiste californien Mark Brest Van Kempen, connu pour l'intérêt qu'il porte aux questions écologiques, s'est prononcé directement à propos des œuvres des *Reclamation Artists*. Il explique son septicisme vis-à-vis des projets comme ceux de Patricia Johanson et de Alan Sonfist, qualifiant leurs œuvres d'irréalistes et utopiques. Il réalise cependant des œuvres qui ressemblent étrangement aux œuvres d'Alan Sonfist. Ce dernier travaille depuis le milieu des années 1960 à des projets de reforestation qui tendent à retranscrire les histoires naturelles et culturelles des sites dans lesquels ils sont implantés. Pour se faire, Alan Sonfist fait des recherches sur les essences qui occupaient les sites concernés avant qu'elles ne soient chassées par les hommes et l'urbanisation et étudie la possibilité de leur réintégration selon des agencements qui, selon les projets, pourront paraître naturels (*Time Landscapes*) ou artificiels (*Narrative Landscapes*). Entre 1999 et 2000, Mark Brest Van Kempen crée *Circa 1700* qui consistait en la recréation d'un environnement tel qu'il existait trois cents ans plus tôt. L'artiste réintroduit faune et flore natives dans une zone marécageuse reconstituée dans une benne de 2 m de large sur 24 mètres de long. Le container est placé dans un terrain vague dans le centre de San Francisco et situé au dessous au niveau du sol. Hormis la présentation, ce projet est tout à fait semblable aux *Time Landscapes* de Alan Sonfist, à une différence près, les projets de Alan Sonfist, sont conçus pour être des œuvres perennes tandis que *Circa 1700* était une œuvre éphémère qui devait faire expérimenter au public le sentiment de manque et de frustration. Une fois que les habitants seraient habitués à cet espace, il serait détruit. Le travail, davantage ironique, est aussi plus déroutant que celui de Sonfist. Dans une autre œuvre, *Marsh Zone 2000*, l'artiste aborde des questions qui touchent à l'économie. A l'instar de *Circa 1700*, *Marsh Zone* consiste en la recréation d'un marécage dans une benne.



Mark Brest Van Kempen, *Marsh Zone 2000*, 2000

Cette fois-ci le réceptier est mobile et placé sur diverses places de parking payantes : « l'œuvre a ennuyé tout le monde, automobilistes et exploitants » dit-il. C'est ce que l'artiste souhaite souligner. Certes, son travail interroge le public sur la valeur de l'environnement naturel mais le vandalisme observé sur son œuvre – comme sur certains projets des *Land Reclamation Artists* – est rempli de sens pour Brest Van Kempen. Ce que les gens font de l'œuvre participe à l'œuvre et est révélateur de véritables urgences ressenties par les populations urbaines. Il rejoint dans ces constatations, l'opinion de Lawrence Alloway. Dans « The Public Sculpture Problem », ce dernier met à mal la manière dont est reçu traditionnellement le vandalisme vis-à-vis des œuvres d'art qui est vu schématiquement comme une « foule hostile contre individu sensible.⁷ » Au contraire, pour Lawrence Alloway, l'artiste n'est pas victime mais responsable de ce que son œuvre engendre, et il en va de même quand elle se trouve couverte de graffitis ou détruite. Alloway propose l'énoncé de deux lois à propos de la sculpture publique : « (1) Si une œuvre peut être atteinte, elle sera défigurée. (2) Si les changements subséquents réduisent le niveau d'information de l'œuvre, en premier lieu, c'est que ce n'était pas de l'art public⁸. » Pour Brest Van Kempen, la destruction ou le vandalisme constatés sur certaines œuvres d'art environnementales sont le signe qu'elles ne sont pas adaptées à un des aspects de l'écologie entendue dans sa globalité : leurs auteurs ne prennent pas suffisamment en compte l'aspect négatif de la vie quotidienne et le mal-être de l'essentiel de la population américaine.

⁷ Lawrence Alloway, « The Public Sculpture Problem » in, *Topics in American Art since 1945*, W. W. Norton & Company inc., New York, 1975, p. 248.

⁸ *Ibid.* p. 248.

Des artistes comme Mark Brest Van Kempen, Robert Smithson, Robert Morris ou encore comme Michael Heizer qui s'était prononcé prononcé lui aussi contre l'utilisation de l'art à des fins écologiques dans les années 1980, soulèvent une question tout à fait légitime. Ce n'est pas pour autant que les artistes qui ont choisi de s'engager dans la voie de la réhabilitation, abondent dans le sens d'une écologie conservatrice. Les *Reclamation Artists* en restaurant ou en recréant des écosystèmes viables montrent la puissance des forces génératrices de la nature. Par l'intermédiaire de leurs œuvres, ils nous permettent de les observer et, par la même, d'en prendre davantage conscience. Ils attirent l'attention par leur travail sur les désordres environnementaux et - le temps aidant - leur travail peut faire l'objet d'études offrant des solutions pour le développement et l'urbanisme durable. En voulant exposer et simultanément protéger la beauté et la fragilité des systèmes naturels, dans des œuvres qui nous sont accessibles, les *Reclamation Artists* contribuent à la transformation de notre vision du monde, ils participent à la formation de notre regard face à l'évolution de l'environnement et nous donnent des pistes pour approcher ce que devient le paysage. Ils offrent des modèles positifs et alternatifs qui nous permettrons de tendre vers un nouvel équilibre. Chacun à leur manière, ils tentent de rappeler l'importance de l'écologie en tant que science et en tant que mode de pensée politique, de mettre en évidence l'importance du lien qui existe entre l'homme et son environnement. Ils estiment que les solutions qu'ils proposent dans le cadre de leurs réhabilitations doivent avoir une valeur exemplaire. Des solutions qu'ils souhaiteraient voir étendues à des projets d'urbanisme ou de projets de dépollution à grande échelle. Ces ouvertures seraient d'autant plus envisageables que les solutions qu'ils ont proposées sont non seulement scientifiquement fiables mais qu'elles peuvent être appliquées à des échelles plus vastes, entraînant des repercussions écologiques mesurables, conséquentes.