

J'aime Hydro ?

Didier Morelli

Number 128, Spring–Summer 2021

Climatologie
Climatology

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95809ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morelli, D. (2021). J'aime Hydro ? *Espace*, (128), 30–37.

J'AIME HYDRO ?

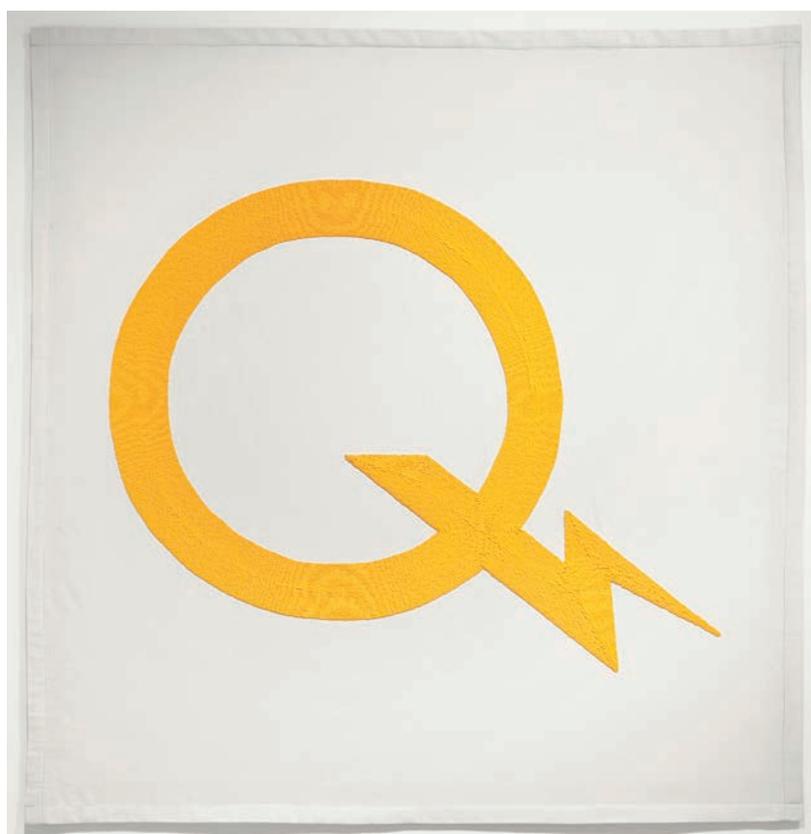
Didier Morelli

« [...] en employant les termes zone extractive, je fais référence à un paradigme, une vision du monde et des technologies coloniales qui ciblent des régions de "haute biodiversité" afin de réduire la vie à une conversion capitaliste des ressources. »

– Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, 2017¹

Dans la foulée de la marée noire de Deepwater Horizon en 2010, lorsque 4,9 millions de barils de pétrole se sont écoulés dans le golfe du Mexique à partir du site de prospection de Macondo, exploité par BP, des militants déversèrent une substance semblable à du pétrole sur les marches de l'entrée de la Tate Britain alors qu'on y célébrait la grande fête d'été. La manifestation, menée par le collectif Liberate Tate, était à l'image d'interventions similaires visant les institutions culturelles ayant des liens financiers avec les industries extractives. Au cours des cinq années suivantes, le groupe mena au moins dix actions collectives visant le Tate et, en 2016, obtint gain de cause lorsque BP annonça qu'il renonçait à financer l'institution muséale après 26 ans de mécénat corporatif².

À n'en point douter, les compagnies pétrolières et gazières sont les plus grands responsables des changements climatiques générés par les humains à travers la planète et, à ce titre, soulèvent l'ire du monde de l'art à l'échelle internationale³. Cependant, au sein d'un paysage culturel sous-financé, d'autres conglomérats énergétiques aux ressources abondantes représentent des partenariats tentants pour les institutions artistiques. Au Canada, la société de services publics Hydro-Québec est l'un des plus importants mécènes du pays. Lié à un sentiment de fierté nationaliste au Québec, ce quatrième plus grand producteur



d'hydroélectricité au monde maintient un air d'éco-conscience et d'innovation. Pourtant, comme Christine Beaulieu l'a si bien démontré dans sa pièce *J'aime Hydro* (2017), acclamée par la critique, la relation qui existe depuis 70 ans entre Hydro-Québec, les populations qu'elle dessert et la terre et l'eau dont elle dépend n'est pas sans tensions⁴.

