

Université Libre de Bruxelles
Institut de Gestion de l'Environnement et d'Aménagement du Territoire
Faculté des Sciences
Master en Sciences et Gestion de l'Environnement

**La rencontre entre l'art et l'environnement : état des lieux en
Belgique**

Mémoire de Fin d'Etudes présenté par
LOUVET, Anne-Laure
En vue de l'obtention du grade académique de
Master en Sciences et Gestion de l'Environnement
Finalité Gestion de l'environnement, MA120ECTS ENVI5G-M
Année académique 2016 – 2017

Directrice : Mme. Chloé DELIGNE

Résumé

Depuis la fin des années 1960, de plus en plus d'artistes intègrent des thématiques et problématiques environnementales dans leurs œuvres. Bien qu'ils poursuivent généralement un but commun de conscientisation du public, il ne s'agit pas d'un mouvement pleinement homogène. Les directions et démarches qu'ils poursuivent sont en effet fortement diversifiées, et ce, à un point tel qu'il n'est pas aisé d'établir une définition unique ou une liste de caractéristiques communes de ce qui est parfois appelé « l'art environnemental » ou « l'art écologique » (la définition de la notion d'art n'étant elle-même pas quelque chose d'aisé). Toutefois, des études et expositions à leurs sujets ne cessent de voir le jour. Celles-ci restent cependant majoritairement circonscrites au monde anglo-saxon, car c'est là que cette forme d'art a vu le jour et est la plus fréquente.

Nous proposons dès lors de donner à voir dans la première partie de notre recherche comment ces thématiques ont évolué et ont été perçues dans l'art en général, mais aussi ce qui actuellement réalisé de par le monde à leur propos. Cette première partie de remise en contexte nous permet de différencier ce qui est actuellement réalisé à ce sujet en Belgique et que nous présentons en deuxième partie. Dans celle-ci, nous mettons en lumière aussi bien des initiatives individuelles d'artistes belges que des projets communs réalisés par des collectifs ou des institutions, et ce, selon différentes thématiques : les liens entre l'Homme et la nature, la problématique des déchets et du recyclage et les apports des sciences exactes à l'art.

Le but poursuivi est de savoir s'il existe en Belgique une même préoccupation pour lier l'environnement et l'art que celle que l'on peut observer dans le monde anglo-saxon, ainsi que de déterminer si l'on peut déceler des particularités dans les démarches des artistes qui s'expliqueraient par leur encrage en Belgique.

Remerciements

Je tiens à remercier ma promotrice, Madame Deligne, pour ses précieux conseils et sa disponibilité.

Je tiens également à remercier Monsieur Bauler, pour ses remarques constructives lors de la pré-défense.

Je tiens aussi à remercier Monsieur Timmermans pour l'attention et le temps qu'il pourra consacrer à la lecture de cette recherche.

Je tiens aussi à remercier les centres de documentation de l'Institut pour le Langage Plastique à Bruxelles et du Musée Middelheim à Anvers, pour leurs nombreuses sources et pour les conseils et pistes d'orientation qu'ont pu me donner les bibliothécaires et documentalistes.

Je remercie également Nadia Stevens, chargée notamment des animations à la commune de Woluwé-Saint-Pierre, pour avoir accepté de me rencontrer et de répondre à mes questions, mais aussi pour son intérêt et les informations obtenues au sujet de l'exposition p(ART)cours.

Enfin, je tiens à remercier ma famille et mes amis, pour leur soutien tout au long de l'année.

Table des matières

Introduction.....	4
1. Question de recherche	7
2. Hypothèse	8
3. Plan.....	9
4. Méthodologie	9
Partie I : Mise en contexte.....	13
Introduction	13
1. « Qu'est-ce que l'art ? »	13
2. L'importance de l'institution et du « monde de l'art ».....	15
3. L'art dans cette recherche.....	16
Sujets : La nature et les relations entre l'Homme et environnement.....	16
Formes : l'œuvre géoplastique	16
5. Emergence et évolution d'un art « soucieux de l'environnement »	18
Introduction	18
1. Le <i>Land Art</i>	19
Présentation	19
Le <i>Land art</i> , un art soucieux de l'environnement ?.....	19
2. L'utilisation des déchets, le réemploi de matériaux en art	20
Présentation	20
Arte Povera.....	22
6. Art environnemental.....	23
1. Contexte d'apparition et développement de l'art environnemental	23
2. Prémices d'un art environnemental	24
3. L'art environnemental aujourd'hui	26
« <i>A profusion of terms</i> »	26
Caractéristiques communes	28
4. « Rôle » de l'art environnemental	29
5. L'art environnemental, un paradoxe ?.....	32
6. Synthèse.....	34
7. L'art environnemental aujourd'hui : Œuvres et initiatives récentes	34
Biodiversité.....	34
Pollution	35
Alimentation	35

Changements climatiques	36
Groupes.....	36
Conclusion.....	37
Partie II : L’art environnemental en Belgique.....	38
Introduction	38
1. L’art environnemental en Europe.....	38
2. Une conscience écologique dans l’art en Belgique ?	39
1. Historiquement	39
2. Initiatives plus récentes : Expositions	42
3. Présentations d’artistes	44
1. Introduction	44
2. Les liens qui unissent l’Homme à la nature.....	45
Bob Verschueren	46
Nathalie Joiris.....	50
Considérations générales : Une approche artistique proche de l’écopoétique	53
4. Une approche par les sciences « exactes »	54
Angelo Vermeulen, une approche par les sciences biologiques.....	55
L’apport des sciences biologiques en art.....	57
3. L’utilisation des déchets dans l’art contemporain belge	59
Cécile Massart, « la lisibilité des déchets nucléaires » et leur mémoire	59
Le recyclage : Une collaboration entre l’ISELP et RECY-K.....	63
5. Groupe : <i>Collective Disaster</i>	65
Présentation	65
Multi-nationalité et multidisciplinarité.....	65
Exemple.....	66
7. L’art environnemental en Belgique : généralisations et variations	67
1. Une spécificité belge ?.....	67
Une absence d’engagement politique ?	67
Une évolution chronologique ?	68
Conclusion	70
Annexe 1 : Artistes	74
Annexe 2 : Figures	77
Annexe 3 : Lexique.....	83
Bibliographie	85

Table des figures

Figure 1: "Environmental art",.....	27
Figure 2 : Bob Verschueren (°1945), Installation V/06, pot de fleurs et branches d'érable....	47
Figure 3 : Bob Verschueren (°1945), Wind Painting XVII, Oxyde de fer rouge, terre verte.	48
Figure 4 : Nathalie Joiris, Les Sylvains, (été et septembre), Bruxelles, Woluwé Saint-Lambert, Avenue de Mai 2003, Cerasifera - granit - acier.....	51
Figure 5 : Angelo Vermeulen (°1971), Biomodd [ATH1], Union Arts & The Aesthetic Technologies Lab, Athens OH, US, 2007.....	55
Figure 6 : Angelo Vermeulen (°1971), Blue Shift Log, s.d.....	56
Figure 7 : Cécile Massart, Colours of danger, 2013	60
Figure 8 : Collective Disaster, Temple of Holy Shit, Bruxelles, 2014	66

Introduction

Les arts et les sciences peuvent de prime abord sembler être des domaines relativement éloignés l'un de l'autre et il en va de même en ce qui concerne plus précisément les sciences de l'environnement. Pourtant, nous pouvons tout de même observer quelques similitudes entre les deux. En effet, les deux termes sont rattachés à la notion de « patrimoine » : l'art au patrimoine matériel, et l'environnement au patrimoine naturel¹. Dans les deux cas, l'on retrouve la même volonté de préservation et transmission aux générations futures². Nous avons ainsi, à ce sujet, pu noter des similarités d'usage entre certains termes propres aux deux domaines. En effet, qu'il s'agisse d'œuvres ou d'écosystèmes, des mots tels que « préservation », « restauration » ou « conservation » sont employés. Notons également que les mots grecs et latins pour désigner « art » et « techniques » sont identiques : *ars* ou *technè* (Blanc et Ramos, 2010, p. 41).

La représentation de l'environnement et la place que l'Homme y occupe ont été, depuis les peintures pariétales préhistoriques, un des sujets les plus fréquents en art (Brown, 2014, p. 9, Clavel, 2012, p. 438). L'environnement, qu'il soit humain ou non-humain, a en effet été fréquemment « célébré » par les artistes (UNESCO, 2006, p. 2) qui, depuis toujours, ont été « inspirés par la beauté et les mystères de la nature » (Brown, 2014, p. 7 – 8).

De la fin du 18^{ème} siècle jusqu'à la fin du 19^{ème} siècle, la nature était représentée en art empreinte de la notion du sublime, définie par Edmund Burke dans son essai « *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* » paru en 1757. Le « sublime » est un sentiment que l'on peut décrire comme étant mêlé à la fois d'angoisse et de fascination, une « horreur merveilleuse » (Burke, 1990). La nature était donc montrée par les artistes dans son potentiel de dangerosité, ce qui la rendait à la fois effrayante et fascinante et face à laquelle l'humanité semblait insignifiante³ (fig.a)⁴ (Guénin, 2016, pp. 14 - 15).

¹ Nous entendons ici le terme de « patrimoine » comme recouvrant « un vaste répertoire de biens dont l'humanité prétend prendre soin avec altruisme, au nom des ancêtres dont elle reconnaît les avoir reçus et des générations futures auxquelles elle prétend les transmettre » (Saouter, 2013, p. 1).

² Nous pouvons noter et renvoyer à ce sujet le dossier d'articles « *Patrimonialiser la nature, le regard des sciences humaines* » et plus précisément à son introduction, écrite par Christine Bouisset et Isabelle Degrémont, dans laquelle elles expliquent notamment comment la notion de patrimoine a peu à peu évolué et s'est retrouvée adjointe de « nombreuses épithètes (...) : patrimoine naturel, vernaculaire, paysager, culturel, etc. » (Bouisset et Degrémont, 2013, p. 3).

³ Cela coïncide, en Grande-Bretagne, avec la révolution industrielle qui change profondément le paysage « provoquant des tensions et un exode rural massif » (Paul, 2016, p. 38).

⁴ Les figures accompagnées de lettres sont illustrées en annexe.

Or, dès la seconde moitié du 20^{ème} siècle, l'on peut considérer que ce rapport, et donc sa représentation, se sont quelque peu inversés (Guénin, 2016, p. 17). En effet, actuellement, c'est autour de la notion d'Anthropocène que des pratiques artistiques prennent place (Lequeux et Schlessler 2015, p. 58 Anker, 2015, n.p, Davis et Turpin, 2015, Fressoz, 2016, p. 44). L'Anthropocène « *n'est pas une crise environnementale, c'est une révolution géologique d'origine humaine* » (Bonneuil et Fressoz, 2013, p. 10), c'est-à-dire que l'espèce humaine a « *détruit la nature jusqu'à altérer le système Terre* » (Bonneuil et Fressoz, 2013, p. 11). Certains artistes cherchent dès lors à « *délivrer un message de protection et de conservation de la nature* » (Clavel, 2012, p. 438), ils pensent dorénavant la nature différemment (Myers, 2015, n.p).

C'est ainsi que l'on observe un début de conscientisation environnementale artistique dès les années 1960. Celles-ci ont également vu la naissance des mouvements écologistes, en témoigne l'exemple emblématique de Joseph Beuys qui a participé à la création du parti *Die Grünen* en Allemagne et qui a également intégré l'écologie dans ses œuvres⁵ (Lequeux et Schlessler 2015, p. 58).

Actuellement, face aux questionnements environnementaux croissants et aux remises en question qu'ils entraînent, nous constatons que les liens entre ceux-ci et les artistes semblent de plus en plus se faire sentir, et *vice versa* (Gielen, 2014, p. 30). Nous pouvons ainsi lire que « *la planète – son écosystème – pourrait bien devenir le nouveau grand sujet de l'art. Matière à récit, préoccupation politique et médiatique, elle devient un support esthétique et réflexif omniprésent* » (Ferrand, 2012, p. 16). Ainsi, nous observons que la « nature » n'est plus uniquement un sujet de représentation pour les artistes, mais aussi de questionnements écologiques. Cela se remarque également au vu du nombre croissant d'expositions, de catalogues et d'articles consacrés ou publiés à ce sujet.

Ces pratiques sont regroupées sous le terme « *d'art environnemental* », qui généralement désigne un art socialement engagé, tant sur le plan écologique, politique, social que mental (Gielen, 2014, p. 30 – 31). Nous verrons au cours de cette recherche qu'il s'agit là d'une généralité et qu'aucune liste définie de caractéristiques à rassembler pour qu'une œuvre soit désignée comme étant de « l'art environnemental » n'a, jusqu'à présent, été établie. Toutefois, précisons que cette forme d'art est généralement considérée avoir été officialisée en 1992 lors

⁵ En 1982, l'artiste plante 7000 chênes lors de la *Documenta* de Kassel, dans le but de sensibiliser le public à la déforestation.

d'une exposition : *Fragile Ecologies* (Demos, 2009, p. 19, Ramade, 2015, p. 12, Blanc et Ramos, 2010, p. 5).

« La reconnaissance par la critique d'un mouvement d'art « environnemental » ou « écologique » selon l'usage des termes, n'est plus à démontrer depuis l'exposition pionnière *Fragile Ecologies* organisée par Barbara Matilsky au Queens Museum Art (New York) en 1992 »
(Blanc et Ramos, 2010, p. 5).

Ainsi, si davantage d'importance était accordée aux problématiques environnementales par le monde politique lors de « *la conférence des Nations Unies sur l'environnement et le développement* » à Rio de Janeiro la même année, c'était aussi le cas dans le monde artistique. Cette exposition a en effet été la première exposition collective de l'art dit « écologique » (Ramade, 2015, p. 12). Ajoutons à cela que, depuis, de nombreuses autres expositions ou festivals à ce sujet ont vu (et continuent à voir) le jour. Nous pouvons citer quelques exemples, telle que l'exposition *the Green House Effect* organisée en 2000 à Londres, ou en 2005 *Beyond Green : Towards a sustainable Art* (Blanc et Ramos, 2010, p. 5), ou encore *Radical Nature et Ecovention : Current Art to Transform Ecologies* de 2007, qui établissait un lien entre « *artistes, scientifiques, communautés locales, urbanistes et paysagistes* » (Blanc et Ramos, 2010, p. 48). En 2007, s'est tenu à Turin un congrès d'étude sur les liens entre la nature, l'art et les nouvelles technologies auquel ont participé différents spécialistes parmi lesquels des scientifiques, des architectes paysagistes, des historiens et des artistes (Mulatero, 2007, p. 212). Le cas de l'exposition « *Sublime les tremblements du monde* »⁶, qui a eu lieu au centre Pompidou-Metz en 2016, est lui aussi particulièrement intéressant car elle retraçait l'évolution de la perception, par des artistes, de la nature ainsi que de son exploitation par l'Homme.

De nouvelles publications à ce sujet voient également continuellement le jour, parmi lesquelles une qui nous semble particulièrement pertinente pour montrer l'importante grandissante de ce lien qui unit l'art aux questions environnementales est un rapport de l'UNESCO de 2006 nommé « *Art en écologie. Un laboratoire d'idées sur l'art et le développement durable* » et dont le but était de :

⁶ Notons aussi qu'elle regroupait plusieurs artistes employant différents médiums (photographie, peinture, film, sculpture...).

« Inviter un groupe d'experts en art et en écologie pour consolider la connaissance existante dans ce domaine et pour réfléchir sur les orientations futures [pour obtenir] des suggestions sur la conjugaison des arts et des sciences et sur de nouveaux programmes éventuels, ainsi que de discuter des partenariats. »
(UNESCO, 2006, p. 2).

Des ouvrages traitent également de cette « nouvelle » question en art, parmi lesquels nous pouvons en citer *To Life ! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (2012) de Linda Weintraub, *Eco-Aesthetics, Art Literature and Architecture in a period of Climate Change* de Malcolm Miles, *Art and Ecology Now* d'Andrew Brown.

Afin que ces œuvres, ces expositions, ces articles, ces rencontres ou ces ouvrages puissent se concrétiser, des collaborations entre différents domaines sont évidemment primordiales, c'est pourquoi les associations d'artistes ou groupements pluridisciplinaires se multiplient eux aussi (Blanc et Ramos, p. 6).

Nous observons donc une importance croissante de la présence des œuvres environnementales de par le monde, bien que « *le développement et la compréhension de ces pratiques comportent toujours des lacunes* » (UNESCO, 2006, p. 2).

1. Question de recherche

C'est dans ce contexte de l'apparition de plus en plus fréquente du lien qui unit l'art à l'environnement que nous plaçons notre recherche, et plus précisément sur le territoire belge. Nous avons pu observer grâce aux recherches effectuées que ces thèmes étaient principalement étudiés dans certaines parties du monde (notamment aux États-Unis et en Scandinavie) (Ferrand, 2012, p. 15 – 16, Pouteau, 2016, p. 7). Cela ne veut pas pour autant signifier que le reste du monde est totalement dépourvu de pratiques artistiques en lien avec des questions environnementales, mais si celles-ci sont peu étudiées elles sont dès lors, et logiquement, peu visibles. Toutefois, nous observons une certaine augmentation des recherches sur cette question, notamment en France (Blanc et Ramos, 2010).

La question que nous nous posons dans cette recherche est donc de savoir si, et sous quelle(s) forme(s), ce type d'art existe en Belgique, c'est-à-dire tenter de déterminer *comment* certains artistes belges incluent des thématiques environnementales dans leurs œuvres ainsi que *les buts* qu'ils poursuivent ou recherchent en les réalisant.

2. Hypothèse

Une question supplémentaire à laquelle nous tâcherons de répondre est de savoir s'il l'on peut déceler des spécificités proprement « belges » dans les œuvres des artistes étudiés, ou si, au contraire, l'art environnemental est un mouvement plus global qui se distingue peu de pays en pays.

Il est évident que nous ne considérons pas l'art comme quelque chose de « fermé » et qui serait uniquement rattaché au - ou « explicable » par - le pays ou la nationalité des auteurs des œuvres. Il va de soi, et c'est encore plus le cas dans notre monde actuel ultra connecté, que les frontières ne sont pas aussi simples et sont loin d'être totales. Cependant, l'art, en tant que création personnelle, est forcément influencé par la « culture » de l'artiste (qu'il s'agisse de messages qu'il entend divulguer ou de ses propres goûts et questionnements) et de ce fait, il l'est aussi par les différents contextes propres à son pays. En effet, selon Florent Bex, et particulièrement au sujet de l'art en Belgique :

« L'internationalisation de l'art (...) apparut comme un fait accompli, mais elle n'entraîna pas fatalement la naissance d'un art uniforme. Au contraire, beaucoup d'artistes se sont révélés intéressants précisément en raison de leur altérité spécifique, et des caractéristiques locales et nationales de leurs œuvres. Ce fut également le cas des artistes belges qui, partant de leur propre tradition culturelle et de leur contexte régional, développèrent un discours individuel pertinent »⁷
(Bex, 2001, p. 19).

De plus, en ce qui concerne l'environnement, et les questions qui s'y rapportent, nous relevons qu'il est également fonction de la culture des individus (Edmondson, 2008). En outre, l'art environnemental est né aux États-Unis et est même considéré comme étant « *spécifiquement américain* » (Blanc, 2008, p. 87), bien qu'il se soit, depuis, exporté.

De ce fait, notre hypothèse est de savoir si l'on peut observer des divergences entre « l'art environnemental belge » et l'art environnemental « mondial » et, si oui, de quelles manières et pourquoi les artistes belges rattachés ou rattachables au mouvement d'art environnemental se démarquent des démarches d'artistes d'autres pays dans lesquels ce mouvement semble davantage avoir pris pied.

⁷ L'auteur précise par ailleurs que cela ne s'observe pas uniquement en art : « *Ainsi, malgré la globalisation de l'économie, du commerce, de la technologie, du commerce, de la technologie de l'information, l'homme contemporain reste inflexiblement attaché au caractère propre de sa subculture et de son identité* » (Bex, 2001, p. 19).

3. Plan

Nous avons fait le choix de diviser notre recherche en deux parties. Une première est constituée par une mise en contexte de notre sujet. Celle-ci reprend premièrement des généralités concernant la notion d'art et la manière dont nous entendons ce terme dans le présent travail. Ensuite, nous revenons sur les influences artistiques et historiques qui ont donné naissance ou sont liées à l'art environnemental, que nous définissons, contextualisons et exemplifions ensuite. Cette première partie nous permet donc de cibler notre sujet de base, avant de nous pencher spécifiquement sur l'art belge et de pouvoir constater en quoi celui-ci diffère des démarches expliquées précédemment.

Dans la deuxième partie, nous revenons sur la potentielle présence d'un art environnemental en Belgique, celui-ci étant principalement américain comme nous le verrons. Dans un premier temps, nous proposons un petit historique des « *aspects écologiques de l'art en Belgique* » (Pas, 2001). Deuxièmement, nous donnons à voir des expositions qui lient des thématiques environnementales au monde de l'art. Ensuite, nous analysons le travail de différents artistes classés selon plusieurs catégories que nous avons établies. La première concerne des œuvres réalisées à partir d'éléments végétaux et qui cherchent à « reconnecter » l'Homme et la nature, la seconde a trait aux liens entre sciences « exactes » et œuvres d'art, la troisième aborde la thématique des déchets et du recyclage. Enfin, et grâce aux éléments repris et découverts précédemment, nous tâcherons d'établir si oui ou non nous pouvons constater une différence entre les œuvres belges qui intègrent des éléments environnementaux et les œuvres d'art environnementales « certifiées » étudiées en première partie.

4. Méthodologie

Notre méthodologie est celle d'un travail de recherche, à partir de différents documents. Afin de les consulter, nous nous sommes rendu dans différentes bibliothèques et centres de documentations spécialisés. Nous avons également consulté des bases de données d'articles scientifiques spécifiques tels que *Jstor*, *Persée* et les catalogues disponibles via *Cible+*.

Les bibliothèques et centres de documentations dans lesquels nous nous sommes rendu sont les suivants :

- L'ISELP : celui-ci dispose de grandes ressources tant en matière de revues et magazines spécialisés en art, qu'en catalogues d'exposition, coupures de presse, livres d'artistes,

et ouvrages spécialisés ou généraux. De plus, l'ISELP organisant des expositions (dont certaines au sujet d'artistes dont il sera question ici) son centre de documentation détient également des dossiers relatifs à celles-ci, dans lesquels nous avons pu trouver des coupures de journaux ou encore des interviews d'artistes.

- Nous avons évidemment également inclus les ressources disponibles dans les bibliothèques de l'ULB.
- Le centre de documentation du musée Middelheim à Anvers : celui-ci dispose de nombreux ouvrages, notamment en ce qui concerne les pratiques artistiques « en extérieur ».
- La bibliothèque de la haute école d'art plastique, l'Institut Saint-Luc à Bruxelles, bibliothèque spécialisée dans les études des arts, qui dispose d'ouvrages variés sur différents sujets artistiques.

Les supports consultés sont donc assez variés, ce qui nous a permis de prendre connaissance et de différentes approches et de les croiser. Ces différentes sources nous ont été utiles de manière différenciée en fonction des deux parties qui constituent notre recherche, que nous allons détailler à présent.

Partie I : Historique et remise en contexte

Pour cette première partie qui vise à replacer nos thèmes dans leurs contextes, nous ont été utiles des ouvrages généraux sur la question. Notons que pour cette première remise en contexte, nous ne nous sommes pas fixés de « limites géographiques », afin d'avoir justement une vision globale, « mondiale » sur la question.

Dans un premier temps, nous avons consulté des livres de référence au sujet de la notion d'art mais aussi, et surtout, de l'évolution de la perception et de la place qu'ont occupée l'environnement et la nature dans l'art dans le courant du 20^{ème} siècle.

Dans un second temps, nous nous sommes renseigné plus spécifiquement sur la question de l'art environnemental, son apparition, ses filiations possibles et son évolution jusqu'à aujourd'hui, en regard des contextes sociaux, culturels et historiques. Pour cela, nous avons consulté des ouvrages globaux au sujet de l'art environnemental, mais aussi des livres et articles qui replacent l'art environnemental selon une perspective particulière. Les ouvrages généraux nous ont permis d'apporter des précisions et des pistes de réflexion sur un sujet souvent débattu et, comme nous le verrons, difficilement définissable. Les articles plus spécifiques nous ont,

eux, permis d'avoir une vision des pratiques d'art environnemental en regard d'autres problématiques.

Enfin, nous avons voulu nous renseigner sur les pratiques actuelles rattachées à ce mouvement. Nous avons déjà pu obtenir quelques informations à ce sujet dans les ouvrages généraux dont il a été question juste avant, mais, dans un souci de précision et une volonté de croiser les sources, nous avons également consulté différents articles de revues et magazines récents, spécialisés en art, lesquels nous ont permis d'une part d'établir une vision de ce que revêt généralement l'art environnemental aujourd'hui et d'autre part de comprendre les buts qu'il poursuit.

Partie II : l'art environnemental en Belgique

Pour cette deuxième partie, nous nous sommes premièrement renseigné sur la question de l'art en Belgique de manière générale, c'est-à-dire son contexte et son évolution, afin de déterminer s'il est possible de replacer notre recherche dans une chronologie de l'art belge, comme c'est le cas de l'art environnemental aux Etats-Unis.

Ensuite, nous avons établi une liste reprenant une série d'artistes belges travaillant en lien avec l'environnement ou qui ont déjà été rattachés à l'art environnemental. Pour la réaliser, nous avons cherché des expositions ayant eu lieu en Belgique sur ces thèmes, au sujet desquelles nous avons pu nous renseigner en consultant des catalogues d'exposition ou les sites web des expositions en question. Certains artistes, bien que ce soit arrivé rarement, étaient également repris dans les ouvrages généraux consultés pour la première partie, nous en avons donc pris note à ce moment-là. Nous avons également fait des recherches sur les sites web de galeries belges, afin de savoir si certains artistes qui y exposent leurs œuvres semblaient travailler en lien avec des thématiques environnementales.

Une fois cette liste établie, nous nous sommes renseigné plus spécifiquement sur les artistes en question grâce à des monographies (quand celles-ci existaient), leur site web, des articles de revues spécialisées, mais aussi des coupures de presse (essentiellement à l'ISELP). Nous nous sommes donc documenté à la fois sur ce que l'artiste « fait » d'un point de vue objectif (monographies), sur ce qu'il dit lui-même de son œuvre (à partir de son site web ou des livres d'artiste), sur la manière dont celle-ci est reçue (presse) et sur la manière dont celle-ci est étudiée ou analysée (articles scientifiques).

Nous avons également pu assister à deux expositions : *La conscience du paysage*, exposition de l'artiste Cécile Massart, qui s'est tenue à la galerie Peinture Fraiche en avril 2017 et *l'Art d'accommoder les restes* qui s'est tenue à l'ISELP au mois de juin 2017.

