

Greenwashing et greenbashing

L’ART ÉCOLOGIQUE À L’ÉPREUVE DE SON MODE DE FINANCEMENT

L’écologie est au cœur des discussions économiques et sociales actuelles. Nombreux sont les artistes sollicités à l’occasion d’événements publics, à l’instar de la COP 21 il y a moins de deux ans, à produire des œuvres qui, placées dans l’espace public, sont destinées à illustrer le débat public et à rallier les citoyens au thème. Sensibles à la cause pour certains, ils peuvent également choisir ce thème comme *leitmotiv* de leur travail, en dehors de toute commande, leur financement fait alors partie intégrante de leur réflexion éthique. L’argent – financement entrepreneurial, par exemple – replié sur le sujet de l’environnement, peut faire figure de repoussoir : une grosse production favoriserait la conception d’œuvres énergivores et donc incohérentes.

Le financement des œuvres constitue un élément de leur appréciation critique, et ce dès l’apparition du thème dans l’histoire de l’art. Les projets environnementaux conçus par Robert Smithson, artiste considéré, dans l’historiographie américaine, comme l’un des pionniers du sujet, font immédiatement l’objet de controverses. En 1971, lorsqu’il s’engage dans le marché de la réhabilitation de sites miniers, il s’appuie sur une loi contraignant les entreprises à dépolluer les sols, à leurs frais. Ce mode de financement entrepreneurial incite Smithson à opérer un revirement stratégique. Il est loin cependant de convaincre les entreprises minières et les universités pour le financement de ses travaux de grande envergure. Sa sincérité est remise en cause : il se rallierait au thème dans le seul but de lever des fonds, préfigurant le *greenwashing*. Les liens entre art écologique et argent relèvent donc immédiatement de la polémique. En contrepoint, et à la même époque, la stratégie de Liz Christy, compatriote de Smithson, remporte l’adhésion du public et de l’administration municipale new yorkaise en les ralliant à sa mission de revégétalisation de l’espace urbain new yorkais. Tout en adoptant une posture de *green guerrillera* lorsqu’elle investit des terrains vagues, elle prend soin de respecter le cadre légal de la pro-

priété publique. Cette précaution lui permet de bénéficier de financements publics et privés et, *in fine*, de diriger le programme de plantation des Nations Unies. Les liens entre art et argent peuvent s’avérer fructueux.

Regardant au-delà de ces deux exemples historiques, il est à noter que le corpus sélectionné s’ouvre à l’international – les artistes actifs cités dans cet article viennent d’Amérique du Nord et du Sud ou en Europe. Il ne sera hélas pas possible de faire, dans l’espace imparti, une histoire de l’art écologique et de son financement ; seuls certains artistes et œuvres qui semblent pertinents à ce propos seront évoqués afin de mettre en évidence autant la pertinence de leurs engagements pour certains que l’effet d’aubaine pour d’autres ou encore les contorsions obligatoires pour un quelconque subventionnement. Tous, en outre, occupent le terrain de l’écologie sans considération de lieu nuançant alors le présupposé américain de l’émergence du sujet. Le travail de Nicolas Uriburu, artiste argentin, certes moins documenté, mais tout autant sensible aux causes de l’arbre et de la pollution de l’eau, le prouve. S’il se rend visible, à l’instar de Christy, en adoptant, à Buenos Aires, les codes de la *green guerrilla*, le manque de soutien financier le pousse, en 1998, à contacter Greenpeace et jusqu’en 2010, artiste et association travaillent ensemble sur quatre projets liés à la pollution de l’eau, à la défense des espèces animales et au traitement des déchets nucléaires. De la contrainte financière naît ici une collaboration artistique pour le moins inédite puisque l’organisation activiste a refusé toute autre collaboration avec un artiste.

En contrepoint, le travail de ces défricheurs est mis en perspective avec celui d’artistes européens actuels, choisis en raison de l’actualité et de la visibilité de leurs travaux à l’heure de la COP 21. Dans le cadre strict de la manifestation internationale, ils bénéficient des fonds issus de commandes publiques. Certains de leurs travaux, placés dans l’espace public parisien, semblent mal-

heureusement livrer une proposition trop littérale et bien peu critique (en raison de leur caractère de commande ?). Certains se risquent même à l'incohérence compte tenu de la lourde empreinte carbonique de leur production ; faut-il alors y voir la marque de leur confortable financement ? L'art écologique, pour échapper à toute critique, devrait-il alors se passer d'argent ? Il est manifeste que les artistes les plus radicaux et soucieux de leur indépendance adoptent cette position. Le français Laurent Tixador, par exemple, dont il sera question plus tard dans cet écrit, choisit de travailler sans gros budget ni élément préfabriqué¹.