Alors que le « mythe de l'hydroélectricité » continue largement de planer, la déclaration commune, publiée en décembre 2020 par six Premières Nations du Canada pour s'opposer au nouveau et lucratif corridor de transport d'électricité d'Hydro-Québec vers les États-Unis, est un rappel de l'héritage de la colonisation et de la dévastation territoriale engendré par la compagnie d'électricité. Datant du projet de la Baie-James dans les années 1970 et 1980, des décennies de pollution au mercure, de changement climatique local, de modification du débit d'eau, d'augmentation de l'activité sismique et de perturbations des routes migratoires des animaux ont été observées consécutivement aux inondations et constructions de barrages. Ayant un impact disproportionné sur les Cris, pour qui la Grande Rivière est un territoire ancestral, le projet de la Baie-James ainsi qu'un éventail d'autres développements hydroélectriques ont historiquement soutenu un Sud urbanisé, à prédominance blanche et énergivore, aux dépens écologiques et économiques des communautés autochtones du Nord.

Nadia Myre, *Hydro-Québec*, de la série *Journey of the Seventh Fire*, 2008.
Avec l'aimable permission de la
Galerie Art Mûr. Photo : Guy L'Heureux.



Nadia Myre, *Cameco*, de la série
Journey of the Seventh Fire, 2008.
Nadia Myre, *Alcan*, de la série
Journey of the Seventh Fire, 2009.
Avec l'aimable permission de la
Galerie Art Mûr. Photos : Guy L'Heureux.

Compte tenu de l'engagement d'Hydro-Québec dans la promotion de l'art contemporain, déboulonner ce mythe culturel de l'énergie propre est une tâche difficile pour les artistes visuels. La collection d'Hydro-Québec est l'une des plus imposantes de la province, avec près de 1200 objets d'art⁵. L'une de ses premières commandes, *Lumière et mouvement dans la couleur* (1962) de Jean-Paul Mousseau, installée au siège social de l'entreprise au centre-ville de Montréal, a marqué les débuts de l'art public au Québec et la reconnaissance du modernisme par le gouvernement provincial⁶. Éclairée par un système novateur de 840 néons aux couleurs fluctuantes évoquant le vitrail, la murale abstraite témoignait du pouvoir brut et de l'autorité de la société d'État. Produisant une expérience semblable à celle d'une cathédrale en transformant le capital et l'énergie hydroélectrique d'Hydro-Québec en un objet d'une beauté transcendante, l'œuvre contribue à « l'esthétique de l'Anthropocène ». Décrite par le théoricien de la culture visuelle Nicholas Mirzoeff comme une conséquence involontaire de l'esthétique impériale, la pollution industrielle moderne est amenée à « paraître naturelle, juste et ensuite belle⁷ ». Grâce à l'exploit monumental de Mousseau en matière d'ingénierie et de vision artistique, Hydro-Québec a consolidé à la fois un élément essentiel du patrimoine culturel québécois et la pierre angulaire de son importante collection.

Subvertissant le flux de l'hydroélectricité en une œuvre sculpturale qui engage une critique sociale par un scintillement de lumières, *Hydro* (2019) de Caroline Monnet et Ludovic Boney invite à considérer les impacts écologiques et le colonialisme enraciné de la société d'État. Dans la collaboration de Monnet et Boney, 180 ampoules sont suspendues à quelques centimètres du sol au-dessus d'un plancher en miroir dans une pièce sombre. Programmées pour générer un crescendo auditif, elles pulsent au rythme d'un discours prononcé par Matthew Coon Come au Tribunal international de l'eau à Amsterdam en 1992. En tant que Grand Chef du Grand Conseil des Cris, Coon Come a défendu la souveraineté du Nord en contestant le projet Grande-Baleine, un contrat de 17 milliards de dollars entre Hydro-Québec et la New York Power Authority, lequel aurait détourné huit grandes rivières avec un impact sur un écosystème de la taille de la France.

Dans leur présentation de l'enregistrement, Monnet et Boney construisent un refrain en superposant la voix de Coon Come et en faisant en sorte que les ampoules s'intensifient jusqu'à devenir aveuglantes. Plongeant la salle dans l'obscurité au moment culminant, les ampoules individuelles scintillent alors dans un code morse qui correspond aux mots de Coon Come. Cette séquence où l'élan puissant du discours est transposé en



Nadia Myre, *Frontenac Venture*,
de la série *Journey of the Seventh Fire*,
2009. Avec l'aimable permission de la
Galerie Art Mür. Photo : Guy L'Heureux.



Caroline Monnet et Ludovic Boney, *Hydro*, 2017.
Vues de l'installation, Musée d'art de Joliette, 2019.
Photos : Paul Litherland.

un énigmatique et silencieux scintillement nous rappelle que l'hydroélectricité n'est pas une source d'énergie d'un autre monde, mais un produit dérivé de la nature pour nos besoins. Le flux fiable d'énergie hydroélectrique que nous tenons pour acquis dans nos foyers semble nous immuniser contre les maux de l'extractivisme. Dans *Hydro*, l'intégration du discours de Coon Come dans le fonctionnement des ampoules engage l'idée d'une complicité implicite dans ce persistant compromis moral. Par ailleurs, le bassin de miroirs amplifie la luminosité de l'installation par des reflets en boucles, faisant ainsi écho à la lutte continuelle des communautés des Premières Nations pour faire valoir leurs droits territoriaux et leur bien-être face à Hydro-Québec.

Suivant des principes modernistes, *Lumière et mouvement dans la couleur* de Mousseau masque la quincaillerie et les néons de l'œuvre derrière une colossale façade en résine. Par une illusion de simplicité, cette esthétique renforce la notion de magie domestiquée de l'hydroélectricité. En recadrant esthétiquement la conquête de la nature, la commande « anesthésiait » son public en suggérant une perte de repères perceptuelle et une dissociation entre hydroélectricité et pollution⁸. Des décennies

plus tard, alors que les discussions sur les causes sous-jacentes aux changements climatiques ont évolué, Monnet et Boney élèvent visuellement les dessous industriels de leur sculpture multimédia. La structure suspendue d'*Hydro*, un enchevêtrement apparent de fils noirs descendant du plafond pour former une constellation d'ampoules clignotantes, rappelle le réseau complexe de lignes électriques de la société d'État qui traverse la province. Mettant en évidence l'interdépendance entre les matrices de pouvoir coloniales et les infrastructures de production d'énergie, l'œuvre évoque 34 000 kilomètres de câbles à haute tension bourdonnants, d'imposants piliers d'acier, des interconnexions tentaculaires et la déforestation qui marquent tous inexorablement le paysage.

La scarification de la terre causée par l'industrie de l'extraction au Québec est un enjeu déterminant dans *Journey of the Seventh Fire* (2008) de Nadia Myre, une série de quatre logos d'entreprise en perles de verre sur toile, dans laquelle Hydro-Québec, Alcan (aluminium), Frontenac Ventures Corporation et Cameco (uranium) sont dépouillés de leur nom et mis à nu. Comme le fait remarquer l'historienne de l'art Emily Falvey, le rendu géométrique des logos,



détournés et extraits de leur rôle de marques d'entreprise, fait un clin d'œil à l'histoire de l'abstraction moderniste⁹. Dans le cas d'Hydro-Québec, un « Q » jaune stylisé, formé d'un cercle et d'un éclair – conçu par l'agence montréalaise Gagnon/Valkus en 1960 – a un poids symbolique immense. Omniprésent dans toute la province sur les compteurs d'électricité domestiques, les poteaux électriques, les camions de service, au-dessus du siège social d'Hydro-Québec¹⁰ ou sur l'en-tête des factures mensuelles, le logo est un signifiant visuel imprégné des notions patriotiques d'illumination et de progrès économique. Souvent juxtaposée à l'énergie « sale » de l'industrie des sables bitumineux de l'Ouest canadien, l'image d'Hydro-Québec bénéficie d'une position avantageuse dans les divisions culturelles plus larges Est/Ouest et franco/anglo-canadiennes, lesquelles consolident son statut de marqueur d'autonomie et de fierté régionales. Apparaissant aux côtés de compagnies plus communément associées à des méfaits écologiques, le brillant symbole jaune de la société d'État semble fragilisé.

Journey of the Seventh Fire s'inspire de la prophétie des Sept Feux, un enseignement clé des Anishinabes encodé dans une ceinture wampum des années 1400. Toujours en cours d'accomplissement, la prophétie prédit l'arrivée d'une « race à la peau claire » qui viendra soit en paix, soit avec un « visage de mort ». Au moment du Septième Feu, la « race à la peau claire » sera à la croisée des chemins : elle devra choisir entre le « matérialisme », qui conduira à la destruction de l'humanité, ou rejoindre le « peuple naturel » du territoire sur un chemin « spirituel ». S'inspirant de ce récit, Myre fait d'Hydro-Québec l'un des points pivots de ce carrefour, soulignant l'empiètement de cette entreprise sur la souveraineté autochtone par des prises de pouvoir économiques et environnementales. Au travers de cette reproduction perlée, nette et précise du Q stylisé, gravé dans l'arc de la prophétie, l'œuvre situe le royaume hydroélectrique du Québec à l'intérieur du cadre d'exploitation des négociations commerciales et des ententes territoriales des zones de contact.

À l'instar du titre d'*Hydro*, qui s'appuie sur la marque visuelle, expérientielle et culturelle soignée d'Hydro-Québec pour signaler une critique continue, *Journey of the Seventh Fire* utilise leur emblème pour miner la socialité coloniale sur laquelle le conglomérat a été construit. Abordant la puissance des cercles de perlage autochtones, Myre déclare : « Le perlage est politique, qu'il s'agisse simplement d'une contribution personnelle à un continuum ancestral ou du détournement conscient d'une imagerie chargée. Je considère vraiment le perlage comme un acte de résistance silencieuse.¹¹ » Cet accent mis sur le perlage en tant qu'acte politique fait écho à ce que Walter D. Mignolo décrit comme des « gestes décoloniaux », un mouvement incarné qui porte un « sentiment décolonial et/ou une intention décoloniale »¹². En articulant l'hydroélectricité au droit à l'autodétermination des Premières Nations, *Journey of the Seventh Fire* met à distance la mimésis et la charge représentationnelle de la « performance » occidentale. Le geste du perlage, qui est un acte répétitif, kinesthésique et transmis de génération en génération, renvoie à un écosystème de relations ancestrales. Évoquant des communautés distinctes qui ont été sans cesse déplacées et

divisées en raison de désastres écologiques causés par l'humain, le colonialisme et les changements climatiques, l'œuvre se pose à l'encontre d'une homogénéisation de la culture et du territoire par Hydro-Québec sous les auspices d'un monolithe industriel moderniste, épuré et englobant¹³.

L'absence générale de conversations critiques concernant l'impact d'Hydro-Québec sur l'environnement relève en partie de son image de mécène des arts au Québec. Si l'on considère la liste restreinte d'autres collections d'art d'entreprises importantes (la Banque Nationale, Power Corporation, la Caisse de dépôt et placement du Québec et Loto-Québec), il n'est pas surprenant que Caroline Monnet et Nadia Myre, des artistes ayant à leur actif de nombreuses expositions et prix, aient des œuvres dans la collection d'Hydro-Québec. Ces puissantes entreprises représentent l'armature financière de la province – banque, investissement, jeu, ingénierie – et leur généreux soutien aux arts ne devrait pas occulter leurs transgressions éthiques documentées ni leur impact écologique.

Les sociétés capitalistes sont inévitablement confrontées aux limites environnementales de leur système de production, peu importe si elles sont bien intentionnées ou axées sur la conservation. Hydro-Québec continue de promouvoir un équilibre calculé auprès du public, lequel inclut une culture d'écolablanchiment qui s'incruste dans les expositions locales. Parmi les récentes commandites de l'entreprise, mentionnons l'exposition *níchiwamiskwém / nimidet / ma sœur / my sister* au Musée des beaux-arts de Sherbrooke, dans le cadre de la Biennale d'art contemporain autochtone (2018), et *Riopelle : à la rencontre des territoires nordiques et des cultures autochtones* au Musée des beaux-arts de Montréal (2020-2021)¹⁴. Alors que la première, commissariée par Niki Little et Becca Taylor, a mis de l'avant des artistes et des organisateurs autochtones dans ce qui semble avoir été un événement véritablement enrichissant, l'approche interculturelle de la seconde laisse à désirer. Bien qu'une visibilité et un espace d'expression soient accordés à des artistes et chercheurs des Premières Nations dans les salles d'exposition et dans le catalogue, à une époque où les institutions culturelles ne cessent de manifester leur désir de créer des plateformes plus diversifiées et inclusives, l'exposition met toujours en valeur Riopelle, un artiste blanc, mâle et issu de la colonisation, tout en capitalisant sur les concepts d'indigénéité et de nordicité¹⁵.

Situé dans le hall principal de l'exposition sur Riopelle, le message de commandite d'Hydro-Québec se conclut ainsi : « À l'instar de l'entreprise qui, au fil des ans, continue toujours d'apprendre et d'évoluer grâce à ses relations avec les communautés autochtones, l'exposition jette un regard inédit sur la façon dont la nordicité et l'autochtonie ont eu une influence marquante sur le travail d'un artiste incontournable. » La juxtaposition de l'effort commissarial pour engager une lecture interculturelle de Riopelle au langage autopromotionnel d'Hydro-Québec est au cœur de la contradiction relative au financement des arts au Québec. Alors qu'Hydro-Québec engage une désinformation sur sa relation actuelle avec certaines communautés des Premières Nations dans l'espoir de

développer de nouveaux échanges commerciaux avec les États-Unis¹⁶, l'entreprise écoblançait simultanément son image en finançant des expositions et des acquisitions qui en font une partie intégrante de l'économie culturelle de la province. Soutenue par le mythe de l'énergie propre et le sentiment d'un héritage culturel nationaliste et blanc, Hydro-Québec continue d'empoisonner la terre et l'eau tout en bénéficiant des profits exponentiels de l'hydroélectricité. Confortablement à l'écart de ces ravages et dommages écologiques, peu de gens vivant sous le Bouclier canadien sont conscients de cette réalité ou ont le courage de dénoncer les expositions commanditées. Bien que certains artistes québécois s'aventurent à remettre Hydro-Québec en question, reste à voir si un mouvement activiste déversera des gallons d'eau pour inonder une salle d'exposition où le Q jaune est inscrit au mur.

Traduit par Aseman Sabet

DIDIER MORELLI est candidat au doctorat en Performance Studies à la Northwestern University à Chicago en Illinois. Morelli consacre sa thèse à la relation entre l'environnement bâti et la nature kinesthésique des corps performants à New York et Los Angeles entre 1970 et 1985. Basé à Montréal, il écrit sur les intersections entre l'art visuel et la performance. Ses articles ont été publiés dans *Art Journal*, *Canadian Theatre Review*, *C Magazine*, *esse arts + opinions* et *TDR: The Drama Review*. Il est aussi commissaire d'exposition, chercheur indépendant et artiste visuel.

1.
Traduction libre.

2.
Des remises en question similaires ont fait surface alors que le secteur culturel exige plus de responsabilité de la part des membres des conseils d'administration des musées, des donateurs et des entreprises commanditaires. En 2019, de nombreuses institutions ont retiré le nom Sackler lorsque la compagnie de cette famille, Purdue Pharma, a plaidé coupable à des accusations criminelles concernant la commercialisation d'analgésiques addictifs. Des messages entre les membres de la famille ont révélé par la suite qu'ils avaient tiré parti de leur philanthropie culturelle pour en faire une publicité positive. De même, en 2019, des mois de protestations lors de la Biennale du Whitney, dénonçant le vice-président du musée Warren Kandors, propriétaire de Safariland, un fabricant de fournitures pour les forces de l'ordre et l'armée, ont conduit à son départ du conseil d'administration.

3.
Dans un récent numéro de *Vie des Arts* (Hiver 2020), Julien Abadie aborde les difficultés que rencontrent les musées québécois au sein d'un nouveau paysage financier alors qu'ils cherchent à se défaire de bailleurs de fonds écologiquement problématiques. Se concentrant sur l'industrie pétrolière, l'article établit un parallèle avec la chute du lobby du tabac.

4.
Power from the North: Territory, Identity, and the Culture of Hydroelectricity in Quebec (2013), de Caroline Desbiens, offre également un survol de l'histoire et de l'imaginaire collectif qui entourent l'entreprise de service public.

5.
En 2010, Hydro-Québec a annoncé le retrait de son budget annuel de 200 000 dollars consacré aux acquisitions après avoir mis fin à toute forme de philanthropie. Devant l'immense consternation du secteur culturel et des médias, l'entreprise est revenue sur sa décision.

6.
Entièrement restaurée en 2002, il s'agit toujours d'une œuvre phare pour la société d'État, attirant les touristes et les écoliers, notamment grâce à des visites guidées.

7.
Nicholas Mirzoeff, « Visualizing the Anthropocene », *Public Culture*, vol. 26, n° 2, 2014, p. 220.

8.
Ibid.

9.
Emily Falvey, « Nadia Myre Fuses the Personal and the Political », *Canadian Art*, 11 novembre 2015. [En ligne] : bit.ly/3tlgXLM.

10.
De 1962 à 2002, l'édifice d'Hydro-Québec abritait également les bureaux montréalais du Premier ministre du Québec.

11.
Nadia Myre, citée par Sherry Farrell Racette dans « Tuft Life: Stitching Sovereignty in Contemporary Indigenous Art », *Art Journal*, vol. 76, n° 2, 2017, p. 115. Traduction libre.

12.
Walter D. Mignolo, « Looking for the meaning of 'decolonial gesture' », *E-misférica*, vol. 11, n° 1, 2014. [En ligne] : bit.ly/2PbKcNt.

13.
En 2016, dans le cadre d'une résidence au Musée McCord, Myre développa un projet intitulé *Decolonial Gestures or Doing it Wrong? Refaire le chemin*, où elle puisa dans la collection ethnographique du Musée pour illustrer un geste décolonial en tant que processus de réappropriation d'une identité autochtone.

14.
Hydro-Québec est également le commanditaire des deux plus importantes collections publiques d'art inuit de la province : la Collection d'art inuit Brousseau du Musée national des beaux-arts du Québec et l'Espace Hydro-Québec – Art inuit du Musée des beaux-arts de Montréal.

15.
Il convient de noter que cette prémisse commissariale rejoint certaines expositions précédentes du MBAM qui ont aussi maladroitement présenté des perspectives « intersectionnelles » et/ou « interculturelles ». Dans sa critique du jumelage de deux de ces expositions en 2018 dans *RACAR*, *Nous sommes ici, d'ici : L'art contemporain des Noirs canadiens et D'Afrique aux Amériques : Picasso en face-à-face, d'hier à aujourd'hui*, l'historienne de l'art Joana Joachim souligne comment, une fois de plus, l'art diasporique africain est contraint de jouer les seconds rôles dans la carrière d'un éminent artiste blanc, masculin et européen. [En ligne] : bit.ly/3c72wQf.

16.
Adrienne Jérôme, « Hydro-Québec doit arrêter d'ignorer les droits des Premières Nations », *La Presse*, 18 décembre 2020. [En ligne] : bit.ly/3kUSxl4.