

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ART ET NATURE AU QUÉBEC :
LES TRAJECTOIRES ET LES RÉSIDENCES DE BORÉAL ART/NATURE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
CAROLINE LONCOL DAIGNEAULT

29 AOÛT 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [a] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie très sincèrement Annie Gérin, professeure à l'Université du Québec à Montréal, historienne de l'art et directrice de cette recherche, pour sa rigueur, sa confiance et son soutien véritablement indéfectibles. Je n'aurais su trouver meilleur accompagnement dans la conceptualisation et surtout la concrétisation de ce projet. Il me faut également souligner la précieuse et généreuse collaboration des membres de Boréal Art/Nature, tout particulièrement Jeane Fabb et Tedi Tafel, qui m'ont accordé des entrevues et ont partagé leur documentation tout en respectant l'autonomie de mes recherches. Je suis reconnaissante à toute l'équipe de la Chambre Blanche à Québec de m'avoir offert une résidence de recherche au printemps 2010. C'est en fouillant les rayons de son centre de documentation que j'ai pris la pleine mesure de l'art-nature au Québec. Je tiens à remercier tout particulièrement le sociologue et critique d'art Guy Sioui Durand pour sa ferveur intellectuelle et son amitié dans la recherche. Un grand merci à Jean Bérubé (M. Sociologie, UQAM), relecteur valeureux et appliqué, qui a momentanément suspendu son attention des méandres de Proust pour la déposer sur ceux de mon mémoire; à mon frère David Loncol Daigneault, fin et méticuleux correcteur, pour son temps, sa minutie; à mes collègues d'OBORO pour le privilège d'une pause, indispensable à la rédaction de cette recherche; à tous mes amis qui ont compris l'importance de ce mémoire. Ils ont consenti à ce que je me retire dans ma caverne d'écriture, là où sans le savoir, ils m'accompagnaient. Un clin d'œil spécial à Zoë Chan, Claudine Hubert et Chantal Tourigny Paris, pour leurs encouragements, leur humour et leur complicité. Je dois aussi beaucoup à ma famille en laquelle je trouve réunis l'« amour de la nature », de l'écriture et un sens aigu du défi. Elle m'a inspiré la passion, l'audace et la ténacité nécessaires pour investir pleinement l'espace de ce mémoire. Finalement et surtout, MERCI, du fond du cœur, à François Turcot, premier lecteur, consultant kaléidoscopique et compagnon sans pareil.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	v
LISTE DES ABRÉVIATIONS D'EXPÉDITIONS	x
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
MONTER DANS LE BOIS	
CHAPITRE I	12
VERS UNE HISTOIRE DE L'ART-NATURE AU QUÉBEC	
1.1 CONSTRUCTION D'UNE IDÉE DE NATURE	14
1.1.1 Expansion et repli : l'imaginaire des frontières	14
1.1.2 Nature sauvage, nature habitée, nature occupée : l'histoire se dessine	18
1.2 EN RECONNAISSANCE SUR LE TERRITOIRE	23
1.2.1 Connaître, protéger : le mouvement vert	24
1.2.2 Occuper : un nouveau régionalisme	26
1.3 AIRES DE JEU	31
1.3.1 À partir du <i>Land Art</i>	31
1.3.2 Un art de terrain : les événements art-nature	35
CHAPITRE II	40
L'AILLEURS PRIMITIF – EXPÉDITIONS	
2.1 JALONS ET ESPACE DILATÉ EN EXCENTRIE	40
2.1.1 <i>Aller vers</i> la nature	40
2.1.2 Genèse et profil des expéditions	43

2.2	ÉTENDUE ET NARRATION	45
2.2.1	Métaphores du déplacement et du lointain	45
2.2.2	Récits de voyage	49
2.3	L'AILLEURS PRIMITIF	53
2.3.1	Primitivismes	53
2.3.2	Boréal et ses primitifs	57
2.3.2.1	Nature primitive	58
2.3.2.2	L'artiste en primitif	63
	CHAPITRE III	67
	LA NATURE ENTRE PARENTHÈSES – RÉSIDENCES	
3.1	LE CENTRE ART/NATURE	67
3.1.1	<i>Être dans la nature</i>	67
3.1.2	Deux terres, deux approches	69
3.2	PARENTHÈSE(S)	74
3.2.1	Le discours et ce qui l'excède	74
3.2.2	L'approche constructiviste : la nature comme discours	75
3.2.3	L'approche phénoménologique : la nature comme relation	78
3.3	DIALOGUES DANS LA FORÊT	83
3.3.1	Entre distance critique et proximité subjective	83
3.3.2	Vers une éthique artistique de la nature	85
3.3.2.1	Conversation	86
3.3.2.2	Conservation	90
	CONCLUSION	93
	BIBLIOGRAPHIE	105
	APPENDICE : FIGURES	120

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	<p>Jean-Yves Fréchette <i>Agrotex</i>, 1982 Tiré de : Fortin, 2000, première de couverture</p>	121
1.2	<p>Lawren Harris <i>Snow II</i>, 1915 Huile sur toile, 120,3 x 127,3 cm Musée de beaux-arts du Canada, Ottawa Tiré de : Silcox, 2003, p. 295</p>	122
1.3	<p>Anonyme <i>Ferme de Wilfred Rotte</i>, Saint-Jérôme, Lac-Saint-Jean, vers 1906 Plaque sèche à la gélatine, 20 x 25 cm Musée McCord, Montréal Tiré de : Rochette, 2010, p. 1</p>	122
1.4	<p>Albert Bierstadt <i>Sunset in the Yosemite Valley</i>, 1862 Huile sur toile, 90,2 x 130,8 cm Pioneer Museum and Haggin Galleries, Stockton, Californie Tiré de : Novak, 1976, p. 75</p>	123
1.5	<p>Horatio Walker <i>Les coupeurs de glace</i>, 1904. Huile sur toile, 60,9 x 91,5 cm Musée des beaux-arts de Montréal Tiré de : Bernier, 1999, p. 45</p>	123
1.6	<p>Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté <i>Scène d'automne</i>, 1911 Huile sur toile, 61,8 x 87,2 cm Musée national des beaux-arts du Québec Tiré de : Bernier, 1999, p. 48</p>	124

- 1.7 Gabor Szilasi
Marie-Jeanne Lessard, Saint-Joseph de Beauce, 1973
 Gélatine argentique, 25,4 x 20,3 cm
 Musée McCord, Montréal
 Tiré de : Harris, 1997, p. 66 125
- 1.8 Anonyme
 Armand Vaillancourt devant *L'arbre* de la rue Durocher, 1971
 Tiré de : Grande, 1994, p. 119 126
- 1.9 Affiche du Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi
 Tiré de : SISEC, 1980, quatrième de couverture 127
- 1.10 Bill Vazan
Pression/Présence, 1978-1979
 Gélatine argentique, dimensions indéterminées
 Tiré du site du Centre de l'art contemporain canadien [En ligne]
 <http://www.ccca.ca/artists/image.html?languagePref=fr&url=/c/images/big/v/vazan/vaz005.jpg&crigh=&mkey=755&link_id>
 (Consulté le 15 août 2011) 127
- 1.11 Catalogue de l'exposition-événement *Art et écologie : 1 temps, 6 lieux*, 1983
 Tiré de : Art et écologie, 1983, première de couverture 128
- 1.12 Catalogue de l'exposition-événement *Art et écologie*, 1987
 Tiré de : RACE, 1987, première de couverture 128
- 1.13 Anonyme
 Manifestation du regroupement artistique Au bout de la 20
Art et écologie : 1 temps, 6 lieux, 1983
 Tiré de : Art et écologie, 1983, p. 15 129
- 1.14 Dennis Oppenheim
Whirlpool (Eye of the Storm), 1973
 El Mirage Dry Lake, Californie du Sud, États-Unis
 Tiré du site de Dennis Oppenheim, « early works ». [En ligne]
<http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/155>
 (Consulté le 15 août 2011) 130
- 1.15 Michael Heizer
Dissipate : Nine Nevada Depressions # 8, 1968
 Black Rock Desert, Nevada, États-Unis
 Tiré de : Garraud, 1994, p. 16 130

- 1.16 Richard Long
A Line Made by Walking, 1967
Tiré de : Garraud, 1994, p. 161 131
- 1.17 Nils-Udo
Le nid, 1978
Lüneburger Heide, Allemagne
Tiré de : Garraud, 1994, p. 26 132
- 2.1 Association of Freed Times
El diario del fin del mundo, 2005
Tiré de : The Association of Freed Times, 2005, p. 298 133
- 2.2 Boréal Art/Nature
Carte du territoire de l'expédition *Écart art aventure*, 1990
Lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Écart a*, p. 8 134
- 2.3 Boréal Art/Nature
Transbordements des bagages lors de l'expédition *Écart art aventure*, 1990
Lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Écart a*, p. 56-57 135
- 2.4 Lorraine Gilbert
The Walker, série *Marches islandaises*, 2002
Jet de lumière Lamba sur duraflex
Expédition *Sans traces*, Islande, 1999
Tiré de : *Sans traces*, p. 47 136
- 2.5 Lorraine Gilbert
Red Earth, série *Marches islandaises*, 2002
Jet de lumière Lamba sur duraflex
Expédition *Sans traces*, Islande, 1999
Tiré de : *Sans traces*, p. 37 136
- 2.6 Boréal Art/Nature
Cuisine collective lors de l'expédition *Écart art aventure*, 1990
Lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Écart a*, p. 45 137
- 2.7 Dennis J. Evans
Cuisine collective lors de l'expédition *Forêt-frontière*, 1996
Henderson Lake, Île de Vancouver, Colombie-Britannique
Tiré de *Forêt-frontière*, p. 17 137

- 2.8 Monique Gosselin
Daniel Poulin sur son canot préparé, 1998
Lac Baskatong, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Vagabondages*, p. 117 138
- 2.9 Boréal Art/Nature
Silvi Panet-Raymond lors de l'expédition *Écart art aventure*, 1990
Lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Écart art a*, p. 65 139
- 2.10 Boréal Art/Nature
Ann Burr lors de l'expédition *Écart art aventure*, 1990
Lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Écart art a*, p. 23 140
- 2.11 Boréal Art/Nature
Danyèle Alain, *L'ange et l'imposteur*, 1995
Expédition *Tête des eaux*
Lac Nemiskachi, Hautes-Laurentides, Québec
Tiré de : *Tête des eaux*, p. 38 141
- 3.1 Bill Vazan
Le Canada entre parenthèses, 1969
Gélatine argentique. Dimensions indéterminées
Côte Spanish Bank à Vancouver (C.-B.) et côte Paul's Bluff (Î.-P.-É.),
Tiré du site VOX images contemporaines. [En ligne]
<http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getimage&lng=fr&artistes=157&image_fichier=2570048&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&flgart=1> (Consulté le 15 août 2011) 142
- 3.2 Boréal Art/Nature
Jeane Fabb et Julie Durocher lors de la résidence *Le treizième geste*
Centre Art/Nature, La Minerve, Québec
Tiré de : Julie Durocher, Jeane Fabb et Tedi Tafel, 1998, p. 2 143
- 3.3 Tedi Tafel
Calendar (Octobre), 2010
Plan fixe tiré d'une vidéo
Gracieuseté de l'artiste 144
- 3.4 Tedi Tafel
Calendar (Novembre), 2010
Solo du danseur Marc Boivin
Plan fixe tiré d'une vidéo
Gracieuseté de l'artiste 144

- 3.5 Vida Simon
Boréal Borscht or the Malina Miniature, 2008
Tiré de : Simon, 2008, première et quatrième de couverture 145
- 3.6 Steve Topping
Flatlander, 2005-2006
CentreArt/Nature, Labelle, Québec
Gracieuseté de Boréal Art/Nature 145

LISTE DES ABRÉVIATIONS D'EXPÉDITIONS
(ouvrages cités)

- À l'affût* Expédition : *À l'affût*, 1994
Référence : Pageot, Édith-Anne, Daniel Poulin *et al.* *À l'affût : Une chasse dans la forêt boréale*. La Macaza : Boréal Multimédia, 1995, non paginé.
- Écart a* Expédition : *Écart art aventure*, 1990
Référence : Boréal Multimédia, Wanda Campbell (éd.), Domingo Cisneros (éd.) et Jeane Fabb (éd.). *Écart art aventure*. La Macaza : Boréal Multimédia, 1990, 115 p.
- Écart b* Expédition : *Écart art aventure*, 1990
Référence : Poulin, Daniel. « Écart : l'application d'une solution ». *Inter : art actuel*, n° 49, 1990, p. 49-50.
- Forêt-frontière* Expédition : *Forêt-frontière*, 1996
Référence : Boréal Art/Nature. *Forêt-Frontière : une action art/nature = an art/nature action*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 2001, 72 p.
- Marcheurs* Expédition : *Marcheurs des bois*, 2005
Référence : Poulin, Daniel, Zoë Skoulding et Simon Whitehead (éd.). *Crwydro / Marcheurs des bois : A Wales / Québec Amublation*, Abercych : Shoeless, Boréal Art/Nature et Ointment, 2008, 116 p.
- Sans traces* Expédition : *Sans traces*, 1999
Référence : Dumont, Jean, Eyvindur P. Eiríksson, Daniel Poulin et Margrét Elísabet Ólafsdóttir. *Sans traces*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 2002, 66 p.
- Tête des eaux* Expédition : *Tête des eaux*, 1995
Référence : Grande, John K., et Daniel Poulin. *Tête des eaux*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 1998, 54 p.
- Vagabondages* Expédition : *Vagabondages*, 1998
Référence : Poulin, Daniel. *Vagabondages : Récit aventureux*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 2000, 118 p.

RÉSUMÉ

Boréal Art/Nature place l'exploration « des rapports entre nature et culture » au cœur de ses activités et de ses préoccupations. Depuis 1988, cet organisme propose des excursions et des résidences « en retrait de la civilisation ». Que ce soit sur une terre administrée par le centre dans les Hautes-Laurentides au Québec ou en des régions isolées du Mexique, du Pays de Galles ou de l'Islande, il convie des artistes « des quatre coins du monde » à réaliser des œuvres éphémères dans des environnements naturels voire « sauvages ». Afin de situer et de comprendre ce contexte de création « en pleine nature », ce mémoire déborde volontairement des références habituelles au *Land Art* américain et aux pratiques environnementales européennes. Il fait même le pari d'augmenter la réflexion d'autres marquages, trouvés à l'intérieur même du territoire et de l'histoire du Québec. C'est donc tout d'abord, à travers un panorama historique des pratiques de l'art-nature au Québec que nous remontons à la construction « initiale » et aux modulations successives d'une idée de nature qui se distingue résolument des conceptions américaine ou même canadienne, de par l'importance accordée à la dimension sociale et communautaire. Un trait caractéristique dont nous notons par ailleurs la récurrence, depuis les tableaux paysagistes du terroir jusqu'aux interventions artistiques récentes. Ainsi, parallèlement aux activités de Boréal, des événements art-nature se déploient sur l'ensemble du territoire québécois, traçant les périmètres de nouvelles « terres culturelles » notamment dans le Bas-du-Fleuve, la Gaspésie, Charlevoix, l'Estrie, la Mauricie et l'Abitibi. Nous démontrons qu'à l'instar des symposiums de sculpture dont ils retiennent la formule, ces événements se déroulent généralement à l'intérieur ou en périphérie des cœurs urbains où ils misent sur la participation du public et de la communauté locale. Si la nature désignée par la plupart de ces événements est structurée par des linéaments identitaires et sociaux, celle mise de l'avant par Boréal se présente plutôt comme une réalité « prélangagière » avec laquelle il s'agit d'établir un dialogue. C'est en élargissant le spectre de nos appuis théoriques qu'il est possible de dégager les nuances de ce dialogue, en le positionnant en regard des discours actuels touchant les arts, l'écologie et la nature. Nous faisons donc appel aux théories culturelles et aux approches discursives et phénoménologiques de la nature pour nous concentrer tour à tour sur les pôles nomade et sédentaire du centre, soit sur les récits d'expéditions et sur les résidences en nature. De la sorte, nous découvrons les motifs primitivistes et essentialistes qui y sont à l'œuvre. Il s'agit en outre de reconnaître au sein de la proposition de Boréal la pertinence d'une approche phénoménologique de la nature qui n'exclut pas, finalement, les dimensions sociale et historique. À l'évidence, en remontant les rivières des Hautes-Laurentides en quête de « réalités sauvages », Boréal débouche inmanquablement sur une nature déjà marquée par l'histoire. Et c'est bien avec celle-ci, ce mémoire en est témoin, que le dialogue s'engage.

Mots clefs : art, nature, Québec, Boréal Art/Nature, écologie, primitivisme, phénoménologie, paysage, territoire, *Land Art*, pratiques environnementales

INTRODUCTION

MONTER DANS LE BOIS

Considérons les événements et les actions art-nature qui ont irrigué la carte du Québec. À partir de 1980 et plus vivement encore au tournant des années 1990, le long du Saint-Laurent, au Saguenay, au Lac-Saint-Jean, en Abitibi, dans les Laurentides, en Outaouais, en Montérégie, en Gaspésie, des artistes se sont réunis à l'extérieur des centres urbains pour investir la relation au territoire, à la ruralité et à la nature environnante. À de rares exceptions près, ces foyers artistiques disséminés dans les régions du Québec empruntaient la formule du symposium – sorte de congrès festif, ouvert au public, où des artistes d'horizons divers étaient rassemblés dans un contexte précis avec lequel il s'agissait de composer. Souvent placée au cœur des enjeux artistiques, l'écologie était alors prise dans son sens le plus large. Événement phare, événement clef, le Symposium international de Chicoutimi (1980, fig. 1.9) a d'ailleurs contribué à cette définition d'une écologie « englobante » qui, selon les termes de ses organisateurs, représentait un « accord privilégié entre l'homme et son milieu » et entre l'« artiste et le spectateur ». (SISEC, 1981, p. 5). Des balises étaient alors posées pour les événements à venir au Québec, esquissant un agencement distinctif de la triade art, nature et société.

De cette « nouvelle articulation » retenons pour l'instant que, dans une large mesure, l'engagement artistique envers la nature et l'environnement ne saurait s'énoncer au Québec sans se doubler d'un engagement envers le public et la communauté locale. Pour en témoigner, les exemples abondent. En effet, c'est dans cet esprit qu'en 1982 l'artiste Jean-Yves Fréchette sollicitait la participation de quinze cultivateurs afin que soient tracés au tracteur, en lettres immenses, les mots « TEXTE », « TERRE », « TISSE » sur l'étendue des

terres agricoles de Saint-Ubalde de Portneuf (*Agrotexte*, fig. 1.1); qu'en 1983, des artistes d'Alma, de Chicoutimi, de Montréal, de Québec, de Rimouski et de Rivière-du-Loup, se mobilisaient et occupaient les centres-villes et leurs banlieues, abordant sans détour les problématiques environnementales qui touchaient leurs régions (*1 temps 6 lieux*, fig. 1.13); que l'artiste Adrienne Luce invitait une décennie plus tard les citoyens de Port-Daniel en Gaspésie à concevoir la signalétique forestière de l'événement *Bonjour Françoise* (1990); ou encore que les artistes de l'événement *Art et Nature* (1995) recevaient le soutien bénévole de la communauté du Bic qui avait aménagé à leur intention un ancien moulin. Chaque fois, la relation au territoire, à la nature, à l'environnement semblait être saisie comme une occasion de liaisons, de rapprochements.

Toutefois, il faut reconnaître que la dimension écologique et les rapports art-nature qui étaient mis de l'avant dans ces événements et ces interventions, comme l'exprime la sociologue Andrée Fortin, l'étaient tout autant « par choix que par contrainte ». (Fortin, 2000, p. 91) C'est-à-dire que cette thématique fournissait aux régions l'occasion de renverser la vapeur et de tirer profit d'une situation géographique qui désormais ne les confinait plus aux dernières loges des enjeux artistiques, leur permettant au contraire d'y jouer un rôle de premier plan. Il s'agit également d'un thème qui profitait au champ de la sculpture, puisqu'il ajoutait des variables aux explorations contextuelles qui l'occupaient à cette époque. Alors qu'il chapeautait un événement art-nature au Bic, Richard Martel proposait même que la nature puisse tout bonnement représenter « un thème suffisamment riche et simple pour créer un défi à la fois au niveau créatif [...] et au niveau [...] philosophique ». (Martel, 1996, p. 3) Tout porte à croire qu'effectivement, au Québec, l'attention portée à la nature recouvrait plusieurs motivations.

En 1988, dans la foulée de ces événements, le collectif d'artistes Boréal Multimédia, dont nous faisons la pierre angulaire de ce mémoire, choisira délibérément d'élire la nature comme principal champ d'investigation. Loin d'en faire un prétexte, il en fera le cœur même de sa mission, se donnant pour mandat d'explorer les liens possibles entre des pratiques d'art expérimental et éphémère et la nature. C'est d'ailleurs pour appuyer davantage ce parti pris artistique qu'en 1997 l'organisme changera d'appellation et deviendra Boréal Art/Nature.

Fondé à La Minerve dans les Hautes-Laurentides – « dans le Nord » où le curé Labelle avait entrevu l'avenir du Québec – cet organisme composera avec des kilomètres carrés de forêt boréale, des terres à bois, des rivières, des lacs. Outre les résidences d'artistes ayant lieu au cœur de la forêt patrimoniale de 300 acres gérée par le centre, des expéditions, sortes d'immersions collectives multidisciplinaires, seront organisées « en nature sauvage » au Canada et à l'« étranger ». Se situant hors des sentiers battus et en des lieux reculés, ces expéditions « nomades » réunissant généralement une dizaine d'artistes se dérouleront entre autres au Mexique, sur l'île de Vancouver, au pays de Galles, en différents lieux des Laurentides et des Hautes-Laurentides ainsi qu'en Islande. De plus, grâce à la terre qu'il s'est vu confier, Boréal se posera comme territoire voué à l'art et à la préservation de la nature, se chargeant d'examiner de près et en profondeur les nuances du dialogue entre la culture et la nature. Dans ce contexte, les artistes seront invités à mesurer leurs pratiques à des espaces naturels, lesquels deviendront tour à tour observatoires, laboratoires, ateliers, lieux d'exposition, hors des circuits habituels de production et de diffusion.

Si la dimension communautaire qui caractérisait les événements art-nature au Québec se maintient chez Boréal – expéditions et résidences prenant la forme de rassemblements intergénérationnels et interculturels –, la place accordée au public et à la population locale sera toutefois repensée. En fait, l'intention première de l'organisme demeurera de miser sur un contact direct avec la nature, d'offrir une expérience immersive qui, force est de le constater, sera envisagée à distance des villages et des agglomérations urbaines. Hormis quelques activités isolées, il ressort que le public ne sera pas non plus partie intégrante des expériences artistiques. Visiblement, un glissement s'opère et, d'un rapport à la nature pensé en terme d'écologie « englobante », nous passons avec Boréal, et ceci nous intéresse tout particulièrement, à la conception d'un rapport à la nature dont le spectre, à vue de nez, se resserre.

Dans une perspective plus théorique, comme nous le verrons, nous reconnaissons que les activités de Boréal coïncident avec un « refaçonnement » des paradigmes du paysage et de la nature. Par exemple, certaines applications des études culturelles et du poststructuralisme invitent à relever les idéologies à l'œuvre dans les diverses conceptions et représentations de

la nature. Un point de vue qui sera d'ailleurs partagé par plusieurs artistes et critiques. Dans cet esprit, lors d'une communication prononcée au Symposium de Chicoutimi, Jean-Marc Poinsoit se faisait impératif, rappelant que l'artiste se doit de « prendre conscience que l'environnement naturel est un environnement culturel », c'est-à-dire « un système de signes et de valeurs symboliques [qui] rend le paysage manipulable, articulable, en un discours ». (Poinsoit, 1981, p. 32) Il faut aussi considérer le changement de paradigmes qui manœuvre lentement au sein des pratiques contextuelles; ce que l'historienne de l'art Miwon Kwon désigne comme le passage d'une approche « phénoménologique » – fondée sur la *présence* au lieu – à une approche « discursive » et intertextuelle du site. (Kwon, 2004, p. 3) En ce sens, la revendication d'un rapport direct à la nature émise par Boréal se trouve « compliquée » dans la mesure où on considère en fin de compte que « [l']artiste intervient toujours dans la culture ». (Poinsoit, 1981, p. 32)

Manifestement, le positionnement de Boréal Art/Nature est complexe. Ses ancrages se posent de manière « non orthodoxe » dans le paysage québécois, mais aussi dans le contexte élargi des approches discursives et des problématiques actuelles relevant des arts et de l'écologie. C'est d'ailleurs en toute connaissance de cause et plus précisément en vertu de la « qualité » de son positionnement, que nous lui accordons l'attention de ce mémoire. Nous entreprenons donc ici d'éclairer les particularités des conceptions de la nature à l'œuvre chez Boréal en regard du déploiement général de la problématique art-nature au Québec. Rappelons que l'étude des activités d'un centre ne peut se comparer à celle d'un corpus d'œuvres ou d'un mouvement artistique en particulier. En effet, le discours de Boréal ne correspond pas nécessairement à celui des artistes qui effectuent des résidences ou qui participent à des excursions. Beaucoup plus que les œuvres réalisées, c'est ainsi la *nature du contexte* mis en place par Boréal qui nous intéresse. Du reste, il importe de spécifier que Boréal Art/Nature ne se présente pas comme un parc de sculptures, mais bien comme un contexte de création. C'est pourquoi, avant de se porter sur la diffusion, l'attention du centre (et la nôtre) se tourne vers le processus qui entoure la production d'œuvres et d'actions dans la nature. Pour nous faire une idée des expériences menées dans le cadre d'expéditions ou de résidences, il nous faut passer par les récits et les comptes rendus qui figurent dans ses publications. Notre recherche prend alors l'allure d'une analyse de discours où s'énoncent

des questions telles que : De quelle manière les artistes sont-ils invités à créer? Quelle idée de nature travaille « en souterrain » dans l'articulation de cette proposition? Quels types de pratiques artistiques se trouvent encouragées par un tel contexte de création? Et, que signifie cette expérience en regard d'un rapport « traditionnel » à la nature et des nouvelles approches artistiques?

Plus précisément, en faisant appel aux théories culturelles et aux approches discursives de la nature, nous nous concentrerons tour à tour sur les pôles nomade et sédentaire du centre que sont les expéditions et les résidences. Nous définirons de la sorte les motifs *primitivistes* et *essentialistes* qui y sont à l'œuvre. Il serait possible de nous en tenir à cette critique, pourtant, l'effort de ce mémoire revient entre autres à mettre en place un appareil de lecture supplémentaire. Ce dernier puise à une approche phénoménologique de la nature, plus près selon nous de la proposition de Boréal. Si la nature désignée par la plupart des événements art-nature québécois est structurée par des linéaments identitaires, sociaux et culturels, celle mise de l'avant par Boréal se présente plutôt comme une réalité « première » avec laquelle il s'agit d'établir un dialogue. Nous nous attacherons à définir les nuances de ce dialogue, y présentant la pertinence d'une posture qui n'exclut pas délibérément toutes dimensions sociales et historiques.

Mentionnons que le champ de recherche que nous nous proposons d'investir a été peu travaillé ces dernières années et s'il l'a été, c'est par des facettes distinctes et de manière fragmentaire. Le circonscrire équivaut donc à un exercice de composition et de lectures croisées. Non seulement peu d'écrits ont couvert les activités de Boréal Art/Nature, mais, en dehors des études qui traitent plus spécifiquement de la peinture de paysage, le champ des pratiques art-nature au Québec n'a pas encore fait l'objet d'un ouvrage en soi. Des articles isolés, des dossiers thématiques en témoignent ainsi que des catalogues publiés à la suite d'événements ponctuels. Un double défi se présente donc à nous avec ce mémoire. C'est en tissant des liens entre des études « éparses » que nous espérons arriver à situer historiquement et théoriquement, d'abord, l'art-nature au Québec, ensuite la place qu'y occupe Boréal.

C'est à l'intérieur de textes portant sur l'art en région au Québec que se retrouve la majorité des références aux événements art-nature québécois. Dans cette veine, retenons l'ouvrage majeur d'Andrée Fortin *Nouveaux territoires de l'art : région, réseaux, place publique* (Fortin, 2000), les dossiers de la revue *Esse arts et opinions* (Chagnon et Greusard, 1995-1996-1997) et le texte de Guy Sioui Durand *Les réseaux d'art en périphérie : Problématique interrégionale* (Sioui Durand, 1983). Dans chacun des cas, la lecture qui y est faite du rapport artistique à la nature – thème souvent secondaire de ces études – est nettement modulée par la question de l'émancipation territoriale et de l'autodétermination culturelle des régions. En cela, la problématique art-nature n'y est pas envisagée à l'échelle des œuvres, mais bien à celle d'enjeux sociaux. Pour comprendre le phénomène des symposiums, le livre de Serge Fisette *Symposiums de sculptures au Québec 1964-1997* demeure incontournable puisqu'il permet de mieux percevoir le terreau où se sont principalement développées les pratiques art-nature. (Fisette, 1997) Plus que la nature, c'est toutefois l'espace public investi par les symposiums qui est analysé ainsi que les variations qu'ils engendrent dans les contextes de production et de réception des œuvres. Adoptant une approche sociologique des arts, Guy Sioui Durand aborde plus directement la thématique qui nous intéresse. Ce dernier définit d'ailleurs le paradigme art-nature comme étant une des « lignes de force » de l'art au Québec. (Sioui Durand, 1997a, p. 53) À travers son étude des réseaux d'art parallèle, il a abondamment répertorié, contextualisé et commenté la place et le rôle du rapport art-nature en prenant soin de retracer ses filiations avec l'art environnemental et l'art autochtone. De plus, il a signé des textes en revues (*Espace Sculpture* et *Inter*) où sont tracés des parcours des événements estivaux dans les différentes régions du Québec. L'ensemble de ses articles permet de saisir l'ampleur du mouvement et offre des pistes de réflexion pertinentes dont nous retiendrons certains aspects, notamment celui du concept de « terre culturelle excentrique ». (Sioui Durand, 1994) Cependant, le point de vue privilégié par Sioui Durand ne situe pas ses allégeances théoriques en ce qui concerne les discours sur la nature ou les différents courants de pensée en écologie. C'est un aspect que nous éclairerons par ailleurs lorsqu'il s'agira de présenter les actions de Boréal Art/Nature.

Une autre source de renseignement pour étayer la question de l'art nature au Québec provient de l'histoire de l'art et de la critique d'art. Effectivement, au-delà des textes connus

publiés notamment en France ou aux États-Unis¹, nous avons relevé diverses publications québécoises qui concernaient plus particulièrement les arts et la nature. Ainsi, Céline Camirand, Jacqueline Bouchard, Louise Poissant, Louise Déry, et Jean-Claude Rochefort sont parmi les auteurs qui ont émis des réflexions notables sur le sujet. Sans entrer dans le détail de chacune des propositions, nous pouvons relever un trait commun : si des artistes québécois sont documentés, les références théoriques sont en grande partie américaines ou européennes. Pour appuyer ses propos, Jean-Claude Rochefort et Jacqueline Bouchard renvoient par exemple à Augustin Berque (Rochefort, 2002 et Bouchard, 2009), Céline Camirand et Louise Poissant à Lucy Lippard ou John Beardsley (Camirand, 1985 et Poissant, 1990), tandis que Louise Déry fait appel à Jean-Marc Poinot et à Alan Sonfist (Déry, 1997). Nous nous demandons pourtant s'il n'est pas possible aujourd'hui d'ajouter à ces références importantes des sources plus locales.

Dans un survol des initiatives en art-nature au Canada, Beth Carruthers estime qu'il est impossible de songer à l'art éco sans se référer à Boréal Art/Nature. (Carruthers, 2010) Pourtant, la couverture des activités de Boréal se fait rare, trop rare. Exception faite d'un article de John K. Grande portant sur la nouvelle orientation du centre (Grande, 2005) et d'un article de Greg Beatty faisant un retour sur l'expédition *Forêt-frontière* (Beatty, 1997), il existe peu de retours critiques substantiels portant sur l'organisme. Par conséquent, notre source principale se constitue de l'ensemble des catalogues, des brochures et des documents promotionnels produits par le centre auxquels s'ajoutent des entretiens menés avec deux des membres de Boréal, Jeane Fabb et Tedi Tafel. À noter que le site Web de l'organisme, qui contenait des informations sur ses activités, sur son mandat et son historique, n'est plus accessible depuis 2009. Précisons également qu'au contraire des expéditions qui ont fait l'objet de nombreuses publications relativement étoffées, les résidences n'ont donné lieu qu'à cinq opuscules. Comme nous l'avons mentionné, ce mémoire propose davantage une analyse

¹ Nous pensons notamment aux ouvrages de John Beardsley *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape* (Abbeville Press, 1984), de Lucy Lippard *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory* (Pantheon Books, 1983), de Gilles A. Tiberghien *Land Art* (Paris Carré, 1995) et *Nature, art, paysage* (Actes Sud, 2001), de Jeffrey Kastner et Brian Wallis *Land and Environmental Art* (Phaidon, 1998), et de Suzaan Boettger *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (University of California Press, 2002).

des discours et des récits qui sont mis de l'avant par Boréal qu'une analyse d'œuvres. À ce titre, il devient pertinent de souligner la prépondérance d'une voix dans les diverses publications de Boréal, celle de Daniel Poulin, membre fondateur et codirecteur actuel de l'organisme. En effet, en dépit du fait que quelques artistes et auteurs aient occasionnellement signé des textes², il demeure que c'est en grande partie par les mots de Poulin qu'il nous est donné d'avoir accès aux expériences de Boréal. Ainsi, c'est en admettant cet état de fait que nous espérons avoir une saisie aussi nuancée et diversifiée que possible de notre objet.

Bien qu'une part importante de ce mémoire soit accordé à la thématique de l'art-nature au Québec, rappelons qu'il s'agit d'abord et avant tout d'une amorce à partir de laquelle réfléchir au positionnement de Boréal. Nul besoin de préciser que nous ne prétendons pas combler tous les manques relevés précédemment au sein des travaux antérieurs. Une étude approfondie du phénomène élargi des pratiques art-nature québécoises demeurera évidemment nécessaire pour nuancer nos hypothèses. Cela dit, l'apport de notre recherche sera d'entrer de manière plus spécifique dans l'étude d'un organisme qui, sans faire école, témoigne à sa manière de l'engouement pour la problématique environnementale. Cette étude permettra de surcroît de mettre en lumière et de mieux situer la contribution du Québec dans les enjeux actuels touchant les arts et la nature tout en exposant les paramètres d'un imaginaire de la nature qui lui soit propre et qui se construit au fil des échanges entre l'art et la nature.

À l'image des axes qui se lisent à l'intérieur de la construction d'une idée de nature au Québec et des activités de Boréal, des notions se croisent et se répondent.

nature - culture
 ouverture - fermeture
 centre - périphérie
 centrifuge - centripète
 extériorité - intériorité
 là-bas - ici
 distance - proximité
 nomadisme - sédentarité

² Signalons, entre autres, Jean Dumont qui a signé un texte dans la publication *Sans traces* (2002), Édith-Anne Pageot dans *À l'affût* (1995) et John K. Grande dans *Tête des eaux* (1998).

Elles alimentent et structurent les trois chapitres de ce mémoire de mouvements respiratoires d'ouverture et de fermeture. Le tracé général est donc le suivant : d'abord au premier chapitre, une vaste ouverture sur le contexte historique des traditions paysagistes et des pratiques art-nature ainsi qu'un resserrement sur le cas plus précis du Québec; ensuite, au deuxième, un débouché sur l'espace ouvert des expéditions de Boréal; suivi d'un repli, au dernier chapitre, sur les terres successivement administrées par le centre, sites des résidences.

L'idée que nous nous faisons de la nature – et plus particulièrement la façon dont l'art engage un dialogue avec celle-ci ou s'approprie ses motifs – n'est évidemment pas chose universelle et immuable. Nous croyons que la situation géographique, le contexte historique et politique, ainsi que la tradition artistique influent directement sur la qualité de ce rapport. Il nous semblerait par exemple impropre de procéder à la lecture des pratiques environnementales québécoises en nous appuyant exclusivement sur le mythe américain des grands espaces vierges. Nous faisons conséquemment le pari d'augmenter la réflexion d'autres marquages, trouvés à l'intérieur même du territoire et de l'histoire du Québec. C'est pourquoi nous tenons à consacrer le premier segment de cette étude à définir ce qui a permis, au Québec, l'éclosion de pratiques art-nature comme nulle autre semblables. C'est aussi ce qui explique que nous remontions à la construction « initiale » et aux modulations successives d'une idée de nature qui se distingue résolument des conceptions américaines ou même canadiennes anglaises, de par l'importance accordée à la dimension sociale et communautaire. Un trait caractéristique dont nous notons par ailleurs la récurrence depuis les tableaux paysagistes du terroir jusqu'aux interventions artistiques récentes. En adoptant une approche relativement chronologique, nous mettons en lumière, dans le premier chapitre, l'apport de différents déterminants : les récits territoriaux, le régionalisme pictural et le nouveau régionalisme, le mouvement vert et l'apparition des symposiums de sculpture.

Une pulsation traverse ensuite les deuxième et troisième chapitres de ce mémoire, activée cette fois par des tensions entre nomadisme et sédentarité, extériorité et intériorité, proximité et distance. Tensions qui, nous le croyons, trouvent une forme de résolution à travers les champs d'opération de Boréal. Ainsi, dans un carnet intitulé *Vagabondages*,

l'artiste et cofondateur du centre Daniel Poulin rend compte de pôles opposés qu'il cherche justement à réunir :

« [A]u rêve d'habiter la terre et de s'y enraciner, nous superposons la soif d'aller dans les grands espaces sauvages mystérieux et libres : les deux pôles contradictoires de l'âme de nos ancêtres à la fois sages et rebelles, partagée entre le colon et le coureur des bois, la maison et la forêt ». (Poulin, 2000, p. 20)

Dans cette double motivation, sédentaire et nomade, ayant poussé Daniel Poulin et sa compagne à s'établir dans les Hautes-Laurentides tout en entreprenant des expéditions en canot dans l'arrière-pays, nous décelons une motivation, similaire, qui anime également les activités de Boréal Art/Nature. À vrai dire, pour cet organisme il y a *aller vers* la nature et *être dans* la nature; parcourir le territoire et s'y implanter. Nous accordons un espace de ce mémoire à chacune de ces tendances dans l'espoir qu'elles puissent se répondre et s'informer l'une et l'autre. Tourné entièrement vers les expéditions art-nature organisées par Boréal, le chapitre II se consacrera plus spécifiquement à l'exploration du territoire, à la délocalisation, aux motifs nomades, aux récits de voyage et à une nature lointaine. Portant quant à lui sur les ancrages sédentaires du Centre Art/Nature et sur les résidences immersives qui y sont offertes, le chapitre III sera orienté vers une nature qu'on pourrait dire *proche* et *intime*.

C'est notamment en suivant des pistes nomades et en remontant des rivières jusqu'à leurs réservoirs qu'à l'initiative de Boréal, des artistes ont entrepris des expéditions art-nature. Cherchant à rejoindre une nature plus « sauvage », se situant à distance des pôles artistiques habituels, ces artistes façonnent ce que nous nommons un *ailleurs primitif*. Dans ce premier chapitre portant directement sur les activités de Boréal, nous ferons donc appel à la notion de primitivisme pour guider notre analyse des déplacements artistiques. En effet, par une ellipse temporelle que nous tenterons de comprendre, les artistes semblent trouver à travers leur avancée dans la nature des raccourcis pour entrer en contact avec différents points de l'histoire naturelle et humaine. Au-delà de ce brouillage temporel, nous verrons au chapitre II que cet ailleurs primitif recouvre également le phénomène d'une construction de la nature comme figure d'exotisme et d'altérité qui, nous le verrons, n'est pas sans rejaillir sur la figure même de l'artiste.