Nous avons aussi pris contact avec Nadia Stevens, chargée des animations à la commune de Woluwé-Saint- Pierre au sujet de l'exposition P(Art)cours qui allie art et environnement en Belgique, ce qui nous a permis d'obtenir des informations complémentaires, tant au niveau de l'organisation de l'exposition, des buts poursuivis, des collaborations nécessaires, que des artistes qui y ont pris part.

Le fait de séparer notre recherche en deux parties nous a donc permis d'établir si oui, comment, et pourquoi l'art environnemental belge se démarque de l'art environnemental « mondial ».

Partie I : Mise en contexte

Introduction

Cette première partie vise à replacer dans leur contexte les sujets que nous aborderons (ou qui sont liés à notre recherche). Ces précisions nous permettront de dresser les cadres précis dans lesquels s'inscrit notre recherche portant sur la rencontre entre l'art et l'environnement, en Belgique.

En premier lieu, nous nous pencherons sur la question de « l'art » en lui-même (c'est-à-dire la ou les manières(s) dont il peut être défini et les pratiques qu'il recouvre, mais aussi ce que nous entendrons précisément par ce terme dans cette recherche). Nous évoquerons ensuite la place qui est, et qui a été, accordée à la nature et à l'utilisation des déchets dans l'art de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. Enfin, nous expliciterons l'émergence d'un art qualifié « d'art environnemental » dans le monde ainsi que les évolutions qu'il a connues jusqu'à aujourd'hui, la manière dont celles-ci se sont produites (et continuent de se produire) et ce qu'elles signifient d'un point de vue théorique (c'est-à-dire quels sont les termes rattachés à l'art environnemental et que recouvrent-ils) et pratique (c'est-à-dire quels sont effectivement les artistes qui se rattachent à ce mouvement et dans quels buts réalisent-ils leurs œuvres ?).

1. « Qu'est-ce que l'art ? »

Introduction

L'art contemporain va généralement à l'encontre des conventions qui étaient autrefois établies en art, induisant des questions telles que :

« Is it art if it doesn't sit on a pedestal or hang on a wall? If it isn't made by the human hand? If it isn't the product of inspired moment? If it isn't enduring or pleasing? If visual stimulation is not the artist's primary concern? »⁸

(Weintraub, L. 1996, p. 10)

Il est vrai que l'art actuel a tendance à diviser, que tout ce qui est art ne fait pas l'unanimité et génère même des *a priori*. À cela s'ajoute le fait que le terme « art » recouvre énormément de

⁸ « Est-ce de l'art si ce n'est pas placé sur un piédestal ou pendu à un mur ? Si ce n'est pas produit par une main humaine ? Si ce n'est pas le résultat d'un instant d'inspiration ? Si ce n'est ni durable ni plaisant ? Si la stimulation visuelle n'est pas la finalité première de l'artiste ? » (traduction personnelle).

champs différents. C'est pour cela que, par ces quelques remises en contexte, nous voulons apporter des précisions sur ce dont nous parlons quand nous parlons « d'art ». En effet, bien que l'on puisse considérer que « *l'art ne se discute, l'art va de soi, donc l'art c'est l'art* » (GHK, 1999, p. 8), nous trouvons utile de fournir quelques possibles pistes de définitions, ou tout du moins de contextualisation, de l'art contemporain et plus particulièrement du type d'œuvres d'art contemporain qui nous intéressera ici. Cela nous permet également de fixer les limites dans lesquelles se place notre sujet.

1. La difficulté d'une définition unique

« La question de l'appartenance ou non au *monde de l'art* (...), se pose constamment à celui qui prétend parler d'art. Il paraît toujours opportun de poser cette question et d'accepter que nous ne pouvons y apporter de réponse, tant il est clair, que de toute façon, elle va nous échapper. »
(Prod'hom, 1999, p. 139)

Au cours des dernières années, de nombreuses questions se rapportant à la définition de l'art, à ce qu'il recouvre ou encore à la manière dont il peut être perçu en fonction de différentes cultures, se sont posées. Celles-ci sont d'autant plus nombreuses que ce débat est nourri par la croissance des échanges interdisciplinaires de, par exemple, l'anthropologie ou la sociologie avec l'histoire de l'art (Price, 1999, p. 77). En outre, on peut parfois observer que des distinctions sont faites entre les « beaux-arts » et les « arts folkloriques » ou entre « l'art » et « l'artisanat », ce qui élargit toujours plus les limites du champ qu'une définition se devrait de recouvrir (Price, 1999, p. 80). Notons également que Nathalie Heinich⁹ relève que bien qu'il soit admis dans l'imaginaire commun que l'art est pourvu d'une valeur esthétique, il s'agit pourtant là d'une « *conception réductrice* » (Heinich, 2014, p. 7). Un autre élément à prendre en compte est le fait que l'art contemporain « *repose sur la transgression des frontières de l'art telle que le perçoit le sens commun* » (Heinich, 2014, p. 55).

C'est pourquoi apporter une réponse objective, exhaustive et universelle à la question de « ce qu'est l'art » (et par conséquent, de ce qui ne l'est pas) nous semble assez compromis. En effet, les sensibilités et définitions possibles varient en fonction de nombreux facteurs subjectifs ou objectifs qui peuvent être culturels, historiques, politiques, régionaux, temporels ou géographiques. De plus, cette définition se devrait d'être évolutive, puisque les mondes de l'art

⁹ Nathalie Heinich a écrit plusieurs ouvrages sur la notion d'art et d'esthétique.

n'ont cessé et ne cessent d'évoluer, de se diversifier, d'éclater leurs frontières et de s'associer à d'autres domaines¹⁰. Enfin, considérer qu'il n'y a qu'une définition reviendrait à considérer qu'il n'y a qu'un seul « art » accepté ; or, les arts sont multiples (Busine, 2004, p. 24). Enfin, les nouvelles formes d'art telles que les performances ou les installations « *mettent à l'épreuve la validité de la distinction entre les différents arts et entament la dissolution du concept traditionnel de l'art* » (Corbel, 2012, p. 27).

2. L'importance de l'institution et du « monde de l'art »

Bien que les études au sujet de l'art varient et ne cherchent finalement pas de consensus, nous pouvons préciser que d'un point de vue institutionnel l'art peut se définir comme toute œuvre qui est reconnue par des institutions telles que des musées ou des galeries d'art, c'est-à-dire, par le « monde de l'art », qui est à même d'accorder une légitimité et une reconnaissance aux travaux de quelqu'un se déclarant « artiste ». Ainsi, pour que « quelque chose » soit promu au rang d'œuvre d'art, il faudrait, selon Walther, quatre éléments : un objet, un auteur, un public et une institution (Walther, 1999, p. 157). En effet, l'art est indissociable de « *l'insertion dans des lieux particuliers (...) [associés à] des architectures, des scénographies, des acteurs, des publics, des consommateurs, des stratégies et des discours particuliers [qui] coexistent en réseaux et entretiennent des rapports de complémentarité ou de rivalité* » (GHK, 1999, p. 8)¹¹. Ces éléments qui gravitent autour de la notion d'art forment des « *univers culturels* » (GHK, 1999, p. 8) évolutifs (car la perception des œuvres change également au cours du temps). Ceux-ci sont nécessaires à une bonne compréhension des œuvres et sont regroupés sous le terme de *Artworld* par le critique américain Arthur Danto (Price, 1999, p. 77).

Notons aussi l'importance croissante accordée au discours de l'artiste lui-même qui, depuis les années 1960-1970, dans un contexte de remise en question des institutions, a tendance à prévaloir sur le discours de « *l'homme d'art* » (Corbel, 2012, p. 32)¹².

Nous constatons donc qu'il est particulièrement compliqué d'établir une définition de l'art, de nombreux ouvrages ont été rédigés à ce propos, sans parvenir à dresser une définition de

¹⁰ Ces associations et cette multidisciplinarité sont justement une partie intégrante de notre recherche, se centrant sur les liens entre environnement, sciences et art.

¹¹ Il existe bien évidemment des différences de relation entre ces différents éléments, qui sont autant de « visions » différentes de « l'art », ce qui en fait d'autant plus quelque chose de particulièrement « éclaté » (GHK, 1999, p. 8).

¹² Delacroix disait que seuls les artistes pouvaient parler de l'art, remettant en cause les « *jugements critiques sur l'art* » (Corbel, 2012, p. 15).

quelques lignes seulement. Bien que nous puissions observer des caractéristiques communes, l'art est diversifié de telle sorte que le discours à son sujet ne peut être unique. Nous pouvons donc reprendre cette citation qui résume ce que nous avons voulu exposer :

« L'art défie et défait constamment toute tentative de définition de l'art. Non pas tant parce qu'il insaisissable, indicible, ineffable, mais parce qu'il procède lui-même d'un processus dialectique de redéfinition conceptuelle et sensible du monde tel que nous pouvons l'appréhender »
(Vander Gucht, 2004, p. 47).

3. L'art dans cette recherche

En prenant en considération les quelques éléments repris plus haut, nous pouvons désormais expliquer et justifier ce que nous entendons par « art » dans le thème qui nous occupe.

Sujets : La nature et les relations entre l'Homme et environnement

En ce qui concerne les sujets des œuvres, celles dont il sera question ont majoritairement pour but d'entraîner un questionnement de la part de celui qui les regarde. En effet, globalement, l'art ne se doit pas d'apporter des réponses, mais au contraire de questionner ou de remettre en question le monde et ses habitants, et leurs interactions (Vergine, 2007, p. 7). Pour notre recherche, les questionnements soulevés par les artistes sont soit liés à une problématique environnementale précise soit portent, plus globalement, sur les liens entre l'Homme et son environnement. Nous définirons et contextualiserons plus précisément l'art environnemental dans le point suivant.

Formes : l'œuvre géoplastique

D'un point de vue « formel », il sera question d'arts visuels, qui, selon Lynn Jacobson, sont les pionniers en ce qui concerne l'établissement de liens entre art et écologie (Jacobson, 1992, citée dans Bytsebier et Stalpaert, 2014, p. 72). Précisons plus encore, qu'il s'agira ici essentiellement d'œuvres que l'on *pourrait* qualifier « d'installations » ou de « sculptures¹³ ».

Une partie conséquente de ces œuvres sont réalisées à partir d'éléments naturels. Franck Doriac - bien que précisant leur immense diversité et leur « *polymorphisme* » (Doriac, 2005, p. 23) -

¹³ Notons cependant au sujet du terme « sculpture » ce qu'en dit l'historienne d'art américaine Rosalind Krauss dans un article de 1979, « *Sculpture in the Expanded Field* ». En effet, l'auteure met en évidence qu'à partir des années 1970, ce terme est en expansion, car il recouvre des réalités toujours plus différentes dans le monde moderniste, annonçant le début du monde post-moderne.

les regroupe sous le terme d'œuvres « *géoplastiques* ». Celles-ci sont définies comme « *toutes les pratiques artistiques contemporaines fondées sur une relation avec la nature, qui n'est plus considérée comme modèle, mais comme l'objet même de l'activité artistique* » (Doriac, 2005, p. 11). Elles sont également caractérisées par leur « *caractère nécessairement éphémère et transitoire* » (Doriac, 2005, p. 16), duquel découle la nécessité du recours à des « *moyens artificiels (films, photographies, vidéo...), non seulement pour en assurer la pérennisation, mais aussi pour (...) [les] soumettre à une altération qui (...) [les] métamorphose* » (Doriac, 2005, p. 16). En outre, l'œuvre géoplastique a :

« pour but de changer notre mentalité, de nous rapprocher des valeurs que la culture de consommation des civilisations technologiques et l'organisation des sociétés modernes ont trop souvent tendance à amoindrir (...). [Elle] nous pousse à regarder vers le Futur, à ne pas s'arrêter sur le Présent, à penser aux générations à venir, ce qui lui confère souvent un caractère écologique »
(Doriac, 2005, p. 19).

Enfin, l'œuvre géoplastique fait « *apparaître les propriétés artistiques et poétiques présentes dans la nature* » (Doriac, 2005, p. 23).

Ainsi, nous pouvons conclure cette rapide définition de l'œuvre géoplastique en précisant que « *La nature – dans l'œuvre géoplastique – est le support même de l'œuvre et de son sens même si les démarches artistiques sont plurielles* » (Doriac, 2005, p. 23).

Précisons qu'il n'est pas rare que les artistes opèrent des croisements entre différentes « catégories » d'art au sens plus global, alliant par exemple sculpture, danse et art de la scène (Ferrand, 2012, p. 16)¹⁴.

Il ne s'agit donc pas tant d'une « catégorie » d'œuvre que d'un but ou d'une démarche poursuivi(e) par des artistes. En effet, un des enjeux de l'art environnemental est une « *mise en question du cloisonnement des domaines de compétences tant du point de vue de l'appréciation artistique que de l'organisation de la représentation du monde* » (Blanc et Ramos, 2010, p. 22).

¹⁴ Ceci est d'autant plus vrai en ce qui concerne l'art environnemental, qui, en raison de son principe d'engagement, est souvent associé à une « action » en direct, et donc à une forme de performance (Bytdebier, K. et Stalpaert Ch, 2014, p. 72).

Nous pourrions débattre de la question de l'art et multiplier les points de vue, mais il ne s'agit pas du sujet principal de notre recherche. Nous pensons avoir pu en donner un aperçu pertinent, pour éclairer les œuvres dont nous traiterons et surtout pour démontrer que la notion d'art n'est pas délimitée clairement, mais est au contraire en constante expansion.

5. Emergence et évolution d'un art « soucieux de l'environnement »

Introduction

Avant de nous concentrer spécifiquement sur la question de l'art environnemental, de ses pratiques et artistes en Belgique, nous avons jugé pertinent de fournir un aperçu des relations qui ont existé entre l'art et la nature, l'environnement et les sciences, dans le courant du 20^{ème} siècle. Cet aperçu nous permet également de donner à voir les différentes inspirations qui ont donné naissance à l'art environnemental tel que nous le connaissons aujourd'hui. Cependant, nous tenons à préciser que faire une telle étude d'un point de vue chronologique est, comme l'expliquent Nathalie Blanc et Julie Ramos, particulièrement difficile en raison de grandes différences qui peuvent être observées dans ce domaine :

« La complexité sémantique des termes d'environnement d'écologie et l'évolution foisonnante des pratiques artistiques rendent difficile l'écriture d'une histoire linéaire de l'art environnemental. »

(Blanc et Ramps, 2010, p. 19.).

Nathalie Heinich proposait d'ailleurs au sujet de l'art contemporain en général de ne plus voir l'art en terme chronologique, mais en terme générique (Heinich, 2014, p. 24). Ainsi nous pouvons considérer que l'art environnemental forme « un genre » qui, certes, a été influencé par différents courants et contextes, mais qu'il est compliqué de le démontrer par une étude chronologique.

Nous ne pouvons évidemment pas par cet aperçu, nécessairement rapide et succinct, retracer toute l'évolution de la question de la nature dans l'art, et dans l'art contemporain en particulier, ou encore faire l'inventaire total des différentes préoccupations et évolutions dont elle a fait l'objet.

1. Le *Land Art*

Présentation

Un mouvement souvent rattaché à l'art environnemental et qui pourtant s'en distingue est le *Land Art* (fig.b). Celui-ci émerge entre la fin des années 1960 et le début des années 1970 aux États-Unis. Il s'agit d'une forme d'art réalisée par des artistes qui avaient pour volonté première de sortir l'art du cadre fermé de l'exposition muséale, dont ils veulent se dédouaner, en exposant des œuvres gigantesques dans des lieux « naturels », tels que des montagnes ou des déserts (Laoureux, 2009, p. 202). C'est donc l'objet artistique qui est remis en cause, en ce qui concerne sa monstration¹⁵ et sa valeur commerciale (Laoureux, 2009, p. 201). Ces œuvres sont presque toujours éphémères, puisque dépendantes et liées au lieu où l'artiste a choisi de les réaliser. Ce lieu fait lui-même partie intégrante de l'œuvre, son importance est donc primordiale.

Le *Land art*, un art soucieux de l'environnement ?

Nous avons relevé le fait que le *Land Art* se distinguait de l'art environnemental. En effet, bien que l'émergence de ce mouvement coïncide avec l'apparition des premiers mouvements politiques environnementaux et que leur but était notamment de « *retourner vers la nature* » (Brown, 2014, p. 11), notons que les artistes du *Land Art* ne revendiquent pas une volonté de conscientisation environnementale du public par ou grâce à leurs œuvres. Comme nous l'avons vu, ils poursuivent principalement une volonté de remise en question de l'art et du musée dans le but d'en repousser les limites (tant institutionnelles que géographiques) de celui-ci. Toutefois, ils peuvent être, selon Guénin, qualifiés de « *proto-écologistes* », car ils prennent conscience des modifications subies par certains paysages (Guénin, 2016 p. 21). Leurs démarches peuvent néanmoins être critiquables. En effet, notons que certains d'entre eux étaient fascinés par des catastrophes naturelles, qu'ils utilisaient comme « *forme d'expérience esthétique* » (Guénin, 2016, p. 18). De plus, *a posteriori*, l'on peut se questionner au sujet d'une réelle conscience éthique et écologique de la part de ces artistes étant donné le fait qu'il leur était nécessaire de, par exemple, déplacer de grandes quantités de terre pour créer leurs œuvres, entraînant parfois des modifications irréversibles des sites (Brown, 2014, p. 11).

¹⁵ Notons qu'afin que ces œuvres soient reconnues institutionnellement comme art et aient une visibilité auprès du public, les artistes réalisaient des croquis préparatoires ainsi que des photographies une fois l'œuvre réalisée, ou encore des livres. Ceux-ci peuvent être exposés dans le cadre habituel du musée ou distribués et donc de rendre ces œuvres visibles à tout spectateur (Laoureux, 2009, p. 202).

Selon Nisbet, l'on ne peut pas affirmer que le *Land Art* était un art soucieux de l'environnement ni qu'il ne l'était pas, car ces œuvres étaient produites dans le contexte de pensée des années 1960, « *directed at earth, meaning both the planet and the fresh dirt that covers much of its surface* »¹⁶ et ne peuvent donc pas être perçues de la même manière avec un regard du 21^{ème} siècle (Nisbet, 2014, p. 68).

Toutefois, comme nous le verrons dans le point suivant, au même moment, un art déjà qualifié « d'art environnemental » existait. Ramade cite à ce sujet Lucy Lippard qui rappelle que « *l'art écologique ne doit rien au Land Art dont il ne partage pas le terrain et encore moins la philosophie* » (Lippard citée dans Ramade, 2015, p. 185). Les deux mouvements sont donc bien différents et ont pourtant « *finis par être jumelés sur base de leur dénominateur commun au naturel* » (Ramade, 2015, p. 185).

Ce qui peut paraître particulièrement étonnant est le fait que ce mouvement est non seulement communément associé à l'art environnemental, mais qu'il est aussi très fréquemment cité comme principale source d'inspiration par les artistes environnementaux actuels¹⁷.

2. L'utilisation des déchets, le réemploi de matériaux en art

Présentation

« Aujourd'hui totalement assimilé au discours vert et à la logique du recyclage, le déchet a pourtant fait figure de trublion dans l'histoire de l'art. Il fut de ces éléments qui ouvrent de nouvelles perspectives plastiques et esthétiques. »
(Ramade, 2010, p. 3)

Beaucoup d'œuvres associées à l'art environnemental sont réalisées à partir de matériaux récupérés voire de « déchets ». Il nous a dès lors semblé important de resituer l'utilisation de ces matériaux dans l'art du 20^{ème} siècle¹⁸.

¹⁶ « dirigées vers la nature, signifiant à la fois la planète, et la terre fraîche qui couvre une grande partie de sa surface ». Traduction personnelle.

¹⁷ Nous avons en effet remarqué cette association dans la majorité des ouvrages généraux consultés. Or, il existe bien une distinction retrouvée dans des articles plus spécifiques. L'article de Ramade passe d'ailleurs, à ce sujet, en revue différents ouvrages qui opèrent cette association, qui n'est pas toujours pertinente, sans pour autant être anodine, puisque le *Land Art* est indéniablement une source d'inspiration de l'art environnemental actuel.

¹⁸ Notons toutefois qu'il y a un grand hétéroclisme dans l'utilisation des matériaux et que cela rend difficile le classement des œuvres dans des catégories fermées, celles-ci pouvant changer en fonction du contexte dans lequel est présentée l'œuvre (Heinich, 2014, p. 137).

Pendant longtemps, les œuvres d'art n'étaient constituées que de certains matériaux bien précis tels que des huiles, des pastels, du bois, du papier, de la pierre ou de l'argile... Depuis, les choses ont bien évolué, montrant une fois encore la volonté qu'a l'art de toujours repousser ses propres limites (Heinich, 2014, p. 130).

On observe l'existence d'œuvres confectionnées à partir de matériaux de récupération depuis les années 1910¹⁹, le but premier des artistes était alors de « *bouleverser la conception du réalisme et de la représentation* » en donnant à voir des détritrus dans les galeries d'art (Ramade, 2010, p. 14). La volonté d'utiliser des déchets « *naît de cette conviction qu'il ne faut pas forcément adopter tout ce qui est flambant neuf, ni rejeter, de ce fait, tout ce qui est usé* » (Viale, 1994 cité dans Vergine, 2007, p. 11).

En tant qu'œuvres représentatives, nous pouvons premièrement citer les *ready-made*, de Marcel Duchamp qui, dès 1914, présente des objets du quotidien, à peine ou pas modifiés comme des œuvres d'art. Ceux-ci occupent une place de premier plan dans l'histoire de l'art, car ils installent « *définitivement l'objet usuel dans le champ de l'art* » (Ramade, 2010, p. 14). Précisons cependant que les *ready-made* ne peuvent pas être considérés comme des œuvres constituées à base de déchets puisqu'ils sont achetés par l'artiste dans le seul but d'en faire des œuvres (Ramade, 2010, p. 14). Au contraire, l'artiste allemand Kurt Schwitters « *n'hésite pas à récupérer et à incorporer tout ce qu'il croise* » dans ses œuvres dès 1919 (Ramade, 2010, p. 14). Durant cette même décennie, les artistes du mouvement *Dada* commencent, eux aussi, à intégrer des matériaux récupérés à leurs œuvres, laissées principalement au hasard (Ramade, 2010, p. 15). Leur but était de faire de « *l'anti-art* » en proposant justement des créations allant à l'encontre du « *bel* » art établi (Ramade, 2010, p. 16). S'ensuit un mouvement « *néo-dada* » dans les années 1950, dont fait notamment partie Robert Rauschenberg, qui réalise des assemblages « *à partir d'éléments disparates* ». (Ramade, 2010, p. 17).

Cependant, c'est bien ce but de « *détournement* » d'objets du quotidien pour en faire des œuvres, dans le but de remettre en question l'art et l'ordre établi, qui est au cœur de ces pratiques. Il n'y a pas de perspective écologique dans leurs démarches.

Notons enfin pour terminer ce rapide historique de l'utilisation du déchet dans l'art du 20^{ème} siècle, le cas des Nouveaux Réalistes²⁰ qui « *intègrent dans leurs créations des tas d'objets du quotidien et donc des détritrus* » (Dreyfus, 2012, p. 49) ou des déchets industriels auxquels ils appliquaient des procédés appartenant « *au monde de la technique* » (Pomian cité dans Heinich,

¹⁹ La première œuvre référencée réalisée à partir de matériau "préfabriqué" est l'œuvre *Nature Morte à la chaise cannée* de Pablo Picasso, en 1912, et qui inclut un morceau de toile cirée.

²⁰ Spoerri, Arman, César ou Tinguely

2014, p. 131). Ils avaient pour but de faire comparaître « *la réalité sociologique tout entière, le bien commun de l'activité des hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société* » (Restany cité dans Laoureux, 2009, p. 167)²¹.

Arte Povera

Un mouvement qui est particulièrement significatif en vue de montrer quelques inspirations ou prédécesseurs de l'art environnemental est l'*Arte Povera*. Celui-ci naît en Italie en 1967 en même temps que le mouvement libertaire en Europe et tient à s'opposer à l'américanisation de la société italienne, et européenne en général, en promouvant « *la préservation du monde rural* » et en allant à l'encontre des nouvelles technologies²² (Laoureux, 2009, p. 203). C'est pourquoi ces artistes utilisaient principalement des matériaux naturels, « *pauvres* » en raison de leur « *connotation anti-industrielle et [de leur] absence de référence à la culture artistique traditionnelle* » (Laoureux, 2009, p. 203). Toutefois, précisons que les questions environnementales ne faisaient pas véritablement partie de leurs préoccupations, bien que « *les sociétés de consommation étaient une de leurs cibles* » (Dreyfus, 2012, p. 49).

En 1968, une exposition rassemble des artistes de l'*Arte Povera* et l'artiste de *Land Art* Richard Long. Cette collaboration met donc en évidence la présence d'une communication, ou au moins des perspectives communes, entre ces deux mouvements (Laoureux, 2009, p. 203).

Nous constatons donc qu'aussi bien le *Land Art* que l'*Arte Povera*, bien qu'ils n'étaient pas encore véritablement préoccupés par les questionnements d'ordre environnemental, ont tout de même eu un rôle dans l'établissement d'une nouvelle relation liant artiste et nature :

« (...) Land Art and Arte Povera aimed at reestablishing an original relation with natural forces in an endeavor to celebrate the expressivity intrinsic in the materials or landscapes used »²³
(Zahm, 1993, p. 84).

²¹ À ce sujet et comme exemple, nous pouvons citer certaines œuvres de Arman, qui étaient constituées par des boîtes transparentes en acrylique dans lesquelles étaient enfermés des déchets en décomposition, montrant le « *terrifiant portrait de l'homme civilisé en consommateur-pollueur* » (Van Essche, 2009, p. 36). On observe sans doute là le début d'un questionnement écologique, « *même si la fascination pour ces matières inédites le dispute sans doute aussi à leur condamnation* » (Van Essche, 2009, p. 36).

²² Ils s'opposent donc logiquement aux mouvements artistiques tels que le *Pop art* ou le cinétisme qui, justement, exploitent cela (Laoureux, 2009, p. 203).

²³ « *Le Land Art et l'Arte Povera avaient pour but de rétablir une relation originelle avec les forces naturelles dans une tentative de célébrer l'expressivité intrinsèque aux matériaux ou paysages utilisés* ». Traduction personnelle.

6. Art environnemental

Ce sont donc ces différentes pratiques qui ont finalement engendré la naissance de ce qui est aujourd'hui appelé « l'art environnemental », bien que, comme nous le verrons, de très nombreux mots y soient rattachés. Répétons que bien que les mouvements vus précédemment aient influencé les artistes dont nous parlerons, nous ne pouvons pas voir l'évolution de cet art de manière purement chronologique ou linéaire, les différents mouvements se sont influencés et étaient parfois simultanés.