Ainsi, les réflexions et choix ayant présidés à la conception des œuvres sélectionnées dans cet article ont pour objectif de souligner la prégnance de la relation entre art écologique et argent. La question se pose donc de savoir si un tel art, dans sa dimension éthique, ne tend pas intrinsèquement à repousser le pouvoir de l'argent. Comment l'art écologique doit-il être financé pour prétendre en être ? L'artiste se doit-il d'être scrupuleux quant au choix de son sponsor, ou doit-il chercher à s'en passer ? Un art écologique « véritable » doit-il porter sa conscience autant sur le processus de création et son monde de financement ? N'existe-t-il pas d'autres alternatives ?

Un pionnier... du *greenwashing*

Les toutes premières œuvres réalisées dans le paysage par l'américain Robert Smithson montrent un artiste peu soucieux de l'environnement qu'il investit ; plusieurs œuvres permettent d'en rendre compte. Près de Rome, il répand du goudron dans une carrière abandonnée (*Asphalt Rundown*, 1969). Ce geste est réitéré lors de l'exposition *955.000* en 1970, à Vancouver (*Glue Pour*) où cette fois l'artiste verse de la colle *in situ*. En 1968, Smithson projette d'acquérir une île exclusivement constituée de rochers, au large de Vancouver. *Island of Broken Glass* (1968) pour la mettre à contribution de ses expériences sur le phénomène d'érosion. Il prévoit en effet d'y déposer cent tonnes de verre

industriel teinté en vert. Le matériau se transformerait en sable au fil du temps. Craignant ses effets négatifs, Greenpeace s'oppose au projet, lequel condamnerait en effet l'île à n'accueillir plus aucun écosystème. Plus encore, il ferait également entrave au cours naturel de la migration des oiseaux en les empêchant de se percher sur les rochers. Enfin, il construit la célèbre *Spiral Jetty* (1970), une spirale hors d'échelle, longue de 457 m, dans les eaux du Great Salt Lake, dans l'État de l'Utah. Ce qui a séduit l'artiste dans le choix du site est la qualité chromatique des eaux du lac, d'un rouge profond. La spirale a été fabriquée au moyen de 6650 tonnes de roches transportées d'un site adjacent, à l'aide d'engins de chantier – elle bouleverse la physionomie du terrain pour donner lieu à un paysage. Ces œuvres sont révélatrices, sinon d'un mépris, au moins d'une absence de considération de l'artiste à l'égard de l'environnement.² Seuls le phénomène de cristallisation et le concept d'entropie – la lente et inéluctable désintégration des systèmes – l'intéressent, à ce stade de sa carrière.

Broken circle / Spiral hill (1971) est réalisé en deux parties à Emmen (Hollande), sur un site industriel désaffecté. *Broken circle* se compose de sable, de terre et d'eau, d'une digue d'un diamètre d'environ quarante deux mètres, et d'un rocher posé en son centre. *Spiral Hill* consiste elle en un relief conique de terre d'un diamètre de vingt trois mètres, recouvert d'une couche de terre arable. Un chemin blanchi, tracé au sable blanc, part de sa base pour s'enrouler autour du cône. Si l'œuvre reprend le protocole et le gigantisme de *Spiral Jetty*, *Broken Circle / Spiral Hill* opère une rupture – elle est considérée comme « la première réhabilitation d'un site déclassé³ », du fait de sa localisation sur un site industriel désaffecté. Ce projet rencontre l'adhésion du public et des institutions – il devient le parangon des interventions de Robert Smithson.

1. Cf. Sébastien BISET, « Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage », dans *Marges* [En ligne], n° 9, 2009, <<http://marges.revues.org/536>>, consulté le 03 décembre 2017.

2. Sur la question des disputes entre écologie et *Land Art*, voir Éliane ELMALEH. « La terre comme substance ou le Land Art », *Revue française d'études américaines*, n° 93, vol. 3, 2002, p. 65-77.

3. Adeline LAUSSON, *Le Land Reclamation Art : idées, artistes, projets. Des années 1960 aux années 2000*, thèse de doctorat sous la direction de Françoise Levailant, Paris 1 – Panthéon Sorbonne, soutenue le 25 novembre 2006, p. 68.