Dans son ouvrage *Intérieurs du Nouveau Monde*, Pierre Nepveu fait valoir le versant « intime » du mythe de l'américanité. Contournant l'évidence d'une rhétorique de l'errance et des espaces vastes, il relève dans des œuvres littéraires des Amériques la manifestation insistante d'un rapport d'intériorité qui se tisse entre un sujet et le territoire. (Nepveu, 1998) C'est bien ce type de relations d'intimité avec la nature que nous souhaitons aborder au dernier chapitre. Chez Boréal, la résidence agit comme point d'articulation du dialogue, elle est le lieu frontière entre l'artiste « au seuil de l'expérience » et les formes du monde telles que la nature les donne à lire. En fait, selon John K. Grande,

[L]'approche des artistes de Boréal envers le travail avec la terre est moins objective ou protocolaire, et peut-être plus à l'écoute de la nature que celle des artistes du *land art* de la génération de Robert Smithson et Michael Heizer. (Grande, 2005, p. 32)

En effet, que ce soit sur une terre louée à la Minerve (1997-2003) ou sur la terre léguée à l'organisme en 2003 à Labelle, Boréal met en place ce que nous percevons comme un espace de la rencontre. Nous nous proposons d'étudier cet espace à la lumière des enjeux actuels touchant la nature et le paysage, de façon à exposer le débat entre une approche discursive et une approche phénoménologique, entre une nature « construite » et une nature comme « autre ». Il nous paraît vraisemblable que la méthode phénoménologique soit en mesure de mettre en valeur la direction adoptée par Boréal. L'attention qui y est portée à la présence au monde et aux structures relationnelles dont elle se compose offre à notre avis un écho engageant au parti pris du centre, celui d'encourager une « réflexion sur la présence à la nature ». (Boréal Art/Nature, 2011) En fait, la phénoménologie suppose qu'avant « toute relation de connaissance au monde existe "l'attestation d'un lien ontologique plus primitif" ». (Macron, 2000, p. 42) Un lien que Boréal associe à un lieu et où il convie les artistes. Mais il ne faudrait pas croire, pourtant, que cette orientation vers le primitif soit synonyme d'exclusion des dimensions sociale, politique, économique ou culturelle, car d'autres chemins, nous le verrons, sont empruntés pour que celles-ci soient intégrées au processus. À la vérité, en remontant les rivières des Hautes-Laurentides en quête de « réalités sauvages », Boréal débouche inmanquablement sur une nature déjà marquée par l'histoire. Et c'est bien avec celle-ci, ce mémoire en est témoin, que le dialogue s'engage.

CHAPITRE I

VERS UNE HISTOIRE DE L'ART-NATURE AU QUÉBEC

Alors qu'en Europe, l'art environnemental demeure un concept et qu'aux États-Unis l'art de la terre (Land Art) se crée dans des sites souvent inaccessibles [...], ce sera tout à fait différent et original au Québec.

Guy SIOUI DURAND

D'emblée, pour retracer les prémices du rapport de l'art contemporain à la nature, quel qu'il soit, les références au *Land Art* surgissent. Or, si ce phénomène artistique a été réfléchi de manière approfondie, que son histoire, ses modes de fonctionnement, ses œuvres phares et ses différentes déclinaisons, ainsi que sa postérité ont fait l'objet de nombreuses études, il apparaît que l'« art-nature » au Québec, qu'on l'associe au *Land Art*, à l'art environnemental, à l'art écologique ou à l'« art-aventure », requiert un éclairage plus spécifique. La chronologie diffère. Les motivations et les façons de faire se distinguent tout autant. En tentant d'ancrer les influences américaines et européennes (en termes de discours et de pratiques) à l'intérieur des singularités du contexte québécois, il s'agira dans le cadre de ce chapitre de relever les jonctions, les circonstances, les enjeux, qui ont permis et ont influencé le développement d'une problématique art-nature au Québec. En privilégiant une approche historique, nous pourrions détailler les trois étapes qui en ont orienté son développement, à savoir la construction d'une idée de nature (à travers les récits territoriaux et les paysages régionalistes du XIX^e et du début du XX^e siècle), l'appropriation symbolique et réelle du territoire (avec le mouvement vert et le « nouveau régionalisme » au tournant des années 1970), ainsi que le développement des pratiques artistiques liées à la nature (à travers les

symposiums et les événements art-nature qui, depuis le début des années 1980, sont organisés dans les diverses régions du Québec).

Nous supposons que c'est d'abord et avant tout dans la relation au territoire, comme lieu d'affirmation identitaire, qu'un rapport art-nature se dessine. Aussi, sans les réfléchir comme déterminismes historiques, culturels ou sociaux, nous verrons que les récits territoriaux des États-Unis et du Canada nous permettront de définir la particularité de l'histoire environnementale du Québec. En effet, c'est par cette mise en parallèle que nous espérons dégager les différentes conceptions de la nature au Québec. En ce sens, nous verrons que le régionalisme, d'abord attribué à la pratique du paysage dans le contexte postcolonial du Québec, désigne aussi ce qui encouragera plus tard l'appropriation du territoire par la prolifération d'événements artistiques en région, hors des grandes villes. Ce nouveau régionalisme favorisant l'aménagement d'une esthétique et d'une action artistiques en rapport avec la nature au Québec se comprendra dans son articulation avec un mouvement d'émancipation sociale, territoriale et artistique jumelé à une conscience écologique ou à une conscience « verte ». Nous serons alors en mesure d'observer l'importance récurrente de la dimension sociale de la nature, que ce soit dans la peinture de paysage ou dans les événements art-nature, ainsi que l'alternance entre des mouvements de repli et des mouvements d'ouverture. Il sera ensuite possible de suivre les différents vecteurs artistiques par lesquels une attention au site, au territoire et à la nature pourra être cultivée au Québec, c'est-à-dire le *Land Art*, la sculpture environnementale, ainsi que les symposiums de sculptures et les événements d'art. C'est donc à partir de cet état des lieux que nous serons en mesure de définir, à l'intérieur des chapitres subséquents, l'adéquation ou le détachement des activités de Boréal Art/Nature en regard du déploiement général de la problématique art-nature au Québec.

1.1 Construction d'une idée de nature

D'entrée de jeu, nous souhaitons mettre à plat les modulations du rôle culturel et politique de la nature au Québec en nous intéressant à son évolution historique. Pour ce faire, nous nous autorisons un « retour » dans le temps, jusqu'au XIX^e siècle, et un détour du côté des États-Unis et du Canada anglais avec et entre lesquels la conception de la nature au Québec démontre une série de distinctions, de particularités, mais aussi de transferts, de croisements, d'influences et de relations de pouvoir. Différant de quelques pages le moment de la prise sur notre objet de recherche, ces incursions historiques et géographiques permettront de saisir pleinement l'importance de la construction artistique de l'idée de nature au Québec. Sans établir de liens de causalité directs et unidirectionnels, nous entendons ainsi cheminer de la construction d'idées nationales et culturelles de la nature, à partir des récits territoriaux des États-Unis d'abord, puis du Canada et du Québec, vers leurs représentations ou leurs répercussions dans la peinture de paysage. Livrés à partir de la négociation des frontières et s'éclairant l'un et l'autre, ces différents récits laisseront, nous le verrons, une empreinte sur la façon dont les artistes se référeront ultérieurement à la nature.

1.1.1 Expansion et repli : l'imaginaire des frontières

Permettant de définir et de délimiter les paramètres physiques et symboliques d'un pays ou d'une culture, la frontière est l'indice qui départage les zones dites naturelles de celles de la civilisation. Débordant d'une stricte application à l'état (frontière politique), ce concept renvoie aux zones de contact ou de friction entre des espaces linguistiques, culturels ou religieux. On peut alors parler d'un marquage qui serait, par exemple, non linéaire, poreux et mouvant. Nous l'employons ici dans ces deux acceptions, c'est-à-dire à la fois comme frontière *politique* et comme frontière *naturelle*, afin de mettre en relief les récits territoriaux à partir desquels se dégagent des façons spécifiques de considérer et de (se) représenter la nature. C'est donc dans un large mouvement passant d'abord par les États-Unis et le Canada

pour ensuite nous concentrer sur le Québec que nous examinerons la notion de frontière, découvrant chaque fois l'idée persistante d'un territoire façonné comme creuset de la nation.

Au cœur de l'histoire environnementale des États-Unis, la notion de frontière (*frontier*) réfère principalement à l'expérience fondatrice des pionniers américains qui au XIX^e siècle ont repoussé les frontières du territoire vers l'Ouest, à partir des Appalaches jusqu'à la côte du Pacifique. Cette avancée progressive – et extrêmement violente, spoliante et décimant des tribus entières d'Amérindiens – à l'intérieur du continent se dirigeait, nous le savons, vers un Ouest « sauvage » dont les limites floues étaient perpétuellement reportées. Dans l'esprit des Américains, les terres en friche n'attendaient qu'à être cultivées et exploitées pour prodiguer leurs richesses. Selon le récit de Frederick Jackson Turner, à qui on doit la première analyse du rôle de la frontière dans l'histoire des États-Unis, la conquête de l'Ouest met en scène le triomphe des colons sur une nature indomptée. (Turner, 1958)

C'est toutefois ce même récit qui signalera la menace de l'épuisement des ressources naturelles puisque les limites de la frontière ne pourront visiblement être repoussées éternellement. Selon Richard Judd, les Américains, ayant isolé plus rapidement la « nature sauvage » de leurs besoins économiques, ont été mieux en mesure d'« idéaliser » et de « poétiser leur arrière-pays » dont ils considèrent par ailleurs la fragilité. (Judd, 2006, p. 74) Cette sensibilité à la valeur de la nature n'est certainement pas étrangère au fait que les États-Unis aient créé en 1872, Yellowstone, le tout premier parc protégé au monde³. Comme le souligne Jean Viard dans *Tiers espace : Essai sur la nature*, cette inscription d'un milieu naturel dans le champ du patrimoine signe la délimitation de nouveaux usages concrets et imaginaires de la nature. (Viard, 1990, p. 25) Acquérant une dimension esthétique et même religieuse ou morale – pensons notamment aux ouvrages de Ralph Waldo Emerson et Henry David Thoreau⁴ –, la nature sauvage, « intouchée », se voit protégée par les frontières qui l'ont tout d'abord menacée.

³ À noter que le premier parc au Canada est celui de Banff, fondé en 1885 alors que c'est en 1979 qu'est créé le premier parc protégé du Québec, celui du Mont-Orford.

⁴ Emerson fut inspirateur et chef de file du mouvement philosophique et littéraire transcendantaliste fondé au début du XIX^e siècle aux États-Unis en réaction au rationalisme du Siècle des Lumières. L'expérience et la contemplation de la nature sont au cœur des préoccupations des transcendantalistes,

C'est avec des enjeux similaires que la progression vers l'Ouest se poursuivra également au Canada au XIX^e siècle⁵. Or, comme le précise Richard Judd, qui compare les récits historiques américains et canadiens, le triomphe des pionniers sur la nature serait plus ambigu au Canada; les historiens décrivant des « établissements isolés, tapis » dans des environnements grandioses. Comme le suggère Philip Fry,

la nature sauvage s'étendant à l'infini cernait le colon de toutes parts [alors que] le paysage imprévisible et chaotique, indompté, sinistre, restait totalement étranger, radicalement différent du monde civilisé. (Fry, 1998, p. 32)

De plus, tandis que la notion de frontière, marquée par l'expansion continue vers l'Ouest, est perçue par les historiens américains comme un processus d'unification nationale, il semble qu'au Canada, la frontière divise.

Alors que les Américains se définissent comme un peuple de la *frontière*, l'identité canadienne se dissout dans une série de particularismes régionaux éthiques, dans lesquels la *frontière* peut ou non jouer un rôle décisif. (Judd, 2006, p. 71)

Or, s'ils n'ont pas « perpétué » le mythe unificateur de l'Ouest, c'est aussi parce que les Canadiens-anglais ont orienté leur « frontière mythique⁶ » vers un autre point cardinal : le Nord. Pour Louise Vigneault, il apparaît qu'en plus de distinguer la réalité canadienne de celle des États-Unis, le Nord répond à la nécessité de déterminer « des frontières uniformisantes, qui puissent rejoindre les réalités de l'Est et de l'Ouest du pays, et évoquer une imagerie mystique, riche et signifiante ». (Vigneault, 2002, p. 78) Au Canada, c'est donc au Nord que sera trouvée l'image d'une pureté virginale, voire spirituelle, bordant le pays entier d'une nappe « immaculée » qui, par le concours d'artistes tel le groupe des Sept,

celles-ci leur permettant de relever les preuves d'une unité parfaite du monde naturel et de Dieu. Lié aux transcendentalistes pour une période, Thoreau s'en distanciera par la suite. Il est notamment connu pour son ouvrage *Walden ou la vie dans les bois*, où il livre ses réflexions sur le choix d'une vie autonome et simple dans la nature. Ces auteurs contribueront grandement à forger une littérature considérée comme proprement américaine.

⁵ Il s'agit d'enjeux liés notamment à l'immensité du territoire et à la présence des Autochtones, renforcée notamment par la construction du chemin de fer transnational qui se terminera en 1885.

⁶ Comme le souligne Louise Vigneault, il est en effet question d'un « Nord mythique » qui « reste, en réalité, une donnée spatiale floue, relative, qui appartient plutôt à l'ordre du fantasme, étant donné que la majorité de la population habite les zones frontalières, adjacentes au territoire américain ». (Vigneault, 2002, p. 78)

contribuera à façonner un imaginaire canadien⁷. (fig. 1.2) Nous verrons par ailleurs, au chapitre II de ce mémoire, que la notion de frontière entre les États-Unis et le Canada se trouve à la base de la toute première expédition art-aventure de Boréal Art/Nature (*Deadlines / Ça presse*) et que cet imaginaire du Nord alimentera également plusieurs initiatives de Boréal Art/Nature, que ce soit dans le cadre d'expéditions dans l'arrière-pays ou de voyages artistiques dans des pays nordiques.

Il va sans dire que l'expansion du territoire québécois et de ses frontières ne connaît pas l'envergure du récit territorial du Canada et des États-Unis dans une nature sauvage. Résultant moins d'un choix que d'une nécessité, la ruralisation s'énonce comme un repli impérieux sur les campagnes : il en va de la survivance de la nation canadienne-française. L'un des principaux motifs ayant marqué l'occupation du territoire et le marquage des frontières au Québec est sans doute la création des colonies britanniques du Haut et du Bas-Canada en 1791, établissant les francophones catholiques dans une enclave bordée par les Américains au sud et par les loyalistes à l'ouest. Peu après la Conquête, la mise en place du régime anglais accélère ainsi la ruralisation de la société québécoise jusqu'alors concentrée dans les villes. On assiste à un épanchement progressif de la population en amont et en aval du Fleuve puis, en partance de ses rives et de ses affluents, vers l'intérieur des terres du Sud-Ouest jusqu'aux Laurentides et aux Appalaches⁸.

⁷ À ce titre, la figure la plus influente demeure celle du peintre Tom Thomson qui a élu le Nord de l'Ontario, plus particulièrement le parc Algonquin, comme site de prédilection. À noter que ce dernier est vu comme un précurseur du travail du groupe des Sept dont les recherches se tourneront elles aussi vers le Nord. Scott Watson rapporte justement les propos fort évocateurs de Lawren Harris, l'un des membres du groupe des Sept, au sujet de l'influence du Nord sur la création artistique canadienne : « We are in the fringe of the great North and its living whiteness, its loneliness and its replenishment, its resignations and release, its call and answer, its cleansing rhythms. It seems that the top of the continent is a source of spiritual flow that will ever shed clarity on the growing American race, and we Canadians being closing to this source seem detined to produce an art somewhat different from our Southern fellows. » Lawren Harris, « Revelation of Art in Canada », *Canadian Theosophist* 7, n° 5, 15 juillet 1926, p. 85-86; cité dans Scott Watson « Race, Wilderness, Territory, and the Origins of Modern Canadian Landscape Painting », O'Brian, et White. 2007, p. 277.

⁸ Or, il ne s'agit pas ici d'une progression continue et unidirectionnelle, mais plutôt, comme l'expriment Serge Courville, Jean-Claude Robert et Normand Séguin, de mouvements centrifuges et centripètes « qui expulsent ou, au contraire, concentrent l'effectif sur le territoire ». (Courville, Robert et Séguin, 1995, p. 9) À cette expansion répond une concentration de la population amorcée vers la fin du XVIII^e siècle, se traduisant par la mise en place d'une « armature de hameaux et de villages », « de

De manière générale, la notion de frontière au Québec s'envisage ainsi comme mesure de protection culturelle, nationale et linguistique. Comme le rapporte Marcel Rioux, un réflexe de repli structure le rapport des francophones à leur territoire. En réaction aux menaces d'assimilation exercées par le Canada anglophone, ces derniers auraient établi leurs propriétés à proximité les unes des autres. Alors que :

l'anglophone bâtit sa maison et ses dépendances loin de la route et les cache dans les arbustes et les arbres, [l]e francophone, au contraire, s'établit près du "chemin du Roy"; sa terre étant étroite, ses voisins sont souvent à portée de voix⁹. (fig. 1.3)

Selon Rioux, « cet arrangement encourage la sociabilité et les initiatives communautaires; un rang devient vite une entité collective bien caractérisée qui forme un microcosme ». Il faut bien comprendre ici que la relation à la terre et à la ruralité (plus qu'à la nature dite « sauvage ») fonctionne comme une stratégie idéologique pour la protection de la nation francophone généralement traditionnelle, sédentaire et catholique s'inscrivant en faux contre l'appréhension soi-disant plus « commerciale » des anglophones. Bien après l'ancien régime, le mode de vie agraire permet aux Canadiens-français de « circonscrire symboliquement les limites du territoire imaginaire de la "race", et d'alimenter l'illusion d'une protection contre les éléments externes et du contrôle de son destin ». (Vigneault, 2002, p. 39)

1.1.2 Nature sauvage, nature habitée, nature occupée : l'histoire se dessine

Le paysage américain, avec ses « climats » et ses « géographies singulières », ses aspérités, ses ravins, ses déserts, ses eaux cristallines et ses ciels changeants, se présentera à la fois comme un référent identitaire et comme une expérience du pittoresque¹⁰ et du sublime

gros bourgs urbains » et par deux agglomérations qui polarisent le réseau : Québec et Montréal. (Courville, Robert et Séguin, 1995, p. 10)

⁹ Marcel Rioux, *Les Québécois*, coll. « Le Temps qui court », Paris : Éditions du Seuil, 1974, p. 73-75; cité dans Vigneault, 2002, p. 89.

¹⁰ Rappelons que le pittoresque, théorisé par William Gilpin et identifié aux paysages de Claude Lorrain, invite à contempler le paysage pour ensuite le reconstituer par les yeux de l'imagination selon des codes très précis. En bref, selon ce modèle, la nature est représentée par un entrecroisement de plans successifs où alternent des plans sombres et lumineux. C'est en quelque sorte pour se départir de

pour de nombreux artistes américains dont les premiers représentants sont les peintres de la Hudson River School. Vierge, sauvage, grandiose : la nature représentée dans leurs tableaux conforte le récit fondateur des pionniers américains qui ont défriché et se sont approprié la « terre nouvelle ». À quelques exceptions près, ces paysages parfaitement inhabités évoquent l'image d'un paradis originel où se lirait, en chaque détail, une manifestation du divin. (fig. 1.4) Mais c'est en tout autres termes que cette nature inhabitée loge au cœur de l'*imaginaire canadien*, plus particulièrement celui soigneusement mis de l'avant par le groupe des Sept plus d'un demi-siècle après la première génération de la colonie de Hudson River. En s'attachant au vecteur d'un « paysage pur », le collectif canadien visait ni plus ni moins à définir un art qui, échappant aux influences britanniques, soit proprement et globalement canadien¹¹ :

With one eye fixed on the idea of North, a Canadian analogy to the idea of West in the United States, and the other on the counter-example of the European avantgarde, characterized as « Futuristic » and « Bolchevistic », the artists and their supporters argued that national identity was inseparable from the geography and climate of Canada's boreal land mass. For them Canadianness was defined by way of northernness and wilderness. (O'Brian et White, 2007, p. 3)

Cependant, les Canadiens-français peignent manifestement à se retrouver dans les motifs de nature sauvage déployés par les Sept. En effet, si la représentation de la nature doit jouer un rôle dans la construction identitaire de la « nation » canadienne-française, elle prendra plutôt la forme d'une nature *habitée* et d'une nature *cultivée*.

Alors que le groupe des Sept et les peintres modernes torontois trouvent au sein de la nature « vierge » et « sauvage » les motifs d'une expression créatrice nouvelle, libératrice et porteuse d'identité, et que les peintres américains désignent une nature vierge et romantique s'inscrivant dans le récit fondateur des frontières et de la « conquête de l'Ouest », la nature,

ces codes que les peintres américains délaisseront les plans médians du pittoresque pour concentrer leur attention sur le sublime, par le traitement du lointain et de la distance où le divin trouve finalement à s'exprimer.

¹¹ Bien que le groupe des Sept ait imprimé de manière incontournable l'histoire de l'art canadien et ait permis son entrée dans la modernité artistique, son entreprise sera fortement questionnée par les études postcoloniales et des cultures visuelles qui, sous le couvert d'une expression de la nature canadienne, détecteront le gommage et la subordination de toute diversité culturelle, ethnique ou sexuelle. Pensons aux travaux de Lynda Jessup ou d'Erin Manning qui s'intéressent aux représentations culturelles de l'identité canadienne.

au « Québec », est envisagée dans une tout autre perspective. Comme le propose Esther Trépanier, pour les Canadiens-français, c'est dans le terroir, « et non pas dans l'immensité sauvage du Nord de l'Ontario, que s'incarnera l'essentiel des éléments sociaux et idéologiques fondant leur spécificité à l'intérieur du Canada ». (Trépanier, 1997, p. 19-20) Émanant du clergé qui a la mainmise sur l'ensemble des secteurs d'activités, le courant artistique et littéraire du terroir exalte les bienfaits du travail de la terre grâce auquel les valeurs patriotiques, linguistiques et catholiques sont préservées. On encourage finalement les Canadiens-français « à se replier sur leur terre afin d'éviter les méfaits de la ville et du commerce que l'on laisse aux Anglais ». (Rochette, 2010, p. xv) Plutôt que le cadre naturel, c'est donc le cadre humain qui prédominera à l'intérieur des représentations picturales des paysages québécois – avec une insistance sur le mode de vie rural, villageois, sur les coutumes et les traditions –, circonscrivant un espace d'expression et de protection de la communauté francophone catholique.

Or, en regardant de plus près ces paysages traditionalistes, nous voyons que l'enclos culturel canadien-français se trouve percé à jour par le regard de l'autre, celui de l'Américain et celui du Canadien-anglais. En effet, dès la fin du XIX^e siècle, un engouement pour la peinture régionaliste (pastorale), encourage nombre de Canadiens-anglais et d'Américains à se rendre au Québec afin d'y « prospector les ressources pittoresques » (Karel, 2009, p. 51) Se déployant sur près d'un siècle à partir des années 1870, ce courant pictural dérive des recherches de l'école de Barbizon en France et de l'école hollandaise des peintres de La Haye et définit la grande majorité des pratiques paysagères au Québec comme à l'international. Loin de prétendre à la représentation d'un lieu ou d'une région en particulier, le paysage régionaliste aspire plutôt à l'universel et demeure idéalement « sans coordonnées ». Il se fonde sur des codes picturaux qui illustrent un mythe de la terre nourricière où les liens entre l'homme et la nature se trouvent réparés en une sorte de « communion providentielle ». David Karel décèle en chacune des manifestations du régionalisme l'évidence d'une nostalgie du terroir. Selon lui, ce mouvement pictural s'inscrit comme « contrepartie de la Révolution industrielle, c'est-à-dire un repli passéiste devant l'expansion de la ville (la modernité) qui se fait aux dépens de la campagne (la tradition) ». (2009, p. 46) Nul hasard, par conséquent, que le terroir québécois ait exercé un attrait puissant sur les peintres régionalistes.

À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle¹², le Québec se présente aux artistes anglophones comme une enclave pittoresque où se manifeste encore un « véritable » attachement à la terre, aux traditions et aux valeurs religieuses¹³. Comme le note Louise Vigneault, les tableaux qui seront alors faits de la campagne québécoise, misant sur la forte présence de la nature, font une part plus modeste aux éléments de culture. Portant attention au positionnement d'un regard externe (le peintre anglophone) sur la campagne québécoise, l'auteure décèle :

une dichotomie conférant aux artistes ontariens une position de conquérant, celle-là même du Sujet moderne, tandis que le modèle francophone sera associé au spécimen anthropologique maintenu dans le passé, et par le fait même, au colonisé. (2002, p. 89)

Aussi, le paysage rural québécois est-il non seulement dépeint comme un *espace habité*, mais également comme un *espace occupé* « maintenu en dehors des enjeux de la modernité culturelle ». (Vigneault, 2002, p. 88)

C'est ainsi que nous retrouvons les traits du primitivisme au cœur du régionalisme pictural qui se pratique au Québec. Nous entendons par « primitivisme » la projection de valeurs morales (telle que l'authenticité) d'un regard « extérieur », souvent dominant, sur une réalité, une société, un mode de vie prétendument archaïques ou marginaux. Ici, la situation linguistique et religieuse, ainsi que la relation des Canadiens-français à la nature et à la « terre

¹² En fait, à partir des années 1870, une ère d'accalmie aux États-Unis avec la fin de la Guerre de Sécession ainsi que le développement du chemin de fer transnational favorisent les déplacements des artistes, notamment vers le Québec rural. À noter que les municipalités de Sainte-Anne-de-Beaupré et de Baie-Saint-Paul, hauts lieux du régionalisme, seront respectivement rejointes par le circuit ferroviaire en 1889 et en 1919.

¹³ Une première vague de peintres américains régionalistes, dont Horatio Walker, viendra travailler été après été sur l'île d'Orléans où déferleront également quelques années plus tard les peintres ontariens du Canadian Art Club (Walker se joindra ultérieurement à cette association d'artistes). Ces derniers, fascinés par l'altérité rurale du Québec, entreprendront également des pèlerinages artistiques sur la Côte-de-Beaupré puis dans Charlevoix. À partir des codes picturaux hérités de la tradition pastorale européenne, leurs tableaux mettent généralement en scène la relation fusionnelle et de productivité qu'entretient le paysan avec la nature. Des personnages absorbés dans leur tâche – la drave, les labours, les récoltes – y évoluent dans des paysages davantage marqués par les rythmes saisonniers que par des indices territoriaux clairs. (fig. 1.5) Vers la fin du XIX^e siècle, une deuxième vague d'artistes régionalistes ontariens (dont les principales figures sont Edmund Morris et Homer Watson) s'attache au motif rural québécois tout en s'appliquant toutefois à dépeindre le caractère national des paysages. Finalement, au cours des années 1920 et 1930, sous la pression de l'entreprise du groupe des Sept, le paysage traditionaliste cédera le pas au paysage moderne.

nourricière » alimentent l'imaginaire anthropologique des peintres américains et canadiens-anglais de sorte que c'est distinctement le regard de l'autre, un regard étranger, qui fournit la lecture du territoire québécois et de ses habitants. (fig. 1.5) Nous verrons par ailleurs au prochain chapitre que, dans le cas de Boréal Art/Nature, c'est la nature elle-même qui devient le site de projections primitivistes.

Étrangement, par un processus d'intériorisation, ce regard « autre » est également à l'œuvre dans les représentations de la ruralité québécoise effectuées par les peintres canadiens-français. D'une part, ces derniers favorisent la représentation du milieu de vie de l'« habitant », à savoir le village et la ferme; d'autre part, lorsqu'ils s'attachent au paysage et aux éléments de nature – comme l'ont fait Marc-Aurèle Suzor-Côté ou Ozias Leduc –, ils adoptent à de rares exceptions près la manière européenne. (fig. 1.6) Attribuant cette émulation voire cette servilité au contexte postcolonial, Karel propose que le régionalisme des francophones partage avec les peintres régionalistes américains et canadiens-anglais « la construction esthétique du territoire comme lieu de l'altérité ». (Karel, 2002, p. 63) Esther Trépanier résume par ailleurs fort bien le double enjeu du paysage québécois qui, à la fois résulte d'un « processus de construction/valorisation d'un espace idéalisé où s'incarneraient les valeurs rurales, catholiques et linguistiques de la nation “canadienne-française” (donc, un espace sur lequel repose l'expression d'un nationalisme spécifique) » et, du même coup, présente « comme un lieu, un espace, ayant ses caractéristiques et son pittoresque propre, lesquels attirent aussi les peintres anglophones ». (Trépanier, 1997, p. 20)

Avec le *Refus global*, publié en 1948, Paul-Émile Borduas et les Automatistes se dégagent avec force de cette problématique en exhortant la société québécoise à se départir des valeurs traditionnelles cléricalo-nationalistes (celles-là mêmes dont sont pétries les œuvres régionalistes, marquées du sceau du regard du conquérant) qui la maintiennent dans « les murs lisses de la peur, refuge habituel des vaincus ». (Borduas, 1990, p. 65) Il s'agit d'une véritable mission de libération visant à une autodétermination et à une autoréférentialité artistique. Il va sans dire que l'action portée par le manifeste « eut pour effet de reléguer définitivement le paysage régionaliste, tous genres confondus, dans une marginalité nostalgique ». (Karel, 2009, p. 63) L'illustration du rapport de tradition entre l'habitant

canadien-français et sa terre par des peintres anglophones ou suivant les modèles esthétiques européens sera, par le fait même, balayée par les explorations artistiques expressionnistes, formelles et abstraites des Automatistes. Il s'agit alors de réinventer le monde et non plus de le représenter : à l'esprit d'observation (qu'on relie à la nature) on préfère l'esprit de transfiguration. Il faudra ainsi attendre les années 1970 et ce qu'on nomme un « nouveau régionalisme » pour que la négociation de l'art et du territoire, de l'art et de la nature, mise en veilleuse au Québec, se manifeste de nouveau.

1.2 En reconnaissance sur le territoire

C'est en maintenant l'importance de la dimension sociale du rapport à la nature et au territoire, et en prolongeant l'élan d'affirmation culturelle et sociale défendu par le *Refus global*, que le paradigme art-nature se trouve reformulé (tant au plan idéologique qu'au plan formel), au tournant des années 1970, grâce entre autres au mouvement vert et à ce que nous appelons l'avènement d'un « nouveau régionalisme¹⁴ ». Il s'agit, en effet, de deux phénomènes auxquels adhèrent de nombreux artistes. Par diverses initiatives tant scientifiques qu'artistiques, et dans un esprit d'« autodétermination communautaire¹⁵ » s'appuyant sur le recours à la collectivité et sur une « méfiance » à l'endroit des grandes structures de pouvoir, les Canadiens-français devenus « Québécois » s'approprient leur territoire. Ils l'occupent, l'étudient, le protègent et le défendent. À la faveur du développement d'une conscience écologique, d'un attrait renouvelé pour les régions et de la réouverture de l'art à un contexte plus global, le rapport de l'art à la nature se voit repensé, préparant le terrain pour la déferlante d'initiatives en art-nature des années 1980-1990.

¹⁴ Rose-Marie Arbour propose que « si le terme de régionalisme est perçu comme péjoratif en art c'est qu'il charrie une idéologie traditionaliste (iconographie, organisation formelle...) qui tente de résumer la région à sa dimension typique ». (Arbour, 1994, p. 6) Nous l'utilisons ici pour désigner la prise en charge par les Québécois des régions et de leur culture.

¹⁵ Expression empruntée à Guy Sioui Durand. (Sioui Durand, 1997 a)

1.2.1 Connaître, protéger : le mouvement vert au Québec

Nous effectuons ici une parenthèse nécessaire pour présenter brièvement l'émergence populaire du mouvement vert au Québec afin de mieux comprendre le contexte avec lequel plusieurs artistes composeront. Bien qu'on situe généralement les débuts du mouvement vert au Québec dans les années 1960 et 1970, il importe de souligner que l'adhésion à la cause environnementale avait été préparée de manière considérable depuis plusieurs décennies. Dans ses travaux sur l'histoire de l'écologie au Québec, Yves Hébert décrit la période de 1930 à 1970 comme celle d'un « éveil du sentiment de nature » touchant plus particulièrement les jeunes et s'inscrivant à l'intérieur d'activités de socialisation autour de la nature. (Hébert, 2006, p. 330). Des organisations de vulgarisation scientifique ou de protection de l'environnement¹⁶ avaient déjà ouvert des perspectives du côté de la diffusion des connaissances scientifiques tout en cultivant une vision du monde foncièrement catholique. Nous verrons plus tard que Boréal Art/Nature s'inscrira dans un mouvement de continuité avec cette période alors qu'ils accepteront le legs d'une terre ayant été administrée par l'abbé Potvin au cours des années 1940 et 1950. Notons qu'après la Deuxième Guerre mondiale, on voit également apparaître les premiers camps en nature. Ce sont majoritairement des jeunes de la ville qui profiteront de cette prise de contact organisée et sociale avec la nature marquée par une forme de « retour à des valeurs fondamentales »¹⁷.

C'est donc alimenté par une jeunesse sensibilisée aux « richesses de la nature », par le développement des communications de masse et par les idées générées par le courant contre-culturel que le mouvement vert québécois emboîte le pas aux États-Unis, à l'Allemagne et à la France et connaît une éclosion remarquable au tournant des années 1970. En parallèle des activités déjà mises en place par les clubs 4-H et une variété de groupes environnementalistes, des projets sont mis sur pied pour approfondir la connaissance de la

¹⁶ On retrouve, parmi les regroupements les plus importants, la Société canadienne d'histoire naturelle (1923), la Société linnéenne (1929), les Cercles des jeunes naturalistes (1930) et l'Association forestière québécoise (1939) qui fonde en 1942 les clubs 4-H qui visent à développer l'intérêt des jeunes pour la nature.

¹⁷ Tels que le camp Marie-Victorin au lac Trois-Saumons, le camp Chicobi près d'Amos ou le camp Minogami à Shawinigan.

nature et du territoire québécois. Par exemple, le groupe Fleurbec est fondé en 1973 avec un objectif de documentation et de sensibilisation à la flore québécoise. Dès 1967, le Groupe de cartographie écologique du Québec, avec le militant écologiste Michel Jurdant à sa tête, entreprend également de réaliser un portrait approfondi (climat, géologie, topographie) des écosystèmes propres aux diverses régions du Québec, en commençant par le Saguenay-Lac-Saint-Jean (1967-1973) suivi de la Baie-James (1973-1978) puis de la Moyenne-et-Basse-Côte-Nord (1979-1985). Il s'agit de s'approprier le territoire et la nature par la connaissance scientifique.

À cette connaissance s'ajoute une prise de conscience de la fragilité de la nature et de la menace qui pèse sur celle-ci. Les premiers groupes québécois à s'engager dans le mouvement vert tendent à s'inscrire dans la mouvance « environnementaliste » qui allie la protection de l'environnement à une lutte contre la pollution alors que, quelques années plus tard, on voit naître des groupes dits « écologistes » qui radicaliseront les luttes environnementales en les abordant à la lumière des sciences sociales. Les années 1970 ont vu naître trois grands mouvements de philosophie environnementale que Carolyn Merchant, dans son histoire américaine de l'environnement, réunit autour d'un même désir de « transformer la conscience écologique » (Merchant, 2007, p. 205). Il s'agit de l'*écologie profonde*, de l'*écoféminisme* et de l'*écologie sociale*. Cet héritage philosophique a laissé une empreinte importante au sein de différents groupes radicaux québécois et dans le développement de la recherche scientifique en matière d'environnement. Situait les racines du problème soit dans l'anthropocentrisme, dans le patriarcat ou dans la hiérarchie sociale, l'*écologie profonde*, l'*écoféminisme* et l'*écologie sociale* ont généré des réflexions et des débats idéologiques qui, encore aujourd'hui, continuent de se reformuler, de se raffiner et de se diversifier tout en alimentant les différentes pratiques artistiques touchant à l'art et à la nature. En analysant l'idée de nature véhiculée au sein des activités de Boréal, nous exposerons plus tard les filiations de l'organisme avec les principes de l'*écologie profonde*. On procédera donc, à cette époque, à l'examen des liens entre « l'écologisme d'une part, et le féminisme, la paix, les droits de la personne et la solidarité internationale d'autre part ». (Vaillancourt, 2008, p. 80) Un vaste mouvement écologiste aux nombreuses ramifications propose une remise en question globale de la société, en stipulant que les problèmes

écologiques sont aussi des problèmes de société. C'est d'ailleurs dans cet esprit que la plupart des événements art-nature au Québec se déploieront. La prise en charge de la cause environnementale par les individus, la collectivité et les artistes incite à la formation d'une foule de regroupements associés à des philosophies et à des enjeux environnementaux spécifiques. L'émergence progressive de groupes environnementaux et écologistes de plus en plus structurés et outillés s'est donc produite en réponse aux problématiques environnementales de l'heure et a suivi leur évolution¹⁸. Des scientifiques, des militants, des intellectuels et des artistes contribuent significativement aux discours écologistes. L'autodétermination communautaire définit tant le mouvement vert que les réseaux artistiques : pour défendre leurs causes, ces derniers se réunissent en collectifs.

1.2.2 Occuper : un nouveau régionalisme

Dénouant peu à peu ses filiations avec la tradition et procédant par une dynamique de décentrement et d'autodétermination, une nouvelle vague de régionalisme favorise, avec le mouvement vert, le renouvellement du rapport art-nature. Alors que la ville, et plus particulièrement la métropole montréalaise, demeure jusqu'aux années 1960 le lieu où s'incarne la modernité et où se profile l'espoir de réalisations économiques, sociales et artistiques, on voit poindre au Québec la conjoncture d'une revitalisation du rapport au territoire. Pour plusieurs, l'exode rural et le rêve d'une vie meilleure en ville s'essouffent, et la région se révèle le lieu où bâtir un nouvel imaginaire social ou du moins, comme l'exprime

¹⁸ Ainsi, ce sont principalement la pollution de l'air, de l'eau et des sols de même que les dangers de l'énergie nucléaire qui ont mobilisé l'attention du mouvement vert québécois des années 1970. À noter que la médiatisation des problèmes environnementaux se conjugait la plupart du temps à une rhétorique de l'urgence et de la catastrophe. Dans chaque région du Québec, des groupes s'organisent. La Société pour vaincre la pollution (SVP) et le Conseil québécois de l'environnement voient le jour en 1970 – la même année que la fondation de Green Peace à Vancouver – et signent le passage vers un militantisme résolument populaire. En 1974, la SVP recense déjà une centaine de groupes et, selon Corriveau et Foucault, « entre la fin des années soixante et le début des années quatre-vingt, plus de 500 groupes environnementaux ont été fondés ». (Corriveau et Foucault, 1990, p. 27) Parmi les acteurs importants du mouvement vert québécois des années 1970, mentionnons le Comité pour la défense de la Baie James (1973), le Regroupement pour la surveillance du nucléaire (1975), l'Alliance Tournesol (1978) et les Amis de la Terre (1978).

sans ambages Andrée Fortin : « [p]lutôt que de chômer ou de passer inaperçu en ville, on préfère chômer en région et essayer de combler le vide culturel qui y règne ». (Fortin, 1982, p. 219) S'inscrivant en faux contre une société de consommation de plus en plus établie et portés par le mouvement romantique d'un « retour à la terre », plusieurs quittent la ville et s'installent, par exemple, sur des terres abandonnées afin de vivre « en harmonie avec l'environnement ». Au lieu « de tenter sa chance en ville », on parle de « s'enraciner » et de créer sur place et dans la vie quotidienne. Dans un dossier sur l'art et la région publié par *Vie des arts* en 1978, Marcel Rioux formule bien les idéaux qui animent ce mouvement, à savoir que la région serait mieux en mesure d'échapper aux forces d'attraction des « grandes machines niveleuses » de la société industrielle permettant par conséquent « la prospection de nouveaux possibles » (Rioux, 1978, p. 19). Pour ce dernier, le « phénomène régionaliste, loin d'être l'expression d'une nostalgie de ce qui se meurt [les traditions], se présente, au contraire, comme une manifestation d'avant-garde ». (Rioux, 1978, p. 18)

Profitant notamment de la création des conseils régionaux de la culture¹⁹, ce nouveau régionalisme ou cet « imaginaire des régions » sera spécialement nourri par la mise en place à la fin des années 1960 d'une éducation collégiale et universitaire publique, laïque et francophone dispensée sur l'ensemble du territoire québécois. En effet, les campus de l'Université du Québec ayant ouvert leurs portes en 1969 à Montréal, à Chicoutimi, à Trois-Rivières, à Rimouski et à Rouyn-Noranda, puis en 1970 à Hull, de concert avec le réseau des cégeps créé en 1967 (notamment à Matane, Sainte-Foy, Jonquière, Alma, Valleyfield, Chicoutimi, Rimouski) permettront l'émergence de nouveaux foyers de la culture alternative. Au réseau éducatif naissant allait vite correspondre un réseau d'art parallèle, avec ses collectifs, ses galeries et ses périodiques. Ainsi, ces établissements d'enseignement – plus particulièrement lorsque l'enseignement des arts fait partie de leurs programmes – deviennent un terreau pour l'éclosion d'un climat culturel dont le dynamisme minera la présence métropolitaine dans la composition du milieu artistique.

¹⁹ Les conseils régionaux de la culture ont été créés au milieu des années 1970 afin de répondre aux pressions exercées par les artistes de la région qui réclamaient que leur travail soit représenté et soutenu au même titre que celui des artistes de la métropole.

Comme le présentait Marcel Rioux, le régionalisme en art n'est plus synonyme de traditionalisme. Guy Sioui Durand abonde dans le même sens et précise qu'à cette époque il n'est plus question de « comprendre les périphéries comme gardiennes des traditions ou comme réservoirs de talents pour les Métropoles, détentrices des codes et des principales institutions qui officialisent l'art ». Au contraire, l'auteur avance que le régionalisme se définit « comme espaces d'art expérimentaux greffés à de nombreux réseaux et mouvements internationaux ». (Sioui Durand, 1983, p. 19) Contournant ainsi l'influence de la métropole montréalaise, les collectifs d'artistes en région développent des affinités avec des mouvements artistiques à l'international qui, eux aussi, relativisent la mainmise des grandes capitales artistiques. Le fait même d'être en région favorise, selon Ève Lamoureux, « l'ouverture des artistes, non pas à ce qui est dominant à l'époque à Montréal [...], mais aux courants internationaux ». (Lamoureux, 2009, p. 63) À ces influences, ajoutons celle du *Land Art* qui sera « absorbée » au Québec au début des années 1980, grâce entre autres à la tenue du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi.

En ce sens, la relation au territoire, d'abord pensée de manière résolument locale, se double d'une dimension extrêmement globale. Andrée Fortin décrit bien ce phénomène de tensions « centripètes » et « centrifuges » qui, nous le verrons, tend à s'amplifier lors de la deuxième moitié des années 1980. Selon l'auteure, « [d]'une part, l'espace se dilate jusqu'à recouvrir toute la planète, d'autre part, il rétrécit jusqu'à l'individu ». (Fortin, 2000, p. 11) Ainsi, sans être rejetée comme les Automatistes ont pu le réclamer, la mécanique de repli repérée à l'intérieur des peintures régionalistes du début du siècle se voit réinvestie en vertu d'une logique d'émancipation territoriale et, bien entendu, esthétique, tout en se trouvant augmentée d'un nouveau ressort, celui de l'ouverture.

Faisant foi de cette dynamique de repli et d'ouverture, le cinéma documentaire et la photographie sociale offrent un exemple éloquent où la ruralité québécoise, prise selon l'axe privilégié et traditionnel de la relation de l'« habitant » à la terre ou au milieu rural, se trouve revisitée. Pensons entre autres aux films de Claude Jutra, de Pierre Perrault, d'Arthur Lamothe, au projet *Disraeli, une expérience humaine en photographie*, au travail de Gabor Szilasi (fig. 1.7) ou encore aux portraits des *Patenteux* de Louise de Grosbois, Raymonde

Lamothe et Lise Nantel. Ici, l'approche n'adhère pas à une vision strictement régionaliste : l'« habitant » et surtout ceux qu'on voit comme des marginaux de la société sont mis en scène dans une perspective anthropologique ou ethnographique qui se veut objective et directe et qui, idéalement, ne cherche pas à illustrer une relation pieuse et symbiotique avec la terre. Il nous semble toutefois qu'un motif persiste : comme c'était le cas pour les peintres paysagistes, ce sont souvent des artistes de la ville qui entreprennent ces périples artistiques afin de capter la ruralité québécoise. Nous nous demandons même s'il est possible de voir dans cette dynamique une forme de prolongement des représentations primitivistes des us et coutumes de l'« habitant » canadien-français.

Ainsi, depuis le milieu des années 1970 et de manière plus marquée dans les années 1980 et 1990, les pôles artistiques québécois se décentralisent et se multiplient, aménageant des foyers ardents pour la création sur un territoire de plus en plus élargi. En bref, la stratégie est la suivante : les artistes des régions s'inscrivent dans un réseau, misent sur un ancrage local et communautaire et établissent des échanges et des associations avec des collectifs et des organisations artistiques à l'international. De plus en plus vibrantes, les régions (ou plutôt les artistes des régions) mettent en place des événements d'envergure, à commencer par le Symposium international de sculpture de Chicoutimi (1980) qu'Andrée Fortin désigne comme « événement fondateur », les Symposiums de peinture de Baie-Saint-Paul (depuis 1982) et, par exemple, *Art et écologie : 1 temps, 6 lieux* (Alma, Chicoutimi, Montréal, Québec, Rimouski, Rivière-du-Loup, 1983, fig. 1.11 et 1.13). Ces événements qui s'appuient pour la plupart sur les stratégies énoncées plus tôt serviront de modèles et d'inspiration pour quantité d'initiatives qui se développeront au cours des années 1990. Nous y reviendrons. Il faut toutefois retenir ceci : aux événements d'art qui fusent dans les différentes régions du Québec correspond une effervescence de l'art environnemental. Que ce soit dans le cadre de la sculpture ou de l'installation, l'œuvre s'ouvre au contexte et dans plusieurs cas, ce contexte est *naturel*. L'art occupe le territoire et le territoire irrigue l'art.

Ayant entrepris, été après été, de sonder les événements artistiques régionaux, Guy Sioui Durand suggère d'évacuer le terme « région » au profit du concept moins administratif de « terres culturelles », proposant de la sorte une « nouvelle cartographie de la culture de

l'espace québécois ». Selon l'auteur, la polarisation centre/périphérie des années 1980 se nuancerait au cours des années 1990 sous la forme de terres culturelles centrales, périphériques et excentriques²⁰. (Sioui Durand, 1994, p. 7) Selon le rapport qu'en fait l'auteur, les forces vives de l'art, celles qui luttent contre le centralisme et qui alimentent les débats les plus vivaces autour de l'appartenance à la terre, se déploient visiblement dans les territoires excentriques. Pour situer géographiquement ce phénomène de régionalisation artistique, on pourrait être tenté d'établir un parallèle avec le mouvement du peuplement du territoire québécois par les colons français ou celui de l'occupation iroquoise : l'intensité artistique se lit principalement le long des rives du fleuve Saint-Laurent puis, en partance de ses affluents, vers l'intérieur des terres. La vallée du Saint-Laurent, jadis terre des Iroquoiens, est d'ailleurs définie par Guy Sioui Durand comme « l'épine fluviale » du vaste déploiement créateur marquant les années 1980 et 1990. Pour ce dernier, le fleuve Saint-Laurent n'est pas que l'artère commerciale du territoire, « il fonde l'imaginaire (la culture de l'espace) du territoire ». (Sioui Durand, 1994, p. 7) Avec un ancrage hors de l'axe fluvial, dans les Hautes-Laurentides (terre des Algonquins), et des lignes de fuite tant dans l'arrière-pays qu'à l'extérieur du pays, le centre Boréal Art/Nature agit sans conteste sur une terre « excentrique ». Et des stratégies mises en place par les acteurs des événements en régions, il retient visiblement l'appartenance à un réseau, les complicités artistiques avec des artistes et des collectifs à l'international et l'attachement au local et au communautaire, à la différence que la participation du public sera loin d'être évidente. Avec Boréal, nous nous trouvons

²⁰ Ces terres dites « culturelles » ne sont pas sans rappeler le concept de « territoire culturel » défendu par Domingo Cisneros d'abord à l'occasion d'une expédition « art-aventure » au Mexique (*La Zone du Silence*, 1984), puis avec Boréal Multimédia et le Groupe Territoire Culturel. Cisneros fournit cette définition : « Le Territoire Culturel est en premier lieu un projet d'art socioécologique, visant à créer un nouvel espace d'expression et de recherche artistique. [...] Premier territoire au monde réservé à la création artistique en nature, protégé pour les générations futures, et dédié aux cultures traditionnelles et contemporaines, c'est un espace de recherche, de production et de diffusion multidisciplinaire. [...] Physiquement, c'est un territoire sauvage de grande dimension, semblable à une pourvoirie, mais réservé à des activités artistiques. » (Cisneros, 2011) Dans son ouvrage *Nouveaux territoires de l'art*, Andrée Fortin ajoute à un découpage en régions administratives un découpage en « régions culturelles », lequel reprend sensiblement les trois zones énoncées par Guy Sioui Durand. Ainsi, Fortin distingue trois grandes aires culturelles au Québec : celle de la métropole et de la capitale, celle des régions périphériques se définissant grossièrement par l'axe Montréal-Québec, puis celle des régions excentriques comprenant, entre autres, le Saguenay-Lac-Saint-Jean, l'Abitibi-Témiscamingue et la Gaspésie. (Fortin, 2000, p. 23)

visiblement à la frange du concept d'« excentricité ». Un pas de plus et c'est la forêt boréale qui prend tout le terrain. Nous y reviendrons.

1.3 Aires de jeu

1.3.1 À partir du *Land Art*

Un double mouvement de repli et d'ouverture s'observe non pas seulement dans un rapport territorial entre le local et l'international, mais aussi dans une perspective esthétique. De fait, alors que les artistes se réapproprient leur territoire et forment des collectifs en région (repli), c'est aussi le moment où aboutit le grand récit moderniste et où l'objet d'art, se *dématérialisant*²¹, reprend en compte le contexte (ouverture). Louise Poissant évoque cette période – coïncidant au Québec avec le début de la Révolution tranquille – où on se fatigue « de la pureté formaliste », de la « spécialisation », de la « séparation des sphères d'activité » et des formes d'art qui ont développé « un tel degré d'autonomie qu'elles ont pu paraître abstraites, sans lien avec la vie ». (Poissant, 1990, p. 22) Au Québec, comme aux États-Unis, en France ou en Allemagne, les artistes tentent d'explorer des terrains jusqu'alors inoccupés par les arts visuels, en passant notamment par l'investissement du corps ou par l'adhésion de l'œuvre à l'environnement. Porté par les « idéologies » néo-dadaïstes du Pop-Art, du Non-Art, de l'art impossible ou, pour reprendre le vocable employé par Andrée Fortin d'une esthétique de la « non-rupture » (Fortin, 2000, p. 137), l'art adopte un esprit de dérision, sort de l'atelier et surtout déborde du cadre traditionnel de production et d'exposition. Les artistes refusent de dissocier l'art du social et du politique. Élargissant leur champ d'action et diversifiant leurs moyens plastiques, ils se tournent vers le quotidien et invitent l'art à infuser la vie et la vie à infuser l'art.

²¹ La « dématérialisation » de l'art – l'art en tant qu'*idée* et l'art en tant qu'*action* – a fait l'objet d'un article important par Lucy R. Lippard et John Chandler, « The Dematerialization of Art » (*Art International*, vol. 12, n°2, février 1968, p. 31-36). Ce texte faisant état des nouveaux paradigmes à l'œuvre au sein des expérimentations artistiques aux États-Unis à la fin des années 1960 sera repris et étoffé par Lippard en 1973 dans l'ouvrage *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Londres : Studi Vista).

Sans s'articuler d'emblée comme forme artistique, cette disposition esthétique jouera un rôle fondamental dans l'apparition des premiers travaux de *Land Art*, du moins aux États-Unis puisqu'au Québec, peu d'artistes investiront délibérément le lien art-nature avant les années 1980. Tout d'abord, pour reprendre les termes de Gilles A. Tiberghien, il importe de spécifier que le *Land Art*, loin d'être un mouvement « avec ses chefs de file et ses manifestes » concerne plus précisément

des artistes actifs dès les années soixante, pour la plupart américains, qui, dans le sillage du minimalisme et des réflexions produites alors sur l'espace du musée, sur la place du spectateur et de l'engagement physique de l'artiste, ont privilégié le travail avec la terre et ses dérivés. (2001, p. 8)

Poursuivant donc cette « fuite hors de l'art » proposée notamment par Claes Oldenburg, des artistes se rendront sur des sites souvent désolés – on se souvient ici de la conception d'une nature vierge et sauvage – pour travailler sur place, avec les éléments naturels. Comme d'autres artistes animés par l'idéologie du Non-Art, ils élisent le « monde réel » comme atelier. Que ce soit dans les paysages désertiques du Nevada, en Utah, au Nouveau-Mexique, en Pennsylvanie ou dans la campagne anglaise²², leurs œuvres demeurent la plupart du temps inaccessibles, soit du fait de leur emplacement ou de leur intangibilité (pensons aux vapeurs de Robert Morris dans son œuvre *Steam* en 1967 ou à la fumée d'avion dont se compose *Whirlpool, Eye of the Storm* de Dennis Oppenheim en 1973), soit du fait de leur invisibilité (les marches produites par Richard Long dans divers sites naturels depuis 1967). (fig. 1.14, 1.15, 1.16) Aussi, les artistes doivent se « rabattre » sur une documentation (photographies, vidéos, plans, croquis, etc.) pour s'assurer une présence en galerie, celle-là même qu'ils souhaitaient visiblement désert²³. La monumentalité et le recours à la machinerie lourde caractérisent également plusieurs œuvres de *Land Art*, d'où la célèbre boutade de Michael

²² Pensons à *Double Negative* de Michael Heizer (Nevada, 1969), au *Spiral Jetty* de Robert Smithson (Utah, 1970); aux *Sun Tunnels* de Nancy Holt (Utah, 1973-1976), au *Lightning Field* de Walter de Maria (Nouveau-Mexique, 1977), au *Maze* d'Alice Aycock (Pennsylvanie, 1972) ou à *England 1968* de Richard Long (Angleterre, 1968).

²³ La toute première exposition de *Land Art*, intitulée *Earthworks*, s'est tenue à la Dwan Gallery de New York en 1968. Par ailleurs, dans le tome 2 de son ouvrage *En chemin : le Land Art* (Bruxelles : La lettre volée, 1999), Anne-Françoise Penders pose très justement la question des fondements réels du rejet et de la mise en cause des structures de diffusion et du marché de l'art par les artistes du *Land Art*. Selon l'auteure, tout porte à croire que la coupure n'était sans doute pas aussi radicale que ce que l'histoire habituelle propose.

Heizer : « You might say I'm in the construction business ». (Gruen, 1977, p. 98) À noter que cette conquête artistique des territoires inoccupés n'est pas sans rappeler l'avancée énergique des pionniers américains sur le territoire. La dimension brute et colossale des entreprises de *Land Art* associée à leur inscription dans un territoire souvent hostile et sauvage (à des lieues de la félicité bucolique) étayera par ailleurs les soupçons de l'historienne de l'art Suzaan Boettger quant à leur réelle implication écologique :

[The earthworks] were generally understood as a manifestation of that ecological sensitivity [protectionist environmentalism of the late sixties]—even as a symptom of “back to nature” pastoral desires—despite the contradiction that these earthen works appeared as an open grave, a disorderly mound of dirt, an arrangement of bins of sand or rocks and, when made on open land, were located not in felicitous pastoral countryside but in remote wilderness terrains accessible only over rough dirt roads. There the works took the form of a random play of troughs hacked out of a fissured desert, deep trenches, or a gigantic, enigmatic spiral. (Boettger, 2002, p. 23-24)

En effet, sans balayer cette piste d'interprétation, quelques bémols doivent être apportés à la conjonction entre le *Land Art* et le mouvement écologiste grandissant aux États-Unis.

La deuxième génération d'artistes du *Land Art*, plus active à la fin des années 1970, diversifiera ses champs et ses modes d'exploration et aura des références culturelles beaucoup plus variées. L'art conceptuel, la notion de contexte et l'art processuel viendront notamment alimenter les différentes approches. C'est aussi à ce moment que la conscience écologique entrera en jeu ainsi que la redécouverte des cultures archaïques et la réactualisation des filiations entre la femme ou le féminin et les cycles naturels (fécondité, germination, mort, vie). Réfléchissant aux notions d'intérieur-extérieur, plusieurs artistes, souvent des femmes, créeront des environnements artistiques sous forme d'abri invitant davantage à la méditation qu'à la participation active du public²⁴. (fig. 1.17) Comme nous le verrons plus loin, c'est d'ailleurs cette dimension plutôt que la dimension sociale d'un rapport à la nature qui sera investie par Boréal Art/Nature.

²⁴ Nous pensons à l'artiste Brigitte Radecki et à ses installations environnementales telles que *Longhouse* (Symposium International de Sculpture Environnementale de Chicoutimi, 1980); au *Low Building With Dirt Roof (For Mary)* de Mary Miss (1973); ou encore au *Nid* de branchages de Nils-Udo (1978). (fig. 1.17)

Il s'avère qu'au Québec, le lien art-nature a été peu exploré avant les années 1980 : les années 1960 et 1970 ayant été plutôt la période où le terrain se préparait. Cependant, parmi les principaux artistes à s'y intéresser à cette époque, mentionnons Kittie Bruneau et Bill Vazan. S'inscrivant dans la lignée de la « nouvelle figuration » qui ouvrira la porte au courant Ti-Pop²⁵, Kittie Bruneau se réappropriera la représentation de la nature, du territoire et du folklore de la Gaspésie sans pourtant l'inscrire dans une perspective passéiste ou traditionaliste. Ses peintures – où s'entrecroisent des éléments naturels et des personnages de légende – établiront un rapport entre nature et culture qui, « contrairement à l'abstraction moderniste », comme l'explique Francine Couture, « s'assumait par des voies figuratives à références anthropologiques ». (Couture, 1995, p. 55) Aussi tôt qu'en 1957, Vazan entreprendra quant à lui des œuvres de *Land Art*. C'est motivé par une réflexion conceptuelle et par l'art processuel qu'il créera *Island Raft* à Montréal suivi de ses déplacements de pierres à Saint-Jean-de-Matha (1963) et de son intervention à l'Île-du-Prince-Édouard et en Colombie-Britannique alors qu'il met le Canada *Entre parenthèses* (1968-1969, fig. 3.1). En 1979, avec l'aide d'un groupe d'artistes affiliés au centre d'artistes autogéré la Chambre Blanche à Québec, Vazan dessinera un immense champ d'ondes avec de la craie sur les plaines d'Abraham. L'occupation grandissante et collective du territoire par l'art au Québec se manifeste dans cette œuvre qui s'intitule fort justement *Pression/Présence*. (fig. 1.10)

²⁵ Mouvement québécois qui au cours des années 1960 fait appel à la culture populaire. L'historien de l'art Marcel Saint-Pierre définit le Ti-Pop en ces termes : « un esprit par lequel on magnifie certains signes ou symboles de notre aliénation collective et nationale ». (Saint-Pierre, 1972, p. 26)

1.3.2 Un art de terrain : les événements art-nature

Territoire, régions, communautés, mémoire, espace urbain, écologisme, les visages de l'art dit d'environnement sont multiples, mais ont tous en commun de remettre en cause la séparation de l'art d'avec les autres sphères de l'existence.

Stéphane AQUIN

Des parallèles peuvent être tracés entre la disposition esthétique ayant motivé les premières entreprises de *Land Art* et l'esprit qui, au Québec, préparera le terrain à un dialogue entre l'art et la nature, à commencer par les actions orientées vers une dissolution des frontières entre l'art et ce qui n'en est pas. Au cours des années 1960 et 1970 au Québec, la vague de Non-Art prend la forme d'un art de non-rupture avec la vie alors que les modes de production, de diffusion et de réception artistique traditionnels sont mis en cause. En somme, les explorations formalistes ou postautomatistes sont remplacées par un éclatement des formes artistiques (art cinétique, sculpture environnementale, environnement, art d'animation, happening, art pop, etc.); la relation entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur est volontairement démantelée de façon à miner les rapports de hiérarchie et à ouvrir une brèche pour la participation du public. Les espaces de création et de diffusion se déplacent vers des lieux inhabituels. L'art se veut en continuité directe avec le quotidien, la communauté, le public, et les causes sociales, politiques et écologiques.

Pourtant, dans le dossier *Québec vert... ou bleu?* de la revue *Possibles*, Céline Camirand souligne le « fait assez paradoxal que la pratique du land-art [se soit] surtout développée aux États-Unis » alors qu'au Québec « relativement peu d'artistes travaillent dans ce sens ». L'auteure reconnaît toutefois l'importance de la tradition des symposiums de sculpture au Québec pour « l'éclosion de certains travaux de land-art ». (Camirand, 1985, p. 78) En effet, la sculpture est sans doute l'une des premières et principales formes d'art à partir de laquelle un mouvement concret est entrepris vers l'extérieur et donc vers la nature. D'une part, les formes pleines et monolithes font place à des structures plus ouvertes, hétérogènes et éclatées, d'autre part les sculptures engagent peu à peu un dialogue avec le contexte (l'espace environnant, construit, social ou naturel). La porte avait déjà été forcée

dans les années 1950 par des artistes comme Armand Vaillancourt et Robert Roussil qui ont tenu à créer des sculptures dans la rue. Plus qu'un simple objet esthétique, la sculpture se faisait déjà le vecteur d'un engagement social tout en s'offrant comme lieu propice aux échanges avec les passants qui assistaient à la création d'œuvres en direct. C'est notamment de cette façon que pendant les deux années de la réalisation de *L'arbre* sur la rue Durocher, entre 1953 et 1955, Vaillancourt a su manœuvrer l'inscription de l'art dans le quotidien et de l'art dans l'espace public. (fig. 1.8) Cette extériorité en sculpture appellera une nouvelle dénomination, la sculpture environnementale, de même qu'un nouveau mode d'organisation, le symposium.

C'est à l'instigation de Roussil et avec la participation de Vaillancourt qu'aura lieu, en 1964, le tout premier Symposium international de sculpture environnementale en Amérique de Nord sur le mont Royal à Montréal. Cet événement, qui sera un modèle pour les symposiums à venir, permit à onze sculpteurs de neuf pays de se réunir afin de réaliser des œuvres monumentales à ciel ouvert, devant le public et, selon les organisateurs, « sans restriction technique »²⁶. Depuis, plus d'une quarantaine de symposiums (mettant de l'avant la sculpture tout autant que d'autres formes des arts visuels) reproduisant plus ou moins fidèlement cette formule ont été organisés dans les diverses régions du Québec. Tout comme la sculpture environnementale qui s'y réalise, le symposium favorise un mouvement d'ouverture contextuelle – faisant souvent grande place à la nature – qui se double inmanquablement d'une ouverture sociale, voire pédagogique. Loin de se produire sur des sites isolés, difficilement accessibles, comme l'ont fait plusieurs artistes du *Land Art* américain, les symposiums se déroulent plutôt sur des sites naturels à proximité sinon à l'intérieur d'agglomérations rurales ou régionales.

Serge Fisette qui a consacré un ouvrage aux symposiums du Québec suggère que le symposium fonctionne à la manière d'un colloque ou d'un congrès, permettant à l'artiste de « briser son isolement » et de « recevoir un écho immédiat de la part du spectateur ». (Fisette,

²⁶ Roussil précise que ce symposium de sculpture se voulait une invitation aux « sculpteurs à communiquer avec la nature, à créer des œuvres à l'échelle de l'homme », indiquant du même coup deux traits fondamentaux qui marqueront la formulation du paradigme art-nature au Québec : une prise en compte du contexte et une importante dimension sociale.

1997, p. 7) C'est donc dans un esprit de convivialité que l'artiste qui y participe confronte son travail à :

un espace agrandi, plus ouvert que celui d'une galerie ou d'un musée, [qu']il met son art en situation réelle, explore d'autres avenues, expérimente des techniques plus audacieuses, des matériaux inédits. (Fisette, 1997, p. 7)

Au Québec, les symposiums sont par ailleurs un lieu privilégié pour suivre l'évolution de la sculpture qui, sensible aux divers courants de l'art contemporain, se décroisonnera de plus en plus de son contexte et aussi, c'est ce qui nous intéresse, de la nature environnante.

Véritable modèle pour les événements à venir, le Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi en 1980 marque d'une pierre blanche l'histoire des événements art-nature au Québec. Occupant le site de l'ancienne pulperie de Chicoutimi, cet événement mis sur pied par l'artiste et théoricien Richard Martel, l'artiste Denys Tremblay et une équipe colossale affiliée à l'Université du Québec à Chicoutimi propose un programme ambitieux : un site de création *in situ*, un colloque international, un festival de performances et des ateliers d'art écologique et sociologique. (fig. 1.9) Grâce à ce symposium, les influences du *Land Art* se font plus directes, encourageant des pratiques sculpturales à composer avec l'environnement. Surtout, le mot d'ordre est donné pour les événements art-nature à venir : l'engagement envers la nature et l'environnement va de pair avec un engagement envers la communauté artistique et locale.

Dans l'œil de Guy Sioui Durand, si « la connivence de l'art environnemental avec les mouvements sociaux [était] le fer de lance de la période contre-institutionnelle (1976-1984) », c'est bien le « rapport art et nature » qui s'empare ensuite du relais, s'affirmant « comme un [important] paradigme des pratiques artistiques au Québec ». (Sioui Durand, 1997 a, p. 303) Mis à part l'événement *Art et écologie : 1 temps 6 lieux* en 1982 (fig. 1.11 et 1.13), les événements art-nature apparaîtront de manière plus marquée dans la deuxième moitié des années 1980. Ce qui peut s'expliquer par le peu d'attention qui était accordé à l'écologie au début de la décennie. Sous la présidence de Reagan aux États-Unis, cette période était marquée par la menace d'une guerre nucléaire de sorte que la grande majorité des militants verts, artistes compris, s'étaient recyclés temporairement dans le mouvement

pour le désarmement et la paix. (Vaillancourt, 1992) Ce n'est qu'à la fin de la décennie, à l'approche de la conclusion de la Guerre froide, qu'il est possible d'observer un intérêt renouvelé pour les questions environnementales. Celles-ci se trouvent même au cœur de l'opinion publique mondiale tout comme de l'opinion publique au Québec. Les idées et les préoccupations « vertes » traversent les frontières disciplinaires et sont abordées dans des domaines aussi variés que les recherches sociales, politiques et artistiques. Plus qu'un volet ou un atelier dans un symposium, les thèmes de la nature et de l'écologie deviennent les motivations premières d'événements qui émergent dans les diverses régions du Québec.

Boréal Art/Nature, fondé en 1988, fera partie de la première vague d'artistes et de collectifs à embrasser directement la cause environnementale. Au cours des années 1990 et 2000, alors que le mouvement vert connaît un nouvel essor, toute une série d'événements, d'expositions et de lieux, voués aux thèmes de l'art et de l'écologie, de l'art et de la nature, de l'art et du territoire, ou de l'art et des jardins font leur apparition. Parmi ces initiatives, notons l'exposition *Art et Écologie* à la galerie Horace à Sherbrooke en 1987 (fig. 1.12), l'événement *Bonjour Françoise* à Port-Daniel en Gaspésie en 1991, le symposium *Nishk E Tshitapmuk (sous le regard de l'Outarde)* en hommage à l'artiste Diane Robertson à Mashteuiatsh, la fondation du centre Est-Nord-Est en 1992 à Saint-Jean-Port-Joli, la création en 1997 d'un premier Symposium dans les Jardins du Précambrien de la fondation Derouin à Val-David et, la même année, le Symposium Art et Nature = Kunst und Natur au parc du Bic. En 1999, Domingo Cisneros fonde le Groupe Territoire Culturel à Sainte-Émilie-de-l'Énergie et en 2000 la première édition du Festival international de jardins a lieu aux Jardins de Métis, ainsi que le symposium Cimes et racines dans la région de Trois-Rivières avec les commissaires Guy Sioui Durand, John K. Grande et Jean-Claude Rochefort. Soulignons également la tenue en 2002 de *H2O ma terre*, une rencontre artistique internationale sur le thème de l'eau organisée par le centre Vaste et Vague à Carleton en Gaspésie. Chaque fois, l'orientation demeure fidèle au modèle du symposium : plus qu'un thème à explorer, l'écologie structure les relations entre les artistes, les lieux et le public.

Rétrospectivement, il apparaît que cette attention portée à la nature dans un contexte artistique recouvre plusieurs motivations. Elle répond d'abord à un militantisme écologique

ainsi qu'au désir de se réapproprier le territoire et ses régions. Elle permet aux entreprises sculpturales d'élargir et de raffiner encore davantage leur ouverture au contexte. Les pratiques artistiques s'appliquent ainsi à découvrir et à exploiter les potentiels et les variables de divers environnements. C'est d'ailleurs l'époque où, au Québec, on s'intéresse à l'« esprit des lieux ». Nous y reviendrons. De plus, comme nous l'avons vu, dans un contexte événementiel, la thématique art-nature devient une occasion de rassemblement où les échanges et les liens entre artistes et avec le public sont favorisés. De toute évidence, les préoccupations et les motivations d'ordre esthétique et social foisonnent. Cependant, qu'en est-il, si elle existe, de la nature « elle-même », des « êtres », des rythmes dont elle se compose? Contrairement aux événements qui s'y attardent ponctuellement, Boréal en fait d'emblée le centre de sa « mission ».

CHAPITRE II

L'AILLEURS PRIMITIF – EXPÉDITIONS

I like to think of landscape not as a fixed place but as a path that is unwinding before my eyes, under my feet.

Gretel EHRlich

2.1 JALONS ET ESPACE DILATÉ EN EXCENTRIE

2.1.1 *Aller vers la nature*

À la base, Boréal Multimédia s'inscrit en droite ligne avec le fonctionnement général des centres d'artistes et des événements art-nature en régions au Québec. Se présentant comme l'Association multidisciplinaire d'artistes contemporains des Hautes-Laurentides, il dit œuvrer à partir d'une « dynamique culturelle régionale » dont l'action « s'élargit sur le plan national et international ». (*Écart a*, p. 113) Or, avant même de structurer ses ancrages au Centre d'exposition de La Gare à L'Annonciation et sur une terre à La Minerve puis à Labelle, Boréal largue les amarres et entreprend l'année suivant sa fondation en 1988 *Deadline / Ça presse*, première occurrence d'une douzaine d'expéditions artistiques en pleine nature. De rivières en réservoirs, de forêts en vallées, des artistes du Québec et d'ailleurs se regroupent pour pénétrer en des terres reculées, celles des Hautes-Laurentides, mais celles aussi de l'Ouest canadien, de l'Islande, du Mexique et du pays de Galles. Ces expéditions mettent résolument le cap vers une nature dite « sauvage » et les sites choisis se trouvent en retrait de la civilisation, loin des villes, des villages et des habitations.

Voici que Boréal pose et déplace de nouveaux jalons au sein des terres culturelles excentriques du Québec. À ses propres événements organisés à La Gare et au Centre Art Terre de même qu'aux événements d'art environnemental mis sur pied par d'autres centres, artistes ou collectifs d'artistes dans les différentes régions du Québec²⁷, l'organisme ajoute ses expéditions hors circuit ou plutôt aux confins du circuit. Bien sûr, une même sensibilité écologique traverse de part et d'autre les initiatives art-nature – Boréal consacre d'ailleurs sa première expédition à l'enjeu des pluies acides (*Deadline – Ça presse*) ainsi qu'une autre à la protection de la forêt pluviale (*Forêt-frontière*). Bien sûr aussi, il y a partage de l'idée, très en vogue à l'époque, au tournant des années 1990, que l'art peut négocier avec un « esprit des lieux ». En préface des actes du colloque justement intitulé *L'esprit des lieux* (organisé par le Musée régional de Rimouski et l'Université du Québec à Rimouski en 1987), Louise Déry parle même d'un « consensus général dans la création artistique », alors que

des adeptes de toutes disciplines se définissent en rapport avec une pratique exploratoire qui exprime les *caractères mêmes du lieu*, données physiques, écologiques, environnementales, mythologiques, etc. (Déry, 1987, p. 9)

Cet attrait pour le lieu et ses potentialités discursives marque en effet Boréal tout comme il marque les événements art-nature. Ce qui n'empêchera pourtant pas l'organisme d'être considéré, du moins par Guy Sioui Durand, comme « un des regroupements les plus excentriques dans tous les sens du terme ». (1997a, p. 160) Le réseau d'art parallèle à l'intérieur duquel Boréal évolue demeure par définition sans centre et sans périphérie²⁸ et, visiblement, celui-ci en éprouve les propriétés expansibles et modulables.

Boréal trace ce qui pourrait être vu comme une « ligne de fuite » supplémentaire au modèle d'émancipation territoriale et artistique mis en place au Québec au cours des années 1980 et 1990. Il ne s'agit pas pour le centre de travailler avec une nature immédiate, celle par exemple mise de l'avant dans le cadre des symposiums qui, sauf exception, Serge Fisette

²⁷ Pensons à *Bonjour Françoise* à Port-Daniel en Gaspésie (1990), *L'art et l'eau* à Granby (1988 et 1994), *Terre Minée : la fin serait-elle un commencement?* à Val-d'Or (1993), *Nishk E Tshitapmuk (Sous le regard de l'Outarde) : Hommage à Diane Robertson* à Mashteuiatsh (1994), *Art et Nature = Kunst und Natur* dans le parc du Bic (1995), *Territoires rapaillés* à Val-David (1995) ou *Paysages Inter sites* à Métabetchouane (1996).

²⁸ Cette appellation pose ici une contradiction théorique : comment en effet peut-il y avoir territoire « excentrique » là où il n'y a ni centre ni périphérie?

nous le rappelle, « ont presque toujours eu lieu sur des sites naturels situés à l'intérieur [ou en périphérie] d'une zone urbaine, des sortes d'îlots de campagne et de verdure ». (Fisette, 1997, p. 22) Les expéditions se dégagent provisoirement de la dimension d'ouverture au public et à la communauté locale (la *chôra*²⁹) se trouvant au coeur de nombre de symposiums et d'événements art-nature. Boréal adopte la formule du voyage et pousse le pôle régional dans ses retranchements; d'une nature inextricablement liée au social, son action glisse vers une nature hors du social. Ainsi, nous pourrions dire que ses expéditions se détachent de ce que les géographes, en l'occurrence Augustin Berque, désignent comme « l'écoumène » signifiant « l'habitée » pour se diriger vers « l'éreme », soit « l'inhabitée ». (Berque, 2010)

Avec ses mouvements à l'intérieur des terres, dans l'arrière-pays, soi-disant à l'extérieur des référents culturels habituels, Boréal semble opérer dans les franges de l'excentricité qu'il étire et refaçonne d'expédition en expédition. Ce faisant, ses déplacements géographiques, faits d'aller-retour entre les destinations « hors-piste » et le centre Art Terre, opèrent des glissements idéologiques relativement aux événements art-nature qui se trament simultanément au Québec. Si les événements évoqués dans le chapitre précédent s'inscrivent dans le lignage d'un mouvement d'« autodétermination communautaire » et d'« émancipation » animant les régions, s'ils se comprennent d'emblée comme des initiatives locales (aux branchements internationaux), et si l'attention qui y est portée à la nature participe à la définition d'une forme d'« identité territoriale³⁰ », alors comment penser les expéditions de Boréal? Afin d'amorcer une réponse à cette question, nous nous intéresserons d'abord aux représentations des expéditions, partant du principe que celles-ci nous ramènent de manière spécifique à ceux qui les élaborent. Notre attention se portera donc sur les images que Boréal se donne à lui-même, mais aussi à la communauté artistique et au public. Avant même de considérer les moyens par lesquels les artistes de Boréal se déplacent, les distances et les itinéraires qu'ils parcourent, nous nous attacherons aux mécanismes narratifs et aux

²⁹ Selon Augustin Berque, la *chôra*, souvent opposée au *topos*, suggère un « lien ontologique indissoluble entre les lieux et les choses », entre les êtres et l'espace où ils se trouvent alors que le concept aristotélicien de *topos* se trouve assimilé à un « récipient immobile ». Dans cette perspective, les lieux et les choses existent indépendamment les uns des autres. (Berque, 2003)

³⁰ C'est même là le titre d'un ouvrage collectif, *Identités territoriales*, publié par Langage Plus à Alma (Saguenay-Lac-Saint-Jean) en 1994.

motifs retenus par le centre pour rendre compte de ses expéditions. Par la lecture de ses récits de voyage, nous nous efforcerons de retracer la logique de l'extériorité et de la distanciation qui, dans les expéditions de Boréal, motive des marquages géographiques et artistiques de même qu'une conception de la nature qui fraient avec le primitivisme.

2.1.2 Trajectoires : Genèse et profil des excursions de Boréal Art/Nature

Il nous apparaît juste d'avancer que le modèle des expéditions de Boréal Art/Nature doit beaucoup au concept d'« art-aventure » mis de l'avant par l'artiste Domingo Cisneros³¹. Ce dernier s'est établi en 1974 à La Macaza dans les Hautes-Laurentides pour enseigner au collège Manitou³² et pour exercer son travail d'artiste à partir des « substances mêmes » (matérielles et spirituelles) de la forêt boréale. Auprès de lui se sont réunis plusieurs artistes de la région dont Jeane Fabb, Wenda Campbell, Ann Burr et Daniel Poulin, membres fondateurs de Boréal. À l'hiver 1984-85, Cisneros organise avec Wanda Campbell et Silvy Panet-Raymond un séjour d'un mois dans la Zone du Silence, lieu d'enfance de l'artiste, une région désertique dans le nord-ouest du Mexique. D'une durée d'un mois, l'expédition prend place dans les ruines apaches de Mohovano, dans une région au « caractère exceptionnel » où on dit que les boussoles perdent le Nord et les radios leurs signaux. Une douzaine d'artistes de disciplines, de pays, de langue et de cultures différents se trouvent réunis dans ce site isolé (voire menaçant), qui devient momentanément « atelier », « galerie » et « lieu de performance ». Pour Cisneros, ce projet allait « au-delà de la relation artiste-nature, du *Land art* ou de l'art écologique »; il avait l'envergure de l'« art-aventure ». (Cisneros, 1987, p. 24)

³¹ Une lettre ouverte de Wanda Campbell, publiée dans la revue *Inter*, dénonce par ailleurs l'appropriation du modèle d'art-aventure par le collectif Boréal dont la paternité revient, selon l'auteure, à Domingo Cisneros. (Campbell, 1996) Domingo Cisneros a également développé le concept de territoire culturel, ayant pris forme avec le Groupe Territoire Culturel.

³² Le Collège Manitou est un centre dédié aux Inuits, aux Amérindiens et aux Métis qui dura un peu plus de deux années, de 1974 à 1976, avant d'être contraint de fermer par le ministère des Affaires indiennes pour être ensuite converti en pénitencier fédéral.

Nul doute en effet que cette première occurrence d'expédition artistique ait inspiré les membres de Boréal à « investiguer » les potentialités artistiques du territoire, à commencer par celles de la forêt boréale des Hautes-Laurentides. La formule proposée par le centre dans ses documents promotionnels s'apparente d'ailleurs à la prémisse de la Zone du Silence :

En expédition, loin de la civilisation, nous entrons en relation directe et active avec la nature, le matériau brut de notre travail. C'est sous le signe de l'expérience partagée que nous pratiquons cette recherche avec les artistes des quatre coins du monde. La vaste échelle du pays nous permet de penser en *nomades*. Pour chaque projet art/nature nous choisissons un nouveau site montagne-lac-forêt. Pendant des jours ou des semaines un groupe d'artistes avec [ses] différentes attaches ethniques, linguistiques et culturelles, devient un clan de nomades temporaires. [...] En appréciant le sens de notre présence aux lieux sauvages, nous entrevoyons et nous ressentons le point d'échange et le point de rupture entre la nature et la culture. Nous laissons derrière nous des œuvres éphémères, images d'une fusion de l'art, de nos cultures et de la nature. (Boréal Art/Nature, 1998 b)

De cette façon, avec la participation complice de Domingo Cisneros pour les trois premières expéditions (jusqu'à la scission en 1994), Boréal Multimédia entreprend ses nombreuses activités nomades.

C'est en plaçant l'enjeu des pluies acides au cœur des préoccupations artistiques que l'aventure commence avec *Deadlines/Ça presse*. Treize artistes du Québec et des États-Unis séjournent une semaine au lac Preston (réserve faunique Papineau) dans les Laurentides et une autre semaine au lac Champlain dans le Vermont. L'année suivante, dix-huit artistes de sept pays différents participent à *Écart : art aventure*, une expédition de douze jours au réservoir Mitchimanécus dans les Hautes-Laurentides. S'ensuivent une expédition au réservoir Kiamika (Hautes-Laurentides) en 1992, puis, en 1994, en collaboration avec 3^e Impériale, *À l'affût*, un « camp de chasse » d'artistes en Montérégie et dans les Hautes-Laurentides. En 1995, une dizaine d'artistes du Québec, de l'Islande et de Terre-Neuve entreprennent de remonter la rivière du Lièvre jusqu'au lac Nemiskachi, dans les Hautes-Laurentides, un lieu historique connu comme halte marchande et axe du parcours nomade des Amérindiens. À l'invitation de la communauté hochuklisat-h, Boréal Art/Nature organise en 1996 *Forêt-Frontière*, une expédition réunissant dix-sept artistes à Henderson Lake sur l'île de Vancouver au cœur d'une forêt pluviale menacée de coupe à blanc. C'est en solitaire que Daniel Poulin entreprend, en 1999, *Vagabondages*, un voyage en canot dans les zones

nordiques du territoire laurentien. Viennent ensuite, au fil des échanges et des invitations, les explorations hors du pays, à commencer par *Sans Traces* en 1999 où trois artistes islandais et sept artistes québécois effectuent le passage de l'« ancienne terre » du Bouclier canadien vers les paysages « les plus jeunes de la Terre », ceux d'Islande. (fig. 2.4, 2.5) Ici, le titre est parlant : les artistes prennent le parti de réduire leur empreinte écologique à zéro alors que pour eux l'art devient l'itinéraire. Boréal poursuit avec *La Semence d'Azur (La Semilla Azule)* en 2002 dans une forêt tropicale du Chiapas, en collaboration avec le collectif mexicain *Amate natura y arte*. Puis, en 2003 et en 2005, le collectif d'« artistes itinérants » Ointment et Boréal Art/Nature développent un échange entre le pays de Galles et le Québec qui se décline en deux expéditions *Crywdro/Déambulations* (2003) et *Marcheurs des bois* (2005). À cette occasion, ceux-ci ont emprunté d'anciennes routes migratoires soit celle de Preseli Hills au pays de Galles et celles des Algonquins dans la réserve faunique Rouge-Matawin au Québec. Une douzaine de départs donc motivés par le désir d'aller négocier avec des « lieux sauvages », d'y puiser une « inspiration », une nouvelle « connaissance » et au sein desquels réaliser des œuvres éphémères qui se veulent des « images d'une fusion de l'art, de nos cultures et de la nature ». (Boréal Art/Nature, 1998 b)

2.2 ÉTENDUE ET NARRATION

2.2.1 Métaphores du déplacement et du lointain

Difficile de faire l'économie des métaphores de déplacement et de nomadisme lorsqu'il s'agit de lire les excursions de Boréal : non seulement elles font partie du vocabulaire employé par le collectif, mais elles sont mises en acte. C'est d'ailleurs ainsi que Daniel Poulin, en introduction d'*Écart Art Aventure*, parle de l'incarnation physique de la métaphore : « Alors on s'éloigne vraiment [...], on vivifie le symbole, on dépoussière le concept. On vit le phénomène. On concrétise l'idée. On agit le propos ». (*Écart a*, p. 6) Les artistes de Boréal désignent une zone marginale, une « zone vierge », géographique et artistique, qu'ils se proposent d'« explorer ». Un terrain physique et un terrain conceptuel

« lointains » sont pointés à l'intérieur d'un même geste artistique. Prenant acte de cet état des choses, il nous apparaît nécessaire pour en rendre compte de faire appel aux penseurs qui justement appuient leurs discours sur des métaphores du déplacement. En effet, avec quantité de nuances, des auteurs poststructuralistes tels que Jean Baudrillard ou Gilles Deleuze et Félix Guattari se sont approprié la figure du nomade qu'ils ont accompagnée d'un florilège de métaphores liées à l'*exil*, au *dehors* et au *déplacement*, afin d'aménager un espace de résistance critique où seraient déjouées les hégémonies culturelles et politiques (dont les auteurs sont par ailleurs ressortissants en règle). Ces figures du décentrement et de la mobilité se présentent pour la pensée poststructuraliste comme des options de rechange au modèle occidental impérialiste axé sur une culture du territoire, de la propriété, de la permanence et de l'enracinement tout en offrant la promesse de subjectivités libres et « fluides ». Caren Kaplan retrouve pourtant en ces discours de la postmodernité la poursuite souterraine des tropes modernistes, ceux-là mêmes ayant soutenu un modèle colonialiste. Au sujet de la figure du nomade, à laquelle se rapporte visiblement Boréal, l'auteure précise :

These romanticized figures are always positioned in colonial discourse as closer to nature, purer or simpler, near to vanishing. Within this context, the nomad participates in the discourse of the "other," signifying the opposite of Euro-American metropolitan modernity" (Kaplan, 1996, p. 90)

Il y a fort à parier qu'en désirant « devenir nomade », qu'en faisant de la périphérie (de l'excentricité) sa terre d'élection et qu'en souhaitant négocier avec l'absolue altérité de la nature sauvage, Boréal charrie des traits de ce modernisme rampant.

En cela, Boréal se rapproche des entreprises artistiques qui font de l'éloignement et du déplacement (là aussi conceptuels et physiques) une esthétique. Pour nous aider à y réfléchir, parmi de nombreux exemples de nomadisme en art contemporain, nous pensons au voyage en Antarctique de Pierre Huyghe³³ (fig. 2.1) et au périple fantasmé de Tacita Dean à Tristan da Cunha, soi-disant l'île « la plus loin du monde ». Comme quantité d'artistes s'intéressant aux espaces du lointain, Boréal, Huyghe et Dean se tournent vers des « espaces lisses », non

³³ En février 2005, l'artiste français Pierre Huyghe accompagné d'une petite équipe d'artistes et de scientifiques, entreprend un périple en Antarctique à la recherche d'une île sans nom. Pour ce dernier, l'œuvre se jouait au niveau des déplacements, d'abord physiques, suivant un certain itinéraire, puis narratifs, par les façons de traduire l'expérience sous forme de récit. (fig. 2.1)

balisés, de la même étoffe que les espaces mis de l'avant par Deleuze et Guattari : ceux du « désert », de la « steppe », des « glaces » ou de la « mer »³⁴. (Deleuze et Guattari, 1980) À l'occasion d'une table ronde portant sur les relations de l'art contemporain au « lointain »³⁵, Huyghe associe l'aspiration à des sites toujours plus retirés au désir de l'artiste d'explorer de nouveaux scénarios en des espaces qui ne soient pas surdéterminés.

Going somewhere like Antarctica is an attempt to produce a place without preexisting protocol, a no-knowledge zone. It might be easier to find this in a place that's not overcrowded with meaning, rules, culture, even longitude and latitude. [...] The issue is not so much a physical elsewhere as it is a platform that allows scenarios to emerge. (Griffin, 2005, p. 290)

Pour cet artiste, le déplacement (du dedans au dehors, de la marge à l'extrême périphérie) plus que la destination est au coeur du projet. Tacita Dean évoque quant à elle les liens qui se tissent entre l'ailleurs géographique, « *the Earth's edges* », et l'ailleurs temporel :

In these places, we are not bound by the rules of human time; we are free of a history that cannot mark a surface in constant flux, like that of the sea or the shifting dunes of the desert or a surface brutalized by weather or extremity. In these places, we can imagine millennia; we can imagine prehistory and can see the future. (Dean, 2005, p. 275)

Ces deux aspects ou fonctions du lointain – comme plateforme de création et comme point de contact avec d'autres temporalités – sont pleinement à l'œuvre chez Boréal Art/Nature. À la différence toutefois que Boréal poursuit visiblement la quête d'une « relation authentique » avec les espaces lointains, alors que la dimension fictive joue un rôle central dans les propositions de Huyghe et de Dean. Ainsi lorsque Pierre Huyghe se rend en Antarctique, le dépaysement est tel que l'artiste parle d'une « expédition hors du réel » qui poserait à la mécanique du récit le défi de la rendre plausible. Tacita Dean, quant à elle, ne s'est finalement jamais rendue sur l'île de Tristan Da Cunha, reconnaissant qu'une coupure nette et absolue du reste du monde, où que ce soit, n'est plus possible : « *this fantasy belongs*

³⁴ Le chapitre III nous permettra de nuancer ce rapport à l'ailleurs et au lointain qui, chez Boréal, prend appui sur une phénoménologie de la nature.

³⁵ Intitulé « *Remote Possibilities: A Round Table Discussion on Land Art's Changing Terrain* » cet événement présidé par Tim Griffin réunissait Claire Bishop, Lynne Cooke, Pierre Huyghe, Pamela M. Lee, Rirkrit Tiravanija et Andrea Zittel. (Griffin, 2005)

to the analog world: the world where you could still get lost ». (Dean, 2005, p. 275) Ici l'expérience positive se trouve immédiatement reliée à l'expérience imaginaire alors que l'une et l'autre participent ouvertement à la construction et à la déconstruction simultanées de l'espace du lointain. Nous nous trouvons en plein paradigme « discursif » où, comme le propose Miwon Kwon, le discours est spatialisé et l'espace, textualisé³⁶. Il en est tout autrement pour Boréal qui attribue à la nature un « surcroît de réel ». « Grounded, fixed, actual » (Kwon, 2004, p. 29) : les attributs du site découlant du paradigme phénoménologique recoupent largement les attributs de la nature lointaine chez Boréal. À la manière des premières œuvres *in situ* (*site-specific works*)³⁷, les expéditions envisagent les sites d'expérimentation en nature comme chargés d'une présence à décoder, à révéler et avec laquelle composer *ici et maintenant*. Dans cette perspective, en se déplaçant vers des espaces retirés, les artistes se considèrent mieux en mesure d'établir « un contact serré avec le réel ». (*Écart*, p. 6)

Puisque Boréal n'inscrit pas systématiquement son point focal dans une « ultime limite territoriale », il n'est pas si simple de positionner son rapport à l'ailleurs et encore moins au lointain. En effet, ses expéditions ne côtoient ni les confins de la Terre ni les marges de l'Antarctique comme l'ont envisagé, par exemple, Dean et Huyghe. La plupart d'entre elles se concentrent plutôt, nous l'avons vu, sur le territoire des Hautes-Laurentides, à l'intérieur des terres qui s'allongent au nord et autour de La Macaza, de l'Annonciation et de Labelle,

³⁶ « The site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions *through* space, that is a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist. » (Kwon, 2004, p. 29) Ce modèle discursif est présenté par l'auteure à l'intérieur d'une trame chronologique où se succèdent tout en se chevauchant les trois régimes (phénoménologique, social/institutionnel et discursif) qui, depuis les premières occurrences des œuvres *in situ* des années 1960, motivent la relation des œuvres au site. La relation au lieu qui est alors mise de l'avant chez Boréal se rapproche du paradigme « phénoménologique » que Miwon Kwon identifie comme le premier modèle des *site-specific works*.

³⁷ Au contraire des paradigmes « institutionnel » et « discursif » qui se développeront ultérieurement, le paradigme phénoménologique conçoit le site comme une réalité relativement monolithe, fixe et enracinée dans l'espace et dans un présent actuel. Selon Miwon Kwon, « site-specific work initially took the site as an actual location, a tangible reality, its identity composed of a unique combination of physical elements [...]. [T]he space of art was no longer perceived as a blank slate, a tabula rasa, but a real place. The art object or event in this context was to be singularly and multiply experienced in the here and now through the bodily presence of each viewing subject, in a sensory immediacy of spatial extension and temporal duration ». (Kwon, 2004, p. 11-12)

les trois localités qui ont accueilli successivement le quartier général de Boréal Art/Nature. La nature de la région investie n'est pas sans rappeler l'« arrière-pays » tant recherché, au sens propre comme au sens figuré, par Yves Bonnefoy : « Si les rivages m'attirent, plus encore l'idée d'un pays en profondeur, défendu par l'ampleur de ses montagnes, scellé comme l'inconscient ». (Bonnefoy, 2003, p. 12) Aux territoires des extrémités, Boréal préfère assurément le territoire intérieur, et aux îles et aux bords de mer, les rivières et les réservoirs.

2.2.2 Récits de voyage

D'abord marquer la distance, puis signaler les obstacles, les dangers, les difficultés du périple ainsi que chacune des étapes à franchir et chacun des gestes à poser pour que l'expérience du voyage ait lieu : c'est de cette manière que Boréal livre d'entrée de jeu le récit de ses expéditions en nature. Souvent sous forme de préambule, une trame narrative oriente la lecture *a posteriori*, fournissant des indices quant au positionnement idéologique des déplacements de Boréal. Car s'écrivant, le déplacement se redouble, se représente, s'investit de significations qui trahissent ses filiations avec les formes diversifiées du récit de voyage, anciennes ou nouvelles. Il répond à « des formations imaginaires et à des légitimations symboliques » (Reichler, 1994, p. xi) qui le mettent en relation avec les récits mythiques en *terra incognita* qui ne sont pas sans rappeler les voyages coloniaux. Comme tout récit de voyage, ceux de Boréal posent « la question de la rencontre entre deux univers étrangers l'un à l'autre, dont sera issu un univers *autre* ». (Côté et Tremblay, 2005, p. 1) D'emblée, ils établissent les pôles en jeu, marquent les distances afin de mettre en scène le récit d'une traversée des frontières, sorte de prolongement anachronique des chroniques des Découvertes où les artistes font figure d'explorateurs et la nature sauvage, de terre inconnue. Ainsi, les récits font précéder l'occasion espérée d'un « retour aux sources » ou d'un renouement avec la nature, d'une division initiale. En somme, marquer l'altérité pour justifier l'aventure.

L'écart initial : Rituels des départs

En guise d'ouverture, l'exposition du rituel des départs confère aux voyages de Boréal une aura mythique. Une solennité se dégage de la narration comme en témoigne, par exemple, cette mise en contexte de l'expédition *Écart Art Aventure* : « Ils n'étaient, pour la plupart, jamais partis ainsi. Dans la nuit du 18 août 1990, des hommes et des femmes se sont mis en route ». L'introduction se voit souvent accompagnée d'une description des préparatifs, de la « cuisine » (« Téléphone, Fax, Postes, Avions, Paperasse ») qui s'avère partie prenante du processus. Le ton est donné, « les cargaisons sont faites, les canots attachés sur le toit » et les artistes « s'installent sur les vivres, les bidons d'essence, le violoncelle et les couvertes ». (*Écart a*, p. 56) C'est alors que le narrateur entreprend de décrire le chemin parcouru, de relever les signes de l'éloignement. À l'intérieur des fils du discours, on assiste à l'effeuillage progressif des diverses couches culturelles et sociales. Les artistes « dépassent un par un les villages, les repères, la route ». (*Écart a*, p. 6) Dans l'arrière-pays des Hautes-Laurentides, « on enjambe les continents », on parle de « territoires lointains », de « collines froides, de maisons de bois qui s'espacent à mesure qu'on s'enfonce dans la région ». « Trois heures de pistes de cailloux » et « trente milles de corridor d'eau à franchir » séparent la destination du point de départ. (*Écart a*, p. 56) La distance est considérée, tout comme le sont d'ailleurs les embûches, car si la nature est lointaine, elle est aussi « sauvage ».

Chemins, écueils et traversées

À propos du modèle du récit de voyage, Christian Marouby³⁸ souligne que l'énonciation d'« éléments hostiles » permet de marquer « la distance infinie qui sépare [...] deux mondes ». (Marouby, 1990, p. 15). Les différents narrateurs des récits de Boréal ont ainsi tenu à dépeindre leur enfoncement dans une nature de plus en plus « sauvage », de même que leur difficulté à atteindre le site des interventions, mettant en scène les motifs évocateurs que sont le chemin rétrécissant et les écueils de la traversée³⁹. Ce furent par

³⁸ L'ouvrage de Christian Marouby traite plus particulièrement des dimensions primitivistes et utopiques marquant les récits de voyage au siècle des Lumières.

³⁹ De la même manière, Yves Bonnefoy dans *l'Arrière-pays* travaille-t-il, lui aussi, le motif du « chemin rétrécissant » : « pourtant le vrai chemin est celui, là-bas, qui s'éloigne, par des passes

exemple pour l'équipée de *Tête des eaux* « la menace d'un mastodonte chargé de bois qui s'en venait à toute allure, dans un nuage de poussière » (*Tête des eaux*, p. 4), « des heures de route forestière en gravier » menant à « un labyrinthe de chemins de terre battue de plus en plus étroits jusqu'à devenir un simple sentier » débouchant sur l'ouverture quasi épiphanique d'une « clairière sur le lac ». (*Tête des eaux*, p. 5) En Islande, lors de *Sans traces*, la thématization des conditions climatiques s'ajoute et participe à la mythification du lieu de l'expédition. Par l'évocation d'un sentier qui va rétrécissant, le narrateur marque l'inaccessibilité de ce lieu et, par la description du déploiement d'une enveloppe de brouillard, il l'isole davantage, permettant par exemple à l'icône nordique qu'est le glacier d'apparaître dans un effet de splendeur. Les récits de Boréal font aussi grand cas des écueils de la traversée : le long transport des bagages sur la rive opposée « voyage après voyage, près de deux heures aller-retour, avec les chaloupes chargées », « les vents et les hauts-fonds sablonneux et rocheux ». (*Tête des eaux*, p. 5) Sur l'île de Vancouver, il y eut « la houle et les embruns » qui trempent « jusqu'aux os » de même que « les périlleuses routes forestières » (*Forêt-frontière*, p. 14) alors qu'en Islande, sur les Hautes Terres « sauvages », « inaccessibles pour le commun des mortels », « le magma peut jaillir à tout moment, en libérant des forces volcaniques incontrôlables ». (*Sans traces*, p. 14) Ici, la distance que Boréal s'applique à marquer est celle qui sépare le lieu de départ du lieu d'arrivée, le caractère d'un cadre de travail « habituel » de celui où les artistes s'apprêtent à œuvrer, et finalement la *culture* de la *nature*.

rocheuses de plus en plus resserrées ». (Bonnefoy, 2003, p. 12) Dans l'ouvrage plus théorique *Le nouveau récit des frontières en Amériques*, les auteurs Jean-François Côté et Emmanuelle Tremblay suggèrent quant à eux que « la traversée des frontières » est « une des caractéristiques principales » du récit de voyage. Selon ces derniers, celle-ci permettrait de « transformer [...] les repères usuels de la tradition culturelle à laquelle il se rattache, [mettant en scène] la confrontation de l'identité et de l'altérité dans un espace symbolique de médiation ». (Côté et Tremblay, 2005, p. 2)

Diviser pour rapprocher

Le*s soins portés par l'organisme à « creuser la distance » entre les « mondes », à mettre en relief l'ampleur du voyage et à désigner la nature comme site de pure altérité, contrastent avec le souhait clairement formulé de « renouer un contrat » et d'« établir un contact direct avec la nature ». (*Écart* p. 56 et *Boréal Art/Nature*, 1998) Les artistes qui dressent le portrait d'une nature pratiquement impénétrable n'en revendiquent pas moins « une nouvelle unité à partir d'un monde scindé » (*Sans traces*, p. 31), se réclamant d'une appartenance fusionnelle à cette même nature. Manifestement, la nature recherchée n'est pas à portée de main. Elle découle même d'une scission primordiale avec la civilisation alors que le rôle proclamé des expéditions est de combler l'espace qui sépare les deux entités. Cette façon de fonder une volonté de rapprochement sur une pratique de la distance et de la division, n'est pas sans rappeler la contradiction interne maintes fois relevée chez les tenants de l'écologie profonde ou de l'holisme écologique d'un discours qui échafaude un modèle de fusion avec la nature à partir des traditions théoriques qu'il cherche justement à démanteler. Cette philosophie écocentriste, dont on attribue les fondements idéateurs à Arne Naess, reconsidère la place de l'homme dans la nature en l'inscrivant dans le vaste champ de la biosphère⁴⁰. Elle vise un nouvel équilibre entre les êtres – où on reconnaît à la nature une valeur égale sinon supérieure à celle de l'être humain – qui repose néanmoins sur un argumentaire dualiste, directement issu de la pensée moderne. Ainsi, à la base de l'écologie profonde comme à la base des expéditions de Boréal figurent côte à côte le désir d'une continuité relationnelle avec la nature et les dualismes caractéristiques du modernisme :

⁴⁰ Faisant partie des environmentalismes dits radicaux, l'écologie profonde revisite la relation de l'être humain à la nature en faisant valoir l'« entrelacement inextricable » des êtres, humains comme non humains, entre eux. En regard de cette philosophie, toute conscience, toute identité n'existe qu'à l'intérieur d'un dialogue et d'une identification (étendue et profonde) avec la nature environnante. Aussi, les pourtours de l'être sont-ils poreux et admettent-ils une réévaluation des notions d'intériorité et d'extériorité, de soi et de l'autre, et de nature et de culture. Dans son texte fondateur « *The Shallow and the Deep: Long-Range Ecology Movement* » (1973) avec lequel il a initié le mouvement d'*écologie profonde*, Arne Naess suggère que cette suite de dichotomies doit plutôt être envisagée comme un champ « total » de relations. Dans cette conception, les frontières de l'être débordent celles du corps et s'étendent aux autres corps, de sorte qu'il devient plus « naturel » de s'occuper des êtres et de la nature environnante puisqu'il s'agit aussi de soi. Outre Naess, nous retrouvons parmi les auteurs de l'écologie profonde Neil Evernden – *The Social Creation of Nature* (1992) et *Natural Alien* (1993) – et, parmi ses influences, Aldo Leopold *A Sand County Almanac* (1949).

homme/nature, culture/nature, domestique/sauvage, sujet/objet et ainsi de suite. Aussi, dans un même souffle, Daniel Poulin dit-il : « Alors on s'éloigne vraiment » et « On abolit les distances ». (*Écart a*, p. 6) Manœuvre compliquée s'il en est une. Dans cette perspective, les récits de voyage de Boréal procèdent à la construction et à la dénomination des termes distincts d'une relation dont se nourrit un ailleurs primitif.

2.3 L'AILLEURS PRIMITIF

*Un point sur la carte du monde.
Les Laurentides.
Un groupe d'artistes enracinés
Boréal Multimédia.
Un projet d'Art/Aventure. Écart.
Un espace sauvage. Le lac Mitchinamecus.*

BORÉAL MULTIMÉDIA

2.3.1 Primitivismes

À l'intérieur de la publication d'*Écart Art Aventure*, une carte topographique est marquée d'un cercle au feutre qui cerne le lac Mitchimanecus, la « zone vierge où quelques individus s'établiront pour créer ». (*Écart a*, p. 56, fig. 2.2) Les artistes prenant part aux expéditions de Boréal se posent en aventuriers. « C'est toute une tribu qui s'installe sur la plage aux grosses roches, loin des routes et des villages. » Pour eux, « l'espace est grand et disponible » (*Écart a*, p. 6), l'étendue de la nature s'offre alors qu'une enfilade de baies « désertes » deviennent leurs ateliers : « Une masse compacte d'éléments soudés dans le paysage disponible aux épanchements. » (*Écart b*, p. 49) Les bases de la relation sont établies, les artistes sont là pour « communier », « révéler l'invisible », « faire signe » et, refermant la boucle de la relation du collectif avec la communauté artistique, pour ramener les « fruits » de l'aventure en galerie. Cela vaut pour *Écart Art Aventure* comme pour les autres expéditions : « le point d'ancrage, ici, s'établit sur la dialectique art/nature ». (*Écart b*, p. 49) Deux entités sont dans l'arène et l'enjeu est relationnel. La nature telle qu'envisagée par Boréal résulte d'un rapport de projection duquel, croyons-nous, se dégage un ailleurs

primitif. Aussi, avant de poursuivre l'analyse et de réfléchir au primitivisme tel qu'il se manifeste au sein des expéditions, il nous apparaît indispensable de réserver quelques pages pour en exposer les fondements théoriques ainsi que les principales applications.

Comme le soulignent fort à propos Mark Antliff et Patricia Leighton, le « primitif » ne renvoie pas à une catégorie essentialiste, mais découle plutôt d'une relation de contrastes entre deux termes, le « civilisé » et le « primitif » ou, pour reprendre le vocable employé par Boréal, une « dialectique » du soi et de l'autre. (Antliff et Leighton, 2003, p. 317) C'est aussi à un rapport binaire – la culture et la nature, le sauvage et le civilisé, le centre et la périphérie, le sujet et l'objet – que Hal Foster associe la base même du primitivisme.

[T]he primitive has served as a coded other at least since the Enlightenment, usually as a subordinate term in its imaginary set of oppositions [...]. This domesticated primitive is thus constructive, not disruptive, of the binary ratio of the West; fixed as a structural opposite or a dialectical other to be incorporated, it assists in the establishment of a Western identity, center, norm, and name. (Foster, 1985, p. 58)

Dans ce sens, brossant un panorama du phénomène primitiviste, Zoë Chan en rappelle l'effet de miroir : « primitivism usually functions within the West's *imagined and projected* perspective of the Other—one that is a mythic but also *strategic* way to define the West's self-representation ». (Chan, 2008, p. 24) Figure mouvante, faisant signe notamment au sein de l'ethnologie, de l'anthropologie, de la littérature, de l'art et de la psychologie, le modèle du « primitif » est ainsi reconnu comme un produit (*imaginé et projeté*) de l'Occident, largement construit lors des conquêtes et des voyages de découvertes.

Ce sont les études postcoloniales (tout particulièrement éclairées par les travaux d'Edward Saïd⁴¹) qui ont permis de fouiller en profondeur les termes du primitivisme en tant que construction idéologique, y débusquant une ascendance directe avec l'impérialisme et le colonialisme occidentaux. À l'époque des Découvertes, les peuples et les territoires qui entraient dans la mire des explorateurs au service de l'impérialisme européen incarnaient le

⁴¹ Considéré comme un des chefs de file des études postcoloniales grâce à son ouvrage *Orientalism* (1978), Edward Saïd s'est lui-même grandement inspiré de la théorie du discours (ou analyse du discours) mise de l'avant par Michel Foucault notamment dans son *Archéologie du savoir* (1969), afin d'explorer les ramifications culturelles et politiques du primitivisme.

lieu et la figure sauvages qu'il importait de subordonner et de civiliser. Les théories évolutionnistes du XIX^e siècle viendront par ailleurs légitimer ces rapports de domination, d'exploitation et de colonisation. En effet, dans cette perspective et au regard d'une civilisation qui incarne le progrès, le « primitif » se voit situé hors des contingences de l'histoire.

The condition of "timelessness" bestowed on the primitive also connotes the "primeval", for not changing, the "primitive" is necessarily in opposition to all that does change or develop, namely, the "civilized." (Antliff et Leighton, 2003, p. 317)

Se trouvant de la sorte relégué à une temporalité archaïque (faisant écho au lointain géographique), le « primitif » devient un objet de fascination et potentiellement un point de contact avec les origines du monde⁴². Influencé par la figure du « Noble Sauvage » (qu'on impute aux écrits de Jean-Jacques Rousseau et par les traditions pastorales bien établies en art et en littérature au XIX^e), il vient à incarner un état d'être supposément plus simple, libre, authentique et uni à la nature ou, dans sa version malveillante, il se voit nimbé de l'aura décadente et « effroyable » du barbare. À cette enseigne, se trouvent entre autres les catégories marginalisées de l'enfance, de la paysannerie, des « ethnies » et du sujet féminin qui se voient rangées du côté de l'intuition, de l'émotion et de l'irrationalité, reflétant en cela l'envers de la raison, de l'intellect et de la rationalité normatifs.

Soulignons que le primitivisme entretient également un lien d'importance avec la modernité artistique⁴³, alors que la célébration et l'influence des arts dits primitifs ou de tradition populaire ont permis aux artistes de renouveler et de revitaliser leur vocabulaire tout en augmentant l'impact expressif de leurs œuvres, leur accordant du coup de se tailler une place au sein de l'avant-garde esthétique⁴⁴ (une place qui, il va sans dire, s'étendra bien peu

⁴² C'est ce qui fera d'ailleurs croire à Lafitau (missionnaire jésuite au Canada au XVIII^e siècle) que « les Sauvages comme les Anciens » peuvent devenir « des témoins à interroger, des "traces" à interpréter pour éclairer l'antiquité la plus reculée ». (Hartog, 2003, p. 80)

⁴³ À ce sujet, consulter les ouvrages, incontournables et à la source de nombreux débats, de Robert Goldwater *Primitivism in Modern Art* (1938) et de William Rubin *Primitivism in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), lequel accompagnait une exposition au Museum of Modern Art de New York.

⁴⁴ Pensons à Picasso et à ses *Demoiselles d'Avignon* (1907), à Stravinsky et à son *Sacre du printemps* (1913), aux voyages de Gauguin en Polynésie et en Bretagne, à la cueillette de folklore musical de Bartók dans les régions isolées de la Hongrie ou aux emprunts à la culture autochtone dans l'œuvre de

ou pas du tout à leurs inspirations). Cet appel à des sources primitives, qu'elles soient lointaines ou immédiates « repose avant tout sur la revendication critique d'une libération par rapport à certaines normes contraignantes, d'ordre stylistique, mental ou moral ». (Sabot, 2003). S'exprimant notamment à travers la voix des Automatistes, le primitivisme de la modernité artistique québécoise a soutenu un profond désir de révolution idéologique qui, passant entre autres par l'adoption des manières du pionnier nomade (Riopelle) ou par le renvoi à un passé mythique et à la spontanéité de l'enfance (Borduas), mettra à distance « les stigmates de l'aliénation, la marque séculaire du "petit peuple" » (Vigneault, 2003) longuement subie par le sujet canadien-français alors qu'il occupait lui-même, pour le Français, l'Américain et le Canadien-anglais, la posture du « primitif ». Rappelons par ailleurs que la question du primitivisme a été discutée en premier chapitre de ce mémoire, se trouvant reliée au régionalisme pictural ayant cours au Québec à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Dans ce contexte le paysage québécois comportait un double enjeu; à la fois enclave de la culture canadienne-française, il était également un territoire occupé par les projections primitivistes des peintres anglophones.

Bien qu'on ait tenté de l'éradiquer, l'associant à une modernité qu'on souhaiterait définitivement révolue et résolue, le primitivisme, tout autant que le rapport dualiste sur lequel il prend appui, est toujours à l'œuvre dans les gestes et discours contemporains, comme il l'est d'ailleurs chez Boréal. Nous ne croyons pas, comme Hal Foster le prétend, que nous nous situions véritablement hors de cette dialectique dont les structures modernes auraient été restructurées « dans le mouvement du capital ». Selon ce dernier, avec l'éclatement des grandes unités homogènes qu'étaient la famille nucléaire, la cité industrielle et l'État-nation, il n'est désormais plus possible ou pertinent d'entretenir une politique de l'autre, les termes en jeu ayant perdu leur étanchéité. Ce qui, d'après Foster, délégitime toute quête d'un espace prétendument « autre » et « sauvage » :

Françoise Sullivan, pour ne nommer que quelques exemples. Plus qu'à une stricte fonction de renouvellement artistique, c'est par ailleurs à une fonction d'émancipation sociale et artistique que Louise Vigneault renvoie le recours au primitivisme chez Sullivan. Selon l'auteure, « Sullivan fera appel au primitivisme à titre de mise à distance des normes établies par la société québécoise et son hégémonie conservatrice. Ses emprunts formels et symboliques aux mondes prémoderne, préhistorique et autochtone, lui permettront de contourner les modèles idéologiques non seulement occidentaux, mais également masculins ». (Vigneault, 2002, p. 210-211)

In this movement the opposition nature/culture has become not only theoretically suspect but practically obsolete: there are now few zones of "savage thought" to oppose to the Western ratio, few primitive others not threatened by incorporation. (Foster, 1985, p.67)

Pourtant, dans son ouvrage *Gone Primitive*, Marianna Torgovnick fait valoir que le primitivisme, loin de restreindre son spectre aux dualités de l'ère moderne, se prolonge et se manifeste « aujourd'hui » dans une pluralité de disciplines des sciences humaines ainsi que dans la culture populaire⁴⁵.

2.3.2 Boréal et ses primitifs

Tout porte à croire que Boréal Art/nature veuille justement retracer ces restes primitifs, ces espaces sauvages qui auraient possiblement échappé au « mouvement du capital ». Or, est-il besoin de rappeler que le contexte est loin d'être le même que celui des manifestations et des revendications automatistes? Nous ne sommes plus avec Boréal aux premières lignes des enjeux de la modernité artistique et de la révolution culturelle québécoises. En effet, ses mouvements vers la nature ne semblent pas viser à briser le joug ou à se distancier d'un milieu artistique et social contraignant. S'il subsiste au sein des expéditions des principes de dualité ainsi que la volonté de camper l'expérience et le geste créateurs dans une « zone vierge », il n'en demeure pas moins que les dimensions primitivistes des percées de Boréal dans la nature doivent être comprises à l'aune d'autres motivations. Plus qu'à une esthétique de la rupture, c'est, d'après nous, à la création d'un espace de rencontre avec la nature et avec l'histoire qu'aspire Boréal.

Comme nous l'avons vu, le primitivisme, mettant invariablement de l'avant une problématique du temps et de l'espace, émane d'un principe relationnel. Au sein des expéditions de Boréal, cette relation se dédouble puisque le « primitif » y réside sous plusieurs formes, lesquelles débordent de l'opposition suggérée par Antliff et Leighton entre

⁴⁵ Marianna Torgovnick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 2003, p. 21; cité dans Chan, 2008, p. 23.

le « civilisé » et le « primitif ». En effet, cette relation implique d'une part (et de manière prépondérante) l'« autre primitif », qu'incarne la nature « sauvage » et, d'autre part, le « sujet primitif », que personnifie l'artiste. À ces deux tropes s'ajoute de plus celui mitoyen de l'Autochtone (auquel nous reviendrons plus loin), faisant son apparition dans les récits de voyage à la manière d'un médiateur ayant un lien privilégié avec la nature. Comprendons néanmoins que les catégories primitivistes ne s'en trouvent pas complètement démantelées. En effet, les efforts déployés à l'intérieur des récits de voyage pour marquer la distance entre le sauvage et le civilisé rendent impossible l'économie ou la dissolution de l'un ou l'autre des termes. Aussi, il faut concevoir l'« artiste en primitif » moins en tant qu'état qu'en tant que direction, tentative et souhait de « devenir primitif ». Retenons aussi que, selon un principe propre au primitivisme, chacune des parties « primitives » en jeu au sein des expéditions de Boréal existe simultanément en plusieurs points plus ou moins éloignés d'une étendue géographique et temporelle où le présent et le passé, immédiat et lointain, finalement se rapprochent et se confondent.

2.3.2.1 Nature primitive

On eût dit soudain que la Route ensauvagée [...] mêlait les temps plutôt qu'elle ne traversait le pays, et que peut-être elle allait déboucher [...] sur une de ces clairières où les bêtes parlaient aux hommes.

Julien GRACQ

La nature chez Boréal se présente comme principal objet/sujet primitif duquel découlent ensuite et plus simplement les autres figures. À l'intérieur de la dynamique primitiviste, c'est elle qui joue le rôle de l'« autre » contre lequel s'échafaudent des images, des projections, des souhaits voire des incantations. Loin d'être confinée à un point fixe dans l'espace et dans le temps, la nature arbore différents visages primitifs. Elle est tout à la fois nature comme ailleurs et degré zéro du social, nature comme origine et essence, nature comme monument et ruine de l'histoire, et nature comme entité fragile et menacée.

Concomitantes et corrélatives, ces facettes commandent une lecture en tressage et c'est de cette manière que nous entreprenons maintenant de les retracer et de les éclaircir.

Hors du social

D'abord et avant tout, pour Boréal, la nature sauvage est ce qui se trouve hors du social⁴⁶. Pour l'atteindre ou, plus humblement, pour s'en approcher, les artistes tentent d'aller vers ces zones apparemment moins marquées par l'être humain. Cette prise sur la nature se trouve en outre partagée et formulée par le philosophe environnementaliste Neil Evernden :

Within society it is difficult to transcend that structure [social reality]—it is all around us, constantly reinforced by the speech and behaviour of others. But wilderness is almost definable as the absence of social structure; it is the realm of reality that humans have not fully interpreted. (Evernden, 1993, p. 32)

Comme nous l'avons constaté à la lecture des récits de voyage, les artistes participant aux expéditions de Boréal effeuillent une à une les couches du social afin, selon une compréhension phénoménologique, de « revenir aux choses mêmes » dont parlent Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty. Ce primitivisme que nous reconnaissons chez Boréal est un trait qui a d'ailleurs été pointé au sein de l'approche phénoménologique. À ce propos, faisant état des détractations adressées à la phénoménologie du paysage, John Wylie y relève la prégnance du primitivisme et de l'essentialisme :

Maurice Merleau-Ponty argues that 'all of its efforts are directed towards re-establishing a direct and primitive contact with the world'. And the key word here is 'primitive'. [...] Phenomenology originally takes shape as a quest for lost essences and ultimate foundations. And so, in order to find itself, it has to look for the *long ago* and the *faraway*. (Wylie, 2007, p. 182)

La nature apparaît justement à Boréal comme cette figure du lointain, ce « repaire du réel » pour reprendre l'expression d'Evernden. Une artiste ayant pris part à l'expédition sur les berges du lac Mitchimanecus, Luisella Caretta, pousse même un peu plus loin l'interprétation en suggérant que le coefficient de « réel » de l'espace de la nature est tel qu'il se rapproche de l'espace utopique : « This is a real space, but compared to the narrow, inhumane spaces of everyday reality, it is the territory of utopia, it is the ideal space ». (*Écart a*, p. 29) Dans le

⁴⁶ Ce qui n'empêchera pas les artistes, nous le verrons, de viser la multitude de relations entre cette nature et la culture.

même esprit, Jean Dumont, alors qu'il commente l'expédition réalisée en Islande, soutient que :

[e]n tant que société nous avons toujours eu peur de l'essence du réel car le moindre contact honnête avec ce dernier nous amènerait à douter de tout ce que nous croyons avoir appris du monde avec les premiers mots de la langue. (*Sans traces*, p. 35)

En portant ses pas vers la nature, Boréal se propose de tenter ce « contact honnête », retournant du même coup le miroir vers la culture qui est la sienne.

Dans son ouvrage sur le mythe du primitivisme, Susan Hiller rappelle que c'est souvent à partir des contours de l'« autre », composée comme figure de la *différence* et de la *distance*, que se forment et se clarifient les paramètres d'un sujet ou d'une société. (Hiller, 1991, p. 11) Ainsi, Boréal reconnaît à la nature sauvage cette fonction, reconduisant l'idée qu'elle soit en mesure d'offrir un point de vue privilégié en retrait de la civilisation, porté *sur* la civilisation. C'est d'ailleurs le propos premier de l'expédition *Écart* où le choix de séjourner dans la nature est motivé par la volonté de mener une réflexion sur le rôle de l'art et de l'artiste dans la société. Ce propos traversera également le discours autour de *Tête des eaux*. Ici, le déplacement vers une nature sauvage, hypothétiquement « hors » du contexte social, historique et culturel habituel, fournirait le décalage nécessaire pour porter un regard sur soi. Ainsi, dans son essai sur l'expédition au lac Nemiskachi, John K. Grande prétend que « [l']inaccessibilité de la région, son grand isolement aura fourni à ces artistes un point d'appui pour une expérimentation sur la véritable nature de la culture sociale ». (*Tête des eaux*, p. 13)

Hors du temps

Envisagée, nous l'avons vu précédemment, à différents « degrés » du lointain géographique, la nature est également considérée par Boréal à différents « crans » de l'histoire⁴⁷, à commencer par une situation « primordiale », hors du temps. Giambattista Vico

⁴⁷ Le primitivisme s'inscrit dans un mythe temporel progressiste à l'intérieur duquel se profile l'archaïsme, catégorie où se croisent promesse de régénérescence et décadence. Dans un effort pour situer l'archaïsme (une catégorie du primitivisme), Yves Vadé propose que : « [d]e même que la Modernité ne commence pas par un événement inaugural que l'on pourrait dater, de même l'archaïque n'est pas (ou n'est pas seulement) ce qui est antérieur à une date ou à un état de culture donnés. [...]

soutenait dans sa *Science nouvelle* que « les choses se sont succédé dans l'ordre suivant : d'abord les forêts, puis les cabanes, les villages, les cités et enfin les académies savantes ». (Harrison, 1992, p. 13) Rousseau quant à lui imaginait « comme jardin des origines les forêts primitives de la Terre ». (Harrison, 1992, p. 229) Indéniablement, il existe au sein de l'imaginaire occidental une nature primitive, archaïque, qui précéderait la culture. Ainsi, par une forme d'ellipse temporelle, *aller vers* la nature s'offrirait métaphoriquement, pour Boréal, comme une occasion de « retourner aux sources de l'existence ». Prenons par exemple le récit de l'expédition *Forêt-frontière* sur l'île de Vancouver où, pour les artistes, « [l]es fûts des arbres sont des colonnes de temples enracinées dans le temps mythique ». (*Forêt-frontière*, p. 15) Encore mieux, lors de l'expédition *Sans traces* sur les terres d'Islande, sur les glaciers et les déserts, les artistes projettent leurs fantasmes d'une terre toujours vierge avec laquelle engager un dialogue et, ultimement, recouvrer une filiation perdue. (fig. 2.4, 2.5) Comme le suggère le titre de l'expédition, les œuvres réalisées se devaient d'être « sans traces », et misaient sur l'expérience directe d'une hypothétique rencontre avec une nature primordiale, éprouvant à travers la nature l'attraction puissante de l'originnaire.

À travers le temps

Remonter le fil d'une rivière vers sa source comme les artistes l'ont fait lors de *Tête des eaux* (de la rivière du Lièvre au lac Nemiskachi) ou emprunter d'anciennes pistes nomades lors de *Marcheurs des bois*, revient aussi à remonter le fil de la mémoire, cette fois ancrée dans le temps et l'histoire. D'ailleurs, deux lacs où se sont posés les artistes pour travailler se révèlent être des réservoirs⁴⁸, de toutes pièces créés, comme le souligne Lise Labrie, « par le harnachement des rivières ». (*Tête des eaux*, p. 41) Même en ces lieux où comme le prétend Jean Viard « les origines et les sources sont sans récits anciens, sans grande histoire, sans monuments de pierre » (Viard, 1990. p. 89), les marques historiques

L'archaïque n'est pas tant du passé que du *dépassé* ». (Vadé, 1996, p. 6-7) Aussi, la nature visée par Boréal couvre-t-elle un spectre temporel vaste où le passé « originel » côtoie, par exemple, le passé historique de la colonisation. Ce qui d'ailleurs fait dire à Daniel Poulin que l'art est « le pont entre toutes les mémoires et toutes les projections ». (*Écart b*, p. 49)

⁴⁸ Le lac Mitchimanecus (*Écart art aventure*) et le lac Nemiskachi (*Tête des eaux*).

tangibles s'avèrent, aux yeux des artistes, gages de sens. Dans cet esprit, Daniel Poulin témoigne de la position de Boréal : « Nous avons entrepris ce que nous pourrions qualifier de pèlerinage : un voyage qui nous ramena vers des lieux chargés de sens par l'histoire ». (*Tête des eaux*, p. 4) Si nous replaçons la réflexion à l'intérieur de l'opposition nature/culture, nous comprenons que le « sens » se voit ici rangé du côté de l'histoire et donc de la civilisation et de la culture, alors qu'il s'infuse dans une nature qui en est le pôle inverse. Que ce soit par des signes anciens ou récents, par « des grattoirs de pierre taillée », « des canons de fusil du régime français » ou « les restes d'un feu, traces d'une visite récente de campeurs sur les lieux » (*Tête des eaux*, p. 3 et 35), la nature se manifeste dans son épaisseur historique. L'intervention de Danyèle Alain intitulée *L'ange et l'imposteur* va dans ce sens :

Autour des cendres et des bûches calcinées de ce récent vestige archéologique [feu de camp abandonné], [l'artiste] entreprit la construction d'une forme circulaire en empilant des roches et en tissant des branches d'arbustes. Ce cercle comportait une ouverture à partir de laquelle elle a creusé un canal dans le sable jusqu'au lac. L'eau à l'une des extrémités de ce canal conduisait donc à la terre et vice versa ». (*Tête des eaux*, p. 35-36, fig. 2.11)

Ainsi, les matières, comme les temps se sont trouvés emmêlés les uns aux autres.

Nature menacée

Boréal s'intéresse tout autant à la nature comme entité primordiale et intemporelle qu'aux événements qui l'ont marquée et qui, aussi, la menacent. Ainsi, avec *Forêt-frontière*, les artistes constatent les dégâts de la coupe à blanc et se présentent face à une « forêt en péril [...] soumise à l'appétit vorace des exploiters outranciers de ressources naturelles ». (*Forêt-frontière*, p. 15) Avec *À l'affût*, ils pointent les chasseurs, ces « prédateurs sophistiqués » qui « déferlent sur nos zones naturelles comme une vague ». (*À l'affût*) De plus, John K. Grande décrit le site de l'expédition *Tête des eaux* de la sorte :

le Nord du Québec est une région physiquement violée. Des rivières y ont été détournées, d'autres fabriquées de toutes pièces pour en inverser le cours, certaines autres ont été complètement asséchées alors que la création d'immenses réservoirs a inondé de vastes territoires » (*Tête des eaux*, p. 9).

À la manière peut-être des peuples « primitifs » des *Tristes tropiques* de Levi-Strauss, la nature occupe ici le pôle faible, rare ou menacé de disparition de la relation primitiviste alors

que l'artiste occupe, la plupart du temps, la posture de celui qui veille et soigne. Compte tenu de la configuration prismatique de la nature primitive chez Boréal (hors du temps, hors du social, fragile, primordiale, historique), il devient alors intéressant de détourner celui qui en est peut-être la figure inversée, « positive »⁴⁹, soit l'artiste primitif.

2.3.2.2 L'artiste en primitif

C'est une « arrivée primitive » des artistes sur les plages désertes du lac Nemiskachi qu'a voulu présenter Louise Gilbert dans sa vidéo intitulée *Tête des eaux*. La narration s'ouvre sur l'abordage des embarcations et le montage du campement pour se clore avec les préparatifs du départ et l'appareillage des canots. Que ce soit dans la vidéo ou dans les publications des diverses expéditions, qu'il soit photographié ou filmé à côté d'une immense pile de bagages (fig. 2.3), en « tribu » dans sa cuisine de fortune (feu de camp et gamelles) (fig. 2.6, 2.7), devant ses tentes et ses bâches tendues, (*Écart a*) ou seul dans son « canot préparé » (*Vagabondages*, fig. 2.8), l'artiste en voyageur, en explorateur, se construit. Il s'engage dans un « voyage aller-retour aux sources » et part à la « découverte des signes ». (*Écart b*, p. 49) À la manière pourrait-on dire d'un Paul Gauguin qui, ayant cherché en Bretagne la source expressive d'une « imagerie sauvage » qu'il souhaitait insuffler à sa peinture, s'inscrit dans le droit fil du rôle de l'artiste d'avant-garde : « as a rediscoverer or prophet of some more direct, 'primitive' mode of expression ». (Perry, 1993, p. 8) La nature sauvage, nous l'avons vu, est pour Boréal du côté de l'origine, de l'essentiel, du réel. Des caractéristiques qui rappellent les traits prisés par les avant-gardes artistiques et qui, si l'on se fie à la stratégie primitiviste, pourraient s'étendre à l'artiste qui choisit de s'immerger dans cette nature ou d'y adhérer⁵⁰.

⁴⁹ Dans une perspective empruntant à Judith Butler, Louise Vigneault parle d'un « autre » comme d'une « identité par défaut ou en négatif, qui prend la forme d'une sorte de moule, d'image inversée ou fragmentaire de la Norme occidentale masculine ». (Vigneault, 2002, p. 189)

⁵⁰ À noter que les expéditions de Boréal se composent bien évidemment d'une variété de postures esthétiques qui, bien qu'elles comportent souvent un rapport fusionnel avec la nature, présentent néanmoins dans plusieurs cas un rapport de distanciation critique, notamment par le recours à

Pour se constituer en primitifs, plusieurs artistes qui participent aux expéditions de Boréal adoptent des types précis de relation avec la nature : certains cherchent à s'y fondre, d'autres entreprennent d'aller à sa rencontre en s'engageant dans la voie du passé, par le truchement du motif de l'enfance ou encore par celui du nomade et du coureur des bois. Par exemple, lors d'*Écart art aventure*, Ginette Piché confie un souhait : « se sentir primale » et « rentrer dans la nature » (*Écart a*, p. 51) alors que Silvy Panet-Raymond, enveloppant son corps d'écorce de bouleau, devient « la femme de l'orée ». (fig. 2.9) Cette dernière parle d'une « sorte d'osmose » qui aurait l'« effet quasi libidinal de rapprocher [l]a nature » de l'artiste de « celle qui se cache dans la mémoire des arbres et de l'eau ». (*Écart a*, p. 64) Or, plus qu'à décorer l'artiste du blason primitif, cette adhérence à la « nature sauvage » mise de l'avant lors des expéditions de Boréal vise plus souvent qu'autrement l'effacement de la figure même de l'artiste. Par un effet de ventriloquie, l'artiste et son œuvre s'emploient à être traversés par la « voix de la nature ».

Il arrive que ce désir d'union avec le monde naturel s'associe avec la figure de l'enfance qui en constitue un double primitif. Ainsi, Ann Burr, par exemple, relie-t-elle son expérience de création sur les berges du lac à celle d'un enfant qui joue : « I was a child again, collecting driftwood and making a raft ». (*Écart a*, p. 23, fig. 2.10) Choisir la posture de l'enfant dans la nature témoigne nous semble-t-il du désir essentialiste d'être au plus près du « réel », de ce qui se trouve hors du social et du culturel. Comme l'explique fort bien Neil Evernden : « While the idea of a naive infant may be a fiction [...] it allows us to imagine the encounter of a non-enculturated human with "nature" ». (Evernden, 1992, p. 111) De plus, un sens de la découverte et de l'aventure, dont se réclame d'ailleurs Boréal, est également souvent attribué à l'enfance. Dans cette perspective, à l'occasion de l'expédition hivernale *Marcheurs des bois*, Sylvie Tourangeau

entreprenant un pèlerinage vers un aspect mystérieux de son enfance où l'icône du héros folklorique [Daniel Boone] et la forêt se superposent. [...] À travers les branches, elle tisse un cocon où recréer une qualité de présence puérile. (*Marcheurs*, p. 52)

l'humour, à la fiction (François Morelli, *Cwrydro/Marcheurs des bois* et *Tête des eaux*) ou au rappel d'enjeux politiques contemporains (Lise Labrie, *Écart art aventure*).

Se tournant vers un passé plus historique que personnel, de nombreuses expéditions empruntent d'anciens sentiers nomades ou traversent des couloirs de commerce et des postes de traite de l'époque des Découvertes. Ceux qui y participent s'y engagent en nomades endossant volontiers la figure de l'explorateur ou, parfois, celle du coureur des bois⁵¹. Contrairement à plusieurs artistes progressistes (à commencer par Borduas) qui faisaient appel à des éléments d'un passé archaïque⁵², en général antérieurs à l'histoire coloniale, Boréal aboutit, bien qu'indirectement, sur les territoires des relations entre colons et Autochtones. Or ces échos aux récits territoriaux fondateurs ne riment plus cette fois avec un repli identitaire sur le terroir et les idéaux conservateurs qui ont pu s'y trouver. Les artistes pratiquent une avancée sur le territoire « sauvage » : comme le coureur des bois, ils suivent les rivières et les sentiers pour pénétrer l'intérieur de l'arrière-pays « indien » auquel ils font ouvertement référence. À titre d'exemple, mentionnons Peter Bodenham qui, déambulant avec un costume où se croisent les motifs de couvertures traditionnelles galloises et canadiennes de la Compagnie de la Baie d'Hudson, « cherche le point de rencontre entre les *Marcheurs des bois* et les aventuriers de la traite des fourrures du début de la colonie ». Selon Daniel Poulin, Bodenham s'investit

de formes importées de la nature qui le relie aux animaux et aux arbres de la forêt, en même temps qu'à une culture nouvelle issue des échanges entre les coureurs des bois et les Premières Nations. (*Marcheurs*, p. 52)

Au-delà des mythes véhiculés au sein des expéditions d'une nature et d'un artiste primitifs, nous percevons toutefois chez Boréal la volonté d'envisager la nature dans toute sa complexité temporelle, géographique, mais aussi culturelle. En effet, ayant consacré ce

⁵¹ Celui-ci concentrant ses activités autour de la traite avec les autochtones et travaillant souvent dans l'illégalité (le commerce à l'intérieur des terres n'étant légalisé qu'en 1681), correspond au profil de l'homme indépendant. Au contraire des pionniers qui s'installent à la même époque dans la basse-vallée du Saint-Laurent pour y constituer une société sédentaire et terrienne, celui que le Baron de Lahontan nomme le « coureur de risques » choisit la « profondeur des bois », se déplaçant entre la colonie française et les nations autochtones.

⁵² Pour définir l'ambiguïté du positionnement artistique de Jean-Paul Riopelle, Louise Vigneault fait par ailleurs ressortir les traits du coureur des bois : « En troquant ses vêtements de civilisé pour ceux de l'Autochtone, et en s'enracinant dans la nature, la terre la plus noble, le coureur des bois croyait vivre une renaissance. Cette attirance vers une zone vierge de toute culture sera également attribuée à un moyen d'échapper à la réalité sociale et politique, comme ce fut le cas pour certains pionniers des campagnes de colonisation, et comme l'entendront les mouvements de contre-culture des années 1950 ». (Vigneault, 2002, p. 314)

présent chapitre à considérer l'esthétique du lointain et de la distanciation, la dialectique du soi et de l'autre, du sauvage et du civilisé qui opèrent au sein des expéditions de Boréal, nous sommes mieux à même de relever la porosité et la mobilité des termes en jeu. Ou pour le dire autrement, nous croyons qu'il faut considérer le primitivisme chez Boréal non pas simplement en ce qu'il révèle un dualisme taraudé par une forme de nouveau colonialisme, mais en ce qu'il délimite un territoire d'échanges et de relations. Et cet espace de la relation, nous l'envisageons là même où, comme Zoë Skoulding le souligne, l'entreprise primitiviste achoppe :

The walkers here may travel towards the past but they never arrive there because their walking is a state of suspension between A and B that bring the past into a relationship with the present, unstelling both. (*Marcheurs*, p. 10)

CHAPITRE III

LA NATURE ENTRE PARENTHÈSES – RÉSIDENCES

3.1 LE CENTRE ART/NATURE

3.1.1 *Être dans la nature*

En 1969, Bill Vazan, avec la collaboration de Ian Wallace, mettait le *Canada entre parenthèses*. (fig. 3.1) Aux deux extrémités du pays, sur la côte Spanish Bank à Vancouver et sur la côte Paul's Bluff à l'Île-du-Prince-Édouard, un grand croissant dans le sable a été tracé, amené à s'effacer peu à peu par le passage répété des vagues. Par le truchement d'un photomontage, la surface du pays s'est métaphoriquement trouvée réduite à ses berges, placée entre des parenthèses de nature dont on devine les déplacements, la respiration et la dissolution. Selon sa définition habituelle, ce double signe typographique désigne l'« [i]nsertion, dans le corps d'une phrase, d'un élément qui, à la différence de l'incise, interrompt la construction syntaxique⁵³ ». À l'intérieur d'un paysage que Vazan et Wallace invitent à envisager comme texte, le pays entier (sa culture matérielle et immatérielle) apparaît comme un moment suspendu, une interruption, dans le phrasé continu de la nature. En 1997, dans le même esprit, c'est la nature elle-même que Boréal Art/Nature met entre parenthèses, délimitant un espace de création sur une terre dans les Hautes-Laurentides. Selon une logique similaire, c'est donc la nature qui, cette fois, occupe un moment volontairement suspendu, formant une interruption dans le phrasé continu de la culture. Boréal, en effet, fait valoir la protection que celle-ci se voit accorder à l'intérieur des

⁵³ Rey-Debove, Josette (dir.) et Alain Rey (dir.). *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1995.

paramètres de ce qui est nommé le Centre Art/Nature. Nous porterons donc notre attention sur cette mise en parenthèses, sur le contexte qui s'en dégage.

Nous nous souvenons que les expéditions de Boréal tentaient de s'approcher d'un certain « état primitif » de l'environnement, par un principe d'effeuillement progressif des traces sociales et culturelles s'éprouvant dans l'expérience de la distance et du voyage. Visiblement, le mouvement esquissé se dirigeait *vers* une nature dont on pourrait dire qu'elle se trouvait « *out there* ». Avec les résidences à Labelle et à La Minerve, si « l'ailleurs primitif » est toujours convoité, la formule pour y accéder diffère. Il s'agit d'aller *dans* la nature, de pénétrer à l'intérieur des limites d'une terre où se profile une nature « *in there* », s'offrant dès lors à l'issue d'une entreprise qui en est une de *rapprochement* bien plus que d'*éloignement*. Si les catégories de l'ailleurs primitif demeurent, formulant la mise en relation de deux figures d'altérité – celle de l'artiste et celle d'une nature comme autre lointain – des nuances d'ordre contextuel demandent à être considérées. Comme nous l'avons signalé d'emblée, aux motifs de la ligne et de l'itinéraire succède chez Boréal celui des parenthèses. Un motif par lequel s'ouvre, entre deux traits courbes, l'espace protégé (et souhaité) d'une « véritable » rencontre avec la nature. Soit, un souhait dont nous étudierons les horizons possibles et impossibles.

Si précédemment nous avons abordé les expéditions en passant par une analyse des discours véhiculés à travers les récits de voyage, nous dirigeons ici notre attention sur les résidences en nous concentrant sur les différents filtres culturels et idéologiques qui se placent entre une nature déclarée sauvage et l'artiste invité à s'en approcher. À partir de certains concepts empruntés à la phénoménologie, nous tenterons de faire valoir comment il est possible d'envisager le rapport nature/culture tel que proposé par Boréal sans tomber dans une stricte critique des idéologies. Pôle sédentaire des activités de Boréal, les résidences ou immersions créatives renseignent sur une façon très spécifique d'envisager la nature et la création. Ce qui nous intéresse ici, c'est comment d'un contexte particulier découlent une éthique artistique et une éthique de la nature tout aussi particulières. Pour ce faire, il est important de situer l'historique de l'implantation des programmes de résidences en nature de Boréal. En ce sens, nous situons deux phases des résidences qui correspondent aux deux

emplacements (La Minerve et Labelle) du Centre Art/Nature. Encore une fois, sauf exceptions, nous tenterons moins de détailler des œuvres spécifiques que de nous attacher aux moyens par lesquels Boréal pose les conditions de la « rencontre » avec la nature.

3.1.2 Deux terres, deux approches

En 1997, après avoir administré les opérations du centre d'exposition de La Gare pendant huit ans, Boréal se détourne de la diffusion pour s'orienter de manière plus affirmée vers le soutien à la production et à l'expérimentation artistiques. Du même coup, Boréal Multimédia adopte l'appellation Boréal Art/Nature et développe, en parallèle avec les expéditions, des « immersions créatives » en nature sous forme de résidences. C'est alors que l'organisme prend le parti de dédier une terre à la création artistique, proche en cela des pratiques *in situ* très présentes au cours des années 1990 au Québec. De nombreuses initiatives répondent d'ailleurs à cette propension de l'art à investir le contexte. En plus des symposiums qui, nous l'avons vu, sont organisés de manière ponctuelle en divers lieux du Québec, plusieurs organismes choisissent d'élire un site en milieu rural pour accueillir des artistes en résidences de création⁵⁴. Ayant chacun leur mandat propre, ces centres misent sur

⁵⁴ Dans cet esprit, le Québec compte plusieurs initiatives : pensons à la fondation en 1992 d'Est-Nord-Est à Saint-Jean-Port-Joli où des artistes sont invités à travailler dans le contexte paysager du Bas-du-Fleuve; à la Fondation René Derouin qui depuis 1995 accueille des artistes des Amériques à l'occasion de symposiums d'art *in situ* sur le territoire des Jardins du Précambriens à Val-David; au parc de sculpture ESSARTS à Saint-Pie-de-Guire dirigé par Pierre Tessier depuis 2001; au Centre international art, nature, paysage (CIANP), projet conçu et piloté par le regretté critique d'art Jean-Claude Rochefort de 2006 à 2009 à Saint-Hilarion où établissement hôtelier et espace d'art contemporain étaient réunis dans une perspective d'écologie sociale ancrée dans le paysage de Charlevoix; à Clairière Art et nature, une forêt de Chesterville en Outaouais dédiée depuis 2007 par leurs propriétaires Dominique Laquerre et Denys Levasseur à la création contemporaine; à Sentier Art³ mis sur pied par Suzanne FerlandL à Mirabel en 2007. Plus près de Boréal, le Groupe Territoire Culturel, fondé en 1999 par Domingo Cisneros et Antoinette de Robiens, pilote des projets tels que le Territoire culturel, le Centre de recherche et d'expérimentation des arts forestiers (CREAF) et le Bureau multimédia à Sainte-Émilie-de-L'Énergie (Matawinie, Lanaudière). Ces propositions ont, il va sans dire, leurs échos ailleurs au pays. À titre d'exemple, on trouve dans la seule province de Terre-Neuve, Full Tilt, un site de résidences mis sur pied par l'artiste Colette Urban à McIvers, le programme *Art in the Park* au parc national Gros Morne, l'organisme English Harbour Arts Centre, ainsi que Fogo Island Arts Corporation, un organisme qui accueille des artistes de renommée internationale dans une perspective d'écologie sociale. En France, nous trouvons notamment le Centre

une approche contextuelle, invitant les artistes à tenir compte des spécificités de l'environnement naturel immédiat et à composer avec celles-ci.

L'ancrage sédentaire des activités de Boréal a donc connu deux incarnations, deux configurations territoriales. De 1997 à 2003, l'organisme loue une terre à La Minerve (Hautes-Laurentides) qu'il nomme le Centre Art/Nature et où il organise plus d'une vingtaine de résidences collectives⁵⁵. Le site qui appartient à deux membres de Boréal, Lorraine Gilbert et Luc Beauparlant, offre aux artistes un « hébergement rustique » dans la maison des propriétaires où ils ont accès aux commodités habituelles (téléphone, eau chaude, électricité, Internet). Le contexte qui permet d'accueillir plusieurs artistes à la fois oriente en quelque sorte la formule adoptée. Ce sont donc trois résidences par année, réunissant chacune de trois à cinq artistes, qui proposent des thématiques telles que l'art et la guérison (*Cercle avec un centre*, 2001 et *Le polissage du miroir*, 2003), la nature et le féminin (*Le treizième geste*, 1997 et *Travail de fond*, 2003), la nature et la spiritualité (*le treizième geste*, 1997 et *Recueillement*, 2000) et la nature et la science (*Laboratoire ouvert*, 1997 et *Sur le terrain / Fieldwork*, 2001). Comparant ce site avec celui de Labelle, Jeane Fabb explique que les artistes étaient alors amenés à composer avec une terre « déjà relativement travaillée culturellement » par les propriétaires qui, par exemple, y pratiquaient la coupe sélective et y aménageaient des sentiers. (Fabb, 2011)

international d'art et de paysage de Vassivière (1991), l'Association Appelboom La Pommerie à Corrèze (1995) ainsi que le Centre d'art informel de recherche sur la nature (CAIRN, 1995) à Digne-Bains en France; en Angleterre, figurent le Centre for Contemporary Art and the Natural World dirigé par Clive Adams à Devon en Angleterre (2001) et Cape Farewell, un organisme qui organise des expéditions art-nature dans des régions éloignées particulièrement touchées par les changements climatiques. Relevons également Mildred's Lane, Contemporary Art Site and History (Mark Dion & Morgan Puett, 1998) Cape Farewell, TICKON – Tranekaer International Centre for Art and Nature (1990) au Danemark / The Åland Archipelago Guest Artist Residence (Kokar, Finlande). Quelques exemples qui témoignent selon nous d'une tendance évidente, dans laquelle s'inscrit Boréal, et qui mériterait qu'on s'y attarde davantage.

⁵⁵ En plus des membres actifs de Boréal (Tedi Tafel, Julie Durocher, Jeane Fabb, Daniel Poulin, Louise Gilbert, Luc Beauparlant, Ginette Piché), des artistes tels que Bonnie Baxter, Chris Varady-Szabo, Richard Purdy, Thérèse Chabot, Adrienne Luce, Marie-Josée Laframboise, Kinga Araya, Germaine Koh, Ælab, Valerie Coffin Price, Dominique Pépin, Sonia Robertson, Simon Whitehead et bien d'autres y participent. Au contraire des expéditions qui ont fait l'objet de publications étoffées, les résidences n'ont donné lieu qu'à cinq publications (opuscules) produites directement par Boréal qui concernaient cinq résidences spécifiques.

En 2003, la situation se modifie à La Minerve et il n'est plus possible d'y offrir des résidences. Cette même année, Boréal reçoit en legs cent acres de terres forestières situées à Labelle à quelques kilomètres du premier Centre Art/Nature. Cette cession territoriale s'accompagne d'un héritage idéologique, à savoir une éthique de conservation, une approche éducative de la nature et le mandat plus spécifique de préserver la biodiversité. Pour saisir la pleine mesure de l'héritage, il faut remonter au premier administrateur des terres, l'abbé Jean-Albert Potvin. Ce dernier, botaniste et ami du frère Marie-Victorin, avait pour mission de « protéger la flore de la forêt québécoise et d'en encourager l'étude, tout en offrant sur ses terres des ateliers sur la nature ». (Grande, 2005, p. 32) Affilié à la première vague québécoise des groupes environnementaux dite « conservationniste » – misant sur des activités de recherches et de vulgarisation scientifique tout en cultivant une vision du monde foncièrement catholique⁵⁶ –, l'abbé Potvin légua ensuite la terre à l'horticultrice Ann Vallières et à l'artiste Donald Olivier. Ils y administreront jusqu'en 2002 le Centre Terre, un organisme sans but lucratif où ils s'appliqueront à diversifier la présence des plantes indigènes, à relever et à préserver les divers écosystèmes (faune et flore) tout en offrant des activités éducatives. Cet historique est d'importance puisque lorsque Vallières et Olivier ont choisi de faire don de la terre à Boréal, ils ont également fait don d'une approche, d'une mission qui ne sera pas sans répercussions dans l'offre artistique du centre. En ce sens, le

⁵⁶ Bien qu'on situe souvent les débuts du mouvement vert au Québec dans les années 1970, il importe de souligner que cette fulgurante adhésion à la cause environnementale avait été préparée de manière considérable depuis plusieurs décennies. Dans ses travaux sur l'histoire de l'écologie au Québec, Yves Hébert parle de la période de 1930 à 1970 comme celle d'un « éveil du sentiment de nature » touchant plus particulièrement les jeunes et s'inscrivant à l'intérieur d'activités de socialisation autour de la nature. (Hébert, 2006, p. 330). Sous la forme d'organisations de vulgarisation scientifique ou de protection de l'environnement, on retrouve, parmi les regroupements les plus importants et les plus influents, la Société canadienne d'histoire naturelle (1923), la Société linnéenne (1929), les Cercles des jeunes naturalistes (1930) et l'Association forestière québécoise (1939) qui fonde en 1942 les clubs 4-H. Des conférences, des causeries, des expéditions étaient organisées, ouvrant des perspectives du côté de la diffusion des connaissances scientifiques tout en cultivant une vision du monde foncièrement catholique. Dans la foulée de ces activités de socialisation autour de la jeunesse et de la nature, on voit également apparaître de nombreux camps en nature tels que le camp Marie-Victorin au lac Trois-Saumons, le camp Chicobi près d'Amos ou le camp Minogami à Shawinigan, avec lesquels on peut déceler, peut-être, une subtile filiation. Dans ses travaux de typologie du mouvement vert québécois, Jean-Guy Vaillancourt désigne cette première vague de groupes environnementaux « conservationnistes », qu'il distingue des « environnementalistes » et des « écologistes » des années 1970 (Vaillancourt, 2008).

nouveau Centre Art/Nature s'inscrit dans la « continuité » d'une éthique de la conservation. Boréal saisit l'occasion qui lui est offerte et, attiré dans ce sillage, « prend la relève pour maintenir et animer l'esprit des lieux ». (Boréal Art/Nature, 2003) Pour l'organisme,

[c]ette résidence marque ainsi le point de départ d'une nouvelle ère d'intervention dans un espace libre, voué, grâce à la bonne volonté de ceux qui en ont eu la gestion, à la conservation de la nature et à la prise de conscience de la valeur de cet héritage. La présence des artistes à l'œuvre en ce lieu réactualise le sens de participation active à cet héritage par l'entrelacement des appartenances culturelles de chacun avec l'histoire naturelle et culturelle des lieux. (Boréal Art/Nature, 2003)

Il va sans dire que ce changement de contexte appellera une reformulation des activités de Boréal.

D'abord, fait à noter, la superficie de la terre du nouveau centre est beaucoup plus importante, d'autant plus qu'en 2005, des droits d'utilisation et d'aménagement seront cédés à Boréal sur deux cents acres de terres publiques attenantes à la propriété de cent acres du Centre Art/Nature. Il est important de souligner que les infrastructures d'accueil présentes sur le nouveau site ne se rapportent en aucun point à celles de La Minerve, se résumant ici à un refuge construit par Vallières et Olivier, à une tente prospecteur et à des kilomètres de sentiers. Ni l'eau courante ni l'électricité ne sont disponibles et les lieux ne permettent pas d'accueillir plus d'un artiste à la fois. Jeane Fabb souligne le fait que « la dimension collective et communautaire demeure un aspect très important pour Boréal », mais que « la formule doit être repensée du fait du nouveau contexte ». (Fabb, 2011) Les résidences collectives doivent ainsi être momentanément suspendues⁵⁷ pour faire place à « des cycles

⁵ Bien que nous nous intéressions aux inflexions d'ordre artistique découlant de la nouvelle conjoncture du Centre Art/nature, il importe de maintenir dans la réflexion la direction que l'organisme souhaite alors prendre dans le futur. Ainsi, comme nous l'avons souligné, la dimension de collectivité demeure primordiale pour Boréal, c'est pourquoi sont maintenues les « Journées sentiers ouverts » à l'occasion desquelles le public est invité sur la terre et où sont présentés les projets des artistes en cours. La place faite à la communauté se reflète également dans le plan de réorientation de l'organisme. Celui-ci prévoit : « l'implantation d'infrastructures d'accueil intégrées à l'environnement, alimentées à l'énergie verte. Il s'agit d'un logis principal pouvant recevoir quelques artistes simultanément, d'une petite résidence secondaire, d'un atelier multifonctionnel, de refuges rustiques situés en des points stratégiques le long des sentiers dont nous venons de tracer cinq kilomètres additionnels (unifiant ainsi les terres publiques et privées), de la poursuite de l'aménagement déjà entrepris d'une grande clairière en forêt, propice à quelques emplacements de camping, à l'accueil du

plus longs de résidences individuelles » où trois artistes échelonnent leur contact avec le site en plusieurs séjours sur une période d'un an. Donc moins d'artistes mais une période d'exploration prolongée⁵⁸.

Dès lors, Boréal s'engage dans une approche où prévaut la « retraite solitaire » et où le processus de création prime sur la production⁵⁹. Les quatre résidences thématiques qui s'y sont déroulées, de 2003 à 2007 sont les suivantes : *Terre à terre* (2003), *Reconnaissance* (2004-2005), *Sur la piste* (2005-2006) et *L'art de la présence* (2006-2007). L'artiste Tedi Tafel mène également en 2007 une résidence d'un an au Centre Art/Nature qui débouchera sur un cycle de performances à Montréal. D'un contexte à l'autre, nous croyons percevoir l'évolution d'une éthique de la nature et de la culture qui va s'affinant, se radicalisant. Le parti pris s'affiche : la nature n'est pas qu'accessoire, n'est pas non plus que miroir de la culture, elle est l'occasion d'un dialogue qui se signale à l'origine du geste créateur. Afin de bien situer cette posture de Boréal, nous prendrons les pages qui viennent pour ouvrir une parenthèse théorique où nous descendrons dans le détail des deux principales approches, discursive et phénoménologique, qui motivent les pratiques de l'art-nature.

public, aussi bien qu'espace de travail et de présentation ». (Fabb, 2008) À ce jour, le financement nécessaire à la réalisation de ce projet d'aménagement n'a pas encore été obtenu.

⁵⁸ Comme les activités du nouveau centre sont davantage pensées en fonction d'un processus de recherche, d'une prise de contact avec le milieu naturel qu'en fonction de la production d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres, le centre instaure un programme d'appui postrésidences pouvant donner lieu à des publications, des performances, des expositions, etc.

⁵⁹ Cette reformulation des activités de Boréal ne s'effectuera pas sans heurts. Les subventionnaires principaux de l'organisme, le Conseil des Arts du Canada (CAC) et le Conseil des arts et des lettres du Québec (Calq), retirent successivement leur appui à l'organisme. Parmi les commentaires reçus, il est celui stipulant que Boréal ne répondrait plus aux critères définitionnels d'un centre d'artistes autogéré. (Fabb, 2011)

3.2 PARENTHÈSE(S)

3.2.1 Entre le discours et ce qui l'excède

*Like things, landscape [and nature] seems
to hold something else in reserve.*

Jennifer Jane MARSHALL

De nouveau, enchâssons l'œuvre-parenthèse de Vazan et Wallace dans la réflexion. Sans être liée ni de près ni de loin aux activités de Boréal Art/Nature (trente ans d'ailleurs l'en séparent), celle-ci forme le prisme théorique que nous déposons délibérément au cœur du chapitre. Recomposant mentalement la mécanique de l'œuvre, nous percevons ceci : en 1969, dans le va-et-vient des vagues aux deux extrémités du pays, se profilent des parenthèses tracées qui se déplacent et se transforment. De la mobilité de la matière se déduit la mobilité du signe et avec lui, celle des concepts auxquels il renvoie : nature et culture. Deux termes (simultanément matière et discours) se pressent l'un contre l'autre; l'un contenant l'autre; l'un déterminant l'autre et vice-versa. En plus de considérer la renégociation incessante des frontières entre nature et culture, cette intervention artistique contient, comme un présage aux débats à venir, deux approches distinctes du paysage : la veine discursive et constructiviste (alimentée par les théories poststructuralistes et postmodernistes) et la veine phénoménologique, celle à laquelle se rapportent selon nous les activités de Boréal. En bref, la première donne préséance à la culture, l'autre à une transcendance de la nature⁶⁰. Il suffit pour cela d'observer les deux niveaux de lecture cohabitants à l'intérieur du *Canada entre parenthèses*. D'un geste, la ponctuation est désignée; d'un autre, ce qu'elle contient et ce qui l'excède. D'une part, l'attention est portée sur une « manière de voir » la nature, sur les filtres culturels (et linguistiques) à travers lesquels il nous est possible de l'envisager; d'autre part, il est question d'une nature qui existerait au-delà des signes, qui même les déterminerait. Si

⁶⁰ Kate Soper dans *What is Nature* identifie au sein des sciences sociales un débat entre deux perspectives sur la nature : le réalisme (ou naturalisme) et le constructivisme. Nous pourrions également ramener ces catégories à celles proposées par Miwon Kwon au sujet des pratiques *in situ* (ou *site-specific*), à savoir l'approche discursive et l'approche phénoménologique, commentées précédemment (chapitre II).

nous prenons le temps d'exposer cet enjeu, c'est qu'il nous semble que les activités de Boréal doivent se comprendre à la lumière de ces deux approches.

3.2.2 L'approche constructiviste : la nature comme discours

Le paysage est et n'est que l'ère d'un métalangage qu'on imaginerait contenu dans les limites d'un amphithéâtre; en son centre, sur des écrans sans nombre, se projettent toutes les vues imprenables.

Jocelyne ALLOUCHERIE

Cette coprésence d'une nature discursive et d'une nature matérielle dans l'œuvre de Vazan et Wallace, aucune ne cédant en rien à l'autre, renseigne sur un pan du *Land Art* qui a été « réhabilité » au fil des dernières années en vertu de son apport à l'art conceptuel et de sa pertinence en regard des enjeux de la postmodernité⁶¹. Synchrones avec les premières œuvres de *Land Art* aux États-Unis, *Le Canada entre parenthèses* témoigne d'une approche conceptuelle voisine d'une interprétation dialectique de la nature telle que la pratiquait Robert Smithson par exemple. Une piste qui se déploiera dans le temps – et à l'intérieur de nombreuses propositions artistiques actuelles – au contact des théories culturelles, de la postmodernité et du poststructuralisme. À ce propos, dans un mémoire consacré au travail du Center for Land Use Interpretation (CLUI), Gentiane Bélanger souligne le poids critique des théories culturelles qui, réclamant une forme d'« autoréflexivité » au sein des discours sur la nature, déterminent du même coup une approche potentiellement incontournable de l'histoire de l'art et de la création contemporaine traitant d'écologie. Comme le propose l'auteure, « [they] have set a standard ».

Essays on the subject—and art works by the same token—are now often double edged; their sense of urgency about environmental depletion is underwritten with a critical awareness of the cultural bias underlying most (if not all) palliative endeavours. Hence

⁶¹ Suzaan Boettger dans son ouvrage *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties* (Boettger, 2002) souligne l'apport du *Land Art* à l'art conceptuel en misant sur sa composante dialectique. À ce sujet, il vaut la peine de consulter également l'anthologie *Land and Environmental Art* dirigée par Brian Wallis et Jeffery Kestner (Wallis, 1998).

critical attention has shifted from nature *per se* to what could be designated as the epistemologies of nature. (Bélanger, 2008, p. 51)

Cette « prescription critique » s'appuie largement sur les théories de la postmodernité et détaille l'idée d'une nature comme construction culturelle ou d'un paysage comme texte.

Fortement influencés par les analyses menées par Roland Barthes au cours des années 1950 et 1960 – où mythes et idéologies étaient repérés à l'intérieur des récits sémiotiques des produits et signifiants culturels⁶² –, des géographes tels que James Duncan engagent une lecture des paysages comme textes.

It is possible to state that landscape is 'an ordered assemblage of objects, a text, it acts as a signifying system through which a social system is communicated, reproduced, experienced and explored. (Duncan, 1990, p. 17)

Suivant la logique structuraliste et poststructuraliste, s'il est un « réel » de la nature, celui-ci prend la forme d'une « "idée qui n'apparaît que vêtue", c'est-à-dire dans des profils perspectivistes, changeants ». (Cauquelin, 2002, p. 20) Dans son ouvrage influent *L'invention du paysage*, Anne Cauquelin reprend justement la métaphore employée par Barthes pour désigner un texte alors qu'elle évoque le « tissu lisse, d'une grande solidité et certitude qu'on appelle "réalité" ou "nature" » (Cauquelin, 2002, p. 7) Toujours selon cette auteure, s'il est un « originaire » du paysage ou de la nature, celui-ci est composé

de mille et mille plis, de mille et mille mémoires, et s'il est possible qu'ils se soient constitués parce qu'ils étaient appelés par le « fond », nous n'en aurions cependant pour témoignage que la multiplicité de ces formes mêmes, leurs « variations ». (Cauquelin, 2002, p. 21)

⁶² À ce titre, *Mythologies* (1957) est l'ouvrage clef de Roland Barthes. Le legs théorique de Barthes à la lecture des paysages et de la nature comprend également ses travaux plus tardifs, qu'on associe au poststructuralisme. Ainsi, plus précisément dans son article *La mort de l'auteur* (1968), l'auteur (sic) réfute une compréhension du langage et de l'écriture où la production du sens découlerait d'une interaction entre le texte et le réel, suggérant plutôt qu'il se construit exclusivement à l'intérieur d'un champ référentiel, discursif et intertextuel. Ce qui invite Barthes à suggérer que « tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Barthes, 1973). Sans passer par la métaphore du « paysage comme texte », les travaux de J.B. Jackson, dans les mêmes années d'après-guerre, sont également une référence importante dans leur insistance à envisager la part de mythe, de mémoire et de signifiants logeant dans la matérialité du paysage.

Dans cette perspective, la nature et le paysage sont envisagés comme tissu, comme construction culturelle. L'objectif est ainsi moins de tenter de voir ce qui se cache derrière le voile du discours, mais d'en examiner de plus près l'étoffe, les plis et replis⁶³.

Au cours des années 1980 et 1990, des théoriciens, tels que William J. Thomas Mitchell, historien de l'art et des cultures visuelles, approfondissent la lecture des paysages comme constructions (voire comme pratiques) culturelles, relevant les filiations parfois souterraines qui y sont entretenues avec des régimes de pouvoir et d'autorité. (Mitchell, 1994) Cette approche permet alors de détecter les discours dominants et la perpétuation du sujet à l'intérieur des représentations de la nature tout en démantelant hégémonies et idéologies diverses. C'est par ailleurs l'approche que nous avons privilégiée au chapitre précédent lorsque nous avons traité du primitivisme au sein des expéditions de Boréal. S'il emboîte le pas d'une lecture discursive de la nature, le travail d'un théoricien ou d'un artiste se doit de tenir compte des codes qui structurent le « texte » de la nature ou du paysage et renseignent sur ses multiples émetteurs. Reprenant l'énoncé de Brian Wallis dans l'anthologie critique *Land and Environmental Art*, quelques questions demeurent pertinentes : « From what position do we speak? And for whom? What will this change? And for whom? » (Wallis, 1998, p. 41)

⁶³ Actualisant la métaphore, Denis S. Cosgrove et Stephens Daniels vont jusqu'à remplacer le tissu par l'écran d'ordinateur : « From a post-modern perspective landscape seems less like a palimpsest whose 'real' or 'authentic' meanings can somehow be recovered with the correct techniques, theories, or ideologies, than a flickering text displayed on the word-processor screen whose meaning can be created, extended, altered, elaborated and finally obliterated by the merest touch of a button. » (Cosgrove et Daniels, 1988, p. 8) De cette manière, la trope textuelle permet d'envisager l'instabilité, la fragmentation voire l'absence d'intégrité signifiante d'un paysage. C'est d'ailleurs en ce sens que celle-ci se présente comme objet d'analyse, alors qu'il s'agit de procéder à l'identification puis à la critique des idéologies qui y sont à l'œuvre.

3.2.3 L'approche phénoménologique : la nature comme relation

What do we miss when we don't allow ourselves to see anything but ideology?

Rachael Ziady DELUE

Si nous ramenons les parenthèses de l'œuvre de Vazan et Wallace dans le fil de la réflexion et les prenons à contre-emploi, depuis une perspective phénoménologique, c'est une tout autre approche de la nature qui se présente, plus près nous le verrons de la proposition de Boréal. Car notre attention, en plus de se porter sur les *signes* qui marquent les plages et sur le *geste* d'isoler un élément, se pose également sur cet *élément même* qui, soit se trouve enfermé entre les traits typographiques, soit en déborde. Neil Evernden propose justement la mise entre parenthèses des « conventions sociales » en vue de s'approcher d'une nature qui se trouverait au-delà ou plus précisément en amont des référents culturels :

If we are to address ourselves to the actual experience of others, not to the cultural explanation of otherness, we will have to take seriously Merleau-Ponty's adage: "To return to things themselves is to return to that world which precedes knowledge." This statement alludes to the phenomenological method with its act of "bracketing" social conventions so as to achieve as direct an experience of the world as possible. (Evernden, 1992, p. 110)

« Revenir aux choses mêmes », n'est-ce pas là, justement, le parti pris de Boréal? Situer la recherche sous forme d'« immersions créatives dans la nature » dans un espace réservé à cet effet⁶⁴, et de façon à envisager la nature non plus seulement comme « discours », mais comme « autre » avec lequel engager un dialogue.

En regard des théories culturelles et poststructuralistes qui guident visiblement les discours actuels sur l'écoart et la plupart des pratiques entretenant un dialogue avec la nature, force est de constater que la posture de Boréal ne répond pas à la « commande ». Rappelons à cet effet l'avertissement formulé par Brian Wallis à l'endroit des nouvelles initiatives artistiques : « remain suspicious of the ideological freight and the constructedness of the

⁶⁴ C'est là sans doute la contradiction la plus problématique : d'aller dans une nature qui se trouve hors du social et du culturel tout en souhaitant inscrire la recherche « dans une optique sociale soucieuse de l'histoire, de l'évolution et de l'actualité des rapports entre la nature et la culture ». (Boréal, 2001 b)

concept of nature and calls for its preservation ». (Wallis, 1998, p. 41) Un avis qui semble avoir eu un écho mitigé chez Boréal, considérant l'orientation du Centre Art/Nature depuis l'acquisition de la terre. Or si l'héritage d'une pensée postmoderne peut difficilement être ignoré, ayant infléchi la teneur des pratiques artistiques actuelles ainsi que leur lecture (et même celle des problèmes environnementaux), il ne faut pas oublier que la phénoménologie connaît elle aussi son propre lignage, faisant miroiter la perspective d'une *relation* avec ce qui se trouve au-delà des « mille et mille plis » dont se compose la perception de la nature ou d'un paysage.

Plus particulièrement dans sa troisième phase dite existentialiste⁶⁵ la phénoménologie s'est avérée tout à fait pertinente et très riche, en occurrence pour les environmentalistes, du fait qu'elle révisé de fond en comble le modèle philosophique à partir de son point *essentiel*, la définition même de l'*être-au-monde*. Au contact d'une pensée phénoménologique, la représentation des dualités qui structurent le monde et la compréhension du monde – l'être et le non-être, la présence et l'absence, l'esprit et le corps, le sujet et l'objet, le soi et l'autre, la culture et la nature, la réalité et les apparences, l'homme et la femme, l'ici et là, le passé, le présent, le futur, et ainsi de suite – est amenée à dissoudre et à se reformer dans une logique de dialogue et d'interpénétration. De cette manière, la phénoménologie rejette la quête de vérité absolue et aspire à se détourner des pures sphères de l'abstraction et de la science au profit d'une philosophie *de terrain*, ancrée dans le concret, dans la matière, dans le corps.

Si la phénoménologie ne s'appuie pas d'entrée de jeu sur la science pour accéder à la connaissance, c'est qu'elle invite hardiment à « revenir aux choses mêmes⁶⁶ ». Les choses telles qu'elles se présentent avant de faire partie du langage ou d'être langage. Non pas accessibles par l'analyse, ni par l'échafaudage de théories, mais accessibles par l'expérience et par une approche descriptive de l'expérience, que Jean-Marc Besse qualifie de « muette, "sauvage" » et « qui précède toute institution et toute signification ». (Besse, 2000, p. 123)

⁶⁵ Avec notamment Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty et Emmanuel Levinas.

⁶⁶ « Revenir aux choses mêmes » est une des premières consignes de la phénoménologie énoncée par Husserl dans *Idées directrices pour une phénoménologie*. (Husserl, 1985 [1913])

En somme, il s'agit de reconnaître que la science de même que tout discours sur la nature, aussi objectifs soient-ils, ne seront jamais en mesure de rendre entièrement compte de la nature. Ils en seront toujours tenus à distance dans la mesure où celle-ci les *précède* et leur est finalement *irréductible*. En réaffirmant l'extériorité de la nature, la phénoménologie en infirme l'instrumentalisation et permet potentiellement de voir au-delà d'une stricte critique du discours et des idéologies.

Plusieurs mouvements environnementalistes radicaux ont abondamment fait appel à la phénoménologie⁶⁷, resituant la source du « problème » environnemental dans l'anthropocentrisme et dans la scission du lien entre l'être humain et la nature. Bien que plusieurs philosophes environnementalistes aient eu recours aux ressources de la phénoménologie au cours des années 1960 et 1970, c'est néanmoins avec les travaux d'Evernden et de Kohák – plus particulièrement *The Embers and the Star* et *Natural Alien* (Kohák, 1984 et Evernden, 1993 [1985]) – que la contribution de la phénoménologie aux questions écologiques a été investie aussi directement et ouvertement. Ainsi, des auteurs tels que Lester Embree, Ted Toadvine, David Wood et Ingrid Leman Stefanovic ont entrepris d'approfondir et d'actualiser cette application phénoménologique aux questions environnementales en veillant à répondre aux critiques adressées par les approches plus constructivistes de la nature. Un champ de recherche découle de cette entreprise : l'écophénoménologie. Dans les mots de Ted Toadvine, l'écophénoménologie déploie un « pont méthodologique » entre le monde naturel et le nôtre, « [a] rediscovery of a natural world that is inherently and primordially meaningful and worthy of respect ». (Toadvine, 2003, p. xx) Cette application de la phénoménologie nous sera d'ailleurs utile pour éclairer l'éthique environnementale cultivée au sein des activités du Centre Art/Nature.

Critiques

Depuis de nombreuses décennies s'observe l'opposition entre les tenants de l'approche discursive et ceux de l'approche phénoménologique. D'abord, les premiers dénoncent

⁶⁷ Parmi ceux-ci, mentionnons l'écologie profonde (*deep ecology* : Arne Naess, Aldo Leopold, Neil Evernden, etc.) et l'écoféminisme (Françoise d'Eaubonne, Carolyn Merchant, Vandana Shiva, Carol Bigwood, etc.).

l'importance attribuée à l'expérience individuelle dans la méthode phénoménologique, laquelle se ferait au détriment d'une prise en compte sérieuse des mécanismes culturels, économiques et politiques à l'œuvre dans la nature ou un paysage. Ensuite, comme nous l'avons souligné au chapitre précédent et comme l'expose John Wylie, certains emplois de la phénoménologie sont parfois taxés de nostalgie primitiviste.

It can be argued that phenomenology has, from its inception, been haunted by nostalgia —nostalgia for a supposedly more authentic, engaged and 'natural' perception of the world, one which we have, so the argument goes, lost as a result of the installation of an objective, modern, detached perspective. (Wylie, 2007, p. 182)

En effet, il n'est pas rare que l'adoption d'une attitude dite « naturelle » donne lieu à des interprétations pétries de romantisme. En revanche, plusieurs auteurs (tels que Rachael Ziady DeLue, Kate Soper et Tim Ingold) s'appliquent à relever les limites des théories constructivistes qui, bien qu'elles se fassent révélatrices d'idéologies camouflées, demeurent à leurs yeux insuffisantes pour témoigner de réalités qui, manifestement, excèdent les représentations.

Faisant appel à la phénoménologie, Tim Ingold⁶⁸ s'est activement employé à la critique des théories culturelles qui marquent les sciences humaines, surtout anglophones, depuis les trente dernières années. Sa compréhension des épistémologies occidentales qu'il nomme « *building perspective* » et dont il relève les problèmes va en ce sens : « [r]eality is, so they say, culturally constructed and communicated via text, image and representation; via a swirl of accumulated, shared codes, signs and meanings ». (Wylie, 2007, p. 155) Ingold déplore le fait que, dans cette optique, le sens paraisse plaqué sur le monde, émanant d'une « culture première » qui injecterait « vie », « valeur » et « résonance » au monde (corps et nature) au lieu d'émaner des relations qu'un sujet engage avec le monde. Dans un même ordre d'idées, Ingold rejette la proposition d'un paysage comme « image culturelle » qui, selon lui, prolonge un rapport de dualité entre des idées de culture (*ideas of culture*) qui se

⁶⁸ Tim Ingold œuvre dans le champ de l'anthropologie culturelle et compte parmi ses contributions importantes « *The Temporality of the Landscape* » (1993) et *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (2000).

déplairaient sur la surface inerte d'une matière de la nature (*matter of nature*)⁶⁹. Wylie rend bien compte du problème de cette posture.

[O]nce landscape is understood as being formed first within a disembodied realm of thoughtful cultural discourse and only then projected outward onto the bare matter of the world, then we are, once again, firmly in the grip of Cartesian dualism. (Wylie, 2007, p. 157)

Comme le souligne Jennifer Jane Marshall, « it's politically important to reveal ideology's effects on lived experience, but it's also politically important to validate experience itself as powerful tool against ideology ». (Marshall, 2008, p. 201) De cette manière, considérant l'impasse d'une approche strictement constructiviste sapant toute possibilité de « relation » avec la nature, la phénoménologie oppose à la distance critique l'« expérience de la proximité ».

Fermeture de la parenthèse.

⁶⁹ Bien que Boréal table ouvertement sur une expérience de relation avec la nature, nous retrouvons néanmoins dans la description de son mandat des traces de cette problématique. Lorsqu'il met côte à côte « l'expression diversifiée et évolutive des langages artistiques » et « un esprit de sauvegarde des environnements naturels et de la biodiversité » (Boréal Art/Nature, 2004), ne rehausse-t-il pas justement la définition d'une culture active opérant sur une nature passive?

3.3 DIALOGUES DANS LA FORÊT

Être dans ou près de la forêt, c'est engager un dialogue direct avec notre extériorité laquelle fonde notre être-au-monde.

Robert HARRISON

3.3.1 Entre distance critique et proximité subjective

À première vue, on décèle chez Boréal la conciliation improbable des deux versants de notre parenthèse-prisme-théorique : la volonté de répondre aux approches tant discursives que phénoménologiques. D'une part, l'organisme démontre une attention aux dimensions sociales et culturelles de la nature, d'autre part il mise sur un « contact direct » avec celle-ci.

[Boréal's] particular approach is to provide the artist with a direct and active experience of an ecological context, selected for its socio-cultural and geophysical characteristics, within which a process of creative immersion may unfold. (Fabb, 2008 b)

Toutefois, si on y regarde de plus près, l'inadéquation des postures se manifeste. Force est d'admettre qu'il faut plus qu'un souci des « rapports complexes » reliant les différents systèmes – « awareness and insights into the complex interconnections between social, cultural and ecological systems » (Fabb, 2008 b) – pour satisfaire aux exigences conceptuelles de l'approche discursive. Rappelons la ligne dure de Brian Wallis encourageant les pratiques artistiques « [a]gainst the rootedness to a particular site » (Wallis, 1998, p. 40), ainsi que Miwon Kwon rapportant l'inconfort suscité par des pratiques faisant valoir des caractéristiques telles que la « permanence », la « continuité », la « certitude » et l'« enracinement (physique et autre) » qui, dans ses mots, « are thought to be artistically retrograde ». (Kwon, 2004, p. 160) Il est clair qu'à ce titre les thèmes mis de l'avant par Boréal tels que l'« immersion en nature », la « présence au lieu », de même que la volonté de préserver l'intégrité d'un site naturel spécifique posent problème. En effet, comment maintenir cette position et reconnaître du même coup l'instabilité non plus seulement

physique, mais conceptuelle de la nature⁷⁰? Si le paysage est texte, comment espérer s'y attacher, s'y enraciner ou le protéger?

En fait, l'attitude artistique privilégiée dans l'optique discursive se doit de composer avec les contingences du quotidien qui loin d'être isolées de la nature s'y trouvent emmêlées.

Gentiane Bélanger résume l'esprit de ce positionnement artistique :

[Q]uotidian tactics work to reconnect us to our surrounding ecologies, in both natural and cultural terms, as their transformative power on social networks tends to be grounded in broader, natural processes as much as in the topography of everyday cultural forms. (Bélanger, 2008, p. 61)

Pour Boréal, cependant, c'est deux poids deux mesures. « Il y a la nature mêlée aux traces humaines et il y a la nature sans les traces humaines. Ce sont deux choses différentes » affirme Tedi Tafel. (Tafel b, 2011) Le positionnement face au quotidien s'articule différemment. À ce sujet, Jeane Fabb soutient que les problématiques environnementales apparaissent de manière particulièrement évidente dans la campagne des Hautes-Laurentides, car « nature » y équivaut bien souvent à « ressources naturelles »⁷¹. Et c'est au quotidien que ces problématiques se révèlent : « on voit les camions de bois qui sortent de la forêt à un rythme incessant, on voit une vallée devenir une mine et ainsi de suite ». (Fabb, 2011) Sans prétendre détenir les réponses à ces enjeux, l'organisme se dit déterminé à « poser des questions ». Pour ce faire, Boréal prend intentionnellement le parti de « ne pas situer le questionnement directement à l'intérieur des problématiques environnementales – comme a pu le faire Edward Burtynsky par exemple » –, mais en retrait de celles-ci, en allant « vers des lieux intouchés ». (Fabb, 2011) Pour reprendre l'explication de Jeane Fabb, sauf

⁷⁰ Ce qui semble être mis de l'avant chez Boréal, ce ne sont pas l'évolution et l'actualisation (l'instabilité) des *concepts* de nature et de culture, mais bien « l'évolution » et « l'actualité des rapports » entre les entités que sont la culture et la nature. (Boréal, 2001 b)

⁷¹ Soulignons que depuis quelques années, la nature des Hautes-Laurentides est également convoitée par l'industrie touristique. John K. Grande, dans un article portant sur le nouveau Centre Art/Nature explique d'ailleurs les enjeux de la région : « Situé à 40 km seulement du mont Tremblant, le Centre [...] s'étend sur un territoire où les habitats naturels sont énormément perturbés par la construction de condominiums, de terrains de golf, de pistes de ski et de sentiers de motoneiges et de VTT [...] L'industrie touristique a contraint les communautés locales à se conformer de plus en plus à un modèle des développements qui ne correspond pas nécessairement aux besoins de ces communautés ». (Grande, 2005, p. 33) L'auteur poursuit en spécifiant que les artistes en résidence au Centre ont le choix de travailler sur l'équilibre à négocier entre ces développements et la nature ou de se concentrer plus exclusivement sur l'environnement naturel.

exception, les interventions accueillies par le centre, au lieu de se produire « sur des sites dévastés ou des dépotoirs », se rangent plutôt « complètement du côté de la nature, d'une nature "intégrale" ». (Fabb, 2011) En somme, une nature moins emmêlée aux traces de la culture et de ses contingences quotidiennes.

3.3.2 Vers une éthique artistique de la nature

Si Boréal n'aborde pas d'emblée la nature en cherchant à reléver les filtres culturels ou en engageant une critique des idéologies qui la traversent et la construisent, c'est qu'une autre avenue est empruntée, moins distanciée, plus relationnelle. Et pour envisager cette avenue, vu l'impasse d'une approche strictement constructiviste, sapant toute possibilité de « relation directe » avec la nature, nous nous tournons vers la phénoménologie. Que ce soit à La Minerve ou à Labelle, il nous apparaît évident que l'approche phénoménologique (y compris la branche dérivée de l'écophénoménologie) permet d'éclairer la direction adoptée par le Centre Art/Nature. Il y a en effet concordance d'objectifs et de méthodes. Nous retrouvons en outre aisément le souhait de Boréal de « renouveler la relation avec la nature » (Boréal 2001 b, p. 2) à l'intérieur du programme de l'écophénoménologie tel que l'énonce Ted Toadvine : « To begin [...] by reconnecting us with our most basic and primordial experiences of the natural world—such is the power and promise of eco-phenomenology ». (Brown et Toadvine, 2003, p. xx) À cette fin, tant pour l'organisme que pour cette avenue philosophique, l'expérience directe et subjective joue un rôle crucial. Elle est le moyen « premier » par lequel « faire connaissance avec » le monde (et cet autre qu'est la nature). Dans les deux cas, aussi, l'approche privilégiée donne lieu à une éthique environnementale qui, chez Boréal, vient se nouer à une éthique de la création.

Parmi les critiques qui ont été adressées au Centre Art/Nature et qui ont finalement mené aux coupures de son financement, il a été dit que le projet semblait trop « axé sur la préservation [et que] peu d'informations [étaient] données au sujet de son orientation

artistique⁷² ». Or, à notre avis, la dimension artistique devrait justement être cherchée à l'intérieur des visées de conservation naturelle énoncées par Boréal, puisque celles-ci en sont inséparables. Si déjà dans le contrat remis aux artistes lors des expéditions il était stipulé « Vous devez respecter la nature », que l'éphémérité des interventions a été encouragée par l'organisme dans chacune de ses activités, il ressort que l'acquisition de la terre à Labelle provoque l'adjonction de nouveaux jalons à l'« éthique artistique » de Boréal. C'est d'ailleurs ce que Jeane Fabb explique :

Il s'agit d'une terre très particulière, plus sauvage, plus intégrale que celle de La Minerve. Elle ouvre sur une multitude d'écosystèmes qui n'étaient pas présents sur le premier site. Ce qui pose des limites à la création, c'est une sorte d'éthique artistique qui vient avec la nature de la terre ». (Fabb, 2011)

Une éthique donc qui découlerait d'un lieu spécifique, permettant au Centre d'affiner sa vision, de radicaliser son positionnement, donnant lieu à « un nouveau projet, une nouvelle identité, une nouvelle approche ». (Fabb, 2011) Par exemple, un des premiers gestes posés par l'organisme sera de commander une étude à une firme d'experts-conseils en environnement (Biofilia, 2007) afin d'obtenir un rapport détaillé de la faune et la flore. Cette étude remise aux artistes en résidence à leur arrivée au Centre indique les « lieux où il est possible d'intervenir et les lieux, trop sensibles (sic), sur lesquels il faut éviter d'agir ». (Fabb, 2011) En quelque sorte, c'est la nature qui pose les balises de la posture esthétique à adopter sur les lieux, sous forme de conversation et de conservation.

3.3.2.1 Conversation

À la différence d'une résidence de création « habituelle » où une plage de temps et des ressources sont mises à la disposition d'un artiste en vue de poursuivre ses recherches, le type de résidence offert au Centre Art/Nature ne propose rien de moins qu'une expérience de rencontre, de dialogue avec des lieux, des êtres, des écosystèmes. Nous pouvons comprendre cette approche en réinscrivant l'éthique artistique du Centre dans une perspective phénoménologique. Nous reconnaissons alors le passage d'un regard détaché, distancié, à un

⁷² Tiré des « Commentaires de l'évaluation globale 2004 » du dossier de Boréal Art/Nature au Conseil des arts et des lettres du Québec.

regard intime et incarné. Comme le précise Jennifer Jane Marshall, sous cet angle, la compréhension (discursive ou visuelle) de la nature se voit augmentée des affects et des sensations dont se compose toute expérience :

[i]t's not just about an optical sight or its symbolic mediation, but all those more hidden sensory and affective processes that allow a view to 'come into being' for the subject » (Marshall, 2008, p. 104)

C'est Maurice Merleau-Ponty qui a insisté sur la dimension corporelle de la phénoménologie, approfondissant l'entendement de l'expérience humaine à partir du corps perceptif « entrelacé » avec les choses, les corps et les espaces environnants. Grâce au concept de réversibilité, à l'image-chiasme de la main qui simultanément est touchée et touche, Merleau-Ponty pointe l'enchevêtrement par lequel ce qui voit est lié à ce qui est vu et vice-versa. Pour reprendre Suzi Gablik, « meaning is no longer in the observer, nor in the observed, but in the relationship between the two. Interaction is the key that moves art beyond the aesthetic mode ». (Gablik, 1991, p. 151)

L'éthique artistique qui accompagne le projet du Centre Art/nature, que ce soit dans sa première ou sa dernière phase (à La Minerve ou à Labelle), se concentre sur la relation, le dialogue, à développer avec le lieu comme moteur au processus créatif. Et, comme nous l'avons vu, ce dialogue passe par une « expérience directe », une présence physique de l'artiste en immersion dans la forêt. Cette volonté d'échanger avec cet « autre » qu'est la nature se traduit chez Boréal par la mise sur pied de nombreuses résidences, souvent d'artistes performeurs, considérant le corps comme interface avec le milieu naturel⁷³. À titre

⁷³ Nous y voyons par ailleurs le prolongement des recherches de la deuxième génération d'artistes du *Land Art* qui, dans les années 1970, s'intéressaient aux filiations nature et féminin ainsi qu'aux motifs d'intériorité-extériorité. (Se référer au chapitre I de ce mémoire, p. 25) À ce propos, dans le cadre d'un colloque portant sur l'actualisation des rapports au lieu en art (organisé par *Espace Sculpture* en 1999), Gille A. Tiberghien tentait de définir les nouvelles avenues de l'art-nature. Au-delà des particularités relevées de manière globale dans ce champ d'action – « relation intime à la nature », caractère « éphémère », « processus de pensée proches de l'Orient » et « prolongement d'un certain romantisme » –, l'auteur pointait quatre pistes de recherche dont l'une, « *espace du soi dans la nature* », qui rejoint justement les pratiques incarnées telles que Boréal les conçoit. Tiberghien relie ces dernières à des « registres de perception individuelle mettant en rapport le corps avec certains types d'espaces construits », lesquels entretiennent à leur tour des rapports « d'intimité et d'intériorisation avec la nature » ou encore à « un art environnemental » qui serait « centré sur des phénomènes psychologiques ». (Tiberghien, 2000, p. 30) Il est intéressant de constater que des auteurs comme

d'exemple, pensons aux considérations entourant la résidence *La nature du Seuil* qui réunissait en 2001 l'artiste britannique Rachel Gomme et l'artiste gallois Simon Whitehead. Envisageant tous deux la pratique de la performance comme « un processus, un acte de découverte », ces artistes désignaient le corps en tant que « circuit sensible à son milieu ». Pour eux, la frontière entre le corps et l'environnement agit « comme membrane et non comme barrière : comme une surface où s'accomplit l'échange entre l'intérieur et l'extérieur »⁷⁴. (Boréal, 2001 a)

À ce jour, *4-mois, 4-saisons* de Tedi Tafel⁷⁵ est la dernière résidence réalisée au Centre Art/Nature, c'est aussi celle qui répond sans doute le plus étroitement à la vision mise de l'avant par Boréal et qui en révèle et en exploite le plein potentiel. En effet, avec ce projet, l'artiste met en place les conditions d'une rencontre, souhaitant observer la qualité et les variations d'un dialogue avec le site. En 2007, Tafel a vécu sur la terre pour une période d'un mois chaque saison. Il s'agissait pour cette dernière d'éprouver le cycle de la nature, les particularités propres aux changements saisonniers, dans le but de réaliser subséquemment à Montréal *Calendar*, une série de performances s'échelonnant sur une année complète à raison d'un événement par mois. (fig. 3.3, 3.4) Douze performances ont donc été livrées en des lieux différents de la ville, publics et privés, intérieurs et extérieurs – tels qu'un entrepôt industriel, une pièce vide dans un logement, une ruelle, un jardin. Celles-ci pouvaient durer des heures comme elles pouvaient s'écouler en quelques minutes, et mettaient en scène diverses

Tiberghien (ou encore Colette Garraud) reconnaissent des postures artistiques moins informées des approches discursives de la nature. Peut-être faut-il y lire une différence entre les traditions théoriques anglo-saxonnes et françaises?

⁷⁴ Notons également la résidence collective intitulée *le treizième geste* (1997, fig. 3.2) au cours de laquelle Julie Durocher, Jeane Fabb et Tedi Tafel ont exploré la relation entre « la terre et le féminin » et sont parties « à la recherche de divers terrains comme métaphore de paysages intérieurs ». (Boréal, 1998 a) Se déployant sur trois saisons, cette résidence a été l'occasion pour ces artistes d'être « à l'écoute » de l'espace environnant et de répondre aux « impulsions profondes » ressenties sur les lieux par divers rituels et gestuelles. Bien qu'une performance ainsi qu'une installation photographique aient été offertes au public au terme de la résidence, il demeure que l'essentiel tenait dans le processus, dans l'expérience d'une conversation avec la nature.

⁷⁵ Retenons que Tedi Tafel se trouve affiliée au centre, faisant partie de son conseil d'administration depuis 1998.

collaborations avec des danseurs et interprètes⁷⁶. L'artiste décrit les différents tableaux de *Calendar* en ces termes :

un mélange intimiste entre performance, lumière, son et vidéo [impliquant] le corps dansant, des éléments de la nature et l'architecture urbaine dans divers états d'interactivité. Chaque événement semble ainsi animer la vie cachée du lieu où la performance se déroule et révèle une vitalité imaginaire invisible dans la vie de tous les jours. Aussi, chaque performance explore à sa façon la manière dont l'âme humaine continue de résonner avec le monde naturel, et ce, même dans les endroits les plus improbables. (Tafel a; 2010)

À travers ces actions scénographiées, la nature déplacée depuis les Hautes-Laurentides se manifeste sous forme de pulsations ressenties de lumière, de chaleur, d'énergie. Il s'agit de percevoir ce qui chemine de l'invisible au visible, de l'inaudible à l'audible, en retraçant l'évolution des motifs entre la résidence de l'artiste au centre Boréal Art/Nature et ses interventions scénographiées et performées dans divers lieux intérieurs et extérieurs de Montréal.

L'éthique artistique d'une conversation avec la nature se voit métabolisée dans ce grand projet en une chaîne phénoménologique de relations (de la nature à l'artiste, de l'artiste à l'espace urbain, et de l'espace urbain au public). Une chaîne quasi ininterrompue où la nature serait un mobile infusant la création. Cette façon de poser l'expérience de la nature à l'origine du « geste créateur » recoupe d'ailleurs la définition même de l'approche privilégiée par le Centre Art/Nature :

This experimental approach is open ground where the inner life of imagination, aesthetics, emotion and intellect has the opportunity to focus directly on the experience communicated by our greater context, the natural world. Transforming that experience into an art action or object, with all its inherent levels of meaning, is the challenge. (Boréal Art/Nature et Université Concordia, 2001. p. 2-3)

Lorsqu'elle effectuait sa résidence en solo sur la terre du Centre Art/nature, l'artiste avait clairement établi ses objectifs : « être attentive à son environnement [...] et demeurer présente à toute image ou idée pouvant émerger de ce contact intime ». (Tafel a, 2010) À tel point d'ailleurs qu'au cours de la résidence sur la terre qui allait précéder le cycle de

⁷⁶ Pour *Calendar*, Tedi Tafel a collaboré avec les danseurs Leslie Baker, Marc Boivin (fig. 3.4), Bill Coleman, Dean Makarenko, Lin Snelling, l'artiste-éclairagiste Yan Lee Chan et les artistes du son Monique Jean et France Jobin (alias I8U).

performances, la disposition d'écoute semble, finalement, l'avoir nettement emporté sur l'action.

Aussi, nous retrouvons dans l'exemple de *Calendar* l'un des questionnements éthiques ouvertement soulevés par le Centre Art/Nature : « jusqu'où l'artiste peut-il intervenir »? Ou en toutes lettres, faut-il « [c]réer ou ne pas créer »? (Grande, 2005, p. 32) En effet, dans l'absolu, si l'approche discursive risque de conduire à l'impossibilité d'une nature au-delà du concept, quant à elle, l'approche phénoménologique, telle que nous la retraçons chez Tafel et plus généralement chez Boréal, risque visiblement l'effacement du geste artistique.

3.3.2.2 Conservation

The only thing we have to preserve nature with is culture.

Wendell BERRY

En plus de donner lieu à des processus de création de type relationnel, le profillement d'une éthique artistique de la nature chez Boréal s'appuie également sur un mandat de conservation et de protection qui trouve sa pertinence dans une perspective phénoménologique ou plutôt écophénoménologique. En fait, le raisonnement prend son essor à l'intérieur du concept d'intersubjectivité. Partant du principe que l'altérité de la nature est revue, que les limites entre sujet et objet se dissolvent, il devient possible d'élargir, du moins conceptuellement, le champ de la conscience et de la subjectivité à l'ensemble des êtres. Dans cette optique, lorsqu'on évoque la nature, on ne réfère plus, dès lors, ni à une construction théorique ni à un monde « objectif » dépourvu de conscience, mais à une nature douée de conscience et de valeur⁷⁷. C'est par ce chemin que l'écophénoménologie en appelle

⁷⁷ Les écoféministes ont par ailleurs beaucoup contribué à définir une éthique environnementale guidée par le principe de l'« attention bienveillante » (*care*). Réclamant par exemple une connaissance qui réunisse la Terre, le corps et les émotions afin de donner libre cours à l'inclination naturelle à la bienveillance trouvant sa source dans l'expérience émotionnelle. Cependant, même s'il se rapporte à la phénoménologie, l'écoféminisme remet en question l'accès à une nature première : « it is not a matter of attempting to return to the natural or fundamental limits set down by the passing away and coming

d'une éthique environnementale. La réflexion peut même être poussée dans la direction d'une justice environnementale qui s'avère alors aussi importante qu'une justice sociale. Comme le propose Marianne Patinelly Dubay,

By taking a phenomenological attitude [...] we re-place the instinct for self-preservation inside a phenomenological ethic in such a way that equates the preservation and responsible stewardship of natural systems as directly supporting the human will to live. (Patinelly Dubay, 2009, p. 3)

Théoriquement, l'éthique qui résulterait de ce positionnement idéologique serait globale.

Ainsi, nous reconnaissons que l'éthique de la nature qui motive Boréal à adopter un mandat de conservation se fonde sur une attitude phénoménologique. Il faut souligner que le rôle de conservation tel que l'organisme prétend l'exercer n'est pas calqué sur les modèles des premiers parcs nationaux, où la nature se trouvait isolée dans une enclave fermée qui préserverait son authenticité. (Viard, 1990) Celle-ci n'y apparaît pas non plus comme un « objet de nostalgie » tel que W. J. Mitchell la décrit en parlant du paysage :

an endangered species that has to be protected from and by civilization, kept safe in museums, parks, and shrinking "wilderness areas", [...] an object of nostalgia in a postcolonial and postmodern era, reflecting a time when metropolitan cultures could imagine their destiny in an unbounded "prospect" of endless appropriation and conquest. (Mitchell, 1994, p. 20)

Daniel Poulin rappelle que le Centre Art/Nature ne ramène pas l'action « entre quatre poteaux » et que « le lieu physique ne signifie pas nécessairement une conception de la terre en tant que propriété ». (Grande, 2005, p. 33) La définition de la conservation doit se lire en termes de « respect » pour cet « autre » qu'est la nature. Autrement dit, c'est de l'expérience directe et intime avec la nature, posée comme condition initiale de la connaissance, que devrait découler une forme de respect ainsi que la volonté de protéger.

Hypothétique, cette approche cultivée par Boréal trouve pourtant des échos confirmatifs dans l'expérience de certains artistes. À cet égard, lors d'une résidence hivernale

ot be of physis, for even this primary pulse, this inspiration and expiration of Being is saturated with historical and cultural determinants ». (Bigwood, 1993, p. 280) C'est alors avec une subjectivité déterminée que toute rencontre avec la nature se produit et s'il est une éthique environnementale, elle doit trouver ses fondements à l'intérieur même d'une expérience qui n'est ni pure ni primaire, mais qui sait reconnaître ses déterminants sociaux, historiques et culturels.

au Centre en 2006, l'artiste métis saskatchewanais Edward Poitras relate en quoi son expérience solitaire sur les lieux l'a amené à questionner son rapport à la nature environnante. Au cours des deux mois, novembre et décembre, passés sur la terre, celui-ci dit avoir commencé à se sentir « observé ». Ainsi entouré d'arbres qui le « considéraient », il s'est appliqué à observer les objets qu'il avait apportés et qui eux aussi l'entouraient⁷⁸.

I started to process material that I would normally have thrown out such as seeds, peelings, shells, tin cans, plastic coverings, labels and stickers. I began to look at my own consumption seeing the problem with the amount of waste that was left over from my own need to survive. I was beginning to see something in all of this. (Poitras, 2006)

Encore plus qu'une attention à la nature, cette résidence a donné lieu à une sensibilisation accrue à l'existence dans son ensemble. C'est d'ailleurs sur cette note, avec en tête un projet de nature altruiste que l'artiste conclut sa résidence :

In the end, I was interested in the homeless and less fortunate. Thinking of ways that other's could benefit from my presence. [...] Maybe an act of altruism in the creation of a project is one path. The art of presence, in the company of others, now that I know what it is to be alone. (Poitras, 2006)

C'est donc de manière surprenante, à l'issue d'une résidence au Centre Art/Nature, dans un contexte d'isolement et au sein d'une nature « intouchée » que pour Edward Poitras, justice environnementale et justice sociale devaient se rencontrer. Ainsi, l'expérience de proximité avec la nature proposée par Boréal débouche, mais par d'autres chemins, dans cet endroit précis où s'emmêlent les problématiques du *social* et du *politique*, de la *nature* et de la *culture*.

⁷⁸ Ce qui n'est pas sans rappeler l'insistance de Merleau-Ponty sur le double sens qui traverse le processus de la perception : « l'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible » (Merleau-Ponty, 1997 [1964], p. 18) Encore plus à propos, l'auteur poursuit « C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : "Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient [...]" ». (Merleau-Ponty, 1997 [1964], p. 31)

CONCLUSION

*L'été
dans les fougères*

*ou derrière les rochers
tu trouves quelque chose?*

Gilles CYR

Le mouvement initial de ce mémoire s'est structuré sur le mode de l'opposition. Nous avons en effet défini la construction d'une idée de nature au Québec en en détachant les contours sur les fonds contrastants d'autres conceptions, américaines et canadiennes. Il est ressorti de notre lecture qu'au Québec, l'emploi culturel du motif de la nature (qu'il se fasse « représentation », « interprétation » ou « expression ») se comprend généralement dans un ensemble social. C'est-à-dire que celui-ci rime plus volontiers avec village, communauté, agriculture, loisirs et même urbanité, qu'avec retiré, vierge et sauvage⁷⁹. En considérant l'impact d'un « nouveau régionalisme », du mouvement écologiste (marqué par une approche globale de l'écologie et de la société), de l'art environnemental et de la formule modèle des symposiums, nous avons relevé les motifs « fondateurs » des événements art-nature québécois. C'est également sur le mode de la comparaison, en esquissant d'abord le paradigme de l'art-nature au Québec que nous avons décelé, au sein du centre Boréal Art/Nature, des divergences significatives de positionnements géographique et idéologique.

⁷⁹ Cela peut d'ailleurs se vérifier encore aujourd'hui. Il suffit de penser aux événements phares de l'art-nature au Québec tels qu'ils s'énoncent actuellement. À titre d'exemple, pour rediriger le public vers le site de la fondation Derouin en périphérie du village, un kiosque alliant administration, boutique et point d'information est aménagé en centre-ville de Val-David. De plus, sur les lieux du Symposium des Précambriens, des sentiers sont aménagés pour le public, des hamacs mêmes sont installés çà et là sur le parcours. Pensons également à l'événement Sentier Art3 au parc régional Bois de Belle-Rivière dans les Laurentides qui, depuis 2007, s'efforce de « [b]âtit des ponts entre les citoyens et les artistes professionnels [...] entre l'art sculptural contemporain *in situ* et le grand public ». (FerlandL, 2011)

D'une manière intéressante, il nous est apparu que Boréal n'adhérait pas d'emblée à un rapport d'identité territoriale ou à une dynamique communautaire. Deux conceptions distinctes de la nature se sont ainsi présentées à nous : alors que les événements art-nature québécois tendent de manière générale à inclure les « plans mitoyens » du pittoresque – les « villageois », la communauté, les problématiques locales, dans une perspective globale de la nature –, l'organisme entretient manifestement le mythe d'une nature « à distance ». En effet, quelques kilomètres au nord de L'Annonciation, de La Minerve et de Labelle dans les Hautes-Laurentides, là où Boréal a établi son quartier général, la carte laisse voir un territoire couvert de lacs et de rivières, et bien peu de routes pour y accéder. Ce sont ces « espaces isolés », « méconnus » qui interpellent le centre. Pour reprendre les mots de Daniel Poulin, codirecteur du centre, c'est le magnétisme des « grands espaces sauvages mystérieux et libres » qui opère. (Poulin, 2000, p. 20) En fin de parcours, nous pouvons donc nous demander si Boréal, au lieu d'inscrire sa vision dans le prolongement d'un vecteur « proprement » québécois puisant ses références dans le terroir, pourrait avoir davantage d'affinités avec la construction d'une idée de nature distante, « à l'américaine⁸⁰ ».

Comme en témoigne ce passage d'Howard Mumford Jones, en écho à Boréal, l'appel de la *distance* oriente la lecture des paysages américains :

Au-delà de la ferme, ou du village, ou de l'église, ou du pré, ou de l'étang, ou du coin à pique-nique, ou du parc, s'étend un vaste espace naturel – [...] des perspectives qui forcent l'œil à grimper, à passer au travers de l'image pour se perdre dans une distance immense et vague⁸¹.

Cette attention portée à la distance « immense et vague » était fondamentale puisqu'elle se trouvait associée au *sublime*, une notion qui, souvenons-nous, permit aux peintres

⁸⁰ À l'intérieur du plan de relance de l'organisme réalisé en 2011, il est d'ailleurs dit que « [l]e vocabulaire et le type de structure proposée [...] sont majoritairement issus d'une culture anglophone, américaine et européenne [et qu'il importe pour Boréal de se] réapproprier des termes en français (même en anglais) et de s'assurer qu'ils ont la même résonance dans la situation singulière de l'organisme au Québec ». (Paradis, p. 5) Resituons pourtant le territoire du centre. Curieusement, la région où l'organisme s'est implanté pourrait également être décrite comme une enclave de résistance canadienne-française. À la fin du XIX^e siècle, un vaste projet de colonisation mené principalement sous l'égide du curé Antoine Labelle visait à fournir des terres aux Canadiens-français en vue de freiner leur exode aux États-Unis.

⁸¹ Howard Mumford Jones, *O Strange New World*, New York, Viking, 1964, p. 362; cité dans Coetzee, 2008, p. 49.

paysagistes de rompre avec la tradition pittoresque européenne. Concernant tout autant le traitement de la distance que la distance elle-même, l'esthétique du sublime offrait la possibilité de relever le regard « au-delà du village » afin d'inscrire l'infini et le divin en plein cœur du paysage américain. Moins absolue, la *distance* chez Boréal ne saurait être envisagée sans son pôle opposé, celui d'une *proximité* avec la nature. Ce qui rappelle ici les propos de Ralph Waldo Emerson qui soutenait qu'une « chaîne subtile de maillons innombrables mène du proche au plus lointain ». (Emerson, 2004, p. 7) Pour Boréal, c'est l'exploration de chacun de ces « maillons » jusqu'aux deux extrémités du spectre qui motive une quête similaire de nature intacte, dénuée autant que faire se peut des signes humains. En guise d'explication, Jeane Fabb a énoncé cette affirmation marquante : « Boréal prend le parti de l'émerveillement. C'est pourquoi nous voulons aller vers des lieux intouchés, pour les comprendre ». (Fabb, 2011) Ainsi, en ces « lieux intouchés », semblables pourrait-on dire aux horizons dont les peintres luministes de la Hudson River School examinaient à l'époque les variations atmosphériques, Boréal espère trouver non plus les conditions du sublime, mais bien celles de « l'émerveillement ».

L'idée d'émerveillement mise en parallèle avec celle du sublime est l'un des mobiles, mais non la résolution de cette conclusion. Si nous y venons tardivement, au terme de ce mémoire, c'est pour la filer à rebours à travers chacun des chapitres, augmentant d'un fil ce qui a déjà été dit. En émettant ce parti pris pour l'émerveillement, Boréal indique aussi en quelque sorte les paramètres et les limites de ses interventions. Rappelons en effet son choix « de ne pas se positionner directement au cœur des problématiques (par exemple, les sites dévastés, les dépotoirs, etc.), mais d'aller complètement du côté de la nature ». (Fabb, 2011) Ainsi, le centre s'engage rarement dans des revendications publiques, mais invite plutôt à une attention renouvelée, curieuse, bienveillante aux milieux naturels. Le fait de se tenir à *distance* des autres centres d'artistes – dans le lointain, la proximité ou dans les franges de l'« excentricité », pour reprendre l'expression de Guy Sioui Durand – suppose en quelque sorte que l'ensemble des « jetons » soit mis sur une même case. La nature « intouchée » devient ce point névralgique à partir duquel on accède à tous les enjeux. D'une nature lointaine et fantasmée à une nature proche, intime et intuitionnée, difficilement traduisible, le « merveilleux » apparaît comme ressort des expéditions et des résidences, point de départ et

point d'arrivée, fin et moyen. Il joue un rôle au sein des deux voies que nous avons identifiées et détaillées en deux chapitres distincts : d'un côté l'*ailleurs primitif*, les expéditions motivées par l'exploration du territoire et le déracinement et, de l'autre, les résidences sur la terre, sous le signe de l'enracinement et d'une présence plus intime aux motifs de la nature. S'il y avait dans les figures du « déplacement » l'espoir d'une découverte, il y a dans celles de l'« immersion » l'espoir d'explorer de plus près un lien de continuité entre une nature « extérieure » et une nature « intérieure ».

Nous avons examiné au deuxième chapitre les trajectoires de Boréal sur le territoire du Québec, mais aussi à l'étranger. L'émerveillement, nous l'avons démontré, y émane d'un processus de défamiliarisation et de nomadisme artistique au sein duquel nous avons repéré la circulation de motifs primitivistes. À l'intérieur des récits de voyage, nous avons noté la construction d'une nature lointaine, étrangère, vers laquelle les artistes mettent le cap. L'écart ainsi créé avec les milieux de création « habituels » se résume en un geste qui, dans les mots de Boréal, « amène hors des sentiers battus, provoque l'*état de découverte* et trouve son sens en lui-même » (Poulin, *Écart b*, p. 49) Dans cette perspective, le mouvement vers la nature signe le passage de l'intellect à l'intuition. La nature devient ce lieu vierge et brut, offert à l'expression artistique. Correspondant aux critères du primitif, la nature se voit donc rangée du côté de l'original, du fragile et de l'authentique. L'artiste quant à lui se voit souvent campé dans la figure d'un aventurier marginal et bienveillant en *terra incognita*, tourné vers un « autre », la nature, dont il détermine préalablement les contours.

Dans la foulée d'une perspective primitiviste, tel que nous l'avons étudié, la présence autochtone agit en outre sur un plan symbolique⁸². En fait, chez Boréal, la « figure

⁸² Chez Boréal, la présence autochtone est en fait à la fois actuelle et différée. Actuelle puisque Boréal a accueilli quantité d'artistes métis et des Premières Nations à participer à des événements, actions et résidences art-nature. Parmi ceux-ci, nommons Edwidge Leblanc, Edward Poitras, Julie Bélanger, Cheli Nighthtraveler et Sonia Robertson. Différée puisque comme le rappelle Daniel Poulin, « les sentiers nomades de la Laurentie ne livrent que des signes subtils de la présence des premiers habitants ». (*Marcheurs*, p. 49) Pourtant, de manière générale, lorsqu'il organise des expéditions ou accueille des artistes en résidence, Boréal prend soin de partager des informations aussi parcellaires soient-elles sur l'occupation amérindienne du territoire, présente ou passée. Ainsi, par la voix de John K. Grande, les membres de Boréal tiennent à indiquer que la Rivière rouge était une route migratoire

autochtone » joue le rôle d'un passeur qui précède l'artiste (non autochtone) et lui permet un accès à une connaissance de la terre, autre que celle du colon ou du voyageur. Une connaissance qui, à la différence des cultures pionnières, se fonde sur des centaines d'années d'occupation du territoire, dont Boréal retient la conception d'un temps cyclique ainsi qu'une approche holistique de la création pensée en terme de relation avec la diversité des autres modes de vie, en l'occurrence, ceux de la nature. Une orientation qui vient rejoindre celle de l'écologie profonde évoquée au cours de ce mémoire. Que ce soit lors de l'expédition *Forêt-frontière* chez les Hochuktlisat-h sur l'île de Vancouver ou lors de *Tête des eaux*, en présence des Atikamekws, cette figure autochtone se fait relais. Elle s'inscrit parfois dans une fabulation primitiviste qui la situe, inchangée, dans un espace-temps flou, dressant des ponts avec le passé tout autant qu'avec la nature. Dans le contexte où Boréal souhaite réparer des liens entre nature et culture, il lui arrive de projeter sur cette dernière l'incarnation d'un lien de continuité, d'une chaîne qui n'aurait pas été brisée avec l'histoire et le territoire.

Pastichant furtivement les chroniques des Découvertes, Boréal met donc en scène un ailleurs primitif qui suscite l'émoi des artistes, leur émerveillement. Ce traitement de la distance rappelle les représentations du sublime où perspectives sans limites, espace et liberté devenaient la clef de voûte de paysages qui se lisent rétrospectivement comme « le reflet (ou la projection) d'un *éthos* [américain] de progrès et d'expansion ». (Coetzee, 2008, p. 51) Bien entendu, nous ne voyons pas en Boréal la poursuite d'un idéal national américain ni celui d'ailleurs d'un idéal national québécois ou canadien. En fait, le paysage n'est pas brandi de manière ostentatoire, comme on porte un drapeau. Cependant, nous percevons dans le rendu de ses expéditions la persistance clandestine et involontaire d'une rhétorique colonialiste et moderniste. Ainsi, les récits de voyage renseignent, nous l'avons vérifié, sur les idéologies de ceux qui les écrivent. Et nous comprenons que la logique de distanciation à l'œuvre dans les

pour les Autochtones, « entre le nord des Laurentides et la vallée de l'Outaouais. Les cultures nomades [l']empruntaient [...] pour commercer avec les communautés, plus au sud. [...] En plus des peuples autochtones, les coureurs des bois, les fermiers, les travailleurs forestiers, et même les travailleurs de l'industrie touristique ont vécu dans ces régions nordiques de la forêt laurentienne. » (Grande, 2005, p. 33) Ces informations, inclusives de la présence autochtone, participent ainsi d'une lecture « des superpositions complexes de l'histoire et du territoire » (Grande, 2005, p. 33) chère à l'organisme.

récits d'expéditions de ce centre n'est pas nécessairement toujours synonyme de distance critique.

La logique de proximité défendue au sein des résidences de Boréal et que nous avons étudiée au troisième chapitre, tombe moins facilement, du moins à notre avis, dans les pièges de la narration primitiviste. En fait, c'est le contexte lui-même, une parenthèse dans la nature, beaucoup plus que les récits, qui définit l'expérience de création. Au lieu d'*aller vers* une nature lointaine et projetée, il s'agit d'*être dans* une nature immédiate qui se découvre au fil d'un contact prolongé et intime. Nous nous sommes intéressée aux moyens par lesquels Boréal a posé les conditions de cette rencontre et avons découvert que deux terres différentes, La Minerve et Labelle, ont donné lieu à des approches distinctes. Les traces de la culture y étant plus limitées, le Centre Art/Nature à Labelle nous a semblé se rapprocher davantage de la vision de Boréal. C'est à une expérience de terrain, dans un contexte de solitude ou de retrait, que les artistes sont conviés. L'esprit y est celui de l'expérimentation, de la recherche, du processus puisque l'objectif avoué est qu'il y ait pénétration, échange, *conversation* avec les éléments de la nature découverts sur les lieux.

Pour qu'il y ait « rencontre » avec la nature et non pas qu'avec « soi », encore faut-il que celle-ci existe ailleurs ou au-delà des diverses préconceptions culturelles et idéologiques. Boréal propose justement de passer à travers les mailles du discours afin d'effectuer une mise au point directement sur les motifs de la nature. Si cela paraît théoriquement impossible dans une perspective discursive, nous avons néanmoins démontré que cela est plausible dans une perspective phénoménologique. Ainsi, comme le suggère Neil Evernden :

to actually encounter the other beings *as other*, as living subjects of significance, requires some loosening of the conceptual bindings of nature so that subjectivity can flow back in, like water to a scorched garden. (Evernden, 1993, p. 108)

En fait, grâce au concept d'intersubjectivité, présent comme nous l'avons vu chez Boréal, la phénoménologie assouplit la structure conceptuelle qui fait de la nature un *objet* et de l'être humain un *sujet*. C'est la figure de l'« entrelacs », pour reprendre Merleau-Ponty, qui prévaut, répartissant la subjectivité de part et d'autre des choses et des êtres, dans un flux constant d'échanges. L'émerveillement, s'il trouve à s'exprimer dans ce volet de Boréal,

vient notamment de la possibilité (ou de la promesse) de voir au-delà des reflets et des bourdonnements de notre propre langage et d'en tirer, finalement, une connaissance de l'« autre », une attention pour celui-ci, quel qu'il soit. Dans cette proposition en apparence toute simple et pourtant sciemment étudiée que sont les résidences de Boréal, nous avons relevé une véritable éthique de la nature et de la création qui s'énonce ainsi en termes de *conversation*, mais aussi de *conservation*.

Avec l'acceptation d'un legs de cent acres de terre forestière en 2006, Boréal, rappelons-le, s'était vu chargé d'un mandat de préservation de la terre, en continuité avec la philosophie de l'ancien administrateur du lot, l'abbé Potvin. Notons que cet héritage idéologique était associé à la vague écologiste dite « conservationniste », très présente au Québec jusqu'aux années 1960. Si la vision catholique qui s'y trouvait rattachée à l'époque s'est largement dissipée, nous croyons toutefois que la « perspective spirituelle » qui l'orientait se perpétue sous le couvert, cette fois, de la recherche artistique. En fait, il suffit de ramener encore une fois l'idée d'émerveillement pour comprendre que, dans cette optique, l'art est envisagé comme un processus unificateur, un *pont* entre le visible et l'invisible. D'ailleurs, Boréal n'hésite pas à signaler l'urgence de « rétablir le contact avec la nature » par le moyen de l'art. (Fabb, 2001, p. 2) Encore mieux, comme le souligne John K. Grande, « ce lieu [le Centre Art/Nature] devient une métaphore pour tout ce qui nous dépasse ». (Grande, 2005, p. 33) Pas très loin du sublime qui répondait, entre autres, à une crise de la spiritualité et de l'imaginaire, gorgeant les sommets des paysages américains d'une lumière divine, Boréal paraît suggérer une quête de transcendance dans les formes multiples du monde naturel.

Dans cet esprit, à l'instar de l'auteure Suzi Gablik qui en appelle d'un retour au spiritualisme artistique et à un « réengagement de l'art sur le terrain social et écologique », de nombreuses propositions artistiques actuelles travaillent elles aussi la veine de l'émerveillement et du réenchantement⁸³. (Gablik, 1992 et Maufras, 2007) Qu'elles versent

⁸³ Dans ce créneau, nous pensons notamment aux voyages expérimentaux de Pierre Huyghes (fig. 2.1), aux prouesses technologiques et visionnaires d'Olafur Eliasson ou encore, au Québec, aux manifestations du merveilleux dans les œuvres de Catherine Bolduc et de Claudie Gagnon.

dans le spectaculaire et la sublimation technologique, l'onirisme et le fantastique, ou qu'elles empruntent les tonalités nostalgiques des voyages modernes, cette marque du merveilleux réactualise le mythe moderniste voulant que l'art soit doué d'une certaine « fonction magique » qu'il s'agit de recouvrer. Devant ce phénomène parfois associé à un « postromantisme », des mises en garde sont pourtant émises. Ainsi, Sébastien Pluot dans un article sur les pratiques du « réenchantement » avance ceci :

D'un art qui portait l'ambition de maintenir une vigilance critique à l'égard des croyances, qu'elles soient religieuses, technicistes ou positivistes, cette nouvelle formulation romantique compte sur ces croyances comme opérateur d'une synthèse réconciliatrice avec le monde. » (Pluot, 2007, p. 13)

Ainsi, nous sommes en mesure de nous demander si Boréal, alors qu'il invite à l'attention, à la présence, à l'écoute et à une expérience « réconciliatrice » dans le retrait des bois, ne glisse pas subrepticement de l'esthétique vers l'idéologie.

Difficile, paradoxal même, de trouver un art sans idéologie, un art de veille critique « absolue ». À ce sujet, nous nous demandons d'ailleurs si les événements organisés en divers points du Québec se donnent véritablement la peine de vérifier la conception de nature qu'ils véhiculent. Si, aussi, cette idée de nature ne s'y trouve pas instrumentalisée en vue d'attirer l'attention sur une région ou encore pour justifier une occasion d'échange et de rassemblement. En ce qui concerne Boréal, la difficulté vient sans doute du fait d'emprunter une conception extrêmement ciblée de la nature (localisée, prédiscursive et phénoménologique) en vue de fouiller la somme complexe des rapports à la nature (par voie de mixité de cultures, de générations, de disciplines). De plus, dans le cas de Boréal comme dans celui des événements art-nature en général – souvent articulés à partir de la notion d'« esprit des lieux » –, il nous semble que la conception de territoire mériterait d'être actualisée. Dans un essai intitulé *Le Québec : territoire incertain*, les géographes Henri Dorion et Jean-Paul Lacasse incitent à se départir

[d']une définition qui fait du territoire une donnée concrète, une référence nette inscrite dans le paysage réel, pour la remplacer par une notion relationnelle, multiforme, polysémique et mouvante. (Dorion et Lacasse, 2011, p. 27)

Ce qui rejoint par ailleurs le modèle discursif du lieu, « structured (inter)textually rather than spatially », présenté par Miwon Kwon. (Kwon, 2004, p. 29)

Justement, comme nous l'avons vu, l'enracinement de Boréal dans un territoire fixe et concret s'est accentué avec l'agrandissement du Centre Art/Nature. Le mandat de conservation de la terre est même devenu l'un des pivots de son orientation artistique. Concentrant ses activités et ses ressources sur le site nouvellement acquis, l'organisme a progressivement ralenti son programme d'expéditions. Les possibilités d'accueil sur la nouvelle terre se trouvant grandement réduites, il a également revu la formule des résidences : le nombre d'artistes invités à effectuer des résidences passant de neuf à trois par an⁸⁴. Bien que circonstanciels, ce retournement vers la terre et ce ralentissement des activités n'en prolongent pas moins le parti pris de Boréal. C'est sans réserve que le centre met de l'avant, encore en 2011, le processus de création et l'expérience intime du lieu, favorisant la découverte des rythmes et motifs subtils de la nature. À ce canal très investi allant de la nature à l'artiste et de l'artiste à la nature, il semble toutefois avoir manqué des embranchements. Si le pont avec la nature a été grandement travaillé par Boréal, on ne peut en dire autant de celui qui relie le centre au public et au milieu artistique. Celui-ci s'est même rompu lorsqu'en 2006 et en 2008, les deux paliers national et provincial du Conseil des arts ont coupé le financement de l'organisme. Une décision sans appel qui est tombée alors même que Boréal tentait de réorienter son fonctionnement⁸⁵. La nouvelle direction prévoyait

⁸⁴ En revanche, comme nous l'avons vu, la durée des résidences s'est dilatée sur l'année entière selon un découpage propre à chaque projet. Il s'agit d'ailleurs d'une formule rare qui s'est révélée profitable à certains projets et démarches artistiques. Nous avons déjà parlé de l'expérience de Tedi Tafel qui a profité d'une telle résidence pour la réalisation de *Calendar*. Voici aussi les commentaires de l'artiste Vida Simon à la suite de son expérience au Centre Art/Nature en 2006-2007 : « Since my residency is taking place over the course of a year, I have been able to experience the place during each season. This slow unfolding has allowed for on-site research, as well as time to reflect on my process from a distance, in between my visits. Given the interdisciplinary nature of my practice, it has been fruitful to have ample time for the various elements of my project to emerge and gradually weave together. [...] Each time I return I try to arrive without a set plan; to allow for improvisation and a sense of wonder [...] I see this centre as a model for a sustainable artist-run system that goes beyond the limits of the institutional context, fostering in-depth relations between art, life, and the environment. » (Simon, 2007)

⁸⁵ Dans un article publié dans *Traces*, un magazine culturel des Laurentides, Jeane Fabb explique bien les démarches entreprises par Boréal à la suite de la première coupure du financement par le Conseil des Arts du Canada en 2006 : « En 2007-2008, avec l'appui du Conseil des arts et des lettres du Québec, les activités de programmation ont été intentionnellement limitées pour se consacrer à un plan d'aménagement stratégique. Il donne suite à des études de faisabilité menées grâce à l'appui du Conseil des arts du Canada. Ces travaux ont donné lieu à des rencontres avec des experts-conseils, à

notamment l'ajout d'infrastructures d'accueil pour les artistes et le public, un atelier multifonctionnel ainsi qu'un espace de présentation. Un projet onéreux, nous en convenons, mais qui répondait néanmoins aux exigences de diffusion et d'ouverture à la communauté.

À la suite du retrait de son financement, alors qu'il ne répondait plus à la définition d'un centre d'artistes autogéré, Boréal est retourné à sa planche à dessin pour développer, encore une fois, une nouvelle formule : le Centre Terre Boréal. Un laboratoire à ciel ouvert dédié à la recherche et à la création transdisciplinaires. En bref, le Centre Terre Boréal se définit en ces quelques points :

- Un lieu qui privilégie le partage des savoirs;
- Un centre ouvert à l'année;
- Une enclave protégée pour la recherche;
- Un contexte favorable aux échanges intellectuels et créatifs;
- Un projet à la fine pointe des techniques de développement durable;
- Un lieu qui a une histoire. (Paradis, 2011, p. 17)

Dans un esprit de développement durable, ce programme maintient en son cœur la mission de conservation et d'interprétation des lieux ainsi que la place faite à l'expérimentation (artistique) directe avec la nature, tout en ouvrant résolument le processus aux collaborations et à des jumelages entre artistes, scientifiques, géologues, botanistes, ornithologues, théoriciens, historiens, parmi d'autres. Rendez-vous manqué? En 2006, le Bureau Inter-arts du Conseil des Arts du Canada tenait un *Laboratoire d'idées sur l'art et le développement durable* au cours duquel des recommandations ont été faites en faveur d'initiatives artistiques très proches des aspirations de Boréal Art/Nature⁸⁶. Dans un rapport sur les pratiques d'art éco commandé pour l'occasion, la théoricienne et artiste Beth Carruthers louait les collaborations entre artistes et scientifiques qui, selon elle, « se posent des questions semblables et cherchent des solutions aux mêmes problèmes ». (Carruthers, 2006, p. 5) Comme Boréal, l'auteure suppose qu'artistes et scientifiques gagnent à agir de concert pour

l'élaboration d'un concept d'orientation et à l'analyse d'un inventaire des potentiels multiressources du territoire fait avec des consultants en environnement, dans le cadre d'un programme du ministère des Ressources naturelles du Québec, avec le Centre local de développement (CLD Laurentides). » (Fabb, 2008 a)

⁸⁶ En collaboration avec la Commission canadienne pour l'UNESCO, la Vancouver Foundation et la Royal Society for the Encouragement of the Arts, Manufactures and Commerce (Londres, R.-U.).

« faire connaître à la population les mystères d'un monde autre qu'humain et les conséquences qu'ont nos styles de vie sur cet habitat que nous partageons ». (Carruthers, 2006, p. 5) De plus, nous apprenons dans le rapport sommaire du *Laboratoire d'idées* que les participants ont insisté sur le fait « que notre société [soit] peu sensible culturellement à la viabilité et à la continuité [et qu'il faudrait protéger cette terre] sous forme de parcs ». (Brown, 2006, p. 9) Ils ont également soulevé qu'il est

essentiel de créer un espace pour que la collaboration puisse avoir lieu, un espace qui permet aux chercheurs, aux artistes, aux praticiens et aux membres des collectivités d'établir des liens. (Brown, 2006, p. 12)

C'est dire que le Centre Terre Boréal tel que Boréal Art/Nature l'envisage – tourné vers la préservation du patrimoine naturel et les collaborations transdisciplinaires – correspond à tous égards aux préoccupations actuelles.

*

Des « expériences vives du territoire » (Laforest, 2006) et de la nature, des œuvres éphémères réalisées bien loin des lieux de diffusion habituels et vues par une poignée d'artistes assurant tour à tour la création et l'auditoire, que reste-t-il? À qui, à quoi s'adressent-elles? À la nature elle-même, « aux bêtes qui elles aussi pourraient en témoigner »? (Poulin, 1990, p. 50) Au bout de ce parcours autour de Boréal et de l'art-nature au Québec, je me permets de formuler trois souvenirs. Un incident et deux œuvres.

Le 15 juillet 2008, tandis que je réalisais une entrevue avec Jeane Fabb⁸⁷, Boréal a reçu, le jour même, l'annonce de la suppression de son financement de la part du Conseil des arts et des lettres du Québec. À ce moment, le dessein de ce mémoire s'est précisé.

Un an plus tôt, j'étais présente pour la première et unique fois à une journée « Sentiers ouverts » au Centre Art/Nature à Labelle. On m'y fit guide improvisée. Je devais former de

⁸⁷ Cette entrevue a donné lieu à un article sur l'œuvre de Jeane Fabb. (Loncol Daigneault, 2008-2009)

petits groupes au sein du public que je dirigeais, tour à tour, à travers les sentiers, d'une grande clairière jusqu'à la construction de pierres où l'artiste Vida Simon offrait sa performance *Malina*. Au fil de ces allers-retours entre les visiteurs et le site de la résidence, j'étais le relais, comme encore ici, d'expériences qui demeurent cachées. Autour d'une table, l'artiste livrait par petites touches un récit, reliant par des corridors souterrains ce lieu isolé dans la forêt boréale avec les *malinas*, refuges aménagés sous la terre au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Encore une fois, comme cela s'était produit pour Edward Poitras, des passages se découvraient entre la nature lointaine et l'histoire humaine. (fig. 3.5)

Cette même journée, j'ai cherché sur le territoire du centre une intervention de Steve Topping intitulée *Flatlander*. (fig. 3.6) Pour cette œuvre, l'artiste avait relevé une courbe de niveau sur une carte topographique du site pour la rapporter sur le territoire lui-même. Des centaines de réflecteurs miniatures installés sur les arbres traçaient une ligne continue, toujours au même niveau, à travers la forêt. Analogie aux anneaux de Saturne réfléchissant la lumière, une boucle sinueuse de plus d'un kilomètre avait été apposée sur le site, circonscrivant une colline. Elle formait une sorte de chaîne dont chaque « bille » rappelait l'« espace-reflet » qu'est aussi la nature. L'œuvre désignait le contexte proposé par Boréal, la détermination des pourtours que l'organisme peine peut-être à nommer lui-même. Cette ligne évoluera très lentement avec le temps, selon la croissance inégale des arbres, leur stabilité ou leur enfoncement dans le sol. On devine un tracé dont la neutralité initiale se module de manière imprévisible, ligne courbe ou brisée. Graphique évolutif à l'échelle de la forêt qui donnerait à voir, du même coup, cette quête de Boréal, et la mienne, d'un dialogue renouvelé entre la *nature* et la *culture*.

BIBLIOGRAPHIE

- Alloucherie, Jocelyne. 1987. « Détour ». Dans *Séduction(s) de paysage*. Matane : Galerie d'art de Matane, 59 p.
- Antliff, Mark et Patricia Leighten. 2003. « Primitive ». Dans *Critical Terms for Art History*, sous la dir. de R. Nelson and R. Shiff, p. 317-331. Chicago : University of Chicago Press, éd. originale 1996, 536 p.
- Aquin, Stéphane (dir. publ.). 1996. « L'art dehors ». *Possibles : L'art dehors*, vol. 20, n° 4 (automne), p. 5-8.
- Antonioli, Manola. 2003. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris : L'Harmattan, 268 p.
- Arbour, Rose-Marie. 1981. « L'apport des femmes artistes à la sculpture environnementale depuis 1970 », Actes du colloque du Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi. *Protée*, vol. 9, p. 33-36.
- Arbour, Rose-Marie. 1984. « L'art comme événement ». *Possibles*, vol. 8, n° 3, p. 83-94.
- Arbour, Rose-Marie. 1992. « Au centre de la marge : l'espace de l'art actuel ». *Possibles*, vol. 16, n° 3, p. 87-96.
- Arbour, Rose-Marie. 1999. *L'art qui nous est contemporain*. Coll. « Prendre parole », Montréal : Éditions Arttexte, 157 p.
- Arbour, Rose-Marie. 1994. « Le développement de l'art en région : un lieu et un réseau ». Dans *Recherche : Arts et culture : Actes de colloque, 61^e congrès de l'ACFAS (Université du Québec à Rimouski, 19-20 mai 1993)*, p. 13-23, Institut québécois de recherche sur la culture, gouvernement du Québec.
- Ardenne, Paul. 2002. *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris : Flammarion, 254 p.
- Art et écologie. 1983. *Art et écologie : 1 temps, 6 lieux*, Québec : Éditions Interventions/Résistances, 131 p.
- Barthes, Roland. 1973. « Texte (Théorie du) ». Dans *Encyclopædia universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis, vol. 15, p. 1013-1017.

Barthes, Roland. 1970. *Mythologies*. Coll. « Points », Paris : Seuil, éd. originale 1957, 247 p.

Beatty, Greg. 1997. « Forêt-Frontière : An Art/Nature Action ». *Espace Sculpture : Sculpture/Nature*, n° 38 (Hiver), p. 24-25.

Bélanger, Gentiane. 2008. « Points of Interest at the Center for Land Use Interpretation: A Tour in the Margins of Social Ecology ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, 157 p.

Bellavance, Guy. 1991. « Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : Sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaine au Québec ». Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal.

Bernier, Robert. 1999. *Un siècle de peinture au Québec : Nature et paysage*. Montréal : Éditions de l'Homme, 351 p.

Berque, Augustin. 1996. *Être humain sur la terre*. Coll. « Le Débat », Paris : Gallimard, 212 p.

Berque, Augustin. 2010. « Des fondements ontologiques de la crise, et de l'être qui pourrait la dépasser ». *VertigO - la revue électronique en sciences de l'environnement*, vol. 10, n° 1 (avril). En ligne. <<http://vertigo.revues.org/9384>> Consulté le 4 mars 2011.

Besse, Jean-Marc. 2000. *Voir la terre : Six essais sur le paysage et la géographie*. Arles : Actes Sud / ENSP / Centre du paysage, 161 p.

Bigwood, Carol. 1993. *Earth Muse: Feminism, Nature, and Art*. Philadelphie : Temple University Press, 375 p.

Boettger, Suzaan. 2002. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press, 316 p.

Bonnefoy, Yves. 2003. *L'arrière-pays*. Coll. « Art et artistes », Paris : Gallimard, éd. originale 1972 (Skira), 116 p.

Borduas, Paul-Émile. 1990. *Refus global et autres écrits : essais*. Sous la dir. de André-G. Bourassa et de Gilles Lapointe. Montréal : Hexagone et Typo, 301 p.

Boréal Art/Nature. 1998 a. *Les treizièmes gestes*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature.

Boréal Art/Nature. 1998 b. *Actions & événements 1989-1998*. Dossier de presse et énoncé de démarche, non paginé.

Boréal Art/Nature. 2001. *Forêt-Frontière : une action art/nature = an art/nature action*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 72 p.

- Boréal Art/Nature. 2001 a. *Résidence : La nature du seuil / Residency : The Nature of Threshold* L'Annonciation : Boréal Art/Nature.
- Boréal Art/Nature. 2001 b. *Programmation 2001-2002*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature.
- Boréal Art/Nature. 2002. *Programmation 2002-2003*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature.
- Boréal Art/Nature. 2003. *Programmation 2003-2004*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature.
- Boréal Art/Nature. 2004. *Programmation 2004-2005*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature.
- Boréal Art/Nature. 2005. *Programmation 2005-2006*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature.
- Boréal Art/Nature. 2011. « Répertoire des membres : Boréal Art/Nature », *Réseau art actuel, Rcaaq*. En ligne <http://www.rcaaq.org/html/fr/membres/profil.php?id=15> (consulté le 24 juillet 2011).
- Boréal Art/Nature et Université Concordia. 2001. *Open Ground Residency Workshop*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature et Montréal : Université Concordia, 28 p.
- Boréal Multimédia, Wanda Campbell (éd.), Domingo Cisneros (éd.) et Jeane Fabb (éd.). 1990. *Écart art aventure*. La Macaza : Boréal Multimédia, (VHS : 60 min, son, coul.), 115 p.
- Boréal Multimédia. 1994. *À l'affût : Une chasse dans la forêt boréale*. La Macaza : Boréal Multimédia, non paginé.
- Bouchard, Jacqueline. 1993. « Le retour de la licorne : quand la nature représente l'artiste ». *Espace sculpture*, n° 22 (hiver), p. 27-30.
- Bouchard, Jacqueline. 2009. *La forêt sculptée. Mouvement Essarts : 10 ans de création et diffusion*. Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord, 118 p.
- Boudreau, Claude, Serge Courville et Normand Séguin. 1997. *Le territoire*. Coll. « Atlas historique du Québec », Québec : Archives nationales du Québec et Ste-Foy : Presses de l'Université Laval, 114 p.
- Brown, Charles S. (dir. publ.) et Ted Toadvine (dir. publ.). 2003. *Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself*. Coll. « Environmental Philosophy and Ethics », Albany : State of University of New York Press, 255 p.
- Campbell, Wanda *et al.* 1985. « La Zona del Silencio, ArtAventure ». *La Zona del Silencio, Art Adventure : Une célébration des arts du désert*, encarté dans *Inter*, n° 29 (automne), 64 p.
- Campbell, Wanda. 1996. « Lettre ouverte ». *Inter : art actuel*, n° 65 (été), p. 73.

Camirand, Céline, 1985. « Sculpture/nature : réflexions sur le land-art ». *Possibles : Québec vert... ou bleu?*, vol 9, n° 3 (printemps), p. 75-84.

Cauquelin, Anne. 2002. *L'invention du paysage*. Coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France, éd. originale 1989 (Plon), 181 p.

Carruthers, Beth. 2006. « Aperçu de la pratique et de la collaboration contemporaines en art éco ». *Art en écologie – Un laboratoire d'idées sur l'art et le développement durable*. Rapport commandé par le Conseil des Arts du Canada, la Commission canadienne pour l'UNESCO, la division culturelle de la Vancouver Foundation et la Royal Society for the Encouragement of the Arts, Manufactures and Commerce (Londres), 28 p.

Cisneros, Domingo. 1987. « Lieux sauvages ». Actes du colloque *L'esprit des lieux*, Rimouski, sous la dir. d'André Gervais, Marie Bélisle, Élisabeth Haghebaert et Paul Chanel Malenfant, p. 19-27, *Urgences*, n° 17-18 (octobre), 219 p.

Carruthers, Beth. 2010. « Ecoart in Canada, Part I ». Dans *Woman Environmental Artistic Directory (WEAD)*. En ligne. < <http://weadartists.org/canada-ecoart-terrain-part-ii> > Consulté le 14 janvier 2011.

Chagnon, Johanne et André Greusard. 1995. « Dossier Abitibi-Témiscamingue », *Esse*, n° 27, automne, p. 31-70.

Chagnon, Johanne, André Greusard et Jocelyn Fiset. 1996. « Gaspésie », *Esse*, n° 28, printemps, p. 19-50.

Chagnon, Johanne. 1997. « Dossier Bas-Saint-Laurent », *Esse*, n° 31, p. 23-66.

Chan, Zoë. 2008. « Wild Boys: The Primitivism of Male Youth in Larry Clark's Photographs and Films ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia, 179 p.

Charce, Chloë. 2008. « Entre-deux mondes. Métissage, identité et histoire : Sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore ou Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 174 p.

Charron, Françoise, Daniel Poulin et Frank Morzuch. *Laboratoire ouvert / Open Laboratory*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 4 p.

Cisneros, Domingo. 1987. « Lieux sauvages ». Actes du colloque *L'esprit des lieux*, Rimouski, sous la dir. d'André Gervais, Marie Bélisle, Élisabeth Haghebaert et Paul Chanel Malenfant, p. 19-27, *Urgences*, n° 17-18 (octobre), 219 p.

Cisneros, Domingo. 1995. *L'art et l'eau : Rencontre continentale*. (Granby, 1994, 3^e Impérial), Québec : Inter éditeur.

- Cisneros, Domingo. 2011. Groupe Territoire Culturel. En ligne.
<<http://www.territoire.org/FRANCAIS/TC/origine.html>> (Consulté le 2 février 2011).
- Coetzee, J. M. 2008 [1988]. *Paysage sud-africain*. Trad. par Anne-Laure Jourdain. Coll. « Détours », Lagrasse : Verdier, 59 p.
- Connelly, Jocelyne. 2007. « De la notion de “territoire” à celle de “métissage” ». *Æ Revue canadienne d'esthétique*, vol. 13 (été). En ligne.
<http://www.uqtr.ca/AE/Vol_13/recension/Connolly.html>. Consulté le 15 janvier 2011.
- Corriveau, Yves et Andréanne Foucault. 1990. *Le pouvoir du citoyen en environnement : Guide d'intervention québécois*. Montréal : VLB.
- Cosgrove, Denis S. (éd.) et Stephen Daniels (éd.). 1988. *The Iconography of landscape essays on the symbolic representation, design, and use of past environments*. Cambridge : Cambridge University Press, 318 p.
- Côté, Jean-François Côté (dir.) et Emmanuelle Tremblay (dir.). 2005. *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*. Québec : Presses de l'Université Laval, 222 p.
- Courville, Serge (dir.), Jean-Claude Robert (dir.) et Normand Séguin (dir.). 1995. *Le Pays laurentien au XIXe siècle. Les morphologies de base*. Coll. « Atlas historique du Québec », Ste-Foy : Presses de l'Université Laval, 171 p.
- Couture, Francine (dir. publ.), 1993. *La reconnaissance de la modernité*. T. 1 de *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*. Coll. : « Essais critiques », Trois-Pistoles : VLB éditeur, 341 p.
- Dansereau, Pierre. 2001. « Lectures de paysages : Hypothèses de travail et intériorité artistique ». Dans *Pour une culture du territoire*, sous la dir. de René Derouin, p. 111-117, Montréal : L'Hexagone.
- Dean, Tacita. 2005. « Tristan Da Cunha ». *Art Forum International : Inside Out: Art's New Terrain*, vol. 43, n° 10 (été), p. 275.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 645 p.
- Derouin, René (dir.) et Gilles Lapointe. 2011. *Pour une culture du territoire*. Montréal : L'Hexagone, 214 p.
- Déry, Louise. 1987. « Liminaire ». Actes du colloque *L'esprit des lieux*, Rimouski, sous la dir. d'André Gervais, Marie Bélisle, Élisabeth Haghebaert et Paul Chanel Malenfant, p. 8-10, *Urgences*, n° 17-18 (octobre), 219 p.

- Déry, Louise. 1997. « L'empreinte des idées ». Dans *Paysages Inter sites*. Sous la dir. de Madeleine Doré et d'Agnès Tremblay, Alma : Langage Plus, 73 p.
- Dorion, Henri et Jean-Paul Lacasse. 2011. *Le Québec : Territoire incertain*. Coll. « Territoires », Québec : Septentrion, 328 p.
- Dubois, Christine. 2007. « Le milieu des arts visuels à Montréal dans les années 1980 ». Communication présentée lors du colloque *Des acteurs qui façonnent le territoire*, Montréal : Université de Montréal.
- Dumont, Jean, Eyvindur P. Eiríksson, Daniel Poulin et Margrét Elisabet Ólafsdóttir. 2002. *Sans traces*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 66 p.
- Duncan, James S. et Nancy G. Duncan. 1988. « (Re)reading the Landscape ». *Society and Space*. Vol. 6, p. 117-126.
- Duncan, James. 2005. *The city as text : The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge : Cambridge University Press, 244 p.
- Durocher, Julie, Jeane Fabb et Tedi Tafel. 1998. *Le treizième geste / The Thirteenth Gesture*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 4 p.
- Emerson, Ralph Waldo. 2004. *La nature*. Trad. par Patrice Oliete Loscos, Paris : éditions Allia, éd. originale 1836, 94 p.
- Evans, Dennis, Ron Hamilton et Daniel Poulin. 1996. *Forêt Frontière*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 72 p.
- Evernden, Neil. 1992. *The Social Creation of Nature*. Baltimore et Londres : The John Hopkins University Press, 179 p.
- Evernden, Neil. 1993. *The Natural Alien: Humankind and Environment*. Toronto : University of Toronto Press, éd. originale 1985, 172 p.
- Fabb, Jeane. 2008 a. « Un nouveau centre de résidence écoartistique dans les Hautes-Laurentides ». *Traces Magazine*, En ligne <<http://www.tracesmagazine.com/index.php/arts/9-art-bor%C3%A9al>>. Consulté le 28 avril 2011.
- Fabb, Jeane. 2008 b. *Boréal Art/Nature and the Deep Map: Weaving Networks from the Local to the Global and Back Again*. Conférence prononcée lors du 4th International Forest Art Path Symposium, Darmstadt, Allemagne, non publié, 7 p.
- Fabb, Jeane. 2011. Entrevue avec Jeane Fabb menée par Caroline Loncol Daigneault, à Montréal et à La Macaza, le 25 avril 2011

FerlandL, Suzanne. 2011. *Sentier Art³*. En ligne. <<http://sentierart3.com/>> Consulté le 2 août 2011.

Fisette, Serge. 1997. *Symposiums de sculpture au Québec : 1964-1997*. Montréal : Centre de diffusion 3D, 97 p.

Fortin, Andrée. 1982. « L'alternative: jeu ou enjeu des avant-gardes ». Dans *Changer de société : Déclin du nationalisme, crise culturelle et alternatives sociales au Québec*, sous la dir. de Serge Proulx et Pierre Vallière, p. 209-225. Montréal : Éditions Québec Amérique.

Fortin, Andrée et Guy Sioui Durand. 1983. « Écologie : agir en artistes ». Avant-propos de *Art et écologie : 1 temps, 6 lieux*. p. 8-10, Québec : Éditions Interventions/Résistances, 131 p.

Fortin, Andrée. 1994-95. « Les événements d'art public en région : amener l'art au public? ». *ETC Montréal*, n° 28 (novembre-février), p. 14-15.

Fortin, Andrée. 2000. *Nouveaux territoires de l'art : Régions, réseaux, place publique*. Coll. « Études culturelles », Québec : Éditions Nota Bene, 319 p.

Fortin, Andrée. 2009. « Ouvrir le pays. Récits de trajectoires ». Dans *Territoires*, sous la dir. de Laurier Turgeon, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 65-82.

Foster, Hal. 1985. « The "Primitive" Unconscious of Modern Art ». *October*, vol. 34 (automne), p. 45-70. En ligne. <<http://www.jstor.org/stable/778488>>. Consulté le 18 mars 2011.

Fry, Philip. 1998. Fry, Philip. 1998. « À propos du Wacousta Syndrome (Qu'en est-il de l'identité canadienne dans les arts visuels) ». Trad. par André Bernier. Dans *Réfractions : Trajets de l'art contemporain au Canada*, sous la dir. de Jessica Bradley et de Lesley Johnstone. Montréal : Éditions Arttexte et Bruxelles : La Lettre volée, p. 25-42.

Gablik, Suzi. 1992. *The Reenchantment of Art*. New York : Thames and Hudson. 191 p.

Garraud, Colette. 1994. *L'idée de nature dans l'art contemporain*. Paris : Flammarion/Centre national des arts plastiques, 191 p.

Gould, Trevor. 2000. « Guide illustré pour des lieux inhabituels ». Actes du colloque *Du nomadisme d'une dénomination*, trad. de l'anglais par Janet Logan, p. 21-24, *Espace Sculpture*, n° 51 (printemps).

Grande, John K., 1994. *Art, nature et société*. Montréal : Écosociété, 265 p.

Grande, John K., et Daniel Poulin. 1998. *Tête des eaux*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 54 p.

- Grande, John K. 2005. « L'éphémère dans la permanence ». *Vie des Arts*, n° 199 (été), p. 32-33.
- Gravel, Claire. 1990. « Art actuel et écologie : Une difficile écosophie ». *Vie des arts*, n° 141 (décembre), p. 33-37.
- Griffin, Tim (mod.). 2005. « Remote Possibilitie: A Round Table Discussion on Land Art's Changing Terrain ». *Art Forum International : Inside Out: Art's New Terrain*, vol. 43, n° 10 (été), p. 288-295.
- Gruen, John. 1977. « Michael Heizer: "You might say I'm in the construction business" », *ARTnews*, vol. 76, p. 96-99.
- Guattari, Félix, 1989. *Les trois écologies*. Coll. « L'espace critique », Paris : Galilée, 72 p.
- Harris, David. 1997. *Gabor Szilasi : Photographies 1954-1996*. Éd. par Musée des beaux arts de Montréal et Vox populi, Montréal : McGill et Queen's University Press, 141 p.
- Harrison, Robert. 1992. *Forêts : Essais sur l'imaginaire occidental*. Paris : Flammarion, 1992, 395 p.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité : Présentisme et expérience du temps*. Paris : Seuil, 257 p.
- Havard, Gilles. 2003. *Empire et métissage : Indiens et Français dans le Pays d'en Haut, 1660-1715*. Sillery : Éditions du Septentrion et Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 858 p.
- Hébert, Yves. 2006. *Une histoire de l'écologie au Québec*. Coll. « Thèmes Québec », Québec : Éditions GID, 477 p.
- Hiller, Susan (dir.). 1991. *The Myth of Primitivism: Perspectives on art*. Londres et New York : Routledge, 355 p.
- Husserl, Edmund. 1985. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, [1913].
- Ingold, Tim. 1993. « The Temporality of the Landscape » *World Archeology*, vol. 25, n° 2, p. 152-171)
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres : Routledge, 480 p.
- Johnson, Carl. 1997. « Barrachoa, ou la précarité de l'établissement ». Dans *Barrachoa : Symposium de sculptures et d'installations in situ*, Carleton : Vaste et Vague, 47 p.

- Judd, Richard. 2006. « Approches en histoire environnementale : Le cas de la Nouvelle-Angleterre et du Québec ». Conférence *Positionner le Québec dans l'histoire environnementale mondiale*, sous la dir. de Jean-Guy Robert, p. 67-92, *Globe*, vol. 9, n° 1.
- Jurdant, Michel. 1981 [1976]. *Les insolences d'un écologiste*. Montréal : Boréal Express, édition revue et augmentée, 122 p.
- Jurdant, Michel. 1984. *Le défi écologiste*. Montréal : Boréal Express, 428 p.
- Kaplan, Caren. 1996. *Questions of Travel: Postmodern Discourse of Displacement*. Durham et Londres : Duke University Press, 238 p.
- Karel, David. 2009. « Le refus du paysage. Le territoire comme lieu de l'Autre ». Dans *Territoires*, sous la dir. de Laurier Turgeon, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 45-51.
- Kwon, Miwon. 2004. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge et Londres : MIT Press, éd. originale 2002, 218 p.
- Laflleur, Germain. (dir) 2004. *H₂O ma Terre*, Symposium international de création in situ (Carleton, 2002), 95 p.
- Laforest, Daniel. 2006. « La cartographie du sensible. De Samuel Hearne à Pierre Perrault : Le problème du sujet dans le récit d'exploration ». Dans *nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs : Les modalités du parcours dans la littérature*, sous la dir. de Rachel Bouvet, André Carpentier et Daniel Chartier, p. 143-158, Paris : L'Harmattan, 255 p.
- Lamoureux, Ève. 2009. *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Montréal : écosociété, 268 p.
- Lavoie, Martin (dir.). 2007. *Inventaire des potentiels multiressources du Centre ArtTerre. Rapport Synthèse*. Labelle : Biofilia Consultants en Environnement, 47 p.
- Les Ami-e-s de la Terre. 1983. *Manifeste écologiste pour une société autogestionnaire, antiproductiviste, écologiste, autonome, libertaire, tiers-mondiste*. Québec : éditions Mains Nues, 63 p.
- Loncol Daigneault, Caroline. 2008-2009. « Le sabot de la Vierge : Jeane Fabb et les motifs du recueillement », *ETC : Nouveaux féminismes : l'intime*, n° 84 (hiver), p. 23-25.
- Luce, Adrienne. 1990. *Bonjour Françoise*. Carleton : Vaste et Vague, 44 p.
- Luneau, Laurent. 1996-1997. « Un art dans la nature et la nature de l'art ». *Espace Sculpture : Sculpture/Nature*, n° 38 (hiver), p. 21-23.
- Macron, Emmanuel. 2000. « Autour de la phénoménologie ». *Magazine littéraire : Dossier Paul Ricoeur*, n° 390 (septembre), p. 42.

- Marouby, Christian. 1990. *Utopie et primitivisme : Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*. Coll. « Des travaux », Paris : Seuil, 216 p.
- Marshall, Jennifer Jane. 2008. « Toward Phenomenology: A Material Culture Studies Approach to Landscape Theory ». Dans *Landscape Theory*, sous la dir. de Rachael Ziady DeLue et James Elkins, p. 195-203. Coll. « The Art Seminar », vol. 6, Londres et New York : Routledge et University College Cork (IR), 366 p.
- Martel, Richard (dir.) 1996. *Art et nature / Kunst und Natur*. Québec : Éditions Interventions, 53 p.
- Mathieu, Jacqueline. 1996. « Y a-t-il un art d'environnement ». *Possibles : L'art dehors*, sous la dir. de Stéphane Aquin, vol. 20, n° 4 (automne), p. 11-20.
- Matte, Gilles. 2007. « Un après-midi à Boréal Art/Nature ». *Traces*, Vol. 1 n° 2 (juin), 2 p.
- Merchant, Carolyn. 2007. *American Environmental History: An Introduction*. New York : Columbia University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1997. *L'œil et l'esprit*. Coll. « Folio/Essais », Paris : Gallimard, éd. originale 1964, 92 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2007. *Le visible et l'invisible*. Coll. « Tel », Paris, Gallimard, éd. originale 1964, 359 p.
- Miller, Angela Lynn. 1993. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 298 p.
- Mitchell, W. J. Thomas, 1994. *Landscape and Power*. Chicago : University of Chicago Press, 248 p.
- Nielsen, Jason et Ian Toews 2006. « Jeane Fabb ». *Landscape as Muse*, saison 3, épis. 37, Winnipeg : 291 Film Company. Film 16 mm et cam. DV, 24 min, son, coul.
- Nepveu, Pierre. 1998. *Intérieurs du Nouveau Monde : Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*. Coll. « Papiers collés », Montréal : Boréal, 378 p.
- Novak, Barbara, Kynaston McShine (éd.), Robert Rosenblum et John Wilmerding. 1976. *The Natural Paradise: Painting in America, 1800-1950*. New York : Museum of Modern Art, 178 p.
- O'Brian, John (éd.) et Peter White (éd.). 2007. *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 390 p.

- Pageot, Édith-Anne, Daniel Poulin *et al.* 2005. *À l'affût : Une chasse dans la forêt boréale*. La Macaza : Boréal Multimédia, non paginé.
- Paradis, Julie C. 2011. *Rapport de consultation : Plan de relance Boréal Art/Nature*. L'art et ses aléas / The Arts and the Odds, non publié, 44 p.
- Pasquali, Adrien. 1994. *Le tour des horizons : Critique et récits de voyage*. Coll. « Littérature des voyages », Paris : Klincksieck, 179 p.
- Patinelli Dubay, Marianne. 2009. *Eco-Phenomenology: Deconstructing the Dualistic World-View. Course Notes*. Syracuse (E.-U.) : State University of New York College of Environmental Science and Forestry, non publié, 39 p.
- Penders, Anne-Françoise. 1999. *En chemin : le Land Art*. T. 1 et T.2. Bruxelles : La lettre volée, 264 p. et 112 p.
- Perry, Gill. 1993. « Primitivism and the 'Modern' ». Dans *Primitivism, Cubism and Abstraction*. Francis Frascina, Charles Harrison et Gill Perry, p.3-34, Coll. « Modern Art: Practices and Debates », New Haven : Yale University Press et Milton Keynes Open University, 270 p.
- Pluot, Sébastien. 2007. « Réenchantement romantique à l'ère de la cybernétique ». *l'art même : Le réenchantement*, n° 35 (printemps), p. 11-13.
- Poinsot, Jean-Marc. 1981. « Le paysage est une contrainte de l'homme ». Actes du colloque du Symposium de sculpture de Chicoutimi, p. 31-32, *Protée*, vol. 9.
- Poinsot, Jean-Marc. 1991. « Du paysage » (1984), *L'atelier sans mur. Textes : 1978-1990*. Villeurbanne : Art Édition, p. 61-105.
- Poissant, Louise. 1990. « L'art à la recherche de la nature ». *Vie des arts*, n° 141 (décembre), p. 22-27.
- Poitras, Edward. 2006. *The Art of Presence Residency. Boréal Art/Nature. November-December 2006*. Non publié, 1 p.
- Poulin, Daniel. 1990. « Écart : l'application d'une solution ». *Inter : art actuel*, n° 49, p. 49-50.
- Poulin, Daniel. 1999. *Jardins de la mémoire / Gardens of Memory*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 8 p.
- Poulin, Daniel. 2000. *Vagabondages : Récit aventureux*. L'Annonciation : Boréal Art/nature, 118 p.
- Poulin, Daniel. 2001. *Terre Mer*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 6 p.

- Poulin, Daniel, Zoë Skoulding et Simon Whitehead (éd.). 2008. *Crwydro / Marcheurs des bois : A Wales / Québec Amublation*, Abercych : Shoeless, Boréal Art/Nature et Ointment, 116 p.
- Poulin, Daniel. 2011. « La terre est passée ». *ETC : Éphémère*, n° 93 (été), p. 11-14.
- RACE (Regroupement des Artistes des Cantons de l'Est), 1987. *Art et écologie*. Sherbrooke : Galerie Horace, 42 p.
- Régimbald, Manon. 1988. « Échos de femmes de parole et écologie ». *ETC Montréal*, n° 4 (été), p. 42-44.
- Régimbald, Manon. 2001. « Aux portes du jardin: les arbres ». *Æ Revue canadienne d'esthétique : L'esthétique face aux jardins*, sous la dir. de M. Régimbald, vol. 6 (automne). En ligne. <http://www.uqtr.ca/AE/Vol_6/Manon/manon.html>. Consulté le 15 janvier 2011.
- Régimbald, Manon. 2005. *En chemin avec René Derouin*. Montréal : L'Hexagone, 192 p.
- Reichler, Claude. 1994. « Avant-propos ». Dans *Le tour des horizons : Critique et récits de voyage*, Adrien Pasquali, p. xi-xvii, Coll. « Littérature des voyages », Paris : Klincksieck, 179 p.
- Richard, Alain-Martin (dir.). 1998. *Vingt mille lieues/lieux sur l'esker*. 3^e Symposium en arts visuels de l'Abitibi-Témiscamingue, Amos : Centre d'exposition d'Amos, 126 p.
- Rioux, Marcel. 1978-1979. « Régions : nostalgies ou avant-gardes ». *Vie des arts : Art et régionalisme*, vol 23, n° 93 (hiver), p. 18-19
- Rioux, Marcel. 1983. « La région incertaine ». *Protée*, vol. 11 (printemps), p. 11-12.
- Rochefort, Jean-Claude. 2002. « De la vulnérabilité à l'œuvre ». Dans *Symposium Cîmes et racines*, sous la dir. de Roger Gaudreau, p. 4-9, Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.
- Rochette, Marc. 2010. *La nature imaginaire : Ses représentations dans la littérature québécoise*. Saint-Laurent : Éditions du Renouveau Pédagogique inc., 246 p.
- Rosshandler, Léo. 1980. *Art d'après nature : Le nouvel art québécois face à la nature*. Pavillon Forum des Arts, Terre des Hommes, Montréal, 26 p.
- Sabot, Philippe. 2003. « Primitivisme et surréalisme : une "synthèse" impossible? », *Methodos : Figures de l'irrationnel*, n° 3. En ligne. <<http://methodos.revues.org/109>>. Consulté le 21 mars 2011.
- Saint-Pierre, Marcel. 1972. « A Quebec Art Scenic Tour ». *Opus International : Spécial Québec*, n° 35 (mai), Paris : Ed. Georges Fall, p. 16-23.

Silcox, David P. 2003. *The Group of Seven and Tom Thomson*. Toronto : Firefly Books, 441 p.

Simon, Vida. 2007. *The Art of Presence Residency. Boréal Art/Nature. 2006-2007*. Non publié, 1 p.

Simon, Vida. 2008. *Boréal Borscht or the Malina Miniature*. Labelle : Boréal Art/Nature et Montréal : Souffles, non paginé.

Sioui Durand, Guy. 1983. « Les réseaux d'art en périphérie. Problématique interrégionale ». *Protée*, vol. 11 (printemps), p. 19-23.

Sioui Durand, Guy. 1994. « Le feu en eau et la récurrence du chemin qui marche irriguant les terres culturelles du Québec : nouveaux métissages stratégiques ». *Inter art actuel*, n° 60 (automne), p. 2-11.

Sioui Durand, Guy. 1997a. *L'art comme alternative: réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec. 1976-1996*. Québec : Éditions Interventions, 466 p.

Sioui Durand, Guy. 1997b. « Les déterritorialisation de l'installation ». Dans *Installation : Pistes et territoires*, p. 55-73, Montréal : Skol.

Sioui-Durand, Guy. 1997c. « Tensions entre les Paysages et les Inter sites? ». Dans *Paysages Inter sites*, p. 39-52, Alma : Langage Plus. 73 p.

Sioui-Durand, Guy. 1999. « Les lieux d'innovation et de transgression en arts visuels ». Dans *Déclics Art et société : Le Québec des années 1960 et 1970*, Musée de la civilisation et Musée d'art contemporain de Montréal, p. 151-189, Montréal : Fides.

Sioui Durand, Guy. 2002a. « Sculptures fluides ». Dans *Symposium Cimes et racines*, sous la dir. de Roger Gaudreau, p. 38-58, Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.

Sioui Durand, Guy. 2002b. « Art/Nature : l'été d'art de tous les jardins ». *Inter*, n° 81 (printemps), p. 62-64.

SISEC. 1980. *Symposium international de sculpture environnementale de Chicoutimi*. Chicoutimi : SISEC, 105 p.

Sloan, Johanne. 1992. « Ecology and Contemporary Landscape Art, Some Canadian Examples ». Mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, 140 p.

Tafel, Tedi. 2011 a. *Calendar*. <<http://www.calendarproject.ca/fr>> (consulté le 18 janvier 2011).

Tafel, Tedi. 2011 b. Entrevue avec Tedi Tafel menée par Caroline Loncol Daigneault, à Montréal, le 18 janvier 2011.

- The Association of Freed Times. 2005. *El diario del fin del mundo : A Journey that Wasn't, Art Forum International : Inside Out: Art's New Terrain*, vol. 43, n° 10 (été), p. 297-301.
- Thibodeau, Pierre. 1987. *Séduction(s) de paysage*. Matane : Galerie d'art de Matane, 59 p.
- Tiberghien, Gilles A. 1993. *Land Art*. Paris : Carré, 311 p.
- Tiberghien, Gilles A. 2000. « La nature "hors champ" de l'art ». Actes du colloque *Du nomadisme d'une dénomination*, p. 29-31, *Espace Sculpture*, n° 51 (printemps).
- Tiberghien, Gilles A. 2001. *Nature, art, paysage*. Arles/Paris : Actes Sud/École nationale du paysage, 228 p.
- Trépanier, Esther. 1997. « Le paysage au Québec 1910-1930 : Un genre aux multiples enjeux ». Dans *Le paysage au Québec 1910-1930*, p. 11-34, Québec : Musée du Québec et Publications du Québec.
- Trépanier, Esther. 2007. « The Expression of a Difference: the Milieu of Quebec Art and the Group of Seven ». Dans *Beyond Wilderness: The Group of Seven, Canadian Identity, and Contemporary Art*, sous la dir. de O'Brian, John et Peter White, p. 303-306, Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Turner, Frederick Jackson, 1958. *The Frontier in American History*. New York : H. Holt, [1893], 375 p.
- Vadé, Yves. 1996. « Retour du primitif, permanence de l'archaïque ». Dans *Modernités : Le retour de l'archaïque*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, n° 7, p. 3-17.
- Vaillancourt, Jean-Guy. 1981. *Écologie sociale et mouvements écologiques*. Coll. « Sociologie et sociétés », Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 13, n° 1 (avril).
- Vaillancourt, Jean-Guy. 1996. « Sociologie de l'environnement : De l'écologie humaine à l'écologie sociale ». Dans *La recherche sociale en environnement : Nouveaux paradigmes*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Vaillancourt, Jean-Guy. 2008. « Le mouvement vert québécois hier, aujourd'hui et demain ». *Possibles*, vol.32, n° 1-2 (hiver-printemps-été), p. 75-85.
- Viard, Jean. 1990. *Le tiers espace, essai sur la nature*. Coll. « Analyse institutionnelle », Paris : Méridiens Klincksieck, 152 p.
- Vigneault, Louise. 2002. *Identité et modernité dans l'art au Québec : Borduas, Sullivan, Riopelle*. Coll. « Cahiers du Québec. Collection Beaux-arts », Montréal : Éditions Hurtubise HMH ltée, 406 p.

Waub, Jean-Philippe. 1985. « Michel Jurdant : un écologue doublé d'un écologiste, un citoyen militant reconnaissant son pire adversaire, l'expert technocrate qui est en lui ». *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 29, n° 76 (avril), p. 137-185.

Wallis, Brian. 1998. « Survey ». Dans *Land and Environmental Art*, sous la dir. de Jeffrey Kastner, p. 18-43, Londres : Phaidon, 304 p.

Wonnacott, Justin. 2001. *FieldWork / Sur le terrain*. L'Annonciation : Boréal Art/Nature, 11 p.

Wylie, John. *Landscape*. Coll. « Keys Ideas in Geography », Londres et New York : Routledge, 2007, 246 p.

APPENDICE

FIGURES



Figure 1.1 Jean-Yves Fréchette, *Agrotex*, 1982, intervention réalisée à Saint-Ubalde de Portneuf. Tiré de : Fortin, 2000, première de couverture.



Figure 1.2 Paysage hivernal de Lawren Harris, membre du groupe des Sept. *Snow II*, 1915. Huile sur toile, 120,3 x 127,3 cm, Musée de beaux-arts du Canada, Ottawa. Tiré de : Silcox, 2003, p. 295.



Figure 1.3 Village québécois au début du XX^e siècle. *Ferme de Wilfred Rotte*, Saint-Jérôme, Lac-Saint-Jean, vers 1906. Musée McCord, Montréal. Tiré de : Rochette, 2010, p. 1.

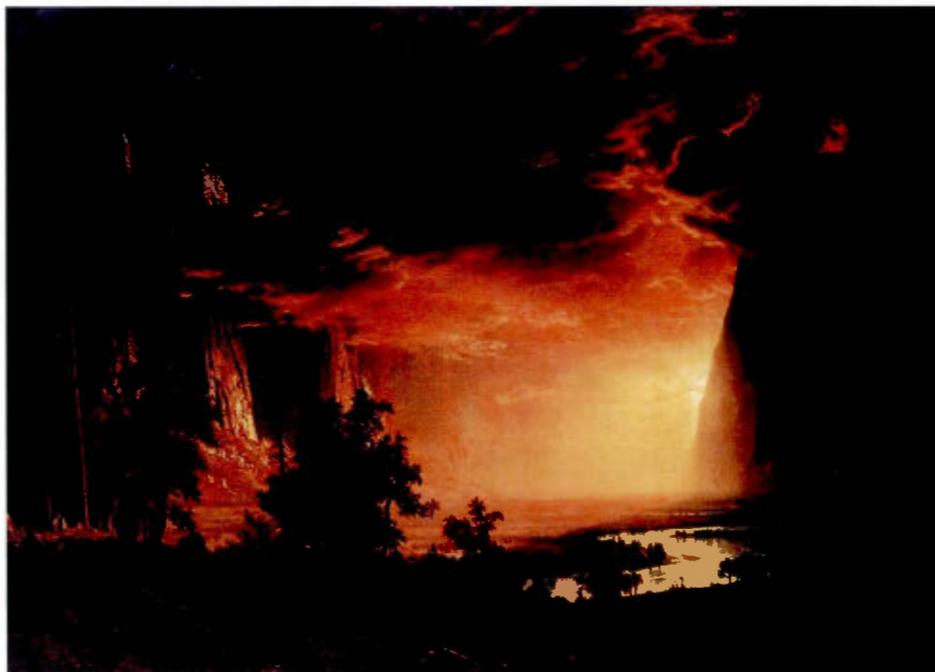


Figure 1.4 Tableau paysagiste d'Albert Bierstadt, peintre affilié à la Hudson River School. *Sunset in the Yosemite Valley*, 1862. Huile sur toile, 90,2 x 130,8 cm. Pioneer Museum and Haggin Galleries, Stockton, Californie, É.-U. Tiré de : Novak, 1976, p. 75.



Figure 1.5 Paysage régionaliste d'Horatio Walker. *Les coupeurs de glace*, 1904. Huile sur toile, 60,9 x 91,5 cm. Musée des beaux-arts de Montréal. Tiré de : Bernier, 1999, p. 45.



Figure 1.6 Paysage régionaliste d'inspiration impressionniste de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Côté. *Scène d'automne*, 1911. Huile sur toile, 61,8 x 87,2 cm. Musée national des beaux-arts du Québec. Tiré de : Bernier, 1999, p. 48.



Figure 1.7 Gabor Szilasi, *Marie-Jeanne Lessard, Saint-Joseph de Beauce*, 1973. Gélatine argentique, 25.4 x 20.3 cm. Musée McCord, Montréal. Tiré de : Harris, 1997, p. 66.



Figure 1.8 Armand Vaillancourt devant *L'arbre* de la rue Durocher, sculpture réalisée en 1953-1955, photographie prise en 1971. Tiré de : Grande, 1994, p. 119.



Figure 1.9 Affiche du Symposium de sculpture environnementale de Chicoutimi. Photographie prise sur le site du symposium, dans l'ancienne pulperie de Chicoutimi. Tiré de : SISEC, 1980, quatrième de couverture.



Figure 1.10 Bill Vazan, *Pression/Présence*, installation sur les plaines d'Abraham à Québec, 1978-1979. Tiré du site du Centre de l'art contemporain canadien [En ligne]. <http://www.ccca.ca/artists/image.html?languagePref=fr&url=/c/images/big/v/vazan/vaz005.jpg&crigh=&mkey=755&link_id> (Consulté le 15 août 2011)



Figure 1.11 Couverture du catalogue de l'exposition-événement *Art et écologie : 1 temps, 6 lieux*. Tiré de : *Art et écologie*, 1983.

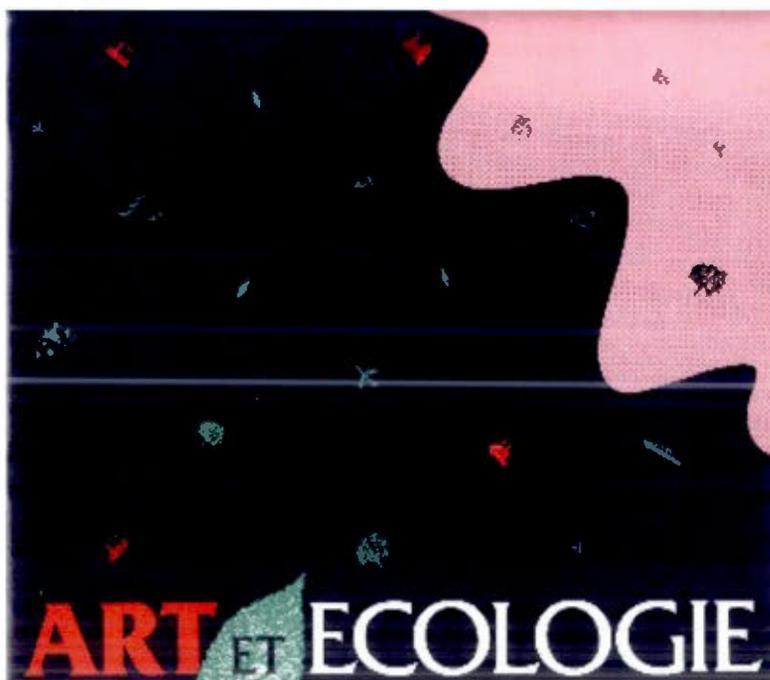


Figure 1.12 Couverture du catalogue de l'exposition-événement *Art et écologie*. Tiré de : *RACE*, 1987.

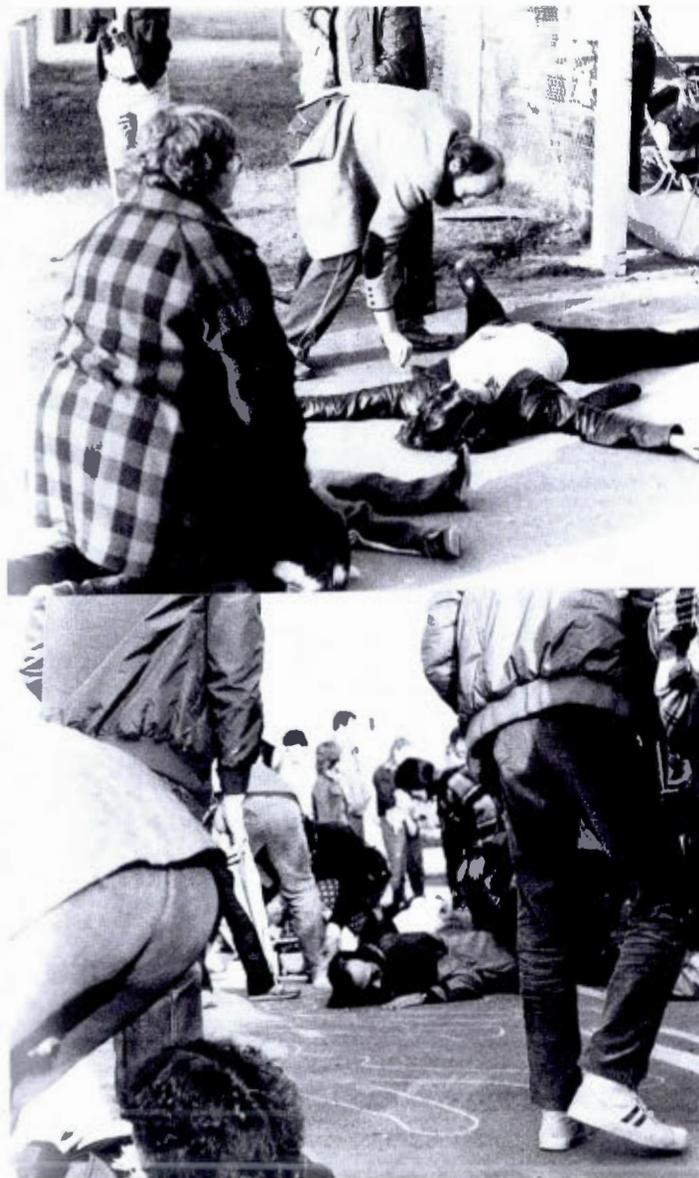


Figure 1.13 Manifestation du regroupement artistique Au bout de la 20 contre les arrosages aériens à l'aéroport de Rivière-du-Loup lors de l'événement *Art et écologie : 1 temps, 6 lieux* en 1983. Tiré de : *Art et écologie*, 1983, p. 15.



Figure 1.14 Dennis Oppenheim, *Whirlpool (Eye of the Storm)*, Californie du Sud, É.-U., 1973. Tiré du site de Dennis Oppenheim, « *early works* ». [En ligne] <<http://www.dennis-oppenheim.com/early-work/155>> (Consulté le 15 août 2011).

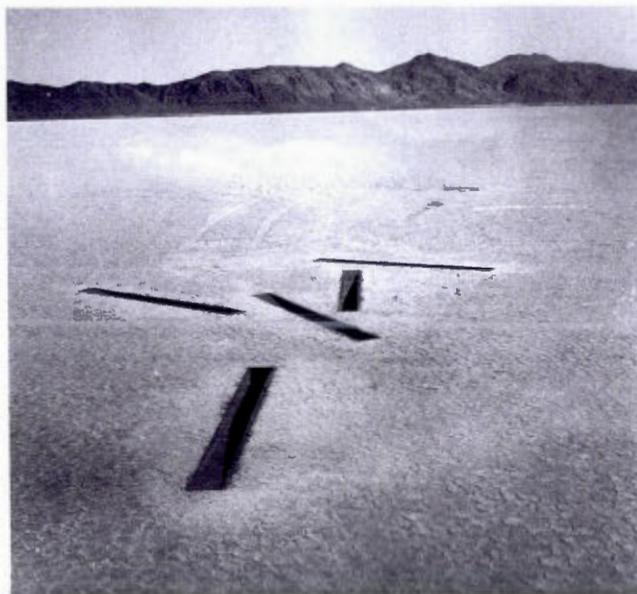


Figure 1.15 Michael Heizer, *Dissipate : Nine Nevada Depressions # 8*, 1968, Black Rock Desert, Nevada, É.-U. Tiré de : Garraud, 1994, p. 16.



A LINE MADE BY WALKING
ENGLAND 1967

Figure 1.16 Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967. Tiré de : Garraud, 1994, p. 161.



Figure 1.17 Nils-Udo, *Le nid*, 1978, Lüneburger Heide, Allemagne. Tiré de : Garraud, 1994, p. 26.



Figure 2.1 Image du voyage en Antarctique mené en 2005 par Pierre Huyghes et The Association of Freed Times, *El diario del fin del mundo*. Tiré de : The Association of Freed Times, 2005, p. 298.

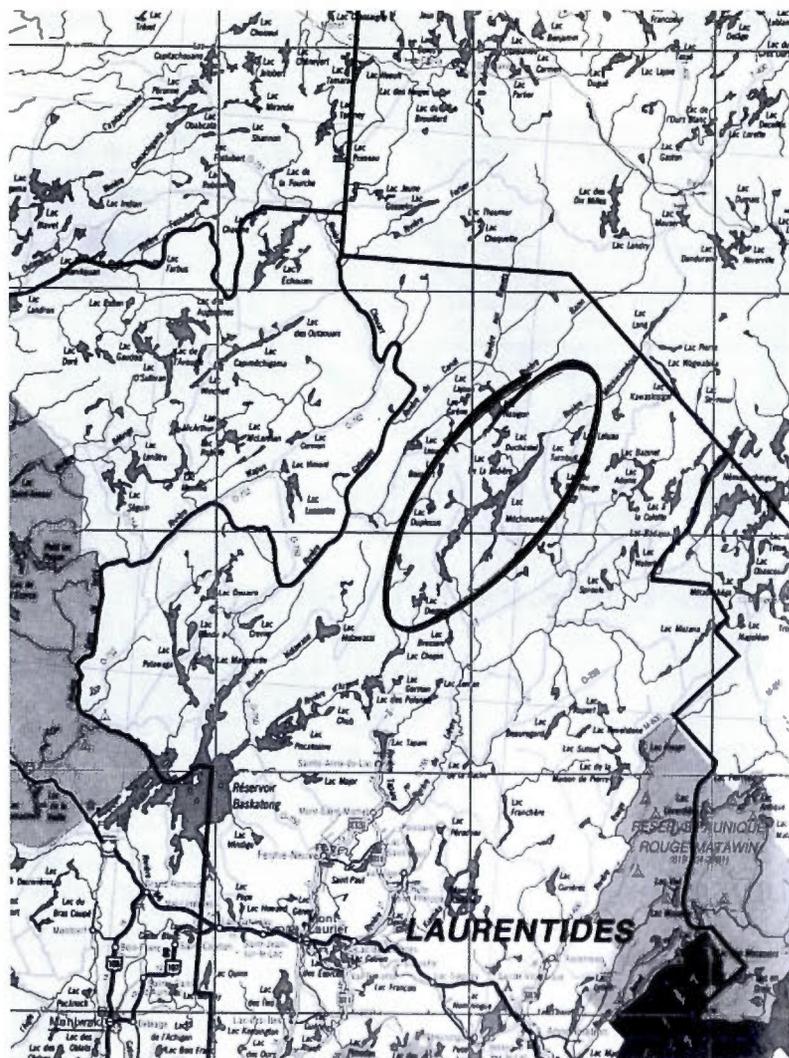


Figure 2.2 Marquage au feutre sur la carte du territoire où s'est déroulée l'expédition *Écart art aventure* en 1990. Tiré de : *Écart a*, p. 8.



Figure 2.3 Transbordements des bagages lors de l'expédition *Écart art aventure* au lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, 1990. Tiré de : *Écart a*, p. 56-57.



Figure 2.4 Expédition *Sans traces*, Islande, 1999. Photo. Lorraine Gilbert, *The Walker*, série *Marches islandaises*, 2002. Tiré de : *Sans traces*, p. 47.



Figure 2.5 Campement des artistes lors de l'expédition *Sans traces*, Islande, 1999. Photo. Lorraine Gilbert, *Red Earth*, série *Marches islandaises*, 2002. Tiré de : *Sans traces*, p. 37.



Figure 2.6 Cuisine collective lors de l'expédition *Écart art aventure*, lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, 1990. Tiré de : *Écart a*, p. 45.



Figure 2.7 Cuisine collective lors de l'expédition *Forêt-frontière*, Henderson Lake, île de Vancouver, 1996. Photo. Dennis J. Evans. Tiré de *Forêt-frontière*, p. 17.



Figure 2.8 Daniel Poulin photographié sur son « canot préparé » lors d'une expédition en solitaire sur le lac Baskatong, Hautes-Laurentides, 1998. Tiré de : *Vagabondages*, p. 117.

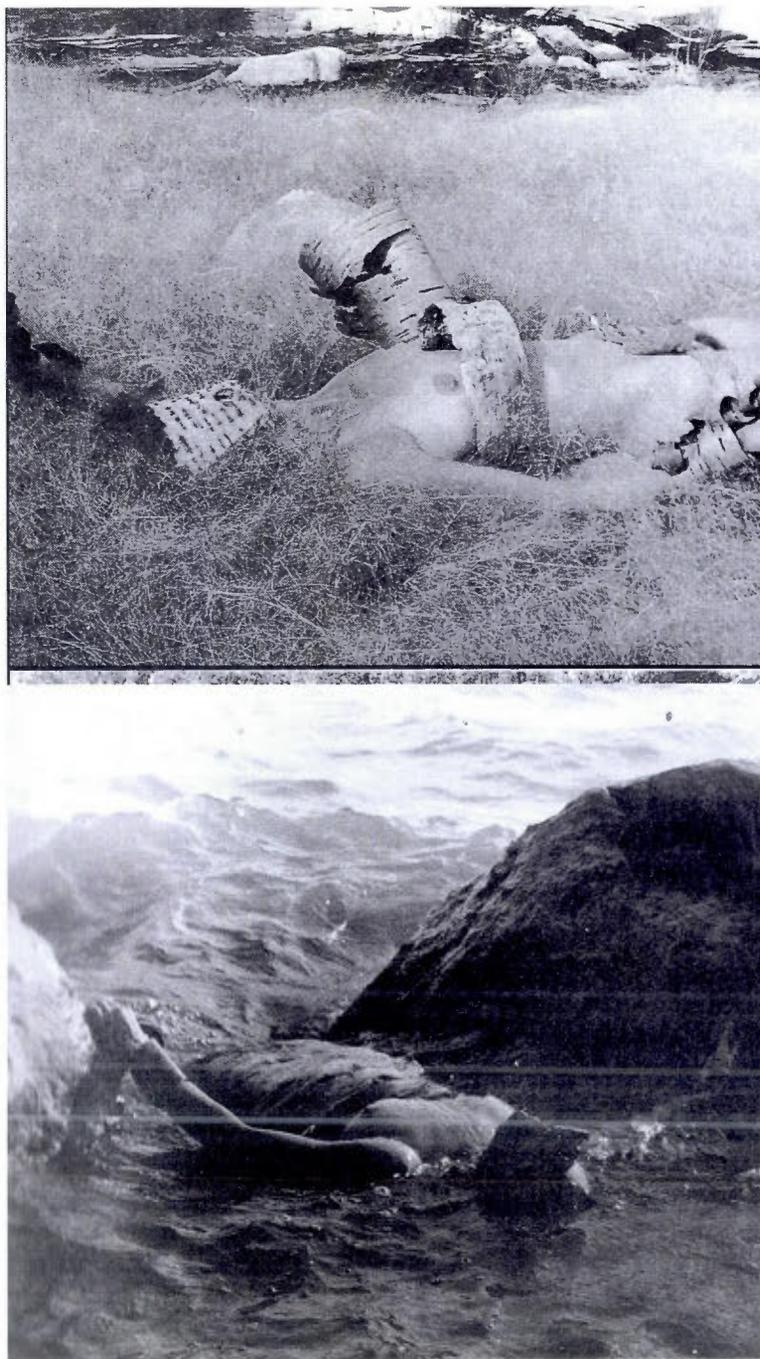


Figure 2.9 Silvi Panet-Raymond en « femme de l'orée » lors de l'expédition *Écart art aventure*, lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, 1990. Tiré de : *Écart art a*, p. 65.



Figure 2.10 Ann Burr photographée alors qu'elle construisait son « radeau-dragon » avec du bois de mer, expédition *Écart art aventure*, lac Mitchimanecus, Hautes-Laurentides, 1990. Tiré de : *Écart art a*, p. 23.



Figure 2.11 Danyèle Alain, *L'ange et l'imposteur*, intervention réalisée lors de l'expédition *Tête des eaux* au lac Nemiskachi en 1995. Tiré de : *Tête des eaux*, p. 38.



Figure 3.1 Bill Vazan, *Le Canada entre parenthèses, intervention sur la côte Spanish Bank à Vancouver (C.-B.) et à Paul's Bluff (Î.-P.-É.), 1969*. Gélatine argentique. Dimensions indéterminées. Tiré du site VOX images contemporaines. [En ligne]

http://www.voxphoto.com/recherche.php?cmd=getimage&lng=fr&artistes=157&image_fichier=2570048&anneemin=0&anneemax=2010&proceder=0&pratique=0&theme=0&flgart=1
(Consulté le 15 août 2011).



Figure 3.2 Jeane Fabb et Julie Durocher, *Le treizième geste*, photographies réalisées lors d'une résidence au Centre Art/Nature à l'été 1997. Tiré de : Julie Durocher, Jeane Fabb et Tedi Tafel, 1998, p. 2.



Figure 3.3 Tedi Tafel, *Calendar (Octobre)*, 2010. Plan fixe tiré d'une vidéo projetée dans un appartement montréalais. Gracieuseté de l'artiste.



Figure 3.4 Tedi Tafel, *Calendar (Novembre)*, 2010. Photographie d'un solo du danseur Marc Boivin dans un bâtiment industriel du quartier Mile-End à Montréal. Gracieuseté de l'artiste.

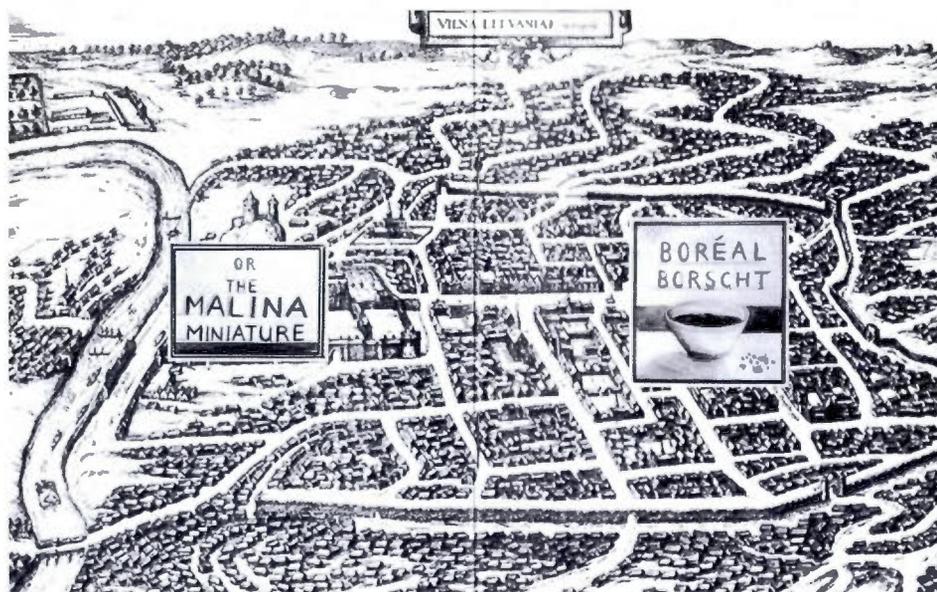


Figure 3.5 *Boréal Borscht or The Malina Miniature*, couverture dépliée du livre de Vida Simon réalisé à la suite de sa résidence au Centre Art/Nature en 2006-2007, Labelle, Québec. Tiré de : Simon, 2008.



Figure 3.6 Steve Topping, *Flatlander*, installation sur le site du Centre Art/Nature lors d'une résidence en 2005-2006, Labelle, Québec. Photographie de Steve Topping. Gracieuseté de Boréal Art/Nature.