1. Contexte d'apparition et développement de l'art environnemental

Malgré le fait que les effets grandement négatifs sur l'environnement d'une industrie en pleine expansion aient été condamnés précédemment (Byttebier et Stalpaert, 2014, p. 67), ce n'est qu'à la fin des années 1960 que la société occidentale voit s'affranchir une nouvelle « éco-conscience » avec notamment l'apparition de mouvements écologistes (Brown, 2014, p. 7). Durant cette même décennie, le terme « écologie » a commencé, surtout aux États-Unis, à perdre sa connotation uniquement scientifique pour être peu à peu associé à l'éthique et donc à la responsabilité de l'Homme à l'égard de l'environnement ainsi qu'à sa conservation (Byttebier et Stalpaert, 2014, p. 67).

Ces années ont en effet connu de grands bouleversements, entraînant une prise de conscience de la part de la « population » (Răducanu, 2016, p. 39), notamment en ce qui concerne d'une part son propre rôle dans la destruction de l'environnement (Guénin, 2016, p. 19) et d'autre part le fait que certaines actions peuvent entraîner une modification irréversible de celui-ci (Nisbet, 2014, p. 24). Un des éléments principaux qui explique cette nouvelle visibilité donnée aux mouvements et aux questionnements environnementaux est la publication en 1962 de « *Silent Spring* » écrit par la biologiste Rachel Carson (Brown, 2014, p. 11, Byttebier et Stalpaert Ch, 2014, p. 67, Nisbet, 2014, p. 24, Pas, 2001, p. 99). Celle-ci mettait en lumière des problèmes environnementaux liés à l'activité humaine comme cela n'avait jamais été fait auparavant, et ce, publiquement²⁴.

²⁴ Cette publication induisit notamment la création de groupes de pression et également celle de la *US Environment Protection Agency* en 1970 (Brown, 2014, p. 11). S'en sont suivis la catastrophe environnementale causée par le pétrolier *Torrey Canon*, largement médiatisé en 1967, et de nombreux articles attirant publiquement l'attention sur différents dangers, notamment de la croissance²⁴ (Byttebier et Stalpaert Ch, 2014, p. 68). C'est également durant ces années-là que sont nées des associations telles que *World Wildlife Fund* en 1961, *Greenpeace* ou *Friends of the Earth*, tous deux en 1971 (Byttebier et Stalpaert Ch, 2014, p. 68).

C'est ainsi que les problèmes environnementaux et les risques qui en découlent sont également devenus des sujets en art. En effet, alors que, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction générale, la « nature » a toujours été un sujet privilégié en art, les artistes de la fin des années 1960 ne la pensent désormais plus en tant que simple représentation d'un paysage (Bytтеbier et Stalpaert, 2014, p. 72).

Si l'on ajoute à ce contexte global l'influence du *Land Art* ou de l'utilisation de détritиs en art, on comprend aisément que l'on ait pu commencer à observer une volonté artistique de « critiquer la vie quotidienne » (Kastner, 1998, p. 23). Nous pouvons citer Barbara Novak qui explique l'essor de la préoccupation pour la nature, notamment par le monde artistique :

« La destinée de la nature, soumise à des agressions constantes, réveille en nous le sentiment profond de notre caractère mortel. (...) La destruction de la nature préfigure notre propre destruction. Nous situons-nous à part de cette nature ou en faisons-nous partie ? »

(Novak cité dans Guénin, 2016, p. 19)

C'est ainsi que l'on voit naître un mouvement d'art contemporain « dit écologique (...) directement lié à la concentration des problèmes environnementaux contemporains : pollution, extinction des espèces, réchauffement climatique, etc. » (Clavel, 2012, p. 438).

2. Prémices d'un art environnemental

Il apparaît que l'art environnemental naît en réalité au même moment que le *Land Art* (auquel, comme nous l'avons vu, il est souvent associé). En effet, un mouvement « d'art écologique » « mêlant éthique écologique, science et art public » est reconnu depuis la fin des années 1960 et est « spécifiquement américain » (Blanc et Lolive, 2009, p. 289).

Dans les années 1970, les artistes d'art environnemental (ou « art écologique ») conservent l'idée, tout comme les *Land Artists*, de l'attachement et de l'utilisation d'un territoire comme matériau, mais en lui adjoignant un engagement plus profond d'un point de vue écologique et social (Brown, 2014, p. 12). Leurs œuvres ont permis d'attirer l'attention sur des sites naturels souvent oubliés.

Un des premiers artistes qualifiés « d'artistes environnementaux » est l'Américain Alan Sonfist (Brown, 2014, p. 13) dont nous pouvons citer l'œuvre *Time Landscape* (fig. c), réalisée en 1965. Il s'agissait d'une plantation réalisée à Manhattan et constituée de différentes espèces qui étaient présentes dans cette région avant le colonialisme. Le but de l'artiste était de rappeler à

la fois « *l'histoire du pays et la fragilité de notre environnement* » (Brown, 2014, p. 13). Nous pouvons également citer le cas de Helen et Newton Harrison qui sont considérés comme des pionniers en matière d'art environnemental et qui travaillent aujourd'hui encore sur des sujets liés aux perturbations des écosystèmes (Tiberghien, 2001, p. 183) en collaboration avec des biologistes, des écologistes et des urbanistes (Natural World Museum, 2007, p. 176).

D'autres initiatives qui ont également eu lieu dans les années 1970 sont, elles, à placer dans le contexte et la prolongation des mouvements artistiques se basant sur le réemploi de matériaux ou de déchets, mais avec une visée plus clairement écologique (Ramade, 2010, p. 4). Nous pouvons à ce sujet citer l'artiste Hans Haacke et son œuvre *Monument to Beach Pollution* (fig. d) datée de 1970 qui est un assemblage éphémère constitué de débris trouvés sur une plage en Espagne que l'artiste avait nettoyée (Ramade, 2010, p. 4). De par le lieu qu'elle investit, on peut d'ailleurs considérer que cette œuvre se rapproche aussi du *Land Art*.

Nous pouvons également citer l'artiste Mierle Laderman Ukeles qui travaille sur la thématique des déchets depuis la fin des années 1960 (Ramade, 2011, p. 83). Depuis les années 1970, elle a « *transformé la déchetterie de Manhattan en observatoire du traitement des déchets* » sous forme de parcours de vidéos qui montrent aux publics la manière dont s'opèrent le traitement et le recyclage des déchets (Guénin, 2016, p.157).

Toujours dans les années 1970, nous voyons apparaître une initiative artistique baptisée « *green guerilla* » ou « *guerilla gardening* »²⁵ (Gomis, 2012, p. 20). Notons que pour ces artistes « *l'écologie est avant tout une éthique et une science, plus qu'une politique* » (Blanc et Lolive, 2009, p. 289).

Enfin, en 1999 est créé le terme « *d'écovention* », néologisme basé sur l'association des termes « *écologie* » et « *intervention* », il est employé pour désigner « *des initiatives artistiques qui transforment l'écologie locale* » (Blanc et Ramos, 2010, p. 48).

²⁵ « *Mouvement sauvage déterminé à embellir le bitume. Sa mission : brocarder « l'urbanisme contraint », mais surtout « défendre le droit à la terre, la réforme agraire, la permaculture » (...) Les militants (...) aménagent massifs de fleurs ou potagers au cœur de friches bétonnées », leur objectif étant de « générer une biodiversité de proximité » (Gomis, 2012, p. 20)*

3. L'art environnemental aujourd'hui

« *A profusion of terms* »

Depuis, nous pouvons constater que les types de démarches artistiques se sont encore diversifiés et multipliés. En effet, nourries directement par les changements du monde qui l'entoure, les directions prises par les praticiens de l'art dit « environnemental » ne peuvent que se décupler. On retrouve dès lors une grande variété de types d'œuvres ou de démarches regroupées sous le terme globalisant « d'art environnemental », cela étant notamment dû au fait que ce mouvement n'a jamais été « *défini avec clarté* » (Clavel, 2012, p. 438). Cette difficulté à établir une définition entraîne dès lors des « *amalgames récurrents entre nature, paysage, environnement et écologie, termes qui finissent pas être tous synonymes bien que diamétralement distincts* » (Ramade, 2015, p. 184). C'est justement de cette difficulté dont il sera ici question, nous tâcherons de mettre autant d'ordre que possible dans ce qui est rattaché à l'art environnemental en croisant les différentes sources que nous avons trouvées sur ce le sujet. Notons également que les concepts « d'environnement » et « d'écologie » ont eux-mêmes subi des mutations importantes au cours des dernières décennies, ne facilitant pas l'élaboration d'une simple définition ou d'une liste de caractéristiques communes de l'art environnemental.

L'art « environnemental » tel qu'on le connaît aujourd'hui naît dans les années 1980 (Ramade, 2011, p. 86) et est principalement constitué par « *des sculptures paysagères opératoires et curatives mêlant la science au devoir d'intérêt général, aux bienfaits écologiques et à la recherche d'une pertinence esthétique* » (Ramade, 2011, p. 86). Notons donc que :

« this emerging art is not strictly defined by medium, by the use of leaving material, but instead by his connection with the reshaping and movement of our concept of the self, and the definition of life, nature, and community »²⁶

(Myers, 2015, p. 8)

Les pratiques artistiques qui y sont associées peuvent donc être extrêmement diversifiées (Weintraub, 2012, p. 5) tant par les sujets qu'elles traitent que par les formes qu'elles revêtent. De plus, celles-ci évoluent en même temps que le monde, elles sont donc constamment en

²⁶ « Cet art émergent n'est pas uniquement défini pas son médium, par l'utilisation de matériaux vivants, mais au contraire, par sa connexion avec la refonte et le mouvement de notre concept de moi, de la définition de la vie, de la nature, et de la communauté ». Traduction personnelle.

mutation. Notons par exemple qu'actuellement, ce sont les catastrophes, « naturelles » ou pas, qui inspirent les artistes²⁷.

Selon le *Greenmuseum* (Greenmuseum, s.d), un site web muséal créé par un groupement d'artistes de l'art environnemental et qui le décrivent comme un outil de création artistique collaborative (greenmuseum.org), l'art environnemental est une forme d'art qui permet une amélioration de notre relation avec le monde naturel (Greenmuseum, s.d).



Figure 1: "Environmental art",

Image récupérée en ligne le 20 mars 2017 : <http://greenmuseum.org>

En outre, et comme nous le montre clairement l'image ci-dessus, le terme « d'art environnemental » recouvre en réalité, non seulement une variété d'œuvres importantes, mais aussi un très large champ de termes, parfois utilisés les uns à la place des autres, et dans lesquels il n'est pas toujours facile de se retrouver²⁸.

Nous constatons donc que les frontières entre différents genres ou catégories sont parfois bien ténues. De plus, précisons qu'il n'existe pas « *de fédération de l'art écologique autour d'un manifeste commun* » (Pouteau, 2016, p. 7).

²⁷ Tel est par exemple le cas du projet *Fukushima Cabbage* réalisé par l'Australienne Sue Hadju. Celui-ci consiste en une série de plats cuisinés par l'artiste dans le but d'être mangés par les « spectateurs », le chou étant devenu un « symbole » de la catastrophe nucléaire de Fukushima (Tanaka, 2012, pp. 12 - 14). En effet, après celle-ci la vente des légumes a été logiquement contrôlée, et parfois interdite, entraînant le suicide d'un agriculteur qui ne pouvait plus vendre ses légumes (Tanaka, 2012, pp. 12 - 14).

²⁸ Les termes présents dans l'image sont définis (autant que faire se peut) dans un lexique en annexe.

Caractéristiques communes

Néanmoins, dans le but de dresser une sorte d'inventaire des caractéristiques communes observées dans les œuvres regroupées sous ce terme, nous pouvons relever le fait qu'elles ont toutes comme particularité d'avoir un but de conscientisation à l'environnement, ou au moins une volonté de questionner, de « secouer » le public, parfois par une dénonciation (Blanc et Ramos, 2010, p. 8). Elles peuvent aussi plus simplement informer ou « éduquer » au sujet de problèmes environnementaux et remettre en cause notre relation avec le monde naturel qui nous entoure. Certaines œuvres cherchent également « à modifier le milieu de vie des hommes de façon durable » (Clavel, 2012, p. 438).

La démarche artistique de telles pratiques « consiste à se servir d'un savoir de type scientifique à des fins artistiques sans exclure d'autres facteurs qui en sont indissociables » (Tiberghien, 2001 p. 191). C'est pour cela que certaines œuvres sont créées à partir de collaborations entre plusieurs artistes ou entre artistes et scientifiques (Greenmuseum, s.d).

Notons enfin que certains artistes « environnementaux » vont au-delà d'une simple critique institutionnelle et s'engagent activement pour la protection de l'environnement, rendant parfois floue la limite entre les pratiques artistiques et l'activisme (Demos, 2016 (A), p. 7).

En ce qui concerne les œuvres elles-mêmes, une majorité d'entre elles sont éphémères, attachées au lieu où elles ont été créées et d'où elles ne peuvent être déplacées²⁹. De plus, lorsque ces œuvres prennent place dans l'espace public, une volonté de mémoire, de commémoration peut également être décelée (Doriac, 2005, p. 33). Ainsi, par la présence des œuvres, les lieux deviennent symboles d'un évènement.

L'art environnemental n'est donc pas, et ne semble pas pouvoir être, simplement réduit à un mouvement construit autour de thématiques précises et uniques. Ce sont donc une multitude de termes et de critères qui peuvent être rattachés à ce mouvement. Cette diversité est telle qu'elle ne permet pas la création d'une définition qui les englobe tous de manière égale, et ce, bien que l'on observe un « but » commun dans les différentes démarches artistiques. De plus, le monde ne cessant d'évoluer, et ce, rapidement, et l'art environnemental y étant pleinement lié, sa définition hypothétique se devrait d'être évolutive pour toujours être adéquate afin de correspondre à l'instant présent.

²⁹ Nous retrouvons donc là des caractéristiques déjà observées pour le *Land Art*

4. « Rôle » de l'art environnemental

Bien que l'on puisse observer une « *insatisfaction face aux propositions de ce que devrait la « mission » d'un art écologique* » (Ramade, 2015, p. 184), nous voudrions dresser ici un aperçu des différents « avis » que l'on peut retrouver à ce sujet dans la littérature.

Nous savons que les œuvres d'art peuvent avoir une influence sur notre perception du monde, voire nous en rendre conscients. À ce sujet, Oscar Wilde disait des peintures de Turner qu'elles avaient été le déclencheur de l'attention prêtée aux brouillards sur la Tamise (Lasvignes, dans Guénin, 2016, n.p). Will Bradley et Charles Esche reprennent dans leur livre « *Art and Social Change* »³⁰ des textes d'artistes montrant que l'art a pu, au cours du temps, entraîner des changements sociaux.

Concernant l'art environnemental, notons avant tout que certains auteurs, en contradiction avec d'autres, distinguent un art « écologique » de l'art environnemental qui semble être, selon eux, une dénomination plus globalisante et recouvrant des pratiques artistiques moins engagées. Selon Clavel (Clavel, 2012, p. 441), « *l'art écologique s'identifie non pas par des pratiques, mais par son engagement écologique et sa finalité pragmatique : il a pour objectif de produire un effet sur les consciences, il est engagé vers le changement* ». De plus, la philosophie pragmatiste est également associée à l'art environnemental par plusieurs auteurs³¹ (Blanc et Lolive 2009, Pouteau, 2016) dans le sens où, selon eux, l'art écologique « *incite à l'action plutôt qu'à la contemplation, à la participation plutôt qu'à la consommation, à la proposition plutôt qu'à la représentation ou la dénonciation* » (Fel et Joanne, 2014, cités dans Pouteau, 2016, p. 7).

Notons toutefois que « *l'idée que l'art serait susceptible d'agir sur les mentalités, voire de modifier la réalité concrète a souvent été agitée* » (Blanc et Ramos, 2010, p. 15) et que, bien que l'art environnemental ait une visée de sensibilisation du public, « *il n'est pas question de tomber dans la diabolisation d'un spectateur captif qui se laisserait prendre au piège de*

³⁰ En remontant jusqu'en 1871 avec des lettres de Gustave Courbet, en passant par des écrits de Theo Van Doesburg au début du 20ème siècle et des écrits d'artistes de la fin du 20ème siècle, ce livre retrace un inventaire des engagements observables entre art et changements sociaux (voulus ou effectifs).

³¹ Notons toutefois que Clavel emploie le terme « pragmatique » dans son article de 2012 : « l'art écologique une forme de médiation des sciences de la conservation » et non « pragmatiste » tout en citant, pourtant, l'article de Blanc et Lolive intitulé « *Vers une esthétique environnementale, le tournant pragmatiste* ».

l'artiste et de son talent d'illusionniste (...). Le spectateur reste un agent actif » (Blanc et Ramos, 2010, p. 15). Ceci signifiant donc qu'il y a toujours une forme d'échange entre l'artiste, l'œuvre et le public qui la regarde, ce dernier la comprenant selon le prisme de sa propre sensibilité et de sa culture. Cet échange s'oppose donc à une vision que l'on aurait d'un artiste qui livre une œuvre qui ne devrait être lue et interprétée que d'une seule et unique manière.

Bien qu'il serait fort naïf d'être persuadé que l'art puisse avoir un réel rôle direct d'aide aux résolutions des problèmes liés à l'environnement, il est le reflet de certaines valeurs partagées par une société, c'est-à-dire une partie de sa culture, rendant donc utiles son étude et son analyse (Miles, 2014, p.11). En outre, l'art environnemental « *participe à la diffusion de notions écologiques et aux changements de perception du public, il pourrait peut-être, par son pouvoir émotionnel fort, provoquer des changements de comportements* » (Clavel, 2012, p. 446).

Selon Miles, les artistes (qui sont parfois aussi activistes) peuvent contribuer à fournir de nouvelles visions des problèmes environnementaux (Miles, 2014, p. 2). En effet, l'art informe les gens d'une manière différente que ne le font les sciences (Adams et Montag, 2015, p. 5). Clavel pense également que l'art peut être « *le moyen d'une prise de conscience et d'un changement sociétal* » (Clavel, 2012, p. 441). De plus, bien que certaines de ces pratiques puissent « *paraître inutile[s] à l'égard de l'urgence environnementale, il n'empêche que de tels actes attirent l'attention* » (Blanc et Lolive, 2009, p. 289). Selon le philosophe Bruno Latour, le rôle des artistes est essentiel :

« Confrontés à cette réalité nous pouvons tous éprouver une sensation d'effroi et de désarroi. Seuls les artistes savent rendre sensibles et intensifier ces données scientifiques, les dramatiser et dédramatiser. Bref, nous faire passer l'effet démobilisateur de la sidération. »

(Bruno Latour cité dans Lequeux et Schlessler 2015, pp. 58 – 59).

Nous pouvons appuyer cela par une citation de Lauranne Germond, cofondatrice du projet COAL, collectif artistique que nous aborderons par la suite, selon qui le rôle des artistes est également primordial dans notre société :

« Les changements écologiques passent par des transformations technologiques, mais aussi par une modification du comportement, donc une évolution culturelle. La culture est le quatrième pilier du développement durable, avec l'économie, le social, et l'environnement. L'artiste peut se poser de bonnes questions, sensibiliser la société, voir plus loin. »

(Lauranne Germond citée dans Ferrand, 2012, p. 16).

Le rôle de l'art environnemental serait donc non pas de réaliser des actions qui seraient mesurées en efficacité, mais d'opérer un nouveau rapport de l'Homme à l'environnement, en intervenant notamment sur la « *géographie, l'histoire et la biologie* » (Blanc et Lolive, 2009, p. 289). Cependant, il est évident que fournir des informations par le biais d'œuvres ne suffit pas en tant que tel pour changer les comportements de manière durable et qu'il est nécessaire que le public ait une « *connaissance approfondie* » des problématiques environnementales pour qu'une modification s'opère réellement (UNESCO, 2006, p. 8). L'art n'est qu'un incitateur qui *peut* entraîner un changement. Les artistes pourraient donc « contribuer » à ces changements de comportement en engageant la sensibilité du public et leur réflexion (J. Bullo, 2014, p. 512).

Notons pour conclure ce point-ci que l'art environnemental au-delà de chercher à questionner les spectateurs par ses œuvres, questionne par lui-même :

« This way of working is not free of controversy, however. Environmental art raises a raft of questions, from the aesthetic to the ethical. Should art be a refuge from real life, or should it engage directly with the world? Should artists simply report on what they see or seek to change it for the better? Has art discovered a new sense of purpose? In what way can an intervention be considered “art”? What is the relationship between art and science? Can art carry the weight of expectations that are being placed upon it? What responsibility does an artist – or indeed any individual – have to conserve and protect natural environment? How can an artist balance that responsibility with the urge to leave a mark on the world? »³²
(Brown, 2014, p.8.)

Cette liste de questions est loin d'être exhaustive et les interrogations qui la constituent sont évidemment sujettes à débat. Les réponses qui peuvent y être apportées sont multiples et dépendent de différents facteurs subjectifs (sensibilité propre à chacun, attrait pour ce type d'art ou de problématique) ou plus objectifs (l'artiste se fixe-t-il un but chiffrable et l'atteint-il ?). Cependant, elles démontrent que cette forme d'art induit des réflexions qui vont au-delà du simple champ artistique, en prenant en considération le contexte global dans lequel elles sont créées et ce qu'elles peuvent (ou pas) y apporter.

³² « Cette méthode de travail n'est pas toutefois pas exempte de controverse. L'art environnemental pose de nombreuses questions, qu'elles soient d'ordre esthétique ou éthique. L'art devrait-il être un refuge de la vie réelle, ou devrait-il être directement engagé envers le monde ? Les artistes devraient-ils simplement rapporter ce qu'ils voient ou voudraient améliorer ? L'art s'est-il découvert un nouveau but ? Dans quelle mesure une intervention peut-elle être considérée être « art » ? Quelle est la relation entre la science et l'art ? L'art peut-il supporter le poids des attentes qui lui sont associées ? Quelle est la responsabilité qu'un artiste – ou de tout individu – se doit de conserver et de protéger l'environnement ? Comment un artiste peut-il mettre en balance cette responsabilité avec sa volonté de laisser sa trace sur le monde ? ». Traduction personnelle.

5. L'art environnemental, un paradoxe ?

Enfin, nous pouvons conclure cet aperçu par une réflexion sur le fait qu'il peut sembler étrange, voire contradictoire, de créer de l'art « environnemental ».

« The question is whether art, as a socially safely-delineated realm of fiction, is a suitable domain at all for dealing with ethical issues. Isn't political, ecological or social engagement automatically stripped of all claims to reality and thereby socially neutralized as soon as it takes place within the walls of a museum, on a stage, or on the pages of a novel? »³³
(Gielen, 2014, p. 32).

En outre, l'idée d'un art « environnemental » ou « écologique » peut sembler étonnante, étant donné le nombre de choses nécessaires à la réalisation et visualisation des œuvres. À ce titre, nous pouvons citer un extrait du catalogue de l'exposition « *Greenwashing* » repris par Nathalie Blanc et Julie Ramos :

« La manière la plus superficielle, mais écologiquement sympathique de faire une exposition serait de n'inviter aucun artiste, de ne rien transporter, de fermer les lumières et d'éteindre le chauffage dans la galerie »
(Bonacossa, 2008, cité dans Blanc et Ramos p. 7).

Selon Victor Margolin, la conception même de l'art l'empêche d'être « *durable* », car elle est trop soumise à une forme de hiérarchie, ce qui est paradoxal par rapport à la création de projets environnementaux. Cette hiérarchie est, selon lui, héritée d'un système trop vieux pour être acceptable pour des projets qui se veulent être le renouveau de la société (Margolin cité dans Blanc et Ramos, 2010, p. 8).

L'art environnemental ne serait dès lors pas à comprendre comme un art qui poursuit un but précis qu'il se doit d'atteindre pour être « efficace », mais est plutôt à voir comme « *contribuant à la richesse du monde, au fait que l'être humain n'est plus une exception ontologique dont l'art, censé figurer le propre de l'homme, serait la preuve.* » (Blanc et Ramos, 2010, p. 11).

³³ « La question est de savoir si l'art, en tant que domaine fictif socialement délimité est un domaine approprié pour traiter de problématiques éthiques. L'engagement politique, écologique ou social n'est-il pas automatiquement séparé de ses relations à la réalité, et donc neutralise, dès qu'il prend place à l'intérieur d'un musée, sur une scène ou dans les pages d'un roman ? ». Traduction personnelle.

De plus, les relations qui peuvent unir l'art aux changements politiques, sociaux ou économiques ne sont pas directes, l'art ne peut qu'être une représentation, une critique ou jouer sur l'imaginaire que peuvent produire ces questions (Miles, 2014, p. 2).

Enfin, relevons deux citations, l'une de Nathalie Blanc et Julie Ramos et l'autre de Claire Gravel³⁴ quant à la « légitimité » de l'art environnemental, qui nous montrent que cette question est loin d'être résolue et ne peut sans doute pas l'être, et ce, malgré les vingt ans qui séparent les deux citations :

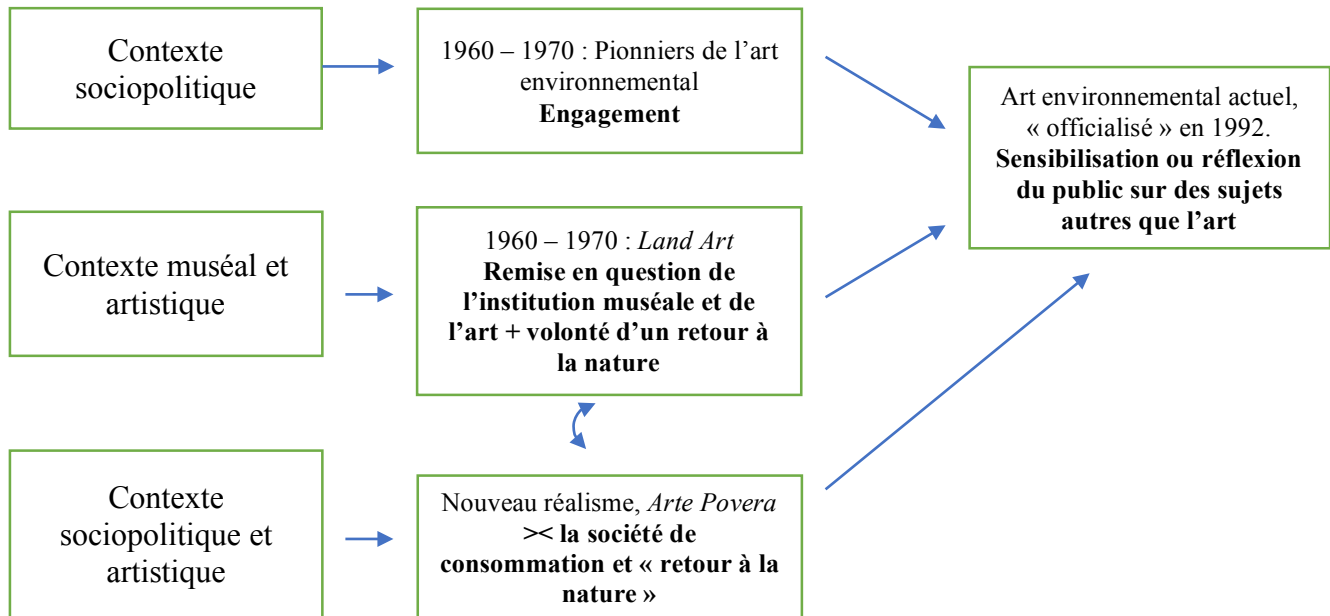
« Quel dilemme pour l'artiste ! Il aura beau faire des choix, bannir les matières toxiques, utiliser des matériaux récupérés, recycler sa production, faire moins, moins grand, son œuvre échappera toujours quelque part à une véritable praxis écologique. »
(Gravel, 1990, p. 37)

« Il est difficile d'accorder une pertinence uniforme et globale au mouvement de l'art environnemental. L'engagement des artistes dans la longue durée n'est pas non plus garant d'une approche plus experte. Au sein de la trajectoire d'un artiste, certaines propositions paraissent parfois plus pertinentes que d'autres et un artiste ne s'engageant qu'exceptionnellement dans ce domaine peut fournir une démarche révolutionnaire. »
(Blanc et Ramos, 2010, p. 16)

³⁴ Notons que Claire Gravel, dans son article, aborde le sujet d'une « *difficile écologie* », selon le concept de Guattari dans son essai « *les trois écologies* », de « l'art actuel et de l'écologie » (Gravel, 1990). L'écologie est une « *articulation éthico-politique (...) entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine* » et celle-ci « *serait susceptible d'éclairer convenablement* » les questions relatives « *aux dangers les plus voyants qui menacent l'environnement naturel de nos sociétés* » (Guattari, 1989, p. 12 – 13).

