



L'Économie Bleue, un modèle économique qui incite à utiliser ce qui est localement disponible, qui ne produit pas d'effets secondaires tels émissions et déchets et qui, au lieu de coûter plus cher, assure la compétitivité et l'augmentation de la productivité tout en créant des emplois et une meilleure cohésion sociale !

Comme la Nature, *L'Économie Bleue* émule les interactions si efficaces et évolutives des écosystèmes, dans lesquels les déchets de l'un sont la nourriture de l'autre.

L'Économie Bleue s'attache à la régénération, au delà donc de la préservation et de la conservation ; elle ne recycle pas, elle régénère.

D'une certaine façon, *L'Économie Bleue* consiste à s'assurer qu'un écosystème maintient ses règles évolutives afin que tous puissent bénéficier du flux infini de la Nature en matière de créativité, d'adaptabilité et d'abondance.



crane.fr

CRANE lab

facebook.com/lecrane

scoop.it/t/crane

06 58 21 29 17

crane@bbox.fr

pôle recherche en art numérique, éthique de l'art et régénération

invitation à participer au colloque

« *L'Acte Artistique dans l'Économie Bleue* »

mercredi 26 juin 2013 à partir de 14h
au Château de Chevigny - 21140 Millery

Bonjour,

Le concept d' *Économie Bleue* est apparu en 2010 avec le livre « *The Blue Economy 10 years - 100 innovations - 100 million jobs* » écrit par l'entrepreneur belge Gunter PAULI.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Économie_bleue

<http://www.theblueeconomy.org/blue/Home.html>

Ce modèle économique est supporté par une communauté internationale d'entreprises, d'innovateurs et de scientifiques pour mettre en œuvre et partager des *business models* florissant qui visent à améliorer les écosystèmes naturels et la qualité de vie.

À l'instar

- des travaux innovants de nombreux savants tels Emile Ishida au Japon, Wilhelm Barthlott en Allemagne, Andrew Parker au Royaume Uni, Joanna Aizenberg en Russie et aux Etats-Unis d'Amérique, Jorge Alberto Vieira Costa au Brésil ... qui démontrent que l'on peut utiliser la physique, la chimie et la biologie pour mettre au point des solutions durables et économes en ressources et énergies, tout comme le font les écosystèmes,

[Préface du livre « L'Économie Bleue »](#)

- du paysan-agroécologue et philosophe Pierre RABHI inventeur du concept « *Oasis en tous lieux* »,
- du biométisme,

notre colloque a pour objet de cerner et définir des objectifs déterminant qui permettront aux artistes, aux enseignants, aux institutions et à tous leurs partenaires d'inscrire leurs actions dans le respect des écosystèmes et de la nature humaine.

Nous souhaitons, bien au-delà de l'artistique, rassembler pour cet événement un large panel représentatif des acteurs sociaux, culturels, économiques et politiques locaux.

En effet les activités induites par « L'Acte Artistique » concernent tous les maillons de notre société tant dans la production d'œuvres d'art (conception et achats de matériaux, logistique, ingénierie culturelle ...), leur diffusion (collectivités publiques, institutions, associations ...) et leur médiation (établissements d'enseignements, centres de loisirs, tourisme ...).

[« Il ne faut pas polluer moins, il faut arrêter de polluer »](#)

.../...



crane.fr

CRANE lab

facebook.com/lecrane

scoop.it/t/crane

06 58 21 29 17

crane@bbox.fr

pôle recherche en art numérique, éthique de l'art et régénération

Neuf personnalités représentatives du champ artistique actuel au Canada et en France interviendront durant cette manifestation :

Pierre OUELLET

UQAM (Université du Québec à Montréal) - chaire de l'Unité de Recherche en Esthétique et Poétique

Christine PALMIERI

directrice de la revue cyberculturel ARCHÉE

Mario LAMBERT

artiste, éco-designer & conseiller en écologie industrielle

Jocelyn FISET

directeur du GRAVE de Victoriaville

Nicolas ROMÉAS

directeur de la revue CASSANDRE/HORSCHAMP

Gilles MALATRAY

critique, directeur des DES ARTS SONNANTS

GILLES GALLY

artiste

Pierre BONGIOVANNI

directeur de LA MAISON LAURENTINE

JEAN VOGUET

directeur du CRANE lab

L'Économie Bleue, un modèle économique qui incite à utiliser ce qui est localement disponible, qui ne produit pas d'effets secondaires tels émissions et déchets et qui, au lieu de coûter plus cher, assure la compétitivité et l'augmentation de la productivité tout en créant des emplois et une meilleure cohésion sociale !