À partir de 1972, sur ce modèle et pendant deux ans, jusqu'à son décès, Smithson prospectera auprès des compagnies minières ou des universités en vue de l'implantation de ses projets. L'artiste s'appuie alors sur le marché de la réhabilitation des sites miniers aux États-Unis. Contraignante, la loi de 1971 oblige les entreprises minières à dépolluer leurs sols. La perspective de cette nouvelle source de financement entrepreneurial coïncide avec un revirement des stratégies plastique et discursive de l'artiste. Smithson fait-il alors preuve d'opportunisme ? Sa démarche est-elle sincère ou pratique-t-il le *greenwashing*¹ avant l'heure ? L'analyse des écrits de l'artiste fournit des éléments de réponse. Dans un premier article consacré aux œuvres réalisées en plein air², Smithson tend à montrer au moyen de son interprétation du concept d'entropie³ qu'esprit humain et planète se trouvent « dans un état perpétuel d'érosion⁴ » à la faveur d'un mouvement orienté vers la destruction de l'ordre et la déperdition de l'énergie. *Island of Broken Glass* s'inscrit dans cette ligne, au mépris de l'équilibre écosystémique de l'île.

Dans le même article, Smithson procède à l'apologie des machines – machines qu'il enrôle dans la construction de ses œuvres titanesques. Selon lui, nature et technique ne constituent pas des opposés au sens strict, il les envisage plutôt suivant un rapport d'analogie. Ainsi, selon l'artiste :

même les outils et les machines les plus perfectionnés sont faits des matières brutes de la terre. Les outils technologiques d'aujourd'hui, hautement raffinés, ne sont pas si différents de ceux des hommes des cavernes. (...) Les lugubres tracteurs (...) ont la maladresse de dinosaures blindés. (...) Les marteaux piqueurs et des explosifs (...) peuvent pro-

duire des glissements de terrain et des tremblements de terre⁵.

Par des moyens littéraires, poétiques et rhétoriques, Smithson légitime une intervention invasive de l'artiste dans la nature ; sa main, prolongée par cette extension technologique qu'est l'outil, reproduit un phénomène entropique naturel, à la manière d'un démiurge en négatif.

Le lien entre exploitation économique et perturbation de l'environnement ne devient ostensible dans ses écrits qu'en 1971 – l'année même de la loi sur la réhabilitation. Il dénonce, dans *Untitled*⁶, l'aveuglement des industriels et offre l'alternative d'une intervention de l'artiste envisagée comme médiateur :

Le monde a besoin de charbon et d'autoroutes, mais nous n'avons pas besoin du résultat des mines à ciel ouvert ou des trusts autoroutiers. L'économie, quand elle fait l'abstraction du monde, est aveugle aux processus naturels. L'art devient une ressource, qui intercède entre les écologistes et les industriels. L'écologie et l'industrie n'empruntent pas des voies à sens unique, mais devraient plutôt se rencontrer. L'art peut aider à procurer une dialectique nécessaire entre eux. Une leçon peut être tirée des demeures indiennes creusées dans les falaises et les œuvres faites de monticules de terre. Ici nous voyons que nature et nécessité agissent de concert⁷.

Le dernier texte de Smithson, daté de 1972 (*Proposition pour la réhabilitation d'un site de mine à ciel ouvert en terme d'Earth Art*) est rédigé à l'occasion d'une conférence sur l'éducation artistique organisée en 1973 à l'université de l'Ohio. Smithson expose son projet *Bingham Copper Mining Pit*, et appelle à une collaboration entre artistes et industriels. *Spiral Jetty* y est cette fois présentée par son auteur comme une œuvre écologique – le Great Salt Lake est situé à proximité d'un derrick abandonné qui a pollué les eaux avoisinantes. Il précise que

1. *Greenwashing* (écoblanchiment) : terme anglosaxon désignant les pratiques consistant à utiliser abusivement un positionnement ou des pratiques écologiques à des fins marketing. Le *greenwashing* peut par exemple se faire par des publicités trompeuses ou par le fait d'arborer des « labels verts maison » non officiels.

2. Robert SMITHSON, *The Writings of Robert Smithson, Essays with illustrations*, New York University Press (éd.), 1979.

3. Un principe de thermodynamique qui permet de mesurer la dégradation de l'énergie d'un système pour mettre en évidence la lente et inéluctable dégradation de la nature.

4. Robert SMITHSON, *op. cit.*, p. 82, traduction de l'auteur.

5. *Ibid.*

6. Cf. Robert SMITHSON, *Robert Smithson : The Collected Writings*, J. Flam (éd.), Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1996, p. 376.

7. Robert SMITHSON, *The Writings of Robert Smithson, op. cit.*, p. 220.

(...) les artistes, écologistes et industriels doivent progresser en relation les uns avec les autres, plutôt que de continuer à travailler et produire chacun de leur côté. (...) Il devrait y avoir des artistes-consultants dans chaque entreprise majeure en Amérique¹.

En 1972, à la recherche de soutien et de financement pour des œuvres hors d'échelle et hors de prix, Smithson confère rétroactivement des vertus environnementales à ses interventions artistiques dans le paysage. Il se pose en artiste-entrepreneur et sollicite, en plus du mécénat entrepreneurial auquel sont contraintes les entreprises, un mécénat étatique. Il ne rencontra pourtant pas l'adhésion des industriels – ses projets ne rempliraient pas le cahier des charges législatif, à savoir la conversion des sites en pâturages ou en zones de divertissement. Son travail n'a pas été considéré comme suffisamment réparateur. Smithson n'aurait aucune conscience environnementale avancée, il serait opportuniste. D'ailleurs, un financement entrepreneurial serait incompatible avec l'émergence d'un art préoccupé d'écologie. Ainsi Adeline Lausson, dans sa thèse consacrée au *Land Reclamation Art*, cite Janet Kardon, laquelle admet que « s'il propose effectivement une reconversion, ses projets ne sont pas de la réhabilitation écologique ; sur le papier à dessin, cela devient une certitude ». Elle le trouve emprunt d'« ironie, voire de cynisme² », ce que Lausson corrobore en notant que ces dessins sont « de précieuses sources d'infos montrant le fossé qui existait entre le discours que l'artiste défendait auprès des industriels et le contenu des projets eux-mêmes³ ». La chercheuse conclut que Smithson n'est pas à l'origine des recherches des artistes dédiés à la réhabilitation.

La réception critique controversée de Smithson est révélatrice des résistances rencontrées par certains artistes lorsqu'ils s'emparent d'un sujet de société, finançable par l'état ou les industriels. L'aventure de Smithson montre plutôt les liens tumultueux entre *sponsoring* entrepreneurial et sauvegarde de l'environnement et préfigure le *green-washing*.

Une Green Guerilla au États-Unis

Aux États-Unis, à la même période, dans un contexte économique sombre, une artiste peintre emprunte, dans un premier temps, la voie de la fronde. Liz Christy est considérée comme une des fondatrices de la *green guerilla*. À New York, de nombreux propriétaires d'immeubles abandonnent leurs biens à la municipalité : ils sont inoccupés et coûteux à entretenir. La ville n'a pas plus de moyens et décide d'en raser certains donnant alors naissance à des friches et des terrains vagues, rapidement grillagés. Liz Christy, avec quelques amis, conçoit des bombes de graines et de terreau (*seed bombs*) à jeter par dessus les palissades ou à travers les grillages. Ces « bombes » y libéreront leurs graines et en restitueront l'usage au voisinage. Par ce geste, elle incite les citoyens à s'emparer des terrains abandonnés. En 1973, elle crée ainsi le premier jardin communautaire de l'histoire, à Manhattan.

Le geste de l'Américaine se situe entre performance artistique et activisme. Elle fait coïncider son geste militant (le lancer de bombes) et le registre sémantique activiste (*green guerilla*, bombardements). Ses actions sont néanmoins poétiques, non violentes. Elles consistent plus en une forme de protestation pacifique qu'en une guerre déclarée aux institutions : planter des fleurs, lâcher des graines, organiser des ateliers, des plantations expérimentales de multiples plantes en milieu urbain. Christy prend d'ailleurs soin de ne pas enfreindre la loi. Lorsqu'il s'agit, après les jetés de *seed bombs*, d'aménager des terrains vagues, elle veille à ne pas les occuper illégalement ; cette précaution lui permet d'obtenir un soutien public, financier et logistique. Elle obtient l'autorisation de l'administration et officialise avec la municipalité, en avril 1974, l'occupation de l'espace moyennant un loyer symbolique d'un dollar par mois. Elle intègre par conséquent ses réalisations dans le tissu institutionnel officiel et devient la première directrice du conseil de l'environnement du programme de plantation des espaces publics des Nations Unies.

Pour financer son projet, Christy sollicite également le *sponsoring*. Elle obtient des dons de plantes de la part d'entreprises, des dons en nature d'horticulteurs professionnels et de jardiniers amateurs. Une urne dans le jardin permet également de

1. *Ibid.*, p. 221.

2. Adeline LAUSSON, *Le Land Reclamation Art*, *op. cit.*, p. 73.

3. *Ibid.* p. 71.

déposer de l'argent destiné à acquérir les outils et les plants – les donateurs doivent remplir leurs chèques à l'ordre des *Guerilleros Verts*. L'entretien des jardins tient, lui, à l'action de volontaires. L'action de Liz Christy remporte un franc succès auprès du public. Elle est largement relayée par les institutions. Le geste marque les esprits, alerte les autorités et permet de recueillir des fonds. Elle vient en effet combler un manque d'espaces verts et d'espaces de jardinage dans les villes. Mis en perspective avec le rejet des projets de Smithson par les entreprises qu'il sollicite, ceux de Christy remportent l'adhésion, pour la double raison qu'en plus d'emprunter aux codes de la protestation pacifique, ils ont un effet de réhabilitation tangible. L'art écologique, pour remporter l'adhésion, semble, à ce stade de l'analyse, devoir s'adosser une vocation utilitaire.

Les codes de la *green guerilla* adoptés par Christy trouvent écho, à la même période, en Amérique du Sud. Nicolás Urriburu, artiste porteño, préoccupé par l'abattage des arbres dans le centre de Buenos Aires, après avoir été soutenu par l'administration, se sent abandonné par les institutions. Il opte alors pour une stratégie originale en appelant Greenpeace à la rescousse. Les actions communes de l'artiste et des activistes font figure d'exception dans l'histoire de l'association, ce qui en souligne le caractère singulier.

Greenpeace à la rescousse !

L'Argentin, à la faveur d'exposition et de bourses d'études, visite l'Europe et les États-Unis à la fin des années 1960 et prend conscience, par contraste, de la richesse des réserves naturelles de son pays. À Buenos Aires, il décide de s'impliquer dans la protection des arbres. En 1971 (puis en 1980), dans la rubrique « courrier des lecteurs » de *La Nación*, quotidien porteño, il s'adresse directement aux citoyens pour les enjoindre à protester. Les jacarandas de la place du Chili, des spécimens pourtant âgés de trente à quarante ans, sont menacés de destruction par les militaires. Ils obscurcissent la perspective des statues du parc de Palermo. Leur abattage permettrait de réaliser un terre-plein asphalté. Des pelleteuses ont déjà détruit un hectare de gazon lorsque Urriburu rédige sa lettre ouverte. Son ton est impérieux, il

« exige qu'on cesse cet assassinat d'arbres, qu'on respecte (les) places. C'est un manque total de culture de les réduire à du ciment ». Il dénonce également la passivité de la population et l'appelle à manifester :

Peu à peu nous sommes privés de 'vert', personne ne proteste, personne ne remplace les arbres. Il est plus simple de sceller des trous avec du ciment. (...) Tous ceux d'entre nous qui sommes d'accord avec cette idée, unissons-nous pour défendre notre ville et ses arbres, qui nous appartiennent.

Le 5 juin, les militaires répliquent en remettant en cause son patriotisme argentin¹². L'artiste s'oppose à leur décision. La lettre ouverte publiée dans *La Nación* émeut pourtant la population, attachée à ces arbres. Un « véritable mouvement d'opinion se constitue³ ». En 1982, Urriburu forme un nouveau projet lié au reboisement de la ville – le redoublement des arbres plantés à Buenos Aires : il obtient ainsi aisément l'accord de la direction des Parques y Paseos pour la plantation de 50 000 arbres autochtones. L'administration fournit même les plants⁴. À l'occasion de cette première plantation, il se voit donc soutenu, administrativement et financièrement.

Nicolás Urriburu se sentait-il, avant sa disparition survenue en juin dernier, soutenu par les instances culturelles et les pouvoirs publics ? Lors d'un entretien mené personnellement en octobre 2014, il répond fermement par la négative : « L'état ne donne rien, je bénéficie exclusivement de financements privés que je trouve par moi-même⁵. » Il profite également de donations de pépinières – celles auxquelles il achète des plants – ou de célébrités de passage à Buenos Aires, les Rolling Stones par exemple. Urriburu se sent abandonné, solitaire, s'envisage comme « un superman qui met sa cape⁶ ».

1. Pierre RESTANY, *Urriburu : Utopie du Sud*, Milan, Electa, 2001, p. 68.

2. *Idem*.

3. *Idem*.

4. *Ibid.*, p. 160.

5. Les propos de Nicolás Urriburu sont repris de l'entretien entre l'artiste et l'auteure, conduit en français à Buenos Aires les 8 et 9 octobre 2014.

6. *Ibid.*

La dénonciation de la pollution de l'eau, second fer de lance d'Uriburu, le conduit à concevoir une première action, le 15 juin 1969, à Venise, en dehors du cadre de la Biennale : il déverse de la fluorescéine dans le Grand Canal et s'expose alors immédiatement à des sanctions administratives. La question sensible de la structure de la fluorescéine, sa couleur artificielle et sa composition chimique, ainsi que de son déversement dans des cours d'eau au cœur des villes sèment le doute sur les bonnes intentions de leur auteur : en colorant les eaux, dénonce-t-il leur impureté ou au contraire les pollue-t-il ? Une vedette de police aborde son embarcation. Il est arrêté. Le questeur demande « à procéder à des analyses du colorant, effectuées le 22 juin 1968¹ ». Uriburu est finalement libéré, après vérification de l'innocuité du colorant² ». Le 15 juin 1970 à Paris, au pont de la Concorde, la brigade fluviale intervient « au bout de cinq minutes et Uriburu a dû méditer une heure dans un commissariat proche³ ». À Londres, le 29 novembre 1974, Nicolás Uriburu colore les deux fontaines de Trafalgar Square. Il est cité par la police devant le Tribunal des référés de Bow Street pour le lendemain et écope d'une amende de quarante livres – « la seule de toute l'histoire des colorations⁴ ! ». Le fonctionnaire de l'ambassade lui lance : « *you've agressed the British Empire*⁵ ». Paradoxalement, les obstacles (financiers, institutionnels) rencontrés stimulent Uriburu et le motive à entrer en contact avec Greenpeace. Grâce à leur association, l'artiste bénéficie des moyens logistiques et humains de l'organisation. Entre 1998 et 2010, ils collaboreront ensemble à quatre reprises dans l'espace public de Buenos Aires⁶.

Avec *Projet Yaguareté* (1998), l'artiste et les activistes s'opposent à l'installation d'un gazoduc transandin dont le trajet aurait coupé en deux l'habitat naturel des yaguaretés, une espèce de jaguar en voie de disparition. Uriburu et Greenpeace passent outre le défaut d'autorisation du directeur du Musée National des Beaux Arts de Buenos Aires où l'artiste expose ; ils escaladent clandestinement – une méthode « typique de Greenpeace », remarque l'Argentin – la façade du musée pour y dérouler un rideau de très grand format (10 × 15 m) conçu par l'artiste. En 2010, Pour *Utopia del Bicentenario*, embarqués dans un Zodiac, ils dénoncent la pollution des eaux de la rivière par déversements des usines chimiques avoisnantes en colorant les eaux en vert. L'ONG s'approprie ici le geste emblématique de l'artiste argentin.

Les actions de Greenpeace et d'Uriburu présentent de nombreux points de contact. Depuis sa coloration inaugurale (Venise, 1968), l'Argentin agit dans l'espace public ; il se passe d'intermédiaires institutionnels et administratifs ; il occupe des lieux publics sans autorisation. De ce fait, il se fait arrêter plusieurs fois. ONG et artiste ont conscience de l'importance de l'impact visuel de leurs performances pour toucher le public. Ces actions directes sont construites selon des protocoles similaires et impliquent des signes plastiques facilement identifiables. Leurs auteurs se déplacent par exemple à l'aide d'embarcations légères. Selon une même stratégie, Greenpeace met au point un vocabulaire de banderoles, d'escalades spectaculaires sur des lieux emblématiques – les mêmes que ceux choisis par Uriburu pour ses actions colorantes. Ces signes participent au succès de leurs interventions. Les hommes de Greenpeace se sont construits une image remarquable, celle de guérilleros couverts de boue, par exemple à l'occasion d'une action menée dans les mines de Zinc de Portman Bay en 1986. Uriburu apparaît le visage rougi par la fluorescéine, à l'occasion de la coloration du Riachualo, menée avec le groupuscule en 2010. Mis en perspective avec

(1999) ; *No a la basura nuclear*, performance de protestation avec Greenpeace, Palais des Congrès, Buenos Aires (2003) ; *Utopia del Bicentenario – 200 años de contaminación 1810-2010*, performance de protestation avec Greenpeace, Riachuelo, Buenos Aires (2010).

1. Pierre RESTANY, *Uriburu : Utopie du Sud*, Electa, Milan, 2001, p. 16.

2. *Ibid.* p. 62.

3. « La peinture sur l'eau, c'est bien plus beau... », dans *Le Figaro*, 11 juin 1970. Relevons ici une incohérence chronologique : le quotidien date du 11 juin 1970 et la performance du 15 suivant...

4. Pierre RESTANY, *Uriburu : Utopie du Sud*, *op. cit.*, 2001, p. 72.

5. *Idem.*

6. *Projet Yaguareté*, performance de protestation avec Greenpeace, Musée National des beaux Arts de Buenos Aires (1998) ; *Basta de contaminar*, performance de protestation avec Greenpeace, Riachuelo, Buenos Aires

les travaux de Smithson et de Christy, ceux du tandem Uriburu/Greenpeace n'ont pas d'ambition réparatrice : il s'agit de frapper les esprits par des actions à l'impact visuel fort. Cet objectif de sensibilisation du public a été très récemment réassigné aux artistes.

Éthique et commandes publiques

À l'heure de la COP 21, les artistes sont sollicités par des institutions publiques et culturelles parisiennes pour concevoir et placer des œuvres dans l'espace public, destinées à sensibiliser les citoyens sur la problématique écologique. C'est alors un événement politique médiatisé à l'échelle mondiale qui tient lieu de cadre à ces œuvres de commandes. Cela explique-t-il la faiblesse des qualités plastiques et critiques de certaines d'entre elles ?

L'artiste danois installé à Berlin, Olafur Eliasson répond à l'appel. *Ice Watch* consiste en douze blocs de glace sculptés pesant chacun cent tonnes, disposés en cercle, place du Panthéon, afin de figurer un cadran – l'horloge du réchauffement climatique. Heure après heure, le public ne peut que constater, impuissant, la fonte inéluctable de la glace. Ce « coup du bloc de glace qui fond » ajoute l'incohérence à la littéralité – la glace qui le compose est importée « d'un fjord du Groenland¹ »...

À la même occasion, Mickael Pinsky investit, avec *L'eau qui dort*, le parc de la Villette. L'œuvre est commandée par l'association culturelle COAL (coalition pour l'art et le développement durable). L'artiste, en collaboration avec une équipe de plongeurs et les services des canaux de Paris, nettoie le canal de l'Ourq et installe quarante des objets repêchés à la surface de l'eau, dans un environnement lumineux et sonore. Si la proposition de l'artiste, sur le papier, n'échappe pas non plus à la littéralité (exhumer des déchets et les exposer...), son protocole archéologique la rend plastiquement poétique (les objets ont de la patine) et la nomenclature des objets donne du grain à moudre (les vélib', mis en place par la mairie pour éviter la pollution urbaine figurent en haut de la

liste des objets polluant le canal !). Pourtant, il est manifeste que ces deux œuvres restent peu polémiques, peut-être en raison de leur caractère de commande publique à l'occasion d'un événement politique international et de leur situation dans l'espace public. Ces trois éléments de contexte ont en tout cas un impact sur leur plastique quelque peu lisse.

Une jeune scène indépendante

En dehors de ce cadre formel rigide, la jeune scène de l'art écologique française présente des caractéristiques originales. Tout d'abord, elle s'inscrit dans une dynamique pluridisciplinaire. Les artistes travaillent en collaboration avec des institutions publiques, des ONG, des scientifiques et des entreprises. Elle est ensuite organisée au sein de structures associatives largement financées par l'État² (à hauteur de 70%). Ses acteurs manifestent pourtant une volonté d'indépendance, à l'instar de Laurent Tixador, lauréat du Prix Coal en 2013³. S'il apprécie le cadre de travail et la notoriété procurée par la récompense, il se révèle également très indépendant. Au cours d'un entretien téléphonique du 28 août 2015⁴, il précise sa position :

Je suis artiste, je ne peux pas rester totalement à la marge du milieu de l'art et des institutions culturelles, mais en tout cas je peux dire que je SAIS travailler sans argent. Je peux faire des choses illégalement, en pirate. (...) Je préfère arriver sur place, faire en fonction des éléments déjà présents, concevoir des constructions opportunistes. Elles signifient que je collabore avec mon environnement, c'est un travail à quatre mains. (...) Mon comportement consiste à aller vers une économie très

1. Anne-Cécile SANCHEZ, « Art arctique », dans *L'œil* n° 673, novembre 2014, p. 6.

2. À hauteur de 70%, Source : étude *Coal Art*, écologie et développement durable, états des lieux international des initiatives (partie 1), Janvier – mars 2011, consultable en ligne sur projetcoal.org.

3. COAL : coalition pour l'art et le développement durable, association française créée en 2008 par des professionnels de l'art contemporain, du développement durable et de la recherche dans le but de favoriser l'émergence d'une culture de l'écologie. COAL conçoit des expositions d'art contemporain et remet chaque année le prix COAL Art et Environnement. Voir : www.projetcoal.org.

4. Conversation téléphonique de l'auteure avec Laurent Tixador, 28 août 2015 (Nantes-Paris).

simple : être le moins polluant, le moins impactant possible sur l'environnement dans lequel j'évolue. Je propose des alternatives. Il ne s'agit en aucun cas d'une colonisation du lieu.

La cohérence de l'artiste est appréciable, il rallie le sujet de l'écologie à une empreinte carbone minimale. Ses *Architectures transitoires* consistent ainsi en des tentatives d'implantation d'habitats dans la nature ou dans des lieux industriels. Il les occupe un certain temps puis les abandonne. Ils se revégétalisent ou disparaissent, absorbés par les insectes. Tixador n'importe aucun matériel extérieur au site investi. La construction forme l'occasion d'un apprentissage de l'assemblage avec des chevilles, des croisements et des coincements, techniques ancestrales. Le moment primordial de la fabrication est plus important que la pièce elle-même. Il travaille, seul ou aidé de bénévoles, avec des outils anciens, des scies, des haches, des vilebrequins. Il se passe aussi d'électricité et peut faire preuve, à l'occasion, de désobéissance civile. Ainsi à l'occasion de la construction d'une *Architecture transitoire*, il a passé une semaine, nu, seul dans la forêt :

(...) dans l'objectif de (s)e mettre complètement à la portée de l'environnement, comme un animal. La technique de construction était dans ce cas bien différente. (Il) pouvai(t) à peine (s)e déplacer parce qu'(il) étai(t) pieds nus. (Il) devai(t) (s)e cacher. Dès le premier jour, (il) devai(t) avoir construit quelque chose pour dormir... La solution, ça a été d'aller voler du foin pour (s)e construire un nid ! (Il a) découvert que l'idée du vol n'existait pas pour un animal. Des chevreuils (lui) ont volé (s)on foin : (il) ne pouvai(t) pas leur en vouloir, ce n'était pas (S)ON foin, c'était le foin de la forêt. Quelque chose est à disposition, on le prend. C'est le contraire d'une implantation humaine, qui consiste à dessiner un périmètre, le protéger et ensuite être chez soi et ramener des choses de l'extérieur vers ce chez soi¹.

Pour toucher le public, Tixador diffuse son travail – photographies et commentaires – sur son blog², entame des discussions sur Facebook. Ces moyens de diffusion lui permettent de toucher une plus large population et de maîtriser le contenu de sa communication.

Conclusion

Les propositions plastiques formulées dans l'espace public au moment de COP 21 semblent donc bien sages, littérales, voire parfois incohérentes. En contrepoint, d'autres artistes, historiques ou actuels, proposent l'alternative d'un art à la marge des institutions, dans la lignée de certaines actions des pionniers de l'art préoccupé d'écologie, à l'instar des premiers lancers de bombes de graines de Christy et des colorations de Uriburu. Leurs propositions sont aujourd'hui reprises dans la société civile, preuve de leur pertinence ; les artistes « nous aide[nt] à comprendre notre époque et à imaginer notre proche avenir³ ». Les jardins communautaires se sont répandus dans les milieux urbains à une échelle mondiale ; la coloration des eaux initiée par Nicolás Uriburu est relayée par une action de Greenpeace, pendant la COP 21. À l'initiative de l'association, en marge de l'événement et sans autorisation, les avenues convergeant vers la place de l'Étoile sont baignées de vert fluorescent. L'événement est largement relaté dans la presse. Une action syndicale le cite encore en avril 2015, dans le but de rendre visible ce qui est invisible – la pollution. Les syndicalistes déversent dans plusieurs rivières françaises la même fluorescéine qu'Uriburu employait depuis 1968.

Le besoin de soutien logistique et financier incite néanmoins les artistes à s'intégrer dans le tissu administratif, législatif ou associatif. Le thème de l'écologie peut être inconfortable, difficile à manier, les artistes, soupçonnés de *greenwashing*, subissent le *greenbashing* avant l'heure. Leur

2. Voir <www.laurenttixador.com>, consulté le 9 décembre 2017.

3. Citation tirée de Fanny DRUGEON, « Portrait. Anne Tronche », *Critique d'art* [En ligne], n° 24, 2004. <<http://critiquedart.revues.org/1699>>, consulté le 7 décembre 2017.

1. Conversation téléphonique entre l'auteure et Laurent Tixador, 28 août 2015 (Nantes-Paris).

réception critique peut être mitigée, comme celle de Robert Smithson, dont la sincérité et la vocation environnementale sont aujourd'hui remises en cause. Pour éviter cet écueil, de jeunes artistes souhaitent préserver le domaine d'exception artistique, défendre l'autonomie de l'art et faire acte de résistance. Des éléments d'appréciation critique se mettent en place dans le domaine de l'art préoccupé d'environnement, au nombre desquels son financement et donc les moyens logistiques mis en œuvre pour mettre au point les œuvres. Laurent Tixador porte une attention toute particulière au financement de ses réalisations – il fait partie intégrante de son travail, en dicte les condi-

tions de réalisation et donc la forme. Il propose un art *low tech*, s'intégrant parfaitement dans les cadres naturels ou culturels qu'il investit. Il en tire les ressources nécessaires à sa construction, par exemple au domaine de Chamarande. L'art écologique, pour rencontrer l'adhésion du public et de la critique, pourrait s'attacher à suivre cette voie. Il échapperait à l'écueil du *greenwashing*. Ainsi, il apparaît incontestable que la cohérence entre le sujet de l'œuvre et sa réalisation repose en grande partie sur la façon dont le projet imaginé par l'artiste a trouvé un financement.

Isabelle HERMANN