6. Synthèse

Nous pouvons donc schématiser cette évolution et ces différentes influences par le schéma que voici qui reprend les principaux éléments de cette première partie pour une meilleure lisibilité.



7. L'art environnemental aujourd'hui : Œuvres et initiatives récentes

Afin de situer plus précisément notre sujet actuellement, nous avons choisi de réaliser un petit aperçu, forcément sélectif, de quelques œuvres d'art environnemental récentes.

Biodiversité

L'artiste Lynne Hull « valorise la biodiversité dans des zones écologiques qu'elle étudie au préalable » (Blanc et Ramos, 2010, p. 47). C'est par exemple le cas de *Turtle Island* réalisée en 1997 dans l'Illinois qui est une plateforme réalisée à partir de branches « qui a abrité par attraction réciproque onze espèces d'oiseaux, d'amphibiens, de reptiles et d'insectes pendant un été » (Blanc et Ramos, 2010, p. 47). Son but est de « procurer un abri, nourriture, eau et place pour la vie sauvage comme action de remédiation pour la perte d'habitats au profit de l'être humain » (Hull citée dans Blanc et Ramos, 2010, p. 48).

Pollution

Pour la question de la pollution atmosphérique, l'artiste Amy Balkin a réalisé un projet *Public Smog* (fig.e) en 2004. Il s'agit d'un « *parc public d'air pur que chacun peut protéger, notamment en achetant des permis d'émission sans émettre, préemptant ainsi les « parts de pollution » que se réservent les grandes entreprises, moyennant finances* » (Guénin, 2016, p. 156)³⁵.

Un second exemple traitant des problématiques liées à la pollution qui illustre particulièrement bien le sujet des liens entre art et monde « scientifique » est l'œuvre *Revival Field* (fig.f) réalisée par l'artiste américain Mel Chin entre 1990 et 1993. Il s'agit d'une œuvre constituée par une structure en cadran dans laquelle prennent place des herbes qui ont pour particularité d'absorber les métaux lourds présents dans le sol (Guénin, 2016, p. 156, Herbstreuth, Levin et Nemitz, 2000, pp. 40 – 41). Elle a été réalisée en collaboration avec le scientifique Rufus Chaney, spécialiste de la dépollution des sols par les plantes (Guénin, 2016, p. 156).

Alimentation

L'artiste britannique Nils Norman a réalisé l'œuvre « *Edible Park* » (fig.g), en 2010 à La Haye. C'est une œuvre sous forme d'une sorte de « potager » où poussent des fruits et légumes. Il s'agit d'une sorte de « laboratoire » servant sur le long terme à la gestion durable de plantation urbaine. Ce projet est centré sur la production locale, le travail en collectivité et la biodiversité de l'agriculture (Demos, 2012, pp. 196 – 197). Il a été réalisé par opposition et en réponse à un autre projet particulièrement énergivore, censé être construit également à La Haye, et qui devait contenir un parc d'attractions, un circuit de formule1, une plage et des buildings (Demos, 2012, pp. 196 – 197).

Un deuxième exemple est celui du groupe *Critical Art Ensemble* qui a créé un projet « mobile » nommé *Free Range Grain* (fig.h). Il s'agit d'un laboratoire mobile qui a visité différents événements artistiques en Europe. Les visiteurs étaient invités à apporter des comestibles pour en vérifier la teneur en matières génétiquement modifiées. Le projet démontre la fine frontière

³⁵ Précisons que « *Le parc existe en tant que construction d'air pur au sein de l'espace public fluctuant. Des bons d'échange sont acquis sur le marché carbone et, contrôlés par le public, ils deviennent inaccessibles aux industries polluantes. Les dimensions du parc varient en fonction des fluctuations financières du commerce des émissions de carbone ainsi que des transformations saisonnières naturelles de la qualité de l'air.* » (COAL, s.d).

qui existe entre les régulations de la politique européenne contre les OGM et la réalité de ses marchés ouverts, qui laissent passer des aliments génétiquement modifiés venus d'ailleurs (Demos, 2012, pp. 194 – 195).

Au-delà de mettre en lumière certaines questions environnementales, ces artistes montrent également que des méthodes utilisées en sciences exactes peuvent être utilisées par des non-scientifiques (Demos, 2012, pp. 194 – 195).

Changements climatiques

Concernant les changements climatiques, nous pouvons citer le projet « *Exceeding 2°C* » (fig.i) de l'artiste danois Tue Greenfort. Celui-ci a pris place lors de la septième biennale de Sharjah : « *Still Life: Art, Ecology and the Politics of change* » et consistait en un dispositif fait en sorte de déclencher l'air conditionné à partir de 2°C supplémentaires (Greenfort, s.d). Ceci permettait donc un gain d'énergie, mais aussi un gain économique, qui a servi à préserver une forêt en Equateur (Greenfort, s.d).

Groupes

Les artistes individuels ne sont pas les seuls à réaliser des initiatives artistiques en lien avec l'environnement. En effet, de nombreuses associations collaboratives voient actuellement le jour. Ce sont principalement des regroupements qui se sont formés ces dernières années et qui promeuvent un dialogue et un échange entre les arts et les sciences de l'environnement par différents projets, expositions ou associations et collaborations entre différents domaines. C'est le cas du groupe « COAL » qui est une plateforme associative française créée en 2004, subventionnée par le ministère de l'Écologie et qui « *défend une vision transdisciplinaire de l'écologie, tissant un lien entre le monde de l'art et de l'environnement* » (Ferrand, 2012, p. 16). Elle permet d'une part d'accorder une visibilité à des artistes intéressés par ce thème et d'autre part de créer des rencontres « *afin de sensibiliser l'ensemble de la société* » (Ferrand, 2012, p. 16). Elle rend également possible des rencontres entre artistes et scientifiques (Ferrand, 2012, p. 16). Le projet se base sur cette question : « *Comment les artistes peuvent-ils être partie prenante des questions environnementales dont la culture est la grande absente ?* » (Ferrand, 2012, p. 16). Leur but est donc essentiellement celui d'une « médiation », entre les artistes et le public, entre les artistes eux-mêmes et entre les artistes et le monde scientifique.

Conclusion

Nous pouvons donc constater une forme d'évolution partant d'un art que l'on pourrait qualifier de « conscient » de l'environnement à un art qui en est véritablement soucieux.

Alors que les artistes du *Land Art* demeuraient dans la « simple » volonté d'une opposition à l'art établi dans le but de renouveler la notion d'art, les œuvres associées à l'art environnemental se placent, elles, davantage comme porteuses de réels messages, avec pour but de conscientiser (ou d'informer) un public sur des questionnements qui ne sont plus uniquement propres à une démarche artistique ou relatifs au statut de l'art. De plus, l'art environnemental revêt des formes très diversifiées, ne permettant pas l'élaboration d'une simple définition.

Nous constatons également, grâce aux exemples cités ci-dessus, que la frontière entre ce qui est art et ce qui n'est pas art est très mince, et les objets artistiques ou scientifiques peuvent finalement surtout être considérés comme étant des « *constructions théoriques* » (Tiberghien, 2001, p. 193). Comme nous l'avons vu dans le point « Qu'est-ce que l'art ? », l'esthétique, ce que l'on appelle communément la « beauté » est loin d'être toujours la finalité première ou une obligation pour des objets puissent être considérés comme étant des œuvres d'art.

Il est évident que de nombreuses choses pourraient encore être dites, mais notre recherche visant à déterminer quelle forme prend l'art environnemental en Belgique, nous avons essentiellement voulu dresser le cadre global dans lequel s'inscrivent ces pratiques.

Partie II : L'art environnemental en Belgique

Introduction

C'est dès lors dans le contexte de l'art environnemental que nous plaçons notre recherche et plus précisément, en Belgique actuellement. Dans cette partie, nous présenterons quels sont aujourd'hui les artistes ou les initiatives artistiques (tels que des expositions ou des collectifs) qui intègrent ces sujets dans leurs créations, comment et pourquoi le font-ils, quelles sont leurs inspirations, leurs filiations et quels sont les buts qu'ils poursuivent.

Premièrement, nous effectuerons une présentation globale de l'art environnemental en Europe. Celle-ci sera suivie d'une partie plus historique concernant le contexte artistique belge en lien avec l'environnement de manière plus précise. Ensuite, nous aborderons différentes présentations d'artistes et initiatives en lien avec l'art et l'environnement en Belgique, et ce, selon différentes thématiques.

Nous conclurons finalement cette partie par une réflexion quant aux différences que nous avons pu percevoir et relever entre l'art environnemental « mondial » et prédominant, décrit et présenté dans la première partie de cette recherche, et la manière dont ces problématiques sont présentes (ou pas) au sein des œuvres des artistes belges que nous avons sélectionnés. Nous tâcherons donc de montrer si l'on peut déceler dans leurs démarches ou dans leurs sujets de représentation des aspects typiquement « belges ».

Précisons également que les artistes et initiatives dont il sera ici question sont toujours en activité aujourd'hui, bien que certains aient commencé leur carrière artistique avant d'autres.

1. L'art environnemental en Europe

Nous avons déjà évoqué le fait que l'art dit « écologique », à ses débuts, était « *spécifiquement américain* » (Blanc, 2008, p. 87). Nous avons également mis en évidence que des mouvements et des pratiques d'art soucieux ou du moins « conscients » de l'environnement avaient émergé depuis la fin des années 1960 aux États-Unis. À ce sujet, Brown relève que ces œuvres sont globalement plus « engagées » que celles que l'on peut voir au même moment en Europe, où l'on observe cependant une croissance du nombre d'artistes incluant des matériaux naturels dans leurs œuvres. Ces derniers poursuivent toutefois un but différent, en effet, leurs œuvres

sont fréquemment conçues à partir d'éléments naturels sans suivre forcément des démarches clairement engagées (Brown, 2014, p. 14). Nous pouvons ajouter à cela que « *Aux États-Unis, dans les pays anglo-saxons ou nordiques, la transdisciplinarité est mieux établie et le rapport à la nature est plus fort* » (Ferrand, 2012, pp. 15), rendant dès lors plus aisés les échanges et collaborations entre les différentes disciplines et donc la création d'initiatives artistiques liées à l'écologie ou aux sciences de l'environnement.

Nathalie Blanc et Jacques Lolive relèvent que, du côté français, « *les pratiques artistiques ont plus investi les champs de la représentation de la nature et des paysages non humains que l'action à proprement parler dans la nature* » (Blanc et Lolive, 2009, p. 289). Nous avons également vu qu'un congrès d'études avait été organisé à Turin en 2007 et que des expositions sont organisées de plus en plus fréquemment sur ces sujets.

Nous constatons dès lors que des initiatives prennent également forme en Europe, mais restent toutefois largement moins nombreuses, ou en tout cas moins connues, qu'aux États-Unis.

2. Une conscience écologique dans l'art en Belgique ?

1. Historiquement

Tout comme en Europe en général, l'art belge ne semble pas avoir été sous l'emprise d'une conscience environnementale dans des proportions comparables à celles que nous avons vues dans le cas des États-Unis à partir des années 1960. Nous n'avons d'ailleurs pu trouver qu'un seul article traitant des « *aspects écologiques dans l'art belge* ». Celui-ci a été écrit en 2001 par Johan Pas (Pas, 2001). L'auteur relève effectivement une apparente absence d'engagement écologique de la part des artistes belges, mais rappelle notamment qu'aucun artiste belge n'a, *a priori*, la même renommée mondiale que des représentants du *Land Art* ou de l'*Earth Art* américains et britanniques (Pas, 2001, p. 100). De plus, il met également en évidence le fait qu'un réel engagement politique, quel qu'il soit, a rarement été observé dans l'art belge³⁶. Cela étant donc vrai aussi en ce qui concernerait un engagement écologique fort, et ce, malgré un paysage belge fortement industrialisé qui serait, selon lui, particulièrement propice à des

³⁶ L'auteur donne notamment l'exemple du constructivisme « *mouvement caractérisé par son engagement social-politique* » qui n'a « *pas pu, à quelques rares exceptions près s'imposer vraiment en Belgique pendant l'entre-deux-guerres* » (Pas, 2001, p. 100).

initiatives de ce type (Pas, 2001, p. 99 – 100). En outre, cette absence d'engagement de la part des artistes s'expliquerait également par le contexte artistique belge lui-même, qui, de par son histoire et ses influences, a rarement été politisé. En effet, Johan Pas nous explique qu'à un engagement clair, les artistes belges préféreraient « *des stratégies implicites – métaphore et suggestion, déguisement et insinuations – (...) dans un contexte artistique fortement marqué historiquement par l'expressionnisme, l'animisme et le surréalisme* » (Pas, 2001, p.100).

À ces caractéristiques apparemment propres à l'art belge, s'en ajoutent d'autres que l'on pourrait qualifier de plus « matérielles », qui sont inhérentes à la Belgique elle-même. En effet, au niveau géographique, le territoire belge lui-même se prête moins facilement à des initiatives de « *grande envergure* » (Pas, 2001, p. 100) telles que celles que nous avons pu voir aux Etats-Unis. De plus, au niveau politique, « *les autorités belges n'ont jamais fait preuve d'une quelconque disposition à impliquer des artistes contemporains dans des processus de décision ou de conception en matière de préservation de la nature, d'aménagement des territoires ou d'urbanisme* » (Pas, 2001, p. 100).

Il n'est dès lors pas très étonnant que la littérature à ce sujet soit peu fournie et que les initiatives artistiques elles-mêmes semblent de prime abord peu fréquentes.

Ainsi, toujours selon Johan Pas, pour trouver de l'art écologique en Belgique, il est nécessaire « *d'élargir quelque peu le sens de* » la notion d'écologie elle-même, en reprenant son sens original défini par Haeckel en 1866, c'est-à-dire « *la science des relations entre les systèmes vivants et leur environnement* », sans prendre obligatoirement en compte la notion de « *préservation de la nature* » qui lui est plus récente (Pas, 2001, p. 100).

Toutefois, quelques initiatives ont tout de même eu lieu dans le courant des années 1970, années qui ont vu la croissance d'une conscientisation écologique par le grand public³⁷. Nous pouvons à ce sujet citer le cas d'un projet de l'artiste Roger Raveel qui a eu lieu sur un bras de la Lys et qui a permis de « *sauver ce fragment de rivière et d'assurer la protection du paysage environnant* » (Pas, 2001, p. 102). L'artiste fera également « *flotter sur les canaux de Bruges*

³⁷ Rappelons que c'est durant ces mêmes années que la contestation artistique du monde muséal grandit. Cela se remarque également en Belgique, notamment par le projet de dynamitage du musée des Beaux-arts d'Anvers par l'artiste Jef Geys (Pas, 2001, p. 101). Comme nous l'avons vu, ce type de contestation est également parfois lié à la naissance d'une conscientisation écologique de la part des artistes.

une troupe d'oies artificielles en guise de protestation contre la pollution de ces voies d'eau » (Pas, 2001, p. 102).

Le cas de l'artiste Luc Deleu nous semble également pertinent à aborder dans cet historique au sujet de l'art environnemental en Belgique, bien que celui-ci soit sans doute plus proche de l'architecture que des formes que prennent les œuvres que nous abordons majoritairement dans cette recherche. En 1970, il « *change son titre d'urbaniste en celui « d'orbaniste* » » (Pas, 2011, p. 103), mot qui est un croisement entre les termes « architecte » et « urbaniste » (Deleu, 1980, p. 80). De plus, Johan Pas le qualifie comme pouvant prétendre au titre « [d'] *artiste contemporain le plus conséquent de Belgique* » (Pas, 2001, p. 104). Son projet a pour but, en regard de l'évolution du monde, de l'augmentation démographique, des problèmes d'alimentation, de catastrophes naturelles, etc. de « repenser » les agglomérations urbaines, avec notamment l'idée de « *garder le niveau de pollution au minimum et de tout recycler autant que possible* » (Deleu, 1980, p. 80).

En tant que représentant d'un art politiquement ou socialement engagé, notamment sur le plan environnemental, nous pouvons également citer le groupe *Mass Moving Project* qui s'inscrivait dans « *la prise de conscience publique de la crise écologique* » dès les années 1960 en organisant « *des événements interactifs* » (Pas, 2001, p. 102). Le groupe s'est également « consacré à « *des actions ludiques adaptées aux villes* » (...) parmi lesquels le projet *Butterfly*, qui prévoyait l'installation d'une couveuse pour papillons sur la place Saint-Marc. Les 200 papillons furent libérés après leur éclosion » (Pas, 2001, p. 102). En 1975, le groupe « *détruit tous ses matériaux et archives* » (Pas, 2001, p. 102).

Notons également que plusieurs initiatives influencées directement par le *Land Art* voient le jour en Belgique dans les années 1970³⁸ (Pas, 2001, p. 102 – 104), mais tout comme celui-ci, elles ne semblent pas recouvrir une réelle conscience environnementale.

Il est cependant vrai que les exemples d'artistes réellement engagés restent assez rares, voire exceptionnels, et ne constituent en tout cas pas une généralité, contrairement aux mouvements qui sont nés aux Etats-Unis et qui représentent une partie conséquente de l'art américain. C'est pourquoi, dans les explications et mises en évidence des démarches artistiques qui suivront, nous avons fait le choix d'inclure également des artistes dont les œuvres ont, certes, un lien

³⁸ Johan Pas cite notamment l'artiste Jan Dries qui a réalisé « *une série de projets d'inspiration cosmique où les creusements géométriques explicitent le vide et le volume tout en stimulant la conscience du visiteur vis-à-vis du paysage* » et l'artiste Jano pour son « « événement » » sculptural réalisé à Knokke en 1979 : *une monumentale sculpture triangulaire de sable, dressée sur la plage, finit par être démantelée et engloutie par la montée des flots* ». (Pas, 2001, p. 102 – 103).

clair avec l'environnement, ou plus généralement la nature, mais d'une manière plus métaphorique qu'engagée.

Ainsi, nous pouvons terminer cet aperçu historique en présentant l'exposition « *De l'animal au végétal dans l'art belge contemporain* » organisée en 1985 par l'Atelier 340, qui témoignait, elle aussi, de la présence discrète, mais réelle, d'artistes liant l'art et la nature en Belgique. Elle donnait à voir différentes œuvres d'artistes belges travaillant, comme l'indique explicitement le nom de l'exposition, sur les thèmes du végétal et de l'animal (Atelier 340, 1985). Il ne s'agissait donc pas à proprement parler d'œuvres d'art environnemental, mais nous pouvons déjà y déceler une première volonté de rassembler des œuvres portant sur des thématiques. Cette exposition reprenait notamment quelques travaux de *Mass Moving Project* et la première installation végétale de Bob Verschueren, artiste dont il sera question plus en détail par la suite.

2. Initiatives plus récentes : Expositions

Actuellement, nous avons pu constater que les initiatives liant art et environnement se sont multipliées, bien qu'elles ne semblent pas toutes poursuivre le même genre d'objectifs que les artistes dont il a été question dans la première partie.

À ce sujet, nous pouvons citer plusieurs expositions qui ont eu lieu ces dernières années et qui nous semblent démontrer la présence effective et grandissante de liens entre environnement et art en Belgique, ou du moins la volonté d'en créer. Nous ne pouvons évidemment pas traiter ici toutes les expositions qui ont eu lieu en lien avec ces thèmes, mais nous souhaitons en donner un aperçu afin d'en démontrer l'existence et la multiplicité.

Premièrement, nous pouvons citer l'exposition « *Recycler est un art* » qui a eu lieu au Parc d'Egmont, à Bruxelles en 2002. Celle-ci était organisée par l'entreprise de recyclage Sita en collaboration avec la Fondation Promethéa et montre bien les liens et les connexions qui peuvent exister entre le monde culturel artistique et le monde de l'environnement. Elle était constituée par diverses œuvres sur le thème du recyclage, réalisées par sept artistes³⁹ sélectionnés par un « *comité de sélection présidé par l'artiste Bob Verschueren* » (Sita, 2002, n.p). Les œuvres ont été créées à partir de « *matériaux recyclables mis à disposition par la société SITA Belgium* » (Sita, 2002, n.p). Les thèmes abordés par les artistes, au-delà du

³⁹ Pierre Courtois, Marie-Paule Delhaise, Patrick Guaffi, Hélène Léonard, Anne Mortiaux, Yoris Van den Houte et Arlette Vermeiren.

recyclage et des déchets, sont notamment la nature, la question du temps et de la mémoire (Sita, 2002, n.p).

Deuxièmement nous pouvons aborder une exposition qui a eu lieu en 2003 à La Louvière : « *Deuxième nature, sculptures, installations végétales* ». Celle-ci présentait des artistes démontrant dans leurs œuvres « *les relations très naturelles que l'art (...) entretient avec la nature* » (Formery, 2003, p. 4).

Citons également le Château de Jehay qui organise annuellement une exposition qui rassemble des artistes, principalement belges, qui travaillent en lien avec la nature et qui y exposent des œuvres en plein air. En 2004, l'exposition portait sur la « nature » en général (intitulée « *Grandeur Nature* ») et en 2005, sur l'utilisation du bois plus précisément (intitulée « *A travers bois* ») (Mottard et Hoornaert, 2004, Mottard et Hoornaert, 2005).

Plus récemment enfin, nous retrouvons cette envie de créer un dialogue entre l'environnement et des pratiques artistiques dans l'exposition biennale « *P(art)cours* »⁴⁰ et sur laquelle nous nous arrêtons de manière un peu plus détaillée. Celle-ci a déjà eu lieu deux fois (en 2014 et en 2016, une édition est également prévue pour 2018) et rassemblait des œuvres d'artistes (belges et étrangers) dans le parc de Woluwé et le parc Malou. Celles-ci sont majoritairement créées *in situ* et « *ne sont pas dissociables des lieux où elles sont implantées* » (Persoons et Malevez, 2016, p. 2). Le « *fil conducteur* » de cette biennale est « *le lien complexe des civilisations à la nature ainsi que les préoccupations environnementales dans la création artistique actuelle* » (Persoons et Malevez, 2016, p. 2). Son but est « *d'établir un dialogue artistique, poétique ou sensible avec la nature « ordonnée » des parcs tout en questionnant les enjeux sociétaux de notre époque* » (Persoons et Malevez, 2016, p. 2).

Une adéquation se crée en effet pour diverses raisons entre art et environnement de par cette initiative, et ce à plusieurs niveaux. Premièrement, celle-ci est logiquement induite par le simple fait d'intégrer des œuvres d'art dans un lieu *assimilé* à un espace naturel : un parc. Deuxièmement, les préoccupations environnementales sont au cœur des démarches de certains artistes choisis. Notons également que l'exposition est réalisée avec la collaboration de Bruxelles-Environnement. En effet, un dialogue et une collaboration entre différentes entités sont nécessaires afin de mener à bien le projet, de manière à ce que les œuvres soient placées sans nuire à l'espace naturel. Ainsi, nous avons pu apprendre que certaines œuvres n'ont pu

⁴⁰ Afin de réunir des informations sur cette biennale, nous avons pris contact avec madame Nadia Stevens chargé notamment des animations à la commune de Woluwé-Saint-Pierre qui a accepté de nous recevoir et de répondre à nos questions. Les informations écrites ici découlent donc de cette rencontre.

être placées à certains endroits, ont dû être modifiées et d'autres encore, ont, au contraire, dû rester en place plus longtemps que prévu, car des espèces s'y étaient installées.

Notons donc que si le but principal de *P(Art)cours* est de permettre l'accès à l'art contemporain à tout un chacun, et ce, en plein air, cette exposition se déroule dans une volonté de respecter l'environnement où elle prend place, tout en donnant une visibilité à certains artistes qui intègrent des thématiques environnementales dans leurs œuvres. Ainsi, elle permet un « *dialogue entre art et nature* » qui

« donne une autre dimension à la vie en ville. Aux stress, embouteillage, images négatives, P(ART)cours répond par l'ouverture du regard, la découverte, l'imagination, l'espace réinventé » et que « P(ART)cours est tout à la fois, l'éloge de la création, de l'imagination, de la confrontation entre nature, urbanité et art, l'éloge du respect – respect de la faune et de la flore par les artistes, respect des œuvres par les promeneurs – l'éloge de l'art et de la culture pour contrer la haine et la violence »
(Persoons et Malevez, 2016, p. 1).

Notons que l'exposition a aussi pour but de développer la multi-culturalité.

Nous constatons donc qu'il existe bien un terrain exploitable au sujet de l'art environnemental ou y étant associé en Belgique, bien que cela ne semble être que très peu étudié ou mis en avant.

3. Présentations d'artistes

1. Introduction

Les artistes dont il sera ici question ont été choisis d'une part, évidemment, en raison de leur lien à l'art environnemental (que celui-ci se remarque directement dans la démarche qu'ils poursuivent, ou dans la réception et interprétations qui sont faites de leurs œuvres, ou encore de par les groupements auxquels ils sont associés, ou enfin par l'emploi de certains matériaux qui les rapprochent de cette forme d'art), et d'autre part, dans le but de montrer la multiplicité des pratiques qui existent actuellement.

Il n'est évidemment pas possible de présenter tous les artistes belges travaillant en lien avec la nature dans le cadre de cette recherche, nous en avons donc choisis certains qui nous semblaient particulièrement représentatifs. Nous jugeons en effet plus pertinent d'analyser en détail le travail de certains artistes plutôt que d'en fournir une longue liste, qui serait essentiellement

descriptive, sans pouvoir apporter de précisions ou d'analyses quant à leurs démarches et buts. Toutefois, dans un souci de précision et une volonté de tendre à l'exhaustivité, nous avons réalisé une liste d'autres artistes en annexe, avec une notice explicative pour chacun d'entre eux.

Nous avons également subdivisé notre présentation en trois parties, afin de mettre en évidence différents thèmes traités par les artistes. La première partie se centre sur deux artistes réalisant des œuvres à partir d'éléments naturels dans une volonté de reconnecter l'Homme à la nature : Bob Verschueren et Nathalie Joiris. Dans la seconde partie, nous présentons un artiste, Angelo Vermeulen, qui associe les sciences exactes (dans le cas présent, biologiques) à ses œuvres. La troisième partie est, elle, constituée d'une présentation au sujet de l'utilisation des déchets dans l'art en Belgique actuellement. Dans cette dernière nous présentons d'une part le travail d'une artiste, Cécile Massart, dont les œuvres portent sur les déchets nucléaires et d'autre part une initiative très récente qui lie un site de recyclage, RECY-K, à l'ISELP. Enfin, une dernière partie se centre sur la présentation d'un collectif, dont certains membres sont des artistes belges, *Collective Disaster*.

En ce qui concerne nos analyses des travaux des artistes, elles se subdivisent également en différentes parties⁴¹. Une première présente globalement l'artiste et son travail, une deuxième se centre sur l'une ou l'autre œuvre pour exemplifier les buts poursuivis, la dernière enfin est une réflexion en regard de la démarche de l'artiste, des thèmes abordés et des liens qui peuvent être formulés avec d'autres concepts.

2. Les liens qui unissent l'Homme à la nature

Nous avons pu constater grâce à nos recherches, aux nombreuses sources consultées, qu'un très grand nombre d'artistes belges réalisent des œuvres qui ont pour but de donner à voir un lien entre l'Homme et la nature. Celles-ci intègrent fréquemment des éléments naturels, notamment végétaux, et peuvent donc être rapprochées du terme d'œuvres « géoplastiques », selon Doriac, dont il a été question dans la première partie de cette recherche.

Les artistes présentés dans cette partie ont été choisis en raison de leur reconnaissance à l'étranger, des sources disponibles à leur sujet, mais aussi des liens qui ont déjà été faits entre

⁴¹ Précisons cependant qu'il ne s'agit pas là d'un cadre « unique », qui serait un peu rigide. Certaines présentations varient en fonction des informations obtenues et de la démarche des artistes eux-mêmes.

leurs œuvres et l'environnement par certains auteurs. Notons cependant qu'il ne s'agit pas là d'une volonté de notre part d'établir une quelconque « gradation », qui n'aurait pas lieu d'être. Il s'agit davantage de démontrer une mouvance générale, ou du moins principale, dans l'art belge en lien avec l'environnement.

Bob Verschueren

Un des artistes qu'il nous semble absolument nécessaire d'aborder est le plasticien Bob Verschueren. En effet, il est sans doute l'artiste le plus connu parmi ceux que nous avons choisis de présenter dans cette recherche. Il est considéré comme une « *figure majeure de la scène artistique belge* » (Marcelis, 2011, p. 1) et détient une « *reconnaissance internationale* » (Marcelis, 2011, p. 1), notamment aux États-Unis (K. Grande, 2004). Selon Johan Pas, son travail est par ailleurs assez peu reconnu en Belgique (Pas, 2001, p. 108).

Ses œuvres sont basées sur la « *construction de la nature* » (Atelier 340, 1997, p. 4), sur les questionnements qui lient l'homme et le végétal et aussi sur la vie et la mort (Marcelis, 2011, p. 1, Atelier 340, 1997, p. 4).

Œuvres

Les œuvres réalisées par Bob Verschueren auxquelles nous nous intéressons principalement dans le cadre de cette recherche sont qualifiées « *d'installations végétales* ». Elles sont réalisées à partir d'éléments naturels et plus particulièrement de végétaux (feuilles, branches, écorces...) trouvés par l'artiste au cours de promenades (von Mengden, 1997, p. 130) et associés à d'autres matières telles que du sable ou de la terre (Garraud, 2007, p. 5). Ceux-ci sont ensuite rassemblés dans un espace d'exposition pendant une certaine durée. Durant ce temps, ces installations vont se métamorphoser en fonction des modifications naturelles que connaîtront les différents éléments qui les constituent. Les formes que prennent ses œuvres sont donc déterminées par les « propriétés » inhérentes aux matériaux, telles que la rigidité ou la flexibilité (Marcelis, 2011, p. 1). La nature est pour lui « *un matériau utilisé pour lui-même, avec sa structure* » (Atelier 340, 1997, p. 5).



Figure 2 : Bob Verschueren (°1945), Installation V/06, pot de fleurs et branches d'érable

Image récupérée sur le site web de l'artiste : <http://www.bobverschueren.net/> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.

Ces œuvres réalisées à partir d'éléments naturels sont, à quelques exceptions près⁴², présentées dans des espaces fermés, des galeries ou des musées. Sa démarche « *consiste à faire entrer la nature dans des espaces clos, protégés* », il « *offre une expérience du dehors intériorisé* » et *joue sur le contraste qui existe entre la nature et les « lieux de nos habitudes »* » (Frac Lorraine, 1994, n.p). La première œuvre de ce type que Bob Verschueren a réalisée l'a été pour l'exposition de « *De l'animal au végétal dans l'art belge contemporain* » (Atelier 340, 1997, p. 4) que nous avons abordée au point précédent.

Avant de réaliser celles-ci, l'artiste a réalisé des « *wind paintings* » (ainsi que des « *Light paintings* ») entre les années 1970 et les années 1980 (Mania, Atelier 340, 1997). Il s'agissait de peintures réalisées en extérieur grâce à des pigments dispersés par le vent sur une toile. Celles-ci ont donc été réalisées au moment où le *Land Art* naissait aux États-Unis et démontrent cette même volonté de sortir l'art de l'atelier pour un retour à la nature (Garraud, 2007, p. 5, d'Ist, 2017, p. 3).

⁴² Bob Verschueren a réalisé quelques installations végétales en plein air, lors d'expositions thématiques, telle qu'en 2010 dans le cadre de l'exposition « Arts & Nature 2010 » au Domaine de Chaumont-sur-Loire. Cette exposition se centrait sur le thème de l'arbre, décliné en diverses installations ou photographies, par différents artistes (Morel, 2010, p. 13 – 14). Il a également réalisé une œuvre intitulée « *l'observatoire* » qui se situe à Erasme. En 2002, il a réalisé une installation temporaire autour de l'Atomium à Bruxelles, en y pendant 1958 roses rouges, dont les pétales se répandaient progressivement sur la structure (K. Grande, 2010, p. 9).



Figure 3 : Bob Verschueren (°1945), *Wind Painting XVII*, Oxyde de fer rouge, terre verte

Image récupérée sur le site web de l'artiste : <http://www.bobverschueren.net/> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.

Ainsi, alors que ses « *Wind Paintings* » étaient réalisées en extérieur à l'aide d'éléments habituellement associés à l'art et plus précisément à la peinture, ses installations végétales sont, elles, réalisées à partir d'éléments végétaux, provenant du monde « extérieur », mais ne prennent forme que dans des espaces fermés. Ainsi nous pouvons considérer que les installations végétales sont en quelque sorte l'inversion du premier processus. En effet, s'il s'agissait là de sortir l'art de l'atelier et de l'intégrer dans la nature, à présent, l'artiste investit l'espace muséal de formes « naturelles ». Un élément qui est toutefois commun aux deux formes artistiques est la notion d'éphémère : les installations végétales le sont, car elles ne prennent forme qu'une seule fois et cette forme est sujette à évoluer, les *Wind Paintings* le sont quant à elles, car elles sont réalisées grâce à des éléments extérieurs, *a priori* incontrôlables. Notons que la notion de l'éphémère et plus globalement de la temporalité est une notion majeure dans le travail de l'artiste (Dustin, 1995, n.p), qui est fasciné par le fait que la nature est un matériau en constante mutation (Marcelis, 2011, p. 1). Une autre dimension qui traverse l'œuvre de Bob Verschueren est « *poétique et esthétique* » (Marcelis, 2011, p. 1)⁴³, bien que l'artiste précise qu'il ne poursuit pas une approche « *romantique* » de la nature, et ce, malgré le fait qu'il en ait une « *admiration* » (Verschueren cité dans Brys-Schatan, 2001, p. 58).

Evoquons à titre purement informatif, mais éclairant, que l'artiste a également enregistré les sons de la nature, en réalisant des partitions sonores constituées par « *les bruits des végétaux* »

⁴³ Cette dimension poétique attribuée à son travail est également reprise dans la monographie que lui a accordée l'Atelier 340 (Bruxelles) en 1997 (Atelier 340, 1997, p. 6).

lors de leur manipulation » (Hustache, 2002, p. 110), cela lui a permis de découvrir et de donner à voir « *un univers sonore propre à chaque plante* »⁴⁴ (Rollin, 1999, p. 19). Ceci appuie davantage encore l'importance que l'artiste accorde aux sens, et donc aux différentes perceptions qu'induisent ceux-ci (Minne, 1998, p. 58).

Art environnemental ?

Le travail de Bob Verschueren a souvent été rapproché de l'art environnemental, alors que, bien que présentant certaines similitudes avec des œuvres de ce mouvement, il s'en distingue par certains éléments.

En effet, bien que l'on puisse lire que Bob Verschueren ne se considère pas lui-même comme un artiste environnemental ou écologiste (K. Grande, 2004, p. 84, Brys-Schatan, 2001, p. 58), ni comme appartenant à un quelconque autre courant (Turine, 2002, p. 46) et qu'il « *estime (...) que les temps sont révolus où l'artiste pouvait s'imaginer changer le monde* » (Garraud, 2007, p. 10), selon lui et malgré tout, « *L'artiste a le devoir d'interpeller. Une culture inerte est une culture sans devenir* » (Verschueren cité dans Bernard, V. et Marcelis, B. 2011, p. 40).

Il dit lui-même au sujet de sa démarche artistique qu'« *il ne s'agit pas de soumettre la nature à ma volonté, mais bien de soumettre ma volonté aux lois de la nature* » (Verschueren, cité dans Atelier 340, 1997, p. 212.). En effet, nous pouvons lire que l'artiste a d'ailleurs une approche particulièrement respectueuse des éléments naturels (Atelier 340, 1997, p. 4, Brys-Schatan, 2001, p. 63 Marcelis, 2011, p. 1). Nous pouvons également relever qu'il préfère « *la métaphore au symbole et le questionnement au message écologique* » (CACLB, 2007, n.p), idée que nous avons déjà pu observer dans notre présentation sur la présence d'une conscience écologique dans l'art belge. Son but est donc de « *proposer une réflexion plus large sur la nature et sur notre rapport avec celle-ci* » (Brys-Schatan, 2001, p. 58).

Un réel intérêt de la part de l'artiste envers la nature et les éléments qui la constituent transparaît donc visiblement, celui-ci allant clairement au-delà d'une simple recherche formelle que lui permettent ces différents matériaux. Malgré tout, il ne se traduit pas par une prise de position ouvertement engagée.

⁴⁴ Ces œuvres lui ont permis de « *développer un travail de composition sonore, en parallèle de ses installations végétales, qui doit répondre aux exigences propres de la création musicale : établissement d'un répertoire de sons, inventions d'une écriture, quête d'une rythmique aléatoire déterminée par des gestes, etc.* » (Rollin, 1999, p. 19). Précisons également que ces deux démarches, les installations végétales et les recherches sonores, sont bien distinctes, l'une « exige le silence, l'autre l'absence d'image », et ce, bien que toutes les deux soient issues d'un même intérêt pour les matières végétales (Rollin, 1999, p. 19).

Cependant, et pour conclure cet aperçu du travail de Bob Verschueren, cette citation de l'artiste démontre une claire volonté de donner une visibilité de la nature au public « pour ce qu'elle est », nuanciant donc les propos que l'artiste a lorsqu'il réfute toute appartenance à un mouvement d'art environnemental.

« À tous ceux qui, irresponsables, dilapident, salissent, exploitent sans mesure la terre (...), persécutent, battent, abattent, égorgent, violent, déracinent (...) tous ceux qui ne leur ressemblent pas, il nous faut nous concentrer sur la moindre brindille, sur un détail d'une feuille ou d'une branche pour y entrevoir le mystère de l'existence en ce monde, l'énorme pouvoir obstiné de la vie et tenter de leur montrer. »

(Bob Verschueren cité dans Morel, 2010, p. 13 – 14).

Nathalie Joiris

Présentation

La thématique de l'arbre et ses variations est récurrente dans les œuvres de Nathalie Joiris. Il s'agit d'un thème fréquemment traité en art et nous pouvons préciser que généralement « *l'arbre qui apparaît dans l'art (...) est un arbre civilisé, enclos dans un jardin et chargé de valeur symbolique ou religieuse* » (Art&Fact, 1998, p. 6). L'arbre est en effet porteur de nombreux symboles⁴⁵ et détient facilement une portée métaphorique. Pour Nathalie Joiris, l'arbre est par-dessus tout un symbole de sagesse (Joiris, 1998, p. 50). En effet, de par son enracinement il représente la stabilité, de par sa croissance, la patience et la réflexion et de par son adaptation, la longévité et l'expérience (Joiris, 1998, p. 50).

Œuvres

Nathalie Joiris utilise dans ses œuvres des « *arbres vivants jeunes ou semi-matures* »⁴⁶ (Joiris, 1998, p. 50), dans le but d'exposer ceux-ci pour eux-mêmes, mais aussi pour les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement, en ce compris également les humains (Joiris, 1998, p.

⁴⁵ Notons dès lors que l'arbre peut également, en tant que symbole, être « *porteur d'esprits (...) de la forêt (...) ou d'âmes humaines* » (Art&Fact, 1998, p. 6), mais aussi que « *l'arbre est à la fois la verticalité, la croissance dans le ciel, l'axe de la terre vers l'étoile Polaire, la perpétuelle régénérescence, le lieu de passage de la vie à la mort qui produit une nouvelle vie* » (des sculpteurs et des arbres, p. 4).

⁴⁶ Précisons à ce sujet que l'artiste a tout d'abord utilisé des arbres morts avant de décider que les arbres vivants s'intégraient mieux à sa recherche artistique, en 1994 (Moreira Leite, 2002).

50). C'est pourquoi, aux arbres vivants présents dans ses œuvres, elle associe des matériaux manufacturés⁴⁷ que le végétal transformera et déformera en évoluant au fil du temps (Moreira Leite, 2002, n.p, Joiris, 2003, n.p). Ces associations ont pour but de « *créer un parallèle physique entre l'évolution des sculptures et celle de la vie des gens* » (Moreira Leite, 2002, n.p). L'arbre est donc pour l'artiste une allégorie de la vie humaine.

Ce faisant, elle cherche à opérer une reconnexion entre le monde humain et le monde naturel, pour souligner « *le principe d'appartenance de l'Homme au sein d'un système vivant, la conscience de son rôle et de ses relations à l'ensemble de la biosphère* » (Joiris, 1998, p. 50).



Figure 4 Nathalie Joiris, *Les Sylvains*, (été et septembre), Bruxelles, Woluwé Saint-Lambert, Avenue de Mai 2003, *Cerasifera - granit - acier*

Images récupérées sur le site web de l'artiste : <http://nathaliejoiris.net/>, [en ligne] le 1^{er} août 2017.

Ces transformations ou évolutions des végétaux sont bien visibles dans les deux photographies de cet exemple : l'œuvre *Les Sylvains*, dans laquelle la végétation change au fil des saisons.

Enfin, l'importance du lieu et de « *l'environnement spatial et temporel* » (Joiris, 1998, p. 51) que ses sculptures investissent est primordiale dans le travail de Nathalie Joiris. En effet, plusieurs œuvres de l'artiste s'intègrent dans l'espace public, notamment *Les Sylvains*, illustré précédemment.

Art environnemental ?

Il faudrait donc nuancer l'idée que les œuvres de Nathalie Joiris puissent être qualifiées d'art environnemental. En effet, il s'agit davantage pour l'artiste de donner à voir les similitudes qui

⁴⁷ Acier, béton, pierre, corde et verre

existent entre « *l'homme et la nature* » (Joiris, 1998, p. 50). Bien que l'on observe donc une volonté de la part de l'artiste de « *reconnecter* » l'Homme à la nature et de rechercher une « *relation de complémentarité* » (Joiris, 1998, p. 50), l'on décèle malgré tout une forme de séparation entre les deux. L'artiste dit elle-même que « *son propos n'est pas de faire l'éloge d'une quelconque écologie au sens occidental du terme qui confond protection de notre environnement incluant l'être humain dans son entièreté et protection isolée, de la faune et de la flore* » (Moreira Leite, 2002) ou encore que

« il ne s'agit pas tant de développer un discours écologiste, militant ou moralisateur, mais plutôt, par l'insertion du végétal au sein de la sculpture, de formuler ces réflexions dans un langage (...) compréhensible d'une manière universelle au-delà des frontières culturelles et géographiques » (Joiris, 2003, n.p).

Au-delà de reconnecter l'Homme et la nature, l'arbre est, selon l'artiste, un moyen de reconnecter les humains entre eux, car il permet à tous de « *communiquer avec le même langage* » (Joiris, 1998, p. 51). En effet, comme nous l'avons rapidement mentionné, l'arbre est un grand porteur de symboles plus ou moins anciens et fait donc sens dans le monde entier.

Nous constatons donc que si la préoccupation écologiste ne semble une nouvelle fois pas transparaître de manière ouverte dans ses œuvres et sa démarche, elle n'en est pas non plus, au vu de ces citations, totalement absente. Ainsi, Pierre-Olivier Rollin résume cette approche quelque peu « *ambivalente* » ou du moins nuancée de la question écologique par l'artiste en nous disant que « *son discours sensible au besoin de protection de la biosphère s'accompagne également d'une mise en garde contre toute dérive écologiste totalitaire* » (Rollin, 2004, p. 3). Il met donc en valeur le fait que l'artiste tient à rendre visible une relation de complémentarité entre l'Homme et la nature et non pas de la « *suprématie* » de l'un(e) sur l'autre (Rollin, 2004, p. 3). Rollin précise toutefois le fait que, dans les œuvres de l'artiste, la croissance des végétaux est contrariée par l'adjonction de matériaux autres et que cela peut « *susciter un malaise* », lequel pousserait justement à la formulation d'interrogations éthiques au sujet de la nature (Rollin, 2004, p. 3).

Considérations générales : Une approche artistique proche de l'écopoétique

Nous avons donc pu relever que ces installations végétales ou œuvres d'art public réalisées à partir d'éléments végétaux ont davantage pour vocation d'induire une réflexion sur les liens et les rapports qui existent entre l'humain et la nature, sur leur interdépendance, le tout dans un grand respect vis-à-vis de l'environnement, mais n'entraînent pas forcément une conscientisation claire au sujet d'un problème environnemental précis.

En ce sens, cette idée de reconnexion à la nature, à l'environnement par le biais de l'art et donc de l'esthétique, sans passer par les sciences exactes, nous fait penser à la théorie de l'écopoétique qui « *cherche à confronter la philosophie esthétique à des champs aussi éloignés en apparence que l'éthologie ou les sciences environnementales* » (Gefen, 2015, p. 5), entraînant dès lors une « *naturalisation de l'esthétique* » et une « *artialisation de la nature* » ou « *naturalisation de l'art* » (Gefen, 2015, p. 6).

Le concept d'écopoétique est normalement associé à la littérature et non pas aux arts plastiques, ainsi, nous pouvons lire à son sujet que :

« Elle prête à l'écriture littéraire le pouvoir d'aider le lecteur à façonner son imaginaire environnemental, le confrontant ainsi à sa propre aliénation par rapport au monde naturel en lui suggérant l'utopie d'une réconciliation entre nature et civilisation humaine. »
(Pughe, 2005, p. 69).

Dans cette citation, dans laquelle l'idée de reconnexion entre l'Homme et la nature est bien présente, nous pouvons aisément remplacer les termes « *écriture littéraire* » par « *démarche artistique* » et « *lecteur* » par « *spectateur* ». En effet, comme nous l'avons vu, les artistes cités ont à cœur de redonner une place à la nature en art, mais aussi au lien qu'elle entretient avec l'Homme et inversement. Notons aussi que l'écopoétique vise à « *réinventer la nature* » et au « *réenchantement* » de celle-ci (Pughe, 2005). Cela peut se constater de par l'utilisation que les artistes font de l'arbre et du bois en lui attribuant tout un univers symbolique. Notons toutefois que, bien que le champ lexical relatif à la poésie soit souvent repris pour décrire ses œuvres, Bob Verschueren met cependant en évidence la nécessité de rappeler que la nature « *n'est pas que merveilleuse (...) elle ne génère pas que des bienfaits* » (Verschueren cité dans K. Grande, 2000, p. 44). Il convient donc de nuancer ce « *réenchantement* ».

De plus, l'écopoétique oppose la maîtrise scientifique de la nature à une approche esthétique de celle-ci (Pughe, 2005, p. 68). C'est bien de cela qu'il s'agit dans le cas des œuvres réalisées à partir d'éléments végétaux. En effet, malgré l'absence d'engagement apparent, lorsque la nature ou l'environnement font partie intégrante d'œuvres, cela jouera forcément sur la réception de celles-ci, et ce, quelle que soit l'intention première des écrivains (Blanc, Pughe et Chartier, 2008, p. 26), ou dans le cas présent, des artistes. En effet, les réceptions et interprétations des œuvres que peuvent formuler les publics sont au moins tout aussi nombreuses que les pratiques artistiques elles-mêmes. En outre, la réception d'une œuvre dépend notamment de « *son insertion dans l'univers bio-physico-chimique, en ce qu'elle produit sur le milieu* » (Blanc, Pughe et Chartier, 2008, p. 26). À ce sujet, nous avons notamment mis en évidence que les artistes accordaient une grande importance à l'intégration de leurs œuvres dans un lieu précis, à l'espace qu'elles investissent.

Nous observons dès lors une opposition claire ou du moins une approche fortement différenciée par rapport à ce qui se fait notamment de l'autre côté de l'Atlantique, où l'on voit des œuvres artistico-scientifiques, liant les deux domaines et formant une esthétique plus pragmatiste (Blanc et Lolive, 2009, Pouteau, 2016) que poétique et que nous avons évoquée en première partie.

Les choses sont malgré tout moins claires qu'elles peuvent sembler l'être de prime abord. En effet, les artistes ne peuvent être rangés dans des cases bien définies et séparées. Les différents thèmes qu'ils abordent et les différents mouvements dans lesquels ils puisent leurs inspirations communiquent entre eux et s'influencent.

4. Une approche par les sciences « exactes »

Nous avons vu que plusieurs initiatives artistiques américaines en lien avec l'environnement utilisaient les sciences exactes. Dans ce point, nous aborderons quelques œuvres d'un artiste belge, Angelo Vermeulen, qui utilise les sciences biologiques. Nous verrons si l'on peut réellement considérer son travail comme de l'art environnemental, bien qu'il semble s'en rapprocher de par la forme que prennent ses créations.

Angelo Vermeulen, une approche par les sciences biologiques

Nous pouvons considérer qu'Angelo Vermeulen se situe en quelque sorte à la croisée des artistes que nous avons regroupés réalisant des installations végétales, et ceux réalisant des œuvres « en marge » de ce qui semble être un mouvement établi (voir Annexe : Artistes). L'artiste associe en effet ces éléments issus du monde naturel à des nouvelles technologies. Cet artiste est un des rares cas trouvés d'artiste belge qui associe réellement les sciences et l'art. Il est biologiste de formation et artiste (Myers, 2015, p. 212), ce qui rend logiquement plus aisés les collaborations et liens entre les deux domaines.

Il est également principalement intéressé par « l'hypertextuel » utilise de nombreux supports différents et les fait dialoguer entre eux (Resseler et Vermeulen, 2008, p. 40 – 41). Notons que l'artiste souligne l'impossibilité de « ramener [son] travail à un seul dénominateur commun » (Resseler et Vermeulen, 2008, p. 41).

Ses œuvres, qu'il qualifie de « *bio-installations* » (Resseler et Vermeulen, 2008 p. 7), consistent en des sortes d'installations intégrant des systèmes vivants sur lesquels les spectateurs peuvent avoir une influence, que ce soit par leur simple présence ou par une réelle interaction volontaire. Il mêle notamment le « *naturel et l'artificiel* » en créant des « *cyber-sculptures* », telle que *Biomodd* (2007), illustrée ci-dessous⁴⁸.



Figure 5 Angelo Vermeulen (°1971), *Biomodd* [ATH1], Union Arts & The Aesthetic Technologies Lab, Athens OH, US, 2007.

Image récupérée sur le site web de l'artiste : <http://www.angelovermeulen.net>, [en ligne] le 1^{er} juin 2017.

⁴⁸ Il s'agit ici de la première version de l'œuvre, présentée aux Etats-Unis.

Cette œuvre est constituée par un ordinateur connecté à d'autres ordinateurs, formant ainsi un réseau, lié à un écosystème (Myers, 2015, p. 212). Plus les utilisateurs en réseau sont nombreux, plus l'écosystème peut se développer grâce à la chaleur produite par le réseau (Myers, 2015, p. 212). À l'inverse, l'écosystème provoque, lui, un refroidissement sur le système informatique, montrant donc l'interdépendance des différents systèmes (Myers, 2015, p. 212).

Cette installation n'est pas unique, mais est plutôt à considérer comme une série dont les unités varient en fonction de l'endroit géographique où elles sont installées, c'est-à-dire en fonction de la culture du lieu en question (Myers, 2015, p. 212). En effet, il en existe de nombreuses versions dans différents pays, parmi lesquels l'Allemagne, la Slovénie, les États-Unis, la Belgique ou Taïwan (site web de l'œuvre *biomodd* : <http://biomodd.net>).

Une deuxième œuvre que nous pouvons présenter pour exemplifier le travail d'Angelo Vermeulen est *Blue Shift Log*, réalisée en collaboration avec un autre artiste, Luc de Meester.

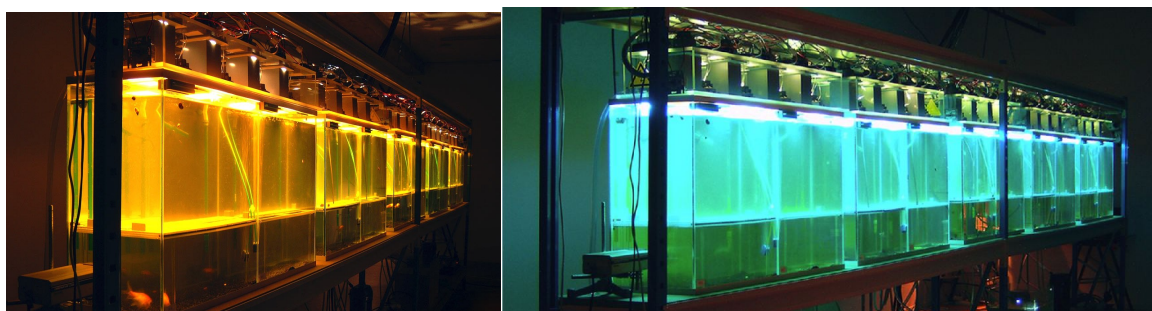


Figure 6 : Angelo Vermeulen (°1971), *Blue Shift Log*, s.d.

Images extraites du site web de l'artiste : <http://www.angelovermeulen.net> et du site du « kunsttechniekprijs » <http://kunsttechniekprijs.nl/>, récupérées le 1 août 2017.

Celle-ci consiste en différents « aquariums » dans lesquels vivent des écosystèmes constitués par des algues, des puces d'eau de mer et des poissons, et sur lesquels les visiteurs exercent un impact de par leur simple présence. En effet, la proximité avec les aquariums influence un changement de lumière (passant du jaune au bleu), ces couleurs créant des « signaux » qui induisent un certain comportement de la part des différentes espèces (Brouwer et Mulder, 2012, p. 123).

L'apport des sciences biologiques en art

Ce type de collaborations, qui intègrent des espèces encore vivantes dans des œuvres, est actuellement de plus en plus fréquent, la biologie offrant de nouvelles possibilités aux artistes, celle-ci permettant de « *diffuser des connaissances et des informations visuelles sur d'autres espèces* » (Wilson, 2010, p. 40). Ce nouvel intérêt s'est vu encore augmenté avec les problèmes liés au changement climatique et aux crises écologiques (Wilson, 2010, p. 40). Afin de réaliser leurs œuvres, ces artistes « *ont adopté les cadres de travail, les outils, les méthodes de la recherche biologique contemporaine* » (Wilson, 2010, p. 40). Ces créations ont majoritairement pour but de questionner et de « *célébrer la relation de l'homme au réseau global vivant* » (Wilson, 2010, p. 40). C'est effectivement ce même but que l'on retrouve dans les œuvres d'Angelo Vermeulen, davantage qu'une véritable prise de position par rapport à une question environnementale relative à la préservation des écosystèmes ou de la biodiversité.

Art environnemental ?

Bien que nous relevions évidemment la prépondérance du vivant dans les œuvres de l'artiste, et son adéquation à l'homme, nous ne pouvons pas réellement, comme c'était le cas pour les installations végétales vues plus haut, parler d'art environnemental au sens de celui défini dans la première partie de cette recherche.

De plus, sa démarche se rapproche essentiellement d'une volonté d'expérimentation technologique qui, par ailleurs, influence avec une intensité plus ou moins forte le système installé. C'est en effet l'exploration des réseaux qui l'intéresse particulièrement (Ressler et Vermeulen, 2008 p. 3).

En outre, l'artiste lui-même évoque sa volonté de « *recréer* » le monde plutôt que de l'explorer (Ressler et Vermeulen, 2008, p. 7), rendant dès lors plus clair son attrait pour la re-création d'écosystèmes. Fasciné par l'univers des jeux-vidéo (Ressler et Vermeulen, 2008, p.30), il ajoute également que l'on peut voir dans ses œuvres des éléments « *fantastiques* » ou de « *science-fiction* » (Ressler et Vermeulen, 2008, p. 7), ce qui l'éloigne ainsi assez fortement de l'art environnemental, qui bien que souvent orienté vers le futur, est ancré dans le réel. Ainsi, il évoque l'idée d'un « *retraitement de la réalité* » (Ressler et Vermeulen, 2008, p. 7) et non pas d'une observation engagée de celle-ci. Il qualifie ses bio-installations comme étant des

« illustrations pertinentes de cette perception fondamentale d'émerveillement, du caractère insaisissable des organismes vivants et de ses conséquences intrigantes, souvent inattendues lorsqu'on permet à des organismes l'autonomie dans les processus de création »
(Ressler et Vermeulen, 2008, p. 7 – 8)

Nous observons donc très clairement un attrait proche de la fascination pour les organismes vivants de la part de l'artiste. Celui-ci ne se traduit toutefois absolument pas, selon nous, par une volonté de conscientiser le public à, par exemple, la perte de biodiversité ou aux impacts négatifs des activités humaines sur les écosystèmes, thèmes que nous avons pu observer dans les démarches d'artistes présentés en première partie. Bien au contraire, il s'agit davantage pour lui d'une re-création technologique, que l'on pourrait qualifier de démiurgique⁴⁹, de « petits » mondes sur lesquels les visiteurs et spectateurs exercent une influence plus ou moins intense et plus ou moins positive. Les notions de processus et d'évolution sont centrales dans ses œuvres (Ressler et Vermeulen, 2008, p. 14), ainsi, le but qu'il poursuit est de donner une visibilité aux transformations constantes de ces écosystèmes (Ressler et Vermeulen 2008, p. 8). Celles-ci ne se déroulent toutefois pas naturellement. En effet, d'une part ces écosystèmes sont mis en place par l'artiste lui-même et d'autre part les modifications que ceux-ci subissent sont induites par la présence des visiteurs ou de technologies. Il est évident que la réception que peuvent en faire les différents spectateurs pourrait déboucher sur une conscientisation de l'influence plus globale de l'Homme sur les écosystèmes dans leur ensemble, mais ceci ne semble pas être le but de la démarche et dépend donc intégralement de la sensibilité propre à chacun. Par-dessus tout, l'artiste semble intéressé par l'approche scientifique qu'il associe à ses œuvres, par les expérimentations que sa formation de biologiste lui permet, davantage que d'apporter un regard « moralisateur » sur des problématiques environnementales.

Néanmoins, signalons que l'artiste a réalisé une installation en 2004, dans la galerie « Comptoir du Nylon »⁵⁰ à Bruxelles, qui a été qualifiée de « *station d'expérimentation artistique et écologique* » (Comptoir du Nylon, 2004, n.p). Renforçant cette idée, son œuvre « *Merapi Terraforming Project* » consiste en la création, autour du volcan Merapi en Indonésie, qui est des volcans les plus actifs actuellement, de cultures de légumes, en introduisant des bactéries dans la terre pour la rendre fertile, car elle l'est très peu. Il s'agit d'une collaboration avec diverses institutions ainsi qu'avec d'autres artistes, mais aussi avec l'aide de la population

⁴⁹ Plus exactement, l'artiste est fasciné par la figure de l'alchimiste (Ressler et Vermeulen, 2008, p. 10).

⁵⁰ Le comptoir du Nylon était situé rue Sainte-Catherine à Bruxelles et donnait aux artistes la possibilité d'exposer une œuvre dans sa vitrine, qui était dès lors visible aux passants.

locale. (Dance, 2016, p. 4234, Vermeulen, s.d). Les légumes sont cultivés dans structures verticales qui font également office de laboratoire (Vermeulen, s.d). Nous retrouvons l'idée de multidisciplinarité, déjà observée dans les œuvres et initiatives citées en première partie : « *The Merapi Terraforming Project illustrates how art, astrobiology and social outreach can be combined to address real-world issues on Earth* »⁵¹ (Vermeulen, s.d).

3. L'utilisation des déchets dans l'art contemporain belge

Cécile Massart, « la lisibilité des déchets nucléaires » et leur mémoire

Présentation

Cécile Massart est une artiste belge qui réalise des œuvres dès les années 1970. Depuis 1994, elle s'intéresse plus particulièrement au « *devenir du déchet radioactif* » (Lheureux, 2017, p. 50). Dans le cadre de notre recherche, ce sont ses œuvres plus récentes qui nous intéressent. Celles-ci, présentées sous forme d'installations, sont notamment réalisées en combinant de « nouveaux *media* » tels que des photographies, des vidéos ou encore des images informatisées (Massart, 2004, p. 118). Elles intègrent également des « *éléments littéraires et picturaux* » (Lheureux, 2017, p. 50).

Plus précisément, son travail se focalise sur « *l'emprise permanente que les nouvelles technologies exercent dans notre société, remettant sans cesse en question la vie de la planète et la survie de l'espèce humaine* » (Centre Culturel Jacques Franck, 2003, p. 24). Notons par ailleurs que la réalisation de ses œuvres nécessite une collaboration avec les sites visités, car ceux-ci doivent lui octroyer les autorisations nécessaires pour mener à bien ses projets. (Massart, 2003, p. 119). L'artiste a également publié plusieurs livres sur ce sujet⁵².

Œuvres

Elle décide donc de travailler sur la thématique des déchets nucléaires en 1994, au moment où elle constate des similitudes entre les méthodes utilisées pour classer les déchets radioactifs par

⁵¹ « *Le Merapi Terraforming Project* illustre comment l'art, l'astrobiologie et la sensibilisation sociale peuvent être combinés afin de répondre aux problèmes du monde réel sur Terre. » Traduction personnelle.

⁵² Par exemple, en 2015, l'artiste a publié *La couverture immatérielle*, qui est un livre d'artiste réalisé à la suite d'un séjour dans la préfecture de Fukushima où elle a relevé des photos et rencontré des riverains de la centrale de Daiichi (Massart, s.d).

couleur et celles de son travail d'artiste : « *manipulation du pixel pour l'artiste, la palette graphique s'avère une technique de classement du déchet radioactif pour le scientifique. Les carrés de couleur prennent soudainement sens* » (Lheureux, 2017, p. 50). L'artiste a étudié différents sites de centrales nucléaires à travers le monde⁵³ (Lheureux, 2017, p. 50) et une partie de ses recherches sont regroupées sous le titre « *Un site archivé pour alpha, bêta gamma* ».

Elle s'intéresse donc non seulement aux déchets radioactifs, mais également à leur gestion qu'elle souhaite rendre visible pour le public. Son but premier était « *l'identification* », s'en est suivie une volonté de garder en mémoire ces déchets, mais aussi de « *lutter contre le camouflage* » (Andra, 2014). Elle tient à « *marquer* » le territoire, le paysage, le lieu en lui-même. Elle « *propose une autre vision de la radioactivité et de sa décroissance, et elle apporte un regard nouveau sur la surveillance de l'environnement et la transmission de la mémoire* » (s.n, 2005, p.1.). Ses œuvres sont donc des « *études des marqueurs présents pour lutter contre le camouflage* » (s.n, 2005, p. 1) et donnent notamment à voir où sont stockés les déchets dans le sol (Andra, 2014).



Figure 7 : Cécile Massart, *Colours of danger*, 2013

Image récupérée sur le site web de l'artiste : <http://cecile-massart-lisibilite-dechets-radioactifs.com/>, récupéré le 1 août 2017.

⁵³ En Europe, mais également au Brésil, en Inde, ou encore aux Etats-Unis

La question de la mémoire et de la transmission

Les œuvres de Cécile Massart portent sur la question de « lisibilité des déchets », principalement nucléaires, c'est-à-dire la volonté de garder ceux-ci en mémoire. Il s'agit donc d'un but de communication, de transmission et de diffusion vers le plus grand nombre et aussi vers le futur. Celui-ci consiste à entraîner un changement de perception ou d'opinion au sujet de l'élimination de ces déchets que ce soit par « *les parties prenantes* » ou par « *le grand public* » (OECD, 2005, p. 23). Ainsi, elle « *archive (...) les lieux d'enfouissement des déchets radioactifs de par le monde, fascinée par ces grands ensembles sculpturaux, architecturaux qui respirent le temps, l'histoire, l'immatérialité, le danger, le silence* » (Centre Culturel Jacques Franck, 2003, p. 24). Ces sites sont « protégés » et éloignés du monde extérieur, c'est pourquoi le but de l'artiste est de rendre visible, à travers ses œuvres, le danger qu'ils recouvrent (Massart, 2015, p. 129). Elle tient à marquer le paysage.

Cette question de la transmission et de la préservation de la mémoire, centrale dans ses œuvres, nous fait penser au concept de « mémoire collective ». Ce terme a été utilisé premièrement dans les années 1930 par Maurice Halbwachs et a été également étudié par Pierre Nora. Ce dernier, qui a réalisé plusieurs études à ce sujet, la définit comme « *le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité dans laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante* » (Nora, 1978, p. 398).

La mémoire collective est notamment liée aux « lieux de mémoire », selon l'appellation de Pierre Nora⁵⁴. C'est autour de lieux précis qu'une mémoire collective se crée, c'est en ces lieux qu'elle s'incarne. Ceux-ci forment des témoignages, ils sont les symboles d'un passé commun à une collectivité (Nora (dir.), 1997, p. 15)⁵⁵. On retrouve en effet une volonté de transmission d'une mémoire, relative à la présence et aux lieux des déchets des centrales, vers la collectivité dans la démarche de Cécile Massart. Notons aussi que les lieux de mémoire « *naissent et vivent*

⁵⁴ Notons que Pierre Nora distingue, et oppose même, les notions d'histoire et de mémoire, la première étant « *la reconstruction problématique et toujours incomplète de ce qui n'est plus* » et la seconde « *un phénomène toujours actuel* ». (Nora, P. (dir), 1997).

⁵⁵ Notons que ces lieux peuvent prendre différentes formes et ne sont pas uniquement des lieux « physiques ». Ils peuvent en effet recouvrir différentes formes : « *du plus matériel au plus concret, comme les monuments aux morts et les Archives nationales, au plus abstrait intellectuellement construit, comme la notion de lignage, de génération, ou même de région et d'« homme-mémoire ».* » Voir Nora, P. (dir.) (1997). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard.

du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée, qu'il faut créer des archives » (Nora, 1997, p. 29). Nous retrouvons exactement cette volonté d'archiver dans ses œuvres, ainsi que la question de la transmission aux générations futures.

Toutefois, nous relevons aussi quelques différences entre la nécessité de mémoire que confère Cécile Massart aux sites de centrales nucléaires et les « lieux de mémoires ». En effet, ces derniers sont des lieux qui forment « déjà » l'histoire et qui contribuent spécifiquement à la construction d'une forme d'identité commune, voire nationale, et à des faits historiques qui y sont liés, lesquels sont concrétisés par des lieux⁵⁶. Néanmoins, de par les notions de nécessité d'archiver, de se souvenir d'un passé présent en des lieux précis ou symbolisé par ceux-ci, de le conserver et de le transmettre aux générations futures, le lien entre ce concept et le travail de Cécile Massart nous semble pertinent.

Nous avons rapidement évoqué les notions de patrimoines matériel et naturel dans notre introduction, ces notions sont elles aussi liées à la mémoire et à la nécessité de transmission. Nous avons abordé cette notion en distinguant le patrimoine matériel du patrimoine naturel, il s'agit ici d'une autre forme encore de patrimoine, le patrimoine industriel. Cette épithète relative au patrimoine a commencé à voir le jour dans les années 1950 (Siméon, 2014, p. 15).

Cette question de mémoire est par ailleurs renforcée par le fait que l'artiste qualifie son approche des sites « d'archéologique » (Massart, 2015, p. 127). Les similitudes sont visibles dans le sens où son approche se caractérise par le fait que ses dessins de sites de centrales s'inspirent de dessins archéologiques de sites plus anciens. L'artiste pense que « *le site de déchets radioactifs est en lien (...) avec tous les sites archéologiques qui sont derrière nous et qui ont existé*. Selon elle, « *notre civilisation a utilisé l'énergie nucléaire, elle a son site. Il n'y a pas de rupture* » (Andra, 2014). Son idée est de révéler un « *sarcophage technologique* ». Ce qui diffère est la « perspective », car « *le temps sera très très long (...), un temps qui est incompréhensible pour nous, humains* » (Andra, 2014).

Cette approche « archéologique » de sites pourtant contemporains peut faire penser à l'artiste Robert Smithson qui qualifiait de « *ruines à l'envers* » (Smithson, 1993, p. 20, cité dans Lejeune, 2011, p. 369) les monuments industriels de *Passaic* qu'il photographiait, voulant signifier que ceux-ci étaient voués à devenir, quoi qu'il advienne, des ruines. En effet, si les

⁵⁶ Les trois volumes (La République, La Nation, Les France) qui constituent « Les lieux de mémoire » font majoritairement référence à ceux de la nation française, et donc à la mémoire collective nationale française.

sites de centrales ne deviendront sans doute pas obligatoirement des ruines, ils seront toutefois « camouflés » et c'est ce camouflage que l'artiste veut mettre en évidence et éviter.

Pluridisciplinarité

Afin de porter au mieux cette « transmission », un des points focaux de la démarche de Cécile Massart est celui de la collaboration entre différents domaines, parfois distants les uns des autres. En effet, les lieux qu'elle archive sont adjoints de ce que l'artiste nomme des « laboratoires » (Andra, 2014). Ils rassemblent divers individus autour d'un même thème : des artistes, des poètes, des archéologues, des économistes, des écrivains ou encore des musiciens (Massart, 2015, p. 127). Le principe est simplement la mise en commun d'individus qui souhaitent travailler sur la thématique de la mémoire, peu importe le terme qui est associé à leur discipline car ceux-ci « *changeront avec le temps* » (Andra, 2014). Le but de cette accumulation d'œuvres et de points de vue « *est de faire accepter l'idée de révéler ces lieux, en construisant de vastes esplanades qui marqueraient le paysage justement* ».

L'artiste considère en effet que c'est la communication entre différents domaines qui pourra mener de manière effective à une transmission efficace (Massart, 2015).

Art environnemental ?

Bien que la visée écologique ne soit pas ouvertement définie par l'artiste elle-même, on retrouve manifestement plusieurs notions attribuées à l'art écologique. En effet, cela se constate notamment de par les sujets abordés, la volonté de transmission, mais aussi l'approche multidisciplinaire d'un même sujet afin d'en obtenir différentes visions, collaboratives. De plus, nous avons mentionné en première partie que la question de la mémoire était une thématique également observée dans certaines œuvres d'art environnemental.

Le recyclage : Une collaboration entre l'ISELP et RECY-K

Une initiative particulièrement récente et collaborative sur le territoire belge lie très précisément l'art au recyclage. Celle-ci prendra effectivement place sur le site de RECY-K (fig.j), à Anderlecht, à proximité du canal de Bruxelles. Ce site est lui-même fortement récent, puisqu'il a été inauguré en 2016. Il est décrit comme « *une plateforme de l'économie circulaire et de l'économie sociale spécialisée dans la réutilisation, la réparation, le réemploi et le recyclage* ».

de déchets/ressources ainsi que dans la formation et la réinsertion socio-professionnelle » (Bruxelles-Propreté, [s.d]) et est géré par l'Agence Bruxelles-Propreté. Le but du site est de « *valoriser les déchets en leur offrant une seconde vie* » et organise également des activités pédagogiques (Leprince, 2015).

Cette « seconde vie » accordée aux objets est notamment caractérisée par la mise en place future de trois projets artistiques, réalisés par deux artistes belges et un artiste français⁵⁷ : Joachim Coucke, Adrien Tirtiaux et Thierry Verbeke. Les œuvres du premier se focalisent majoritairement sur la représentation de la réalité au travers de la relation entre l'art et les nouveaux médias ou nouvelles technologies (Bruxelles-Propreté, s.d), le deuxième réalise des installations de type architectural et s'intéresse plus particulièrement à l'espace, public ou d'exposition (Bruxelles-Propreté, [s.d]), le troisième enfin, est décrit comme étant un artiste « militant », ses œuvres démontrent une préoccupation envers « *le monde du travail, les libertés et les droits fondamentaux* » (Crenn, 2014).

Ce projet d'interventions sur le site résultent d'une collaboration entre RECY-K et l'Institut d'Etudes pour le Langage Plastique, qui a accueilli une exposition liée au recyclage, intitulée « *L'art d'accommoder les restes* », entre le 23 juin et le 23 juillet 2017, qui présentait des œuvres des artistes subcités (fig. k). Le titre sous-entend clairement un lien au recyclage, une volonté de ne pas jeter, de ne pas gaspiller et donc de re-faire avec ce que l'on possède déjà. La réalisation de ces œuvres sur le site de RECY-K a en effet fait suite « *à un appel d'offres émis par Bruxelles-Propreté, à l'initiative du cabinet du Secrétaire d'Etat à la Région de Bruxelles-Capitale chargée de la Propreté publique et de la Collecte du Traitement des Déchets, Fadila Laanan* » (ISELP, 2017, n.p).

Cette collaboration nous semble particulièrement intéressante à mettre en évidence, car elle démontre clairement l'existence de dialogues entre espaces d'exposition, artistes et lieux ou institutions qui ne sont *a priori* pas « culturelles ».

⁵⁷ Notons que bien que notre recherche concerne la rencontre entre l'environnement et l'art en Belgique, nous prenons ici bien entendu en considération les interventions des trois artistes sur le site. En effet, il ne serait pas logique, selon nous, de n'en envisager que deux en raison de leur nationalité, car ce qui prime avant tout dans cette initiative est la recherche d'une collaboration entre le domaine artistique et l'entreprise de recyclage qui est, elle, basée en Belgique. C'est donc logiquement l'entièreté de l'installation et des initiatives qui nous intéressent dans le cadre de cette recherche.

5. Groupe : *Collective Disaster*

Présentation

Nous avons relevé dans la partie précédente de remise en contexte que de nombreux groupes multidisciplinaires et parfois multinationaux travaillaient sur des projets liant les thématiques de l'environnement et de l'art, cherchant à formuler un dialogue nouveau entre ces disciplines en apparence éloignées. C'est le cas du groupe mutli-national *Collective Disaster* qui a été créé à la fin des années 2000 à l'initiative de plusieurs artistes, notamment belges : Valentina Karga (Grèce), Louisa Vermoere (Belgique), Pieterjan Grandry (Belgique) et d'Andrea Sollazo (Italie) (COAL, s.d).

Multi-nationalité et multidisciplinarité

Ce collectif prend forme autour de différentes disciplines parmi lesquelles « *l'environnement, le graphisme, l'architecture, la recherche, le design et la performance* » (ArtCop21, s.d).

Bien que, comme nous le voyons, ce groupe ne soit pas « uniquement » constitué de membres de nationalité belge, il démontre la multidisciplinarité et le fait que l'art environnemental et les problématiques qui s'y rapportent dépassent logiquement les frontières, non seulement disciplinaires, mais aussi géographiques. C'est pourquoi il nous a semblé pertinent et tout de même représentatif de l'inclure dans cet état des lieux au sujet de l'art environnemental en Belgique.

Le collectif démontre et poursuit une véritable visée environnementale dans ses réalisations multiformes. Il a notamment été nommé pour le prix « COAL art et environnement » en 2015 qui avait été mis en place par le collectif COAL, que nous avons déjà évoqué, dans le cadre de ArtCOP21⁵⁸ et dont le thème était les questions relatives au climat (COAL, s.d). L'objectif de ce prix était « *de porter auprès du grand public et des acteurs politiques, d'autres manières d'appréhender la complexité du défi climatique à travers une multiplicité de regards et de propositions créatives et innovantes* » (COAL, s.d).

⁵⁸ Cela se situait dans le cadre de la COP21 et avait pour objectif de réaliser différents projets (pièces, concerts, expositions), permettant l'élaboration de nouveaux dialogues entre différents domaines.

Exemple

Les préoccupations environnementales, au cœur de la démarche du collectif, peuvent en effet être observées dans leurs œuvres et dans les explications qu'ils fournissent à leur sujet⁵⁹. C'est notamment le cas de cet exemple qui semble en effet particulièrement représentatif du type de projets qu'ils conçoivent, mais également en regard de notre thématique générale sur l'art environnemental en Belgique.

« *Temple of Holy Shit* » est l'œuvre qui a été nommée pour un des prix COAL évoqués juste au-dessus. Cette œuvre est « *dédiée au recyclage des déchets corporels humains. Un projet transdisciplinaire et collaboratif qui nous rappelle avec humour que nous sommes tous producteurs d'un terreau fertile, véritable alternative aux intrants chimiques agricoles* » (COAL, 2015). Elle a été installée en 2014 à Bruxelles dans le cadre du festival *Parckdesign*⁶⁰. Elle était également adjointe d'une aire de jeux pour enfants et d'une scène ayant pour but d'accueillir des performances (COAL, 2015).



Figure 8 : Collective Disaster, *Temple of Holy Shit*, Bruxelles, 2014

Image extraite de <http://www.artcop21.com>

Plus qu'une simple œuvre d'art, ce projet devient dès lors une réelle initiative sociale, « *propice à la rencontre et aux multiples activités participatives* » (COAL, 2015). Nous pouvons

⁵⁹ Différents projets artistiques sont illustrés et décrits précisément sur le site web du collectif : <http://www.collectivedisaster.org>.

⁶⁰ *ParckDesign* est une biennale qui a lieu à Bruxelles, dont les thèmes portent toujours sur les relations entre l'Homme et la nature, en se basant sur une collaboration multidisciplinaire, mêlant notamment des ateliers autour de l'utilité de certaines plantes et initiatives artistiques sur ce même thème, montrant une nouvelle fois qu'il existe de nombreuses initiatives « plurielles » unissant les différents domaines. Le but de *ParckDesign* est notamment d'interroger les notions d'espaces publics et des parcs, en les investissant d'une manière différente. (Voir site web du festival : <http://www.parckdesign.be/>).

également lire que le but de l'œuvre est « *d'éduquer et provoquer le débat* » (COAL, 2015), ce qui, comme nous l'avons vu en première partie de ce travail, est une des caractéristiques principales attribuées à l'art environnemental ou écologique. L'œuvre combine donc différents aspects et se situe au-delà d'une initiative simplement ou « purement » artistique.

7. L'art environnemental en Belgique : généralisations et variations

Après avoir illustré différents travaux d'artistes belges rattachés de près ou de loin à l'art environnemental, nous devons à présent nous poser la question de la présence d'une cohérence entre ceux-ci et voir si l'on peut constater une certaine évolution chronologique de l'intérêt qu'a eu l'art, en Belgique, pour les thématiques environnementales. De plus, nous pouvons désormais constater de quelle(s) manière(s) les liens qui unissent l'art et l'environnement se distinguent de ce que nous avons pu observer, notamment aux Etats-Unis. Nous proposons donc dans cette partie de tirer quelques conclusions générales à la lumière des œuvres et démarches étudiées. Il ne s'agit toutefois pas d'exposer quelle serait la seule et unique lecture possible de l'art environnemental en Belgique, car, comme nous l'avons vu, l'art environnemental est multiple et les différents mouvements ont souvent été concomitants. De plus, différentes lectures et interprétations sont évidemment possibles.

1. Une spécificité belge ?

Une absence d'engagement politique ?

Nous avons vu que l'art belge était majoritairement exempt d'engagement politique clair et que les artistes belges préféraient généralement jouer sur les métaphores plutôt que de réaliser une condamnation claire. En ce qui concerne les artistes étudiés dans la présente recherche, nous observons en effet que les symboles sont fréquemment employés, notamment pour suggérer une reconnexion de l'Homme à la nature. Ce ne sont cependant pas les seules démarches que nous avons pu relever, mais globalement, nous constatons souvent une volonté de faire réfléchir le public sur la nature, sur la mémoire ou plus globalement sur les liens qui existent entre la nature et les hommes et, en effet, pas ou peu d'engagement écologique clair.

Si ce manque d'engagement politique semble se révéler vrai en ce qui concerne les initiatives individuelles, notons toutefois que l'on observe une certaine volonté de la part d'institutions

d'opérer un rapprochement réel entre les sciences de l'environnement et l'art, probablement dans le but de poursuivre une tradition d'art environnemental qui se voit à l'étranger. Précisons toutefois que dans ces cas-là, ces thématiques ne sont cependant pas abordées exclusivement à l'initiative des artistes eux-mêmes, bien que leurs œuvres soient évidemment centrales aux projets. Rappelons toutefois le cas du groupe « *Collective Distaster* » dans les démarches duquel nous relevons clairement une visée écologique et qui a justement pour particularité d'être un groupe multinational.

Nous observons dès lors que ce sont davantage des initiatives collectives, qu'ils s'agissent de « groupes » ou d'expositions, rassemblant différents artistes de différents horizons qui seraient qualifiables « d'environnementales », en raison des rapprochements qu'elles tentent de réaliser. De plus, nous avons relevé que des expositions en plein air, conscientes ou soucieuses de l'environnement, telles que *P(art)cours* permettaient notamment de mettre en lumière des œuvres d'artistes « moins connus » dont certains travaillent en lien avec l'environnement.

Toutefois, notons également que cette apparente absence d'engagement se note également ailleurs en Europe. En effet, comme nous l'avons vu, les initiatives réellement engagées y sont peu présentes, bien que certaines commencent à voir le jour, en même temps que des études à leur sujet. Celles-ci leur confèrent donc une plus grande visibilité. Il s'agit là en effet d'un aspect qu'il ne faut pas perdre de vue : il est tout à fait possible que ces thématiques traversent les travaux de certains artistes, mais si ceux-ci sont peu ou pas connus ou ne sont pas mis en valeur, il est logiquement difficile de connaître leur existence.

Une évolution chronologique ?

Nous avons repris en résumant l'article de Johan Pas écrit en 2001, qu'historiquement l'art belge n'est pas pourvu en nombre d'artistes « écologiques » et engagés. Nous avons en effet pu constater que si de nombreux artistes intègrent des éléments végétaux dans leurs œuvres, ils poursuivent davantage un objectif « poétique » qu'écologiquement engagé. Toutefois, nous constatons qu'au fil des ans, et des œuvres, une certaine évolution qui, par certains aspects, peut sembler « novatrice » et est constituée par des artistes ou collectifs plus récents. Les cas du collectif « *Collective Disaster* » ainsi que de l'artiste Cécile Massart nous semblent à ce sujet assez emblématiques. De plus, de par l'organisation d'expositions (telle que *P(ART)cours*) ou d'initiatives collaboratives entre différentes institutions (telle que RECY-K et l'ISELP), nous constatons une certaine évolution qui va dans le sens d'une volonté croissante pour un dialogue entre l'art et l'environnement.

Ceci reste évidemment relativement faible pour conclure d'une réelle évolution allant dans un sens plus « environnemental » de l'art, il pourrait ne s'agir que d'initiatives « ponctuelles », mais celles-ci restent cependant intéressantes à mettre en évidence, ne témoignant sans doute pas d'une évolution généralisée, mais d'une volonté de renouveau ou du moins de nouvelles recherches plastiques, liant l'art et l'environnement.

Conclusion

Nous avons donc pu constater que si la nature a depuis « toujours » occupé une place de premier plan dans la création artistique, les questions d'ordre environnemental et écologique sont, elles, entrées dans le monde de l'art à partir des 1960, au même moment où ces elles prenaient une plus grande ampleur dans la sphère publique. Ces initiatives artistiques ont recouvert, et continuent encore et toujours de recouvrir, différentes formes extrêmement variées, rendant particulièrement compliquée la formulation d'une définition unique rassemblant efficacement toutes ces pratiques.

Cette difficulté s'explique notamment par la polysémie rattachée aux notions d'environnement, de nature ou même d'écologie, mais aussi par les influences diverses et nombreuses des mouvements entre eux et plus encore par la difficulté généralisée de définir la notion d'art, celui-ci repoussant chaque jour ses limites, se questionnant autant lui-même que le monde qui le voit naître.

Cette difficulté à cibler avec exactitude de quoi il en retourne lorsque l'on aborde le sujet de « l'art environnemental » peut dès lors créer des confusions entre différents mouvements qui ont existé en même temps et qui étaient pourtant distincts, comme nous l'avons vu dans le cas du *Land Art* et de l'art environnemental. Cette confusion peut parfois atteindre un point tel que certains termes se retrouvent associés à une même réalité par des auteurs, mais aussi, et ce n'est que plus perturbant, par certains artistes eux-mêmes, qui, parfois, malgré le fait qu'une véritable conscience environnementale transparaisse dans leurs œuvres, citent justement le *Land Art* comme principale source d'inspiration.

Malgré ces différentes confusions et complications, l'art écologique est considéré avoir été institutionnalisé en 1992. Nous avons vu que cette forme d'art revêt sans cesse de nouvelles formes, qui sont toujours plus compliquées à catégoriser. En outre, ces œuvres et créations sont nourries par des échanges interdisciplinaires, ce qui permet plus facilement d'aborder un même thème sous différents points de vue mais qui rend aussi plus difficile leur « rangement » dans des « cases » distinctes et séparées. Nous avons également relevé que ce type d'art était principalement étudié dans le monde anglo-saxon et en Scandinavie, régions dans lesquelles la transdisciplinarité est mieux intégrée et ce genre de pratiques plus fréquentes

Néanmoins, nous avons pu relever que certaines études au sujet de cette forme d'art dans d'autres pays, notamment européens, commençaient graduellement à voir le jour, mettant en

lumière les travaux et démarches de certains artistes, restés inconnus du grand public jusqu'alors. Pour la Belgique, nous n'avons relevé qu'un seul article traitant exactement de ce sujet et datant de 2001.

En ce qui concerne ces formes d'art réalisées par des artistes belges, bien que certaines initiatives aient existé, nous n'avons pas pu relever un art « écologique » de la même ampleur et au même moment que le réalisaient les pionniers aux Etats-Unis dans les années 1960 – 1970. Ceci est expliqué par l'absence d'engagement politique apparent dans l'art belge en général, mais aussi par la situation politique et géographique du pays.

Nous avons toutefois pu relever quelques initiatives, individuelles et collaboratives, actuelles. En effet, en même temps que de par le monde les pratiques artistiques en lien avec l'environnement se diversifient intensément, nous observons des diversifications ici, dans le monde artistique belge, tant au niveau des formes que des sujets traités.

Globalement, nous avons pu percevoir qu'une volonté de dialoguer entre le monde de l'art et l'environnement était de plus en plus présente. En effet, de nombreuses expositions ou collaborations sur ces sujets voient le jour et permettent de mettre en lumière ces thématiques, même lorsque ce n'est pas leur but premier.

Ainsi, nous avons pu percevoir que de nombreuses initiatives réalisées par des artistes belges ont pour volonté de lier l'Homme à la nature, nous avons notamment pu observer une présence conséquente « d'installations végétales » à ce sujet. Celle-ci a été illustrée par la présentation des démarches de Bob Verschueren et de Nathalie Joiris. Nous pouvons toutefois considérer que leurs œuvres se rapprochent davantage du *Land Art* ou de *l'Arte Povera*, que d'un art écologique clairement engagé. Cependant, contrairement à certains *Land Artists*, ces œuvres se font dans une approche très respectueuse des matériaux. À leurs œuvres réalisées à partir d'éléments naturels, ces artistes adjoignent une composante « poétique » en poursuivant une volonté de reconnecter l'homme à la nature. En utilisant des végétaux, ces artistes mettent en évidence les thématiques du temps et plus précisément de l'éphémère. Nous avons rapproché cela du concept littéraire « d'écopoétique » qui poursuit cette même volonté de connexion. Toutefois, ces œuvres ne revêtent, selon les artistes étudiés eux-mêmes, pas de contestation ni de volonté de conscientisation envers le public. Parfois se note une volonté de faire « un peu » réfléchir, mais les artistes n'ont pas un discours clairement engagé.

En ce qui concerne la thématique des déchets et leur emploi en art, nous avons exposé la démarche de Cécile Massart et sa volonté de conférer une lisibilité aux déchets radioactifs présents dans le paysage en les archivant, afin d'éviter qu'ils soient camouflés et donc oubliés. Nous avons rapproché cette idée du concept de « mémoire collective » en raison de la nécessité d'archiver, de conserver et de transmettre un « passé », commun à une collectivité d'individus, aux générations futures. Nous avons également évoqué le projet collaboratif entre RECY-K et l'ISELP qui consiste à placer trois œuvres de trois artistes sur le site de RECY-K. Celle-ci est un parfait exemple des dialogues qui semblent se créer entre des domaines apparemment éloignés.

En ce qui concerne l'apport des sciences « exactes », fréquemment jointes aux œuvres d'art considérées « environnementales », nous avons donné à voir des œuvres de l'artiste Angelo Vermeulen. Toutefois, bien que revêtant des formes proches de celles de l'art environnemental « mondial », nous n'avons pas pu conclure qu'il s'agissait effectivement de la même démarche artistique. En effet, l'artiste est plus préoccupé par l'expérimentation et la re-creation de petits mondes en utilisant des écosystèmes, que par la conscientisation environnementale du public. Ainsi, nous constatons clairement que l'art environnemental est davantage le fruit d'une démarche poursuivie que de formes plastiques spécifiques.

Toutefois, dans la majorité des cas, ce que nous avons pu observer est que la vision de l'environnement et la nécessité de le préserver sont majoritairement perçues en lien avec l'humain, qu'il s'agisse d'une interdépendance, souvent sous forme métaphorique, avec celui-ci ou d'une transmission vers les générations futures. Cela se constate encore davantage dans les œuvres d'Angelo Vermeulen qui nécessitent la quasi exploitation des écosystèmes par les visiteurs, humains, pour « fonctionner » de la manière dont l'artiste le souhaite.

Toutefois, nous avons pu relever que si ni un engagement clair, ni une volonté « moralisatrice » n'étaient effectivement présents, une réflexion de la part du public pouvait malgré tout être induite par ces différentes œuvres et démarches. En effet, nous avons rappelé en introduction que le rôle des artistes était notamment de faire réfléchir, que les relations qui se tissaient entre les artistes, le public et les œuvres n'étaient pas uniques et que différentes interprétations étaient possibles. Ainsi, les différents questionnements que peuvent induire les œuvres peuvent potentiellement déboucher sur une réflexion plus large de la part des spectateurs, celle-ci dépendant évidemment de la sensibilité propre à chaque individu.

En ce qui concerne les initiatives collaboratives qui nous semblent lier plus efficacement art et environnement, la caractéristique majeure qui transparaît est l'interdisciplinarité. Nous avons vu qu'il s'agissait là d'un aspect absolument nécessaire à la création d'œuvres d'art environnemental. En effet, l'art « environnemental belge » le plus proche des initiatives que l'on a pu voir aux États-Unis ou dans certaines parties de l'Europe est celui réalisé par le groupe *Collective Disaster* dont nous avons mis en évidence non seulement la multidisciplinarité, mais aussi la multi-nationalité et multi-culturalité. Le but est finalement principalement de réunir des personnes intéressées par le sujet, la multiplicité de points de vue permettant une approche plus globale et englobante, donnant ainsi vie à des formes artistiques plurielles, pouvant être perçues de différentes manières, sans qu'aucune ne soit de prime abord à privilégier.

De plus, cette communication entre différents domaines se note aussi par les expositions collaboratives telle que *P(Art)cours* qui mettent en lumière les liens qui peuvent exister entre art et environnement et qui donnent aussi une visibilité à des artistes travaillant sur ces sujets.

Nous ne pourrions conclure en certifiant que l'art environnemental existe clairement en Belgique. Il n'est, en tout cas, pas comparable à ce qui se réalise notamment aux États-Unis. Néanmoins, il est indéniable qu'un intérêt va croissant pour la question des liens entre art et environnement et leur dialogue. Cet intérêt est notamment visible par l'augmentation du nombre d'expositions sur le sujet, qui tentent de rassembler des artistes travaillant de près ou de loin sur ces mêmes thématiques.

Il n'est toutefois évidemment pas possible pour le moment de définir avec certitude ni si cela va aller en évoluant encore en ce sens ni si les initiatives de ce type continueront de se multiplier.

Annexe 1 : Artistes

Dans cette annexe nous proposons un rapide aperçu du travail et des démarches d'autres artistes belges travaillant en lien avec la nature ou avec l'environnement. Sans prétendre à une exhaustivité qui serait impossible dans le cadre de cette recherche, ceci a pour but de donner une vision plus précise des différentes démarches artistiques qui tournent autour de ces sujets en Belgique.

Ainsi, si nous avons détaillé plus précisément le travail de quelques artistes ou initiatives « en plein texte » ces quelques descriptions succinctes cherchent simplement à cibler plus précisément une mouvance qui semble *relativement* homogène. En effet, les thèmes de prédilections des artistes semblent être la connexion de l'Homme à la nature et l'idée du temps et de la mémoire.

Alfredo Longo : Alfredo Longo est un artiste montois dont les œuvres visent à conscientiser le public au sujet de la notion du recyclage. Celle-ci se présentent sous forme de sculptures réalisées à partir de canettes compressées et assemblées, ce qui permet de leur donner une « *nouvelle vie* » (Longo, s.d).

André Willequet : André Willequet utilise majoritairement le bois dans ses œuvres, pour exploiter ses propriétés mouvantes et organiques ainsi que pour son côté hautement symbolique également évoqué précédemment (Fondation Européenne pour la Sculpture, 1992, pp. 34 - 37).

Anne Nuthals : Anne Nuthals réalise des sculptures sur la thématique de l'arbre, en l'associant à des matériaux manufacturés afin d'opérer une sorte d'opposition entre les deux types de matériaux (Fondation Européenne pour la Sculpture, 1992, pp. 23 - 27).

Bart de Zutter : Bart de Zutter intègre, lui aussi, des éléments naturels dans ses œuvres sculpturales (de Zutter, s.d).

Cathy Weyders : Cathy Weyders a participé à l'exposition *P(art)court* en 2014. Ses œuvres se présentent sous forme « d'installations et de sculptures polymorphes » et sont décrites comme étant des « *habitations organiques* ». Elles interrogent sur les notions d'espace, de confort, de fragilité et de survie. (Weyders, s.d)

Christian Claus : L'idée du mouvement est très présente dans les installations de Christian Claus qu'il réalise à partir d'éléments naturels, d'objets mécaniques, électriques. Celles-ci interrogent le spectateur au sujet de l'idée du temps. Elles sont en mouvement perpétuel, qui oblige à penser aux conditions éphémères de la vie (Centre culturel Jacques Franck, 2003, p. 14)

Elodie Antoine : Elodie Antoine a participé à l'exposition P(Art)cours en 2016. L'installation prévue pour l'exposition évoquait « la biodiversité, les espèces aujourd'hui en voie de disparition, la présence discrète de la vie animale sauvage dans les villes et la délicate cohabitation de l'homme avec la nature » (Persoons et Malevez, 2016, p. 6).

Jean-François Diord : On retrouve dans la démarche artistique de Jean-François Diord la volonté de faire paraître les métamorphoses de la matière en lien avec la vie humaine, en précisant toutefois qu'il entend par là autant la vie humaine au sens de « l'histoire de l'humanité » qu'à une plus petite échelle, l'histoire individuelle de chacun (Mottard, P-E. et Hoornaert P, 2004, p. 3).

Jephan de Villiers : Jephan de Villiers réalise des figurines à partir du bois, d'écorces, créant ainsi un monde qu'il nomme « *l'Arbonie* » démontrant une fois de plus la place prépondérante qu'occupe l'arbre en tant que matière et sujet dans l'art belge contemporain associé à l'art environnemental (Driant, « *l'Arbonie* » 1990, cité dans Fondation Européenne pour la Sculpture, 1992, p. 9).

Ludovic Mennesson : Ludovic Mennesson a participé à l'exposition P(*art*)cours en 2014. Il est avant tout sculpteur, mais intègre également des éléments d'architecture dans ses œuvres. Il réalise notamment des installations en combinant des éléments naturels et manufacturés, comme nous avons pu le voir dans le cas des œuvres de Bob Verschueren et Nathalie Joiris.

Philippe le Docte : Philippe le Docte est un artiste qui travaille essentiellement avec le bois comme matériau, qui l'intéresse particulièrement par ses propriétés de mouvement, toujours en évolution et auquel il adjoint parfois de la couleur à base de colorants naturels. Il y voit (tout comme nous l'avons relevé pour Nathalie Joiris) des similitudes avec le parcours de la vie de l'Homme, car « *il naît, grandit, puis meurt, il suit le même chemin que l'être humain* ». Le but

qu'il poursuit est de « *bousculer les gens* » en proposant des œuvres inattendues. Il a travaillé à la fois sur des projets en atelier destinés à des espaces d'exposition fermés et sur des projets destinés à être exposés en plein air, dans l'espace public, de manière pérenne, ou pas (Fondation Européenne pour la Sculpture, 1992, pp. 16 – 18).

Pierre Doome : Intéressé par la verticalité de l'arbre et la spirale, fréquente dans le monde végétal, qui symbolise l'élévation (Mottard, P-E. et Hoornaert P, 2004, p. 10).

Patrick Guaffi : La démarche générale de l'artiste tourne autour de la question de la mémoire, « qu'il qualifie de « mémoire de l'oubli » et qui a pour but de réhabiliter, dans un contexte autre que l'initial, des objets « déchets mémoriels » » (Sita, 2002, n.p).

Pierre Courtois : Pierre Courtois travaille dans ses œuvres sur la question du temps et du cycle (Sita, 2002, n.p).

Anne Mortiaux : « L'univers particulier d'Anne Mortiaux répond à recyclage, eau, berge, crue, végétal, mémoire ... (...) L'artiste développe un art pluridisciplinaire qui étudie l'espace (urbain et rural) et le temps » (Sita, 2002, n.p)

Annexe 2 : Figures



(fig a) : Caspar David Friedrich (1774 – 1840), *Der Mönch am Meer*, 1808 – 1810, huile sur toile, 110 x 171, 5 cm

(Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie)

Image récupérée sur le site web du Staatliche Museen zu Berlin : <http://www.smb.museum/> [en ligne], consulté le 3 août 2017.

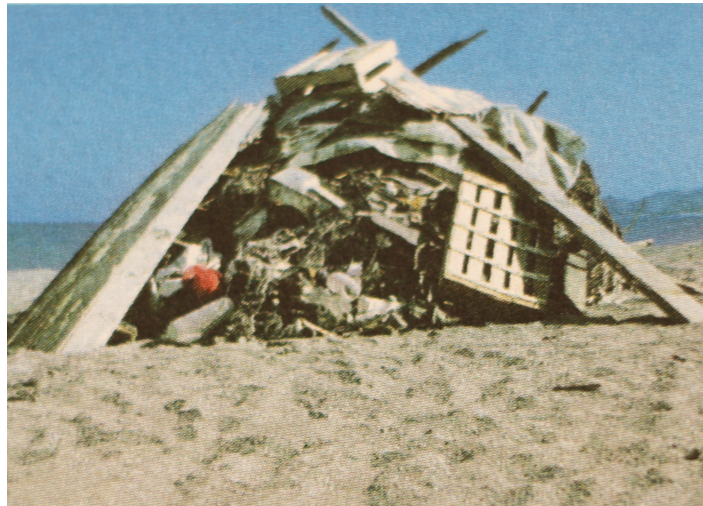


(fig b) : Robert Smithson (1938 – 1973), *Spiral Jetty*, (1970). Photographie par Gianfranco Gorgoni.

Image récupérée sur : <http://umfa.utah.edu> [en ligne], consulté le 3 août 2017



(fig. c) : Alan Sonfist, *Time Landscape*, 1965
Image extraite de : Guénin (dir.), *Sublime, les tremblements du monde*, p. 156.



(fig. d) : Hans Haacke, *Monument to beach pollution*, 1970
Image extraite de : Guénin (dir.), *Sublime, les tremblements du monde*, p. 156.



(fig e) : Amy Balkin (°1967), *Public Smog*, 2004

Image récupérée sur le site web du *Green Museum* : <http://www.greenmuseum.org> [en ligne], consulté le 3 août 2017.



(fig f) : Mel Chin (°1951), *Revival Field*, 1990 – 1993.

Image récupérée sur le site web de l'artiste : <http://melchin.org> [en ligne], consulté le 3 août 2017.



(fig.g) Nils Norman (°1966), *Edible Park* (pavillon), 2011

Image récupérée sur le site web de stroom : <https://www.stroom.nl>, [en ligne], consulté le 3 août 2017



(fig.h). Critical Art Ensemble, *Free Range Grain*, 2003 - 2004

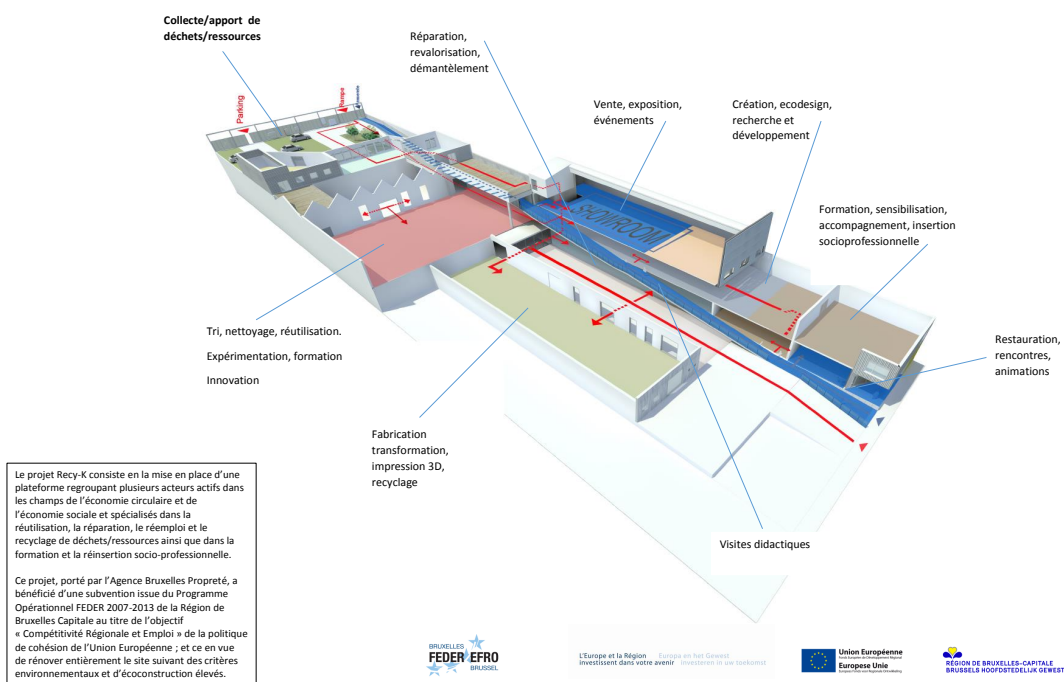
Image extraite de Demos, 2012, p. 195



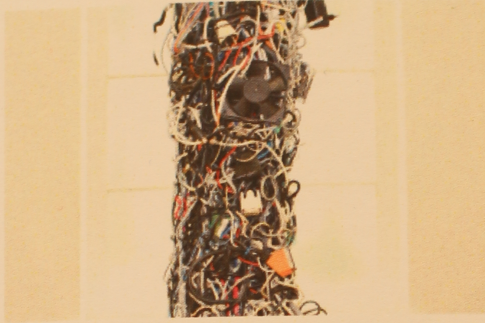
(fig.i) Tue Greenfort (°1973), illustration pour le projet *Exceeding 2°C*, 2007 – 2014.
Image récupérée sur le site web de l'artiste : <http://tuegreenfort.net>, [en ligne], consulté le 2 août 2017.

RECY-K

Plateforme régionale de l'économie circulaire et sociale, dédiée aux métiers du réemploi, de la réparation, de la réutilisation et du recyclage de déchets/ressources

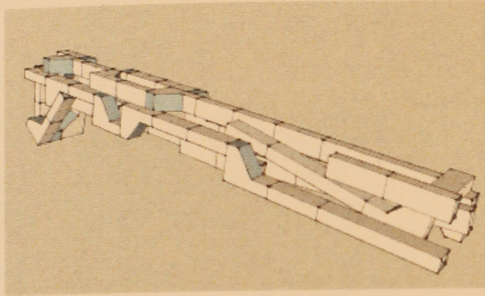


(fig j) Plan et présentation de la plateforme Recy-K,
Image récupérée en ligne sur : <https://www.arp-gan.be> [en ligne], consulté le 2 août 2017.



Joachim Coucke (1983, BE)

Joachim Coucke a conçu un imposant volume, un tronc de câbles, prises, secteurs, résidus des nouvelles technologies entraînés dans une chaîne fatale d'obsolescence précoce. La sculpture rend visible la masse matérielle d'une civilisation supposée immatérielle. Elle rend perceptible le flux constants d'informations circulant sur les réseaux, la masse du « database », formant un colossal vivier de ressources.



Adrien Tirtiaux (1980, BE)

Adrien Tirtiaux a réagencé les pièces du dispositif conçu pour l'exposition précédente. Intitulé *Les Impostes*, cet ensemble de pilastres est ici réarticulé en un volume monumental appelé *L'Impoutre*, construction évoquant une figure de *Transformer* autant que la rampe du site de RECY-K, ligne tendue traversant tout le site.



Thierry Verbeke (1970, FR)

Thierry Verbeke expérimente les orientations qu'il compte prendre sur le site lui-même : élever un mur ornemental végétalisé qui sera amené à évoluer en fonction de la croissance des plantations et de leurs mutations saisonnières. L'image de fond est une composition projetant la façade de la bourse de New York dans un temps d'après le règne productiviste financiarisé. Elle est en ruines, mousses et lierres commencent à gagner sa surface.

(fig. k) : Extrait du *flyer* de l'exposition « l'art d'accueillir les restes » à l'ISELP : présentation des artistes et illustrations de leur œuvre exposée

Annexe 3 : Lexique

Acoustic ecology : Il s'agit de l'étude des relations qui existent entre l'Homme et son environnement à travers l'étude des sons (Wrightson K. 2000).

Agit-prop : Dans les années 1980, certains collectifs d'artistes utilisaient des moyens artistiques à des fins politiques, notamment pour des campagnes pour les droits de femmes ou la prévention du SIDA. Ils ont fourni un cadre à certains artistes environnementaux ayant pour volonté d'avoir un réel impact sur la société (Brown, 2014, p. 14).

Art in nature / Nature Art : Il s'agit d'œuvres réalisées à partir d'éléments naturels et qui sont souvent d'une moins grande envergure que les œuvres du *Land Art* (greenmuseum.org).

Bio-art : Il s'agit d'une pratique qui utilise la biologie en tant que médium. (Myers, 2015)

Bio-design : Il s'agit d'une approche qui intègre des processus biologiques inhérents à écosystème à des pratiques telles que le design, la manufacture ou la construction (Myers, 2015).

Earth Art / Earth Work: Tout comme le *Land Art*, il s'agit d'une forme d'art qui est réalisée directement « dans » le paysage, qui le sculpte ou qui y place des sculptures (<http://www.tate.org.uk>).

Eco-art / Art écologique : « Selon Sacha Kagan (2014), il convient de réserver l'appellation d'art écologique à un ensemble de pratiques socioécologiques faisant appel à une esthétique de la complexité et une culture de la soutenabilité » (Pouteau, 2016, p. 7)

Ecoart-tech : Il s'agit d'expériences contemporaines au sujet des médias, de la nourriture, de l'écologie et la mémoire, réalisées au départ par Leila Nadir and Cary Peppermint (<http://www.ecoarttech.net>).

Ecovention : Néologisme créé sur base des mots anglais « ecology » et « invention » qui désigne « des initiatives artistiques qui transforment l'écologie locale » (Blanc et Ramos, 2010,

p. 48). Ces initiatives sont principalement réalisées en extérieur et ont pour principe d'apporter une réelle proposition de solution locale.

Performance : Il s'agit d'œuvres d'art qui prennent forme par des actions d'artistes et parfois avec d'autres participants. Elles peuvent se dérouler en direct ou être enregistrées, improvisées ou non (<http://www.tate.org.uk>).

Site specific : Il s'agit d'une forme d'art conçue pour être attachée à un endroit précis, spécifique, et qui entretient donc une relation avec ce lieu (<http://www.tate.org.uk>).

Social sculpture : Il s'agit d'une théorie développée par l'artiste Joseph Beuys dans les années 1970. Selon celle-ci, « tout est art », chaque aspect de la vie peut être décliné d'une manière artistique. Ainsi, tout individu peut potentiellement être un artiste (<http://www.tate.org.uk>). En disant cela, l'artiste voulait signifier que la société devait être vue comme une œuvre d'art à laquelle tout un chacun pouvait contribuer de manière créative, en vue d'améliorations sociales et environnementales (Brown, 2014, p. 12).

Bibliographie

- Adams, C. et Montag, D. (2015). *Soilculture, Bringing Arts down to Earth*, Center for Contemporary Art and the Natural World.
- Andra, (2014, 22 octobre). *Interview avec Cécile Massart, Artiste belge engagée dans la recherche d'un mode de transmission de la mémoire des sites de stockage de déchets radioactifs.* [vidéo] Interview en ligne : <http://www.dailymotion.com/video/x28epte>, récupéré le 20 juillet 2017.
- Angelroth, Ch., Van Dam, D. et Vanden Bemden. Y. (2004). *Pratiques artistiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles, perspectives*, Namur : Presses Universitaires de Namur.
- Anker, S. (2015), Foreword, dans Myers, W. *Bio Art, Altered Realities*, Londres : Thames & Hudson.
- Art & Fact., (1998). *L'arbre que cache la forêt*, Liège : Art & Fact.
- ArtCop21, s.d, *A global festival of cultural activity on climate change, September - December 2015*, récupéré en ligne : <http://www.artcop21.com>, consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.
- Atelier 340, (1985). *De l'animal au végétal dans l'art belge contemporain*, Bruxelles : Atelier 340.
- Atelier 340, (1997), *Bob Verschueren*, Bruxelles : Atelier 340.
- Belgian Art Prize [s.d], *Belgian Art Prize by Jeune Peinture Belge* : <http://belgianartprize.be> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Bernard, V. et Marcelis, B. (2011). *Bob Verschueren, Installation XII/11 « échappement libre »*, Les carnets d'HCD, Hainaut, Culture et Démocratie.
- Bex, F. (dir.), (2001). *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers : Fonds Mercator.
- Blanc, N. (2008). *Vers une esthétique environnementale*, Paris : Editions Quae.
- Blanc, N. et Lolive, J. (2009). Vers une esthétique environnementale, le tournant pragmatiste, *EDP Nature, Sciences et Sociétés*, volume 17, pp. 285 – 292.
- Blanc, N. et Ramos, J. (2010). *Ecoplasties, art et environnement*, Paris : Manuella Editions.
- Blanc, N. Pughe, T. et Chartier, D. (2008). Littérature & écologie : vers une éco-poétique. Dans *Écologie & Politique*, n°36, Paris, pp. 17 – 28.
- Bonneuil, C. et Fressoz, J-B. (2013). *L'événement Anthropocène, La Terre, l'histoire et nous*, Paris : Editions du Seuil.

- Bouisset, C. et Degrémont, I. (2013), Patrimonialiser la nature, le regard des sciences humaines, Introduction. *Vertigo la revue électronique en sciences de l'environnement*, Hors-série 16, pp. 1 -11, [en ligne] <http://vertigo.revues.org/13542>, récupéré le 28 juin 2017.
- Bradley, W. et Esche, Ch. (éd.), (2007). *Art and social change, a critical reader*, Londres : Tate Publishing.
- Brouwer J., Mulder A. et Spuybroek L. (2012). *Vital Beauty : Reclaiming Aesthetics in the Tangle of Technology and Nature*, Rotterdam : NAI Publishers.
- Brown, A. (2014). *Art & Ecology now*, Londres : Thames & Hudson.
- Bruxelles-Propreté, [s.d], Bruxelles-propreté, <https://www.arp-gan.be/>, [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Brys-Schattan, G. (2001). *Avoir lieu, Bob Verschueren*, Bruxelles : ISELP.
- Burke, E. (1990). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* trad. Baldine Saint Girons, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- Busine, L. (2004). L'art contemporain et le MAC's, dans Angelroth, Ch., Van Dam, D. et Vanden Bemden. Y., *Pratiques artistiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles, perspectives*, Presses Universitaires de Namur.
- Byttebier, K. et Stalpaert Ch. (2014). Art and Ecology Scenes form a Tumultuous Affair, dans Cools, G. et Gielen, P. (éd), *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*, Amsterdam : Valiz. Traduit du néerlandais par Leo Reijnen, pp. 59 – 88.
- CACLB, Centre d'Art Contemporain du Luxembourg belge (2007-2008). *Une idée d'Art à Montauban, Patrimoine, Paysage, Nature*, Montauban : CACLB.
- Centre culturel Jacques Franck, (2003). *La Science de l'Art, Une exposition d'art contemporain*, 09/01/2003 – 09/03/2003, Bruxelles : Centre culturel Jacques Franck.
- Clavel, J. (2012). L'art écologique, une forme de médiation des sciences de la conservation, *EDP Sciences, Sciences Nature et société*, vol 20, pp. 437 – 447.
- COAL, (2011). *Art, écologie et développement durable, état des lieux international des initiatives* : http://www.projetcoal.org/coal/wp-content/uploads/2011/07/ETUDE_COAL_2011_PARTIE1.pdf récupéré en novembre 2016.
- COAL, (2015), *ArtCop21, prix COAL 2015*, : <http://www.projetcoal.org/coal/wp-content/uploads/2015/07/Collective-Disaster.pdf> récupéré le 10 juin 2017.
- COAL, Coalition pour l'art et le développement durable [s.d], *COAL*, <http://projetcoal.org>, consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.

- Collective Disaster [s.d], *Collective Disaster*, <http://www.collectivedisaster.org> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Comptoir du Nylon, (2004). *Comptoir du Nylon*, Bruxelles.
- Cools, G. et Gielen, P. (éd), (2014). *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*, Amsterdam : Valiz. Traduit du néerlandais par Leo Reijnen.
- Corbel, L. (2012). *Le discours de l'art, écrits d'artistes 1960-1980*, Rennes : Aesthetica.
- Coucke, J. [s.d], *Joachim Coucke*, <http://www.joachimcoucke.be>, [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Crenn, J. (2014). *Thierry Verbeke, pirater le réel*, <https://crennjulie.com>, [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.
- D'Ist, L. (2017), *Dossier de presse « Oh Nature ! », Bob Verschueren, exposition du 25 avril au 11 juin 2017*, château du Val Fleury.
- Dance, A. (2016). Terraforming a Volcano, Artfully, dans *Science and Culture*, PNAS, Vol. 113, n°16, pp. 4234 – 4235.
- Davis, H. et Turpin, E. (éd), (2015), *Art in the Anthropocene, Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres : Open Humanities Press.
- De Zutter, B. [s.d], *Bart De Zutter* : <http://www.bartdezutter.be> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Deleu, L. (1980). Manifeste de l'urbanisme, dans Art&Fact, (1998). *Art & Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, L'arbre que cache la forêt*, n°17, p. 80.
- Demos, T. J. (2009). The Politics of sustainability : art and ecology, *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet*. pp. 16 – 30, Récupéré en ligne : http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/Demos_Art_and_Ecology.pdf, consulté pour la dernière fois le 10 juillet 2017.
- Demos, T. J. (2016). Rights of Nature : The art and politics of earth jurisprudence. *Elemental – an arts and ecology reader*, Manchester : Cornerhouse Publications, pp. 133 – 151.
- Demos, T.J, (2016) A. *Decolonizing Nature, Contemporary Art and the Politics of Ecology*, New-York, Sternberg Press.
- Demos, T.J. (2012). Artforum International, Jean-Luc Moulène, Art After Nature, Stan Douglas, Joséphine Pryde, *Art After Nature T.J Demos on the Post-natural condition*, pp. 191 – 197.
- Doriac, F., (2005), *Le Land Art... et après, L'émergence d'œuvres géoplastiques*, Paris : L'Harmattan.

- Dreyfus., E. (2012). Reportage, entre la poubelle et l'éternité, *L'art peut-il sauver la planète, Stradda, le magazine de la création hors-les-murs*, n°23, pp. 49-53.
- Dustin, J. (1995). Bob Verschueren, la pérennité en péril, dans Art&Fact, (1998). *Art & Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège, L'arbre que cache la forêt*, n°17, 1998
- Ecoarttech, [s.d.], *Leila Nadyr + Cary Peppermint / (ecoarttech)*, <http://www.ecoarttech.net> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.
- Edmondson, R., et Rau H. (éd), (2008). *Environmental Argument and Cultural Difference, Locations, Fractures and Deliberations*, Berne : Peter Lang AG.
- Ferrand, T. (2012). La planète partenaire de jeu, *L'art peut-il sauver la planète, Stradda, le magazine de la création hors-les-murs*, n°23, pp. 15 – 16.
- Fondation Européenne pour la Sculpture, (1992). *Des sculpteurs et des arbres, Jephon de Villiers, Phillippe Le Docte, Anne Nuthals, Bob Verschueren, André Willequet, 5 décembre 1992 – 31 janvier 1993*, Bruxelles : Fondation Européen pour la Sculpture.
- Formery, V. (2003). Introduction. Musée Ianchelevici, *Deuxième nature, Sculptures, Installations végétales*, La Louvière : Musée Ianchelevici, pp. 4 – 6.
- Frac Lorraine, (1994). *Architecture et Nature, exposition*, Fonds régional d'art contemporain : Metz.
- Fressoz, J-B. (2016). L'anthropocène et l'esthétique du sublime, dans Guénin, H., (dir.), *Sublime les tremblements du monde*, 11 février – 5 septembre 2016, Centre Pompidou-Metz, pp. 44 – 49.
- Garraud, C. (2007). Introduction dans *Bob Verschueren, dialogues entra nature et architecture*, Wavre : Editions Mardaga, pp. 4 – 11.
- Garraud, C. et Boël M. (2007). *L'artiste contemporain et la nature, parcs et paysages européens*, Paris : Hazan.
- Garraud, C., (1993). *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, Paris : Flammarion.
- Gefen, A., (2015). Introduction. La naturalisation de l'esthétique. Dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n°15, pp. 5 – 7.
- GHK, (1999). L'art c'est l'art dans Gonseth, M-O., Hainard, J., Kaehr, R. *L'art c'est l'art*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse (pp. 7 – 10).
- Gielen, P. (2014). *Situational Ethics, An Artistic Ecology*. dans Cools, G. et Gielen, P. (éd), *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*, Amsterdam : Valiz. Traduit du néerlandais par Leo Reijnen, pp. 17 – 42.

- Gomis, G. (2012). Fleurs de trottoir, *L'art peut-il sauver la planète*, Stradda, le magazine de la création hors-les-murs, n°23, pp. 20 – 21.
- Gonseth, M-O., Hainard, J., Kaehr, R., (1999). *L'art c'est l'art*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse.
- Gravel, C. (1990). Art actuel et écologie, une difficile écosophie, *Vie des Arts*, vol. 35, n° 141, p. 33-37.
- Green Museum, [s.d], *Environmental Art Museum*, <http://greenmuseum.org> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Greenfort T. [s.d], *Tue Greenfort*, [en ligne] : <http://tuegreenfort.net/>, consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*, Paris : Editions Galilée.
- Guénin, H., (dir.), (2016). *Sublime les tremblements du monde*, 11 février – 5 septembre 2016, Centre Pompidou-Metz
- Heinich, N., (2014). *Le paradigme de l'art contemporain, structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard.
- Heinich, N., Schaeffer, J-M. et Talon-Hugon C. (2014) *Par-delà le beau et le laid, enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Herbstreuth, P. Levin, K. et Nemitz, B. (éd.), *Trans Plant : Living vegetation in contemporary art*, Hatje-Cantz, 2000.
- Hustache, A. (2002). Bob Verschueren, le glaneur de l'art, *AAT Arts-Antiques-Auctions*, n°336, pp. 110 – 111.
- J. Bullot, N. (2014). The Functions of Environmental Art, *Leonardo*, Volume 47, Numéro 5, pp. 511-512.
- Joiris, N. (1998). L'arbre dans tous ses états, *Art & Fact, Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, *L'arbre que cache la forêt*, n°17, pp. 50 – 51.
- Joiris, N. (2003). Nathalie Joiris. Dans *ARTour Centre d'art contemporain et patrimoine*, La Louvière : Centre culturel et régional du Centre, n.p.
- Joiris, N. [s.d], *Nathalie Joiris*, <http://nathaliejoiris.net>, [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- K. Grande, J. (2004). *Art Nature Dialogues Interview with environmental artists*, New York : State Univeristy of New York.

- K. Grande, J. (2010). The Nature Muse. *Natura Humana outdoor Installation Bob Verschueren*, Mardaga, Façons de voir, pp. 8 – 12.
- K. Grande. J. (2000). Du végétal (et du minéral) chez Verschueren : Entretien avec Bob Verschueren. *Espace* 54, pp. 44 – 47.
- Kagan, S., (2014). *The practice of ecological art, Plastik, Art et biodiversité : un art durable ?* [En ligne] : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=718>, consulté pour la dernière fois le 3 août 2017
- Kastner, J. et Walis, B. (éd.), (2004). *Land and environmental Art*, Londres : Phaidon.
- Krauss, R., (1979), Sculpture in the Expanded Field, *October*, volume 8, pp. 30 – 44.
- Laoureux, D. (2009). *Histoire de l'art du 20^{ème} siècle, Clés pour comprendre*, (1^{ère} éd.), Bruxelles : De Boeck.
- Lejeune, A. (2011). Un « tour des monuments de Passaic » (1967), l'image de la cité selon Robert Smithson, *L'Espace géographique*, Tome 40, pp. 367 – 380.
- Leprince, P. (2015). Recy-K, l'écopôle qui en jette, *Journal Le Soir*, 15 janvier 2015 <http://www.lesoir.be>, [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.
- Lequeux, E., et Schlessler, T. (2015). Les artistes peuvent-ils sauver la planète ? *Beaux-Arts Magazine : Art et écologie, comment les artistes imaginent l'avenir de la planète*, n°378, pp. 56 – 67.
- Lheureux, C. (2017). Dessiner l'invisible, Écrire l'innommable. *Art même*, Vol. 71, no.71, p. 50 (Décembre 2016 - Février 2017).
- Longo, A. [s.d], *Alfredo Longo* : <http://www.alfredolongo.com> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.
- Mania, A. (1997), Traces de l'éphémère dans Atelier 340, *Bob Verschueren*, Bruxelles : Atelier 340, pp. 44 – 55.
- Marcelis, B., (2011). Préface, dans, Bernard, V. et Marcelis, B. *Bob Verschueren, Installation XII/11 « échappement libre »*, Les carnets d'HCD, Hainaut, Culture et Démocratie.
- Massart, C. (2004). How plural interests, values and knowledge could be translated into a concrete radwaste disposal project design : an artist vision. OECD, (2005). *Dealing with Interests, Values and Knowledge in Managing Risk, Workshop Proceedings Brussels, Belgium 18-21 November, 2003*, Paris, OECD, pp. 117 – 121.
- Massart, C. (2015), Constructing memory through artistic practices. *Radioactive Waste Management and Constructing Memory for Future Generations: Proceedings of the*

- International Conference and Debate, 15-17 September 2014, Verdun, France, OECD, Paris, pp. 125 – 131.*
- Massart, C. [s.d], *Cécile Massart, lisibilité des déchets radioactifs* : <http://cecile-massart-lisibilite-dechets-radioactifs.com> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Miles, M. (2014). *Eco-Aesthetics, Art Literature and Architecture in a Period of Climate Change*, Bloomsbury.
- Minne, M. (1998). *Bob Verschueren*. Carré d'art exposition, Court-Saint-Etienne, Editions du Centre culturel du Brabant wallon.
- Moreira Leite, R. (2002). *Interview avec Nathalie Joiris* [dossier d'exposition à l'ISELP]
- Morel, G. (2010), *Bob Verschueren*. Connaissance des ARTS, Arts & Nature 2010 au Domaine de Chaumont-sur-Loire, pp. 13 – 15.
- Mottard, P-E et Hoornaert P. (2005). *A travers bois, œuvre en plein air, 5/06 – 25/09/2005, Château de Jehay, Par cet Jardins (Amay)*, Liège : Province de Liège – Culture.
- Mottard, P-E. et Hoornaert P, (2004). *Grandeur Nature, Œuvres en plein air, 5/06 – 26/09/2004, Château de Jehay, Par cet Jardins (Amay)*, Liège : Province de Liège – Culture.
- Mulatero, I. (2007). Introduction. *Dalla Land Art alla Bioarte / From Land Art to Bioart*, Turin : Hopefulmonster editore. [English texts pp. 212 – 350].
- Musée Ianchelevici, (2003). *Deuxième nature, Sculptures, Installations végétales*, La Louvière : Musée Ianchelevici.
- Myers, W. (2015). *Bio Art, Altered Realities*, Londres : Thames & Hudson.
- Natural World Museum. (2007). *Art in action, nature, creativity and our collective future*, San Rafael : Earth Aware Editions.
- Nisbet, J. (2014). *Ecologies, Environments, and Energy Systems in Art of the 1960 and 1970s*, Londres : The MIT Press.
- Nora, P. (1978). La mémoire collective. Dans Le Goff, J. *La nouvelle histoire*. Paris : Retz-CEPL.
- Nora, P. (1997). Entre Mémoire et Histoire, La problématique des lieux. Dans Nora, P. (dir.) (1997). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard, pp. 25 – 43.
- Nora, P. (dir.) (1997). *Les Lieux de mémoire*, Paris : Quarto Gallimard.
- OECD, (2005). *Dealing with Interests, Values and Knowledge in Managing Risk, Workshop Proceedings Brussels, Belgium 18-21 November, 2003*. Récupéré en ligne : http://www.oecd-ilibrary.org/nuclear-energy/dealing-with-interests-values-and-knowledge-in-managing-risk_9789264007321-en, consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.

- P(art)cours / Par(Kunst), [s.d], <http://www.partcours-parkunst.com> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Parckdesign, [s.d], <http://www.parckdesign.be/fr> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Pas, J. (2001). « Ce n'est pas du *Land-Art* », Aspects écologiques dans l'art belge depuis 1975. dans Bex, F., (dir.), *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers : Fonds Mercator, pp. 99 – 114.
- Paul, S. (2016). Land art et écologie : vers une thérapie du paysage. Dans Guénin, H., (dir.), (2016). *Sublime les tremblements du monde*, 11 février – 5 septembre 2016, Centre Pompidou-Metz, pp. 38 – 43.
- Persoons, C. et Malevez G. (2016). *Catalogue de l'exposition P(Art)Cours / ParKunst, 2016*, Fédération Wallonie – Bruxelles.
- Pouteau, S. (2016). Des modalités d'intervention « art-science- philosophique » pour éprouver les temporalités de l'urgence environnementale, *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement* [En ligne], Volume 16 Numéro 1, consulté le 03 mai 2017. URL : <http://vertigo.revues.org/16976>
- Price, (1999). Raconter l'art dans Gonseth, M-O., Hainard, J., Kaehr, R. *L'art c'est l'art*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, pp. 77 – 92.
- Prod'hom, C. (1999). Triangle d'or, triangle d'art dans Gonseth, M-O., Hainard, J., Kaehr, R., *L'art c'est l'art*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, pp. 139 – 150.
- Pughe, T. (2005). Réinventer la nature : vers une éco-poétique. Dans *Etudes anglaises*, Tome 58, pp. 58 – 81.
- Răducanu, M. (2016). Eco Art, *Romanian Economic and Business Review*, vol. 11, pp. 39 – 43.
- Ramade, B. (2007). Mutation écologique de l'art, dans Lolive, J. et Blanc, N. (Eds), *Esthétique et espace public, Cosmopolitiques*, pp. 29 – 40.
- Ramade, B. (2010). *Rehab, l'art de re-faire*, Paris : Editions Gallimard.
- Ramade, B. (2011). Après la révolution, qui ramassera les poubelles ? *Association Vacarme*, n°57, pp. 82 – 94.
- Ramade, B. (2015). L'art de l'écologie, aux limites de l'exposition, *Espace, Art actuel*, n°110, pp. 12 – 21.
- Ramade, B. (2015). L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes, *Perspectives*, pp. 184-190, [en ligne] <http://perspective.revues.org/5840>, consulté pour la dernière fois le 10 juillet 2017.

- Ressler, Y., et Vermeulen, A. (2008) *Conversation avec Angelo Vermeulen*, Gerpennes : Editions Tandem.
- Rollin, P-O. (1999). Du son comme matière, *L'art Même, lettre des arts plastiques de la communauté française de Belgique*, 1^{er} trimestre 1999, n°2, p. 19.
- Rollin, P-O. (2004). Et l'arbre vivant devient sculpture. dans *Nathalie Joiris Arts 00 + 4*, p. 3.
- S.n, (2005). Dossier de presse : « Les archives du futur » : Une autre vision du stockage des déchets radioactifs. Andra – centre de stockage de la Manche du 26 mai au 30 septembre 2005. Récupéré en ligne : <https://www.andra.fr/download/site-principal/document/dossier/dossierpresseexpomassart.pdf>
- Sauter, C. (2013). Patrimoine naturel et médiations visuelles : les solutions du paysage. *Vertigo, la revue électronique en sciences de l'environnement*. Hors-série 16 | juin 2013 [En ligne], <http://vertigo.revues.org/13729>, consulté pour la dernière fois le 22 juillet 2017.
- Siméon, O. (2014). Quel patrimoine industriel pour quelle vision de la mémoire ? Le cas de la Grande-Bretagne, *L'Homme et la société*, 2014/2, n°192, pp. 15 – 30.
- Site web de l'œuvre « *Biomodd* », [s.d], <http://www.biomodd.net/> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Sita (2002), *Recycler est un art, Parc d'Egmond Bruxelles*, Bruxelles : Sita.
- Tanaka, M. (2012). Après Fukushima, hurler le silence, manger du chou, *L'art peut-il sauver la planète, Stradda, le magazine de la création hors-les-murs*, n°23, pp. 12 – 14.
- Tate Gallery, [s.d] : <http://www.tate.org.uk> [en ligne], consulté pour la dernière fois le 3 août 2017.
- Tiberghien, G., (2001). *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud, école nationale supérieure du paysage, centre du paysage.
- Turine, R. (2002). Art/Nature, Quand l'art explicite et valorise la nature... *Wallonie/Bruxelles, revue bimestrielle internationale éditée par la Communauté française de Belgique et la Région wallonne, le boum des technologies*, n°79, pp. 45 – 47.
- UNESCO, (2006), *Un laboratoire d'idées sur l'art et le développement durable, rapport sommaire*, Vancouver.
- Van Den Bergh, H., (2015). *L'art pour le bien de la planète*, Nouvelles Perspectives, <http://ietm.org>
- Van Essche, E. (2009). (Re)création : du recyclage comme pratique artistique contemporaine dans Eric Vandecasteele (dir.), *L'art du recyclage*, coll. « Arts », Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, pp. 33 – 47.

- Vandecasteele, E. (2009). *L'art du recyclage*, coll. « Arts », Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Vander Gucht, D. (2004), Conclusions, dans Angelroth, Ch., Van Dam, D. et Vanden Bemden. Y., *Pratiques artistiques actuelles en Wallonie et à Bruxelles, perspectives*, Namur : Presses Universitaires de Namur.
- Vergine, L. (2007). *Quand les déchets deviennent art, TRASH rubbish mongo*, Milan : SKIRA editore.
- Vermeulen A. [s.d], Angelo Vermeulen : <http://www.angelovermeulen.net/>, consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Verschueren, B. (2008). *Conversation avec Robert Dumas*, Editions Tandem.
- Verschueren, B. [s.d], Bob Verschueren : <http://www.bobverschueren.net>, consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Von Mengden, L. (1997). La matière, la forme et le temps dans l'œuvre de Bob Verschueren, dans *Atelier 340, Bob Verschueren*, Bruxelles : Atelier 340. pp. 124 – 145.
- Weintraub, L. (1996). *Art on the edge and over*, Litchfield : Art Insights.
- Weintraub, L. (2012). *To Life ! Eco art in pursuit of a sustainable Planet*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press.
- Weyders, C. [s.d], *Cathy Weyders*, <http://www.cathyweyders.com>, consulté pour la dernière fois le 4 août 2017.
- Whaler, M-O, (1999). La truie est multipare dans Gonseth, M-O., Hainard, J., Kaehr, R., *L'art c'est l'art*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel, Suisse, pp. 151 – 160.
- Wilson, S., (2010). *Art + Science*, (traduit de l'anglais par Gilles Berton), Londres : Thames & Hudson.
- Wrightson K. 2000. An introduction to acoustic ecology. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, pp. 10 – 13.
- Zahm, O., (1993). Savage Thoughts, a wilderness of postecological agitprop, *Flash Art International Edition, the leading european art magazine*, vol xxvi – n°171 summer, pp. 84 – 85.