Comme la Nature, L'Économie Bleue émule les interactions si efficaces et évolutives des écosystèmes, dans lesquels les déchets de l'un sont la nourriture de l'autre.

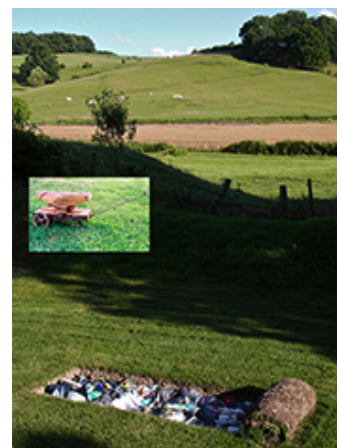
L'Économie Bleue s'attache à la régénération, au delà donc de la préservation et de la conservation ; elle ne recycle pas, elle régénère.

D'une certaine façon, l'Économie Bleue consiste à s'assurer qu'un écosystème maintient ses règles évolutives afin que tous puissent bénéficier du flux infini de la Nature en matière de créativité, d'adaptabilité et d'abondance.

Merci de nous confirmer votre présence (ainsi que le nombre de personnes).

Dans l'attente de vous recevoir,

l'équipe du CRANE lab



colloque

« *L'Acte Artistique dans l'Économie Bleue* »

contributions :

• page 5

« *Prévoir, sur-voir* »

Jocelyn FISET

artiste et directeur du GRAVE de Victoriaville (Canada)

• page 6

« *Pôle d'écologie industrielle* »

Mario LAMBERT

artiste, éco-designer et conseiller en écologie industrielle

• page 7

« *Art sonore, écologie sonore, économie bleue* »

Gilles MALATRAY

artiste sonore et promeneur écoutant

• pages 8-18

« *Eikon et Oikos dans l'Économie Bleue* »

Pierre OUELLET

*Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique de l'UQAM
(Université du Québec à Montréal)*

• pages 19-26

« *L'Acte bleu* »

Christine PALMIÉRI

directrice de la cyber-revue ARCHÉE

• pages 28

« *L'âme de l'humanité* »

Nicolas ROMÉAS

directeur de la revue CASSANDRE/HORSCHAMP

Jocelyn Fiset

Artiste et directeur du GRAVE de Victoriaville
Canada

Prévoir, sur-voir

Depuis plus de vingt ans le GRAVE expose des œuvres reliées plus spécifiquement aux notions de récupération (reprendre ou recueillir ce qui pourrait être perdu) et de recyclage (réintroduire dans un cycle).

Au fil des ans, donc, l'organisme a développé une expertise de ces pratiques et il compte fermement poursuivre en ce sens, car le phénomène du recyclage et de la récupération est plus présent que jamais dans plusieurs secteurs d'activité de notre société, et les problèmes qui y sont liés trouvent partout un écho grandissant. C'est une des raisons qui pousse le GRAVE à persister dans le développement de la recherche fondamentale dans ce créneau d'avenir doublé d'une très forte actualité régionale. En effet, la région administrative où loge le GRAVE est considérée comme le berceau du développement durable au Québec.

Pour le futur, il ne saurait être question que notre organisme soit inféodé à des règles, des lois, des processus industriels, commerciaux ou d'affaires, tels qu'ils se vivent dans les entreprises de récupération avec lesquelles nous collaborons depuis plus d'une décennie.

Le GRAVE ne doit pas simplement suivre ou accompagner les individus, les centres de formation, les entreprises ou les commerces engagés dans une dynamique recyclante, il doit aussi utiliser totalement la liberté qui lui échoit en tant que centre d'artistes autonome et autogéré pour questionner, rechercher, résister, transcender, développer et proposer de nouvelles avenues.

Le rôle du GRAVE doit se jouer en amont de la réalité du recyclage et de la récupération afin de *prévoir* les prochains défis de ces pratiques. Il doit aussi se jouer en aval de cette réalité pour *sur-voir* et permettre aux artistes visionnaires d'agir et de se réaliser.

Pour résumer la situation, voici quelques pistes de réflexions concernant le développement futur de l'organisme :

- Jusqu'où le recyclage nous mènera-t-il ? À recycler les mentalités, la société, l'univers ?
- Outre la matière inerte, aurons-nous aussi à gérer le recyclage de la matière grise ou la récupération de la matière grasse ?
- Que dire maintenant du bio recyclage, du nano recyclage et autres nouvelles technologies que guette déjà la surproduction ?
- Comment continuer à créer des œuvres d'art à partir de nos matières résiduelles sociétales à l'époque du land art, de l'in situ, de l'art nature, de la performance ou de l'art nomade qui poussent la création toujours plus vers sa dématérialisation ?

Mario LAMBERT

Artiste, éco-designer et conseiller en écologie industrielle
Canada

Pôle d'écologie industrielle

« Comprendre que les matériaux post-industriel ne sont pas des rebuts
mais des gisements présent et futur »

Le *Pôle d'écologie industrielle* consiste à créer une synergie entre les entreprises afin d'arriver à une meilleure gestion globale des ressources et aussi d'éviter l'enfouissement des sous-produits industriels sous-jacents à toutes leurs activités.

Il arrive souvent qu'une entreprise paie le prix fort pour se débarrasser de ses déchets alors qu'une autre industrie paie cher pour se procurer la même matière pour sa production. Les déchets des uns deviennent alors un gisement pour les autres.

Mario Lambert propose donc un changement de paradigme en parlant d'*Écologie industrielle* un concept qui vise à rompre avec l'approche linéaire classique des activités économiques qui n'intègre ni la finitude des ressources, ni l'incapacité de la planète à absorber la totalité des déchets produits. L'écologie industrielle prône ainsi une approche, systémique des activités, inspirée des écosystèmes naturels.

Le principal enjeu de l'écologie industrielle est donc l'augmentation de l'efficacité d'utilisation des ressources avec le souci de combiner les approches sectorielles et transversales dans des processus productifs intégrateurs. Un pôle d'écologie industrielle efficace serait un parc industriel dont la conception est pensée pour intégrer les différentes productions dans un cycle ressources-énergies-matières résiduelles qui puissent être complet et efficient. Les activités de ce genre de parc industriel doivent donc être complémentaires et répondre au besoin de symbiose afin d'être efficace.

En complément, Mario Lambert propose que 10% des matières résiduelles des Pôles d'écologie industrielle soient détournées à des fins d'utilisations artistiques (artisans, designer, artistes, architectes, etc.) et que la gestion de cette matière soit faites par les centres d'artistes autogérés afin de dégager des bénéfices, des revenus autonomes pour financer leurs activités.

Gilles MALATRAY

Artiste sonore et promeneur écoutant

Lyon

Art sonore, écologie sonore, économie bleue

Paysages sonores partagés

Un paysage sonore appartient à l'ensemble de ses "habitants/usagers", il se partage, et devrait être protégé de façon consciente et collective. Nous devons envisager des actions de terrain telles que :

- Art et pédagogie de l'écoute, sensibilisation/militantisme
- Art environnemental, territoires sensibles, tourisme culturel raisonné ...
- Aménagement du territoire englobant une approche sensible, esthétique, artistique (architecture, urbanisme, paysage, écologie ...)

Contre l'envahissement sonore, équilibre et santé

Protéger l'existant, la biodiversité, réduire la pollution, l'hégémonie, l'ambiance "son unique", la surenchère ...

Ressources

Partager les ressources sur les actions, les artistes, structures, axes de recherches, textes et autres médias (sites, portails, bases de données, veille informatique ...)

Réseaux

Fédérer des actions, rencontres autour de réseaux nationaux et internationaux (réseaux écologie sonore, land art ..., travail en espaces virtuels (Open Simulor, grille FrancoGrid - intranet/extranet)

Économie

Des aménagements prenant en compte en aval le facteur son au niveau local, évitant de trop "réparer" les nuisances par des travaux coûteux et peu efficaces (murs anti-bruit, voix recouvertes ...)

Pierre OUELLET

Titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique de l'UQAM (Université du Québec à Montréal)
Canada

Eikon et *Oikos* dans l'Économie Bleue

Les formes symboliques de l'économie et de l'écologie profondes de notre Temps, en jeu dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui donnent lieu à une autre vision de la « Maison-Monde », comme disent les Premières nations, où les règles et les habitudes d'échange (économiques) sont celles mêmes dans lesquelles notre milieu ou notre habitat (écologiques) nous parlent ou se manifestent, dans une « langue » ou un logos que l'œuvre d'art a pour mission de faire entendre, de répercuter, de réverbérer.

J'évoquerai la manière dont l'*eikon* ou l'*eidolon*, l'icône ou l'idole en quoi consiste toute œuvre d'art, participent d'un *oikos* ou d'un milieu dans lequel le *nomos* et le *logos*, soit la loi et la parole, la gestion et l'expression, la maintenance et la manifestation de notre « monde » sont étroitement *accordés*, au sens musical du terme, même quand on a affaire à des dissonances, à un tintamarre, à un brouhaha. Je vais tenter de montrer comment les formes symboliques de l'économie et de l'écologie profondes de notre Temps, en jeu dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui, et notamment dans l'art innu qu'on trouve au nord-est du Québec, entre Mashteuiatsh et Betsiamites, donnent lieu à une *autre* vision de la « Maison-Monde », comme disent les Premières nations, où les règles et les habitudes d'échange (économiques) sont celles mêmes dans lesquelles notre milieu ou notre habitat (écologiques) nous parlent ou se manifestent, dans une « langue » ou un *logos* que l'œuvre d'art a pour mission de faire entendre, de répercuter, de réverbérer, sa fonction n'étant pas de représenter la Nature, comme on l'a longtemps cru dans l'Occident européen, mais d'en transmettre l'énergie, la force ou la puissance, d'en emprunter le souffle et de l'insuffler à son tour afin de perpétuer la « vie » dont elle s'inspire en une nouvelle respiration qui nous inspire et nous donne ou redonne vie, fondement premier du cycle par lequel *oikologos* et *oikonomos* communient, se recyclant l'un dans l'autre plutôt qu'ils ne s'opposent l'un à l'autre.

Eikon et *Oikos*

Écologie de la vue, économie de la vie

Deux mots hantent notre monde, notre histoire, notre esprit : *économie*, *écologie*. Un même radical les unit, qui vient du grec ancien *oikos* désignant « la maison, l'habitat, le milieu en tant qu'il nous est familier, familiale même, dans lequel on se rassemble et se ressemble ». Il est étroitement apparenté au verbe *eiko*, qui veut dire justement « ressembler, être semblable » — comme l'*eikon*, l'icône, ressemble à ce qu'elle désigne ou représente — et sa racine indoeuropéenne renvoie à l'idée de « clan », soit à ceux qui habitent sous un même toit. Il ne s'agit donc pas de n'importe quel « environnement » : c'est celui que nous fréquentons, qui nous est proche, tel un abri, une demeure, un foyer. C'est le lieu de notre séjour, qui nous est consubstantiel et immédiat : notre enveloppe, notre seconde peau, ce qui nous entoure, nous protège, nous défend.

C'est à un tel lieu qu'on associe tantôt la notion de *nomos* (la loi, l'usage, la norme, les mœurs, l'habitude) tantôt celle de *logos* (la parole, l'expression, le rapport, la pensée, la connaissance) : il y aurait donc d'un côté les « lois et usages de la maison », qui concernent son maintien, son entretien, sa gestion, son administration, bref, son « économie », et de l'autre l'« expression »

même de ce lieu qu'on habite, ce qu'il nous dit, ce dont il nous parle, ce qu'on en pense, ce qu'on en sait, soit sa manifestation en tant que système de signes et de rapports ou de symboles et de liens qui rassemblent ce qui se ressemble, au sein de quoi nous vivons et survivons, bref, son « écologie ». Ainsi les deux mots, *économie* et *écologie*, sont si apparentés l'un à l'autre, par leur commune étymologie, qu'on peut difficilement comprendre qu'ils puissent avoir été séparés pendant si longtemps, au point qu'ils ne cessent aujourd'hui de s'opposer : les lois qui permettent de gérer l'entretien du monde, soit l'Économie, paraissent en effet contredire de plus en plus l'expression ou la parole même du milieu qu'il est, soit l'Écologie, dont le maintien ne dépend pas tant de normes domestiques censées administrer les biens qu'on y trouve que de rapports ou de liens ou encore de signes et de manifestations par lesquels un tel environnement nous parle, nous entretient, notamment de la Vie, de l'Existence, de l'Être, et de sa maintenance, de sa tenue entre nos mains.

L'écologie n'est pas la « science de l'environnement » – le discours qu'on tient sur lui, le *logos* proprement humain qui le prend pour objet –, mais la « parole du lieu ou du milieu que nous habitons », la voix de la Nature en tant que telle, dont nous faisons partie, au sein de laquelle notre voix reste faible, souvent amuïe, assourdie, comme le montrent les innombrables et tonitruantes catastrophes qui ébranlent la planète, devant lesquelles nous restons sans voix. Nous n'entendons plus notre milieu, nous n'écoutons plus notre monde, notre voix n'est plus au diapason de celle de cette Nature naturante, qui parle désormais une langue étrangère, avec laquelle nous ne sommes plus familiers, même si l'*oikos* désignait à l'origine cette « maison familiale » dont nous prenions soin en accordant notre voix à la sienne, en conjuguant nos paroles et nos pensées à celles qu'elle émettait elle-même en se manifestant à nous par des liens étroits, des rapports intimes, nous faisant signe dans l'immédiat, le présent proche, la plus grande proximité.

L'*oikos* est l'une des manifestations les plus prégnantes de l'*Unheimlich*, de l'« inquiétante étrangeté », comme on dit, de l'« inquiétude familière » ou, mieux, de la « familiarité avec l'étrange ». C'est le « tout autre » dont on fait un « chez soi », non pas en se l'appropriant, l'accaparant comme on fait des « ressources naturelles » dans l'économie de marché – cet « usage de la maison » qui réduit tout à une marchandise, un bien à échanger, à thésauriser, sur lequel on veut capitaliser, dont on veut tirer profit –, non, mais en se désappropriant, en s'expropriant même, en s'altérant, soit en abandonnant toute forme de propriété personnelle, individuelle, privée, toute propriété strictement humaine, pour être capable d'entendre et de parler cette langue *autre* dans laquelle s'exprime ce qui nous entoure, avec quoi on ne veut pas seulement dialoguer mais parler en chœur, à l'unisson, d'une seule et même voix, avec ses registres et tessitures si variés qu'on dirait parfois une gigantesque cacophonie.

Je voudrais évoquer aujourd'hui la manière dont l'*eikon* ou l'*eidolon*, l'icône ou l'idole en quoi consiste toute œuvre d'art, participent d'un *oikos* ou d'un milieu dans lequel le *nomos* et le *logos*, soit la loi et la parole, la gestion et l'expression, la maintenance et la manifestation de notre « monde » sont étroitement *accordés*, au sens musical du terme, même quand on a affaire à des dissonances, à un tintamarre, à un brouhaha. Je vais donc tenter de montrer comment les formes symboliques de l'économie et de l'écologie profondes de notre Temps, en jeu dans les pratiques artistiques d'aujourd'hui, et notamment dans l'art innu qu'on trouve au nord-est du Québec, entre Mashteuiatsh et Betsiamites, soit de la région du Lac Saint-Jean et celle de la basse Côte-Nord, donnent lieu à une *autre* vision de la « Maison-Monde », comme disent les Premières nations, où les règles et les habitudes d'échange (économiques) sont celles mêmes dans lesquelles notre milieu ou notre habitat (écologiques) nous parlent ou se manifestent, dans une « langue » ou un *logos* que l'œuvre d'art a pour mission de faire entendre, de répercuter, de réverbérer, sa fonction n'étant pas de représenter la Nature, comme on l'a longtemps cru dans l'Occident européen, mais d'en transmettre l'énergie, la force ou la puissance, d'en emprunter le souffle et de l'insuffler à son tour afin de perpétuer la « vie » dont elle s'inspire en une nouvelle respiration qui nous inspire et nous donne ou redonne vie, fondement premier du cycle par lequel *oikologos* et *oikonomos*

communient, se recyclant l'un dans l'autre plutôt qu'ils ne s'opposent l'un à l'autre.

I. Circulation des forces

On rencontre parfois, dans la forêt innue, des bois de cervidés pendus aux branches d'un arbre ou gisant au pied d'un tronc, sur le bord d'une rivière qui coule à travers le territoire de chasse : ce ne sont pas des trophées, comme ceux que les chasseurs blancs accrochent sur le capot de leur voiture ou sur un mur de leur salon, au-dessus du foyer, pour exposer leur butin, exhiber leur force prédatrice, mais des vestiges ou des reliques de ce qu'on appelle la Nature naturante, *in statu nascendi*, à l'état naissant, soit la Vie qui se perpétue, que Giorgio Agamben appelle la *Zoè*. Ce sont donc des sortes d'ex-voto : non seulement ils commémorent la vie de l'animal qui est passée dans l'homme par l'aliment qui lui a été offert mais ils incarnent aussi une offrande propitiatoire destinée à rendre hommage à la nature et aux dieux de la grâce ainsi obtenue par le don de vie fait au chasseur.

Don et contre-don, dirait Marcel Mauss, rite d'échange dont l'Art, qui est aussi un don, dévoile l'étrange logique, hors de toute économie fondée sur l'appât du gain. On sait que Mauss, dans son *Essai sur le don*, s'attarde longuement sur un phénomène dont la structure et la dynamique semblent analogues à ceux du *mana* pour la magie, dont il dit qu'il est une force pleine, sans forme ni fond, une pure contenance sans contenu, une puissance symbolique ou un sens en puissance, que Lévi-Strauss appellera plus tard un « signifiant flottant », un « symbole vide » ou un « signe zéro », censé désigner qu'il y a *de la* signification sans dénoter *aucun* sens particulier. Il s'agit d'un surcroît de sens qui donne *de la* valeur à un objet, à une personne, à une parole ou à un lieu, sans qu'on puisse dire exactement de *quelle* valeur il s'agit, dont le sens nous échappe, se retire, s'efface, comme si l'excès se transformait en manque, le surcroît en retrait, le plein en vide, le pouvoir en une sorte de perte, comme il arrive parfois dans la contemplation esthétique ou l'extase mystique, qui relèvent d'une « plénitude à vide » où l'on est sous l'effet d'une puissance symbolique telle qu'aucun symbole réel ou actuel ne peut l'incarner ou la représenter dans et pour la conscience.

Le don, chez plusieurs peuples de Mélanésie, mais partout ailleurs aussi, sous divers noms et sous différents aspects, comme chez les Innus ou les Attikamekws du Québec, semble régi originellement par une sorte de *mana* qui lui serait propre, que les Maoris appellent quant à eux le *hau*. Lévi-Strauss en décrit la nature mystérieuse comme « une *source d'énergie* qui opère la synthèse » entre « donner », « recevoir » et « rendre »¹. Mauss écrit quant à lui qu'« on peut [...] prouver que dans les choses échangées [...] il y a une *vertu* [au sens étymologique de *virtus* : une « puissance virtuelle », donc] qui *force* les dons à *circuler*, à être *donnés*, à être *rendus*² ». Comme le *mana* est une totalité signifiante qui est plus que chacune de ses parties, débordant de la sorte les sens multiples et singuliers qui sont censés la composer, auxquels elle ne se réduit jamais, le *hau* est une valeur globale, supplémentaire, excédentaire, irréductible aux nombreuses valeurs, extrêmement variées, que peuvent prendre les objets dans tel ou tel échange. Il *valorise* l'Échange lui-même, le fait de donner, de recevoir et de rendre, conférant ainsi une vertu ou une *virtus* au phénomène global de la donation, dont l'effet est d'unir en une même « énergie » le donateur, le don et le donataire en un lieu et un temps propices à sa « circulation », soit au « recyclage » permanent en quoi consiste toute économie accordée musicalement à l'écologie qui la sous-tend.

Dans un tel cycle le *hau* de la forêt qui « donne » ses proies au chasseur devient le *hau* du chasseur lorsque celui-ci les « offre » à ses proches ou à un donataire lointain, qui en « reçoit » du même coup le *hau*, qu'il devra « transmettre » à son tour à un autre destinataire ou, ultimement, « rendre » à la forêt sous forme de libations, d'offrandes, de sacrifices. L'économie symbolique du

1 Claude Lévi-Strauss, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » dans Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950, p. XXXVIII. (C'est moi qui souligne.)

2 Cité par Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. XXXVIII. (C'est moi qui souligne.)

monde innu, à l'instar du système du don régi par le *hau* chez les Maoris, repose sur le fait qu'une force secrète, supérieure aux sujets et aux objets, aux proies et aux chasseurs, aux donateurs et aux donataires, pousse chacun à donner ou à rendre ce qu'il reçoit.

Cette « trans-duction » qui fait revenir à la Nature, par un long effet boomerang, les dons qu'elle émet en dons qu'on lui rend, notamment dans les offrandes que sont les objets rituels de l'art et de la parole, n'est pas sans rappeler la « trans-mission » qu'assurent les « bâtons à message » que les Innus appellent des *tshissinua shitakana*, dont l'écrivain Joséphine Bacon, qui les compare à des poèmes, dit qu'ils « servaient de points de repère à [s]es grands-parents dans le *nutschimit*, à l'intérieur des terres », précisant que « les Innus laissaient ces messages visuels sur leur chemin pour informer les autres nomades de leur situation » — ainsi « ils plantaient deux morceaux de bois d'épinette blanche, plus ou moins courts, l'un à l'oblique de l'autre », dans des positions qui pouvaient varier : « un bâton penché très près du sol contre un bâton vertical, par exemple, signifiait la famine, et son orientation désignait, comme une boussole, le territoire où ils se rendaient³ ». Joséphine Bacon — qu'on appelle aussi Bibitte, déformation de Pipin en innu-aimun — en conclut que « les arbres ont parlé avant les hommes » et qu'« à travers eux, la parole était toujours en voyage⁴ ». L'*oikos* est *logos*, voix et verbe, bien avant d'être *nomos*, règles et lois, et sa façon de s'exprimer, que Bibitte compare au vent qui fait bruissier les feuilles et craquer les branches, est intimement liée au voyage, au nomadisme, au mouvement nécessaire à toute forme d'échanges (entre la nature et soi, entre soi et autrui), qui est toujours une rencontre avec *de l'Autre*, entraînant un changement de lieu et un changement d'état.

Ce qui est toujours le cas pour les sociétés de chasseurs du monde innu, dont le territoire est un véritable *oikos* : un « inconnu familier » dans lequel s'exprime la paradoxale « proximité des lointains », le fait que l'horizon le plus éloigné nous touche au plus près, que le mouvement de la lumière dans les aurores boréales comme celui du vent dans les herbes qu'on foule du pied constituent une véritable niche, une deuxième ou énième peau que Merleau-Ponty appelle la « chair du monde », soit une nichée ou une couvée d'êtres vivants nés et renaissant sans cesse d'une seule et même Nature, où notre être le plus intime se nourrit de ce que l'espace le plus extensible lui fournit, qu'il lui rend en retour dans le don le plus singulier qu'il puisse faire de sa personne dans les œuvres qu'il crée en les lui dédiant, le monde naturel étant le seul et unique destinataire de nos œuvres... par delà ceux et celles à qui elles s'adressent en apparence, qui ne sont appelés ou interpellés dans cette adresse que parce qu'ils participent du vaste *milieu* qui les dépasse de bord en bord et les traverse de part en part.

L'art et la poésie innus sont partie prenante de cet *oikos* et de ce *nomos*, de cette économie non marchande dans laquelle la Nature, en se « donnant » à profusion, déclenche un contre-don d'images et de paroles qui « donnent » à leur tour — « émettent » et « transmettent », tels des bâtons à message — un surcroît de « sens » ou de « valeur » qui entretient ou décuple le *hau* ou l'énergie donatrice, le *mana* de la trans-mission propre aux échanges, la force virtuelle qui régit la « circulation » des dons au sein de l'espace-temps.

Les œuvres de l'artiste innu Richard Robertson, entre autres, sont des dispositifs porteurs ou transporteurs de *hau*, qui non seulement font « marcher la parole », la font « voyager », dirait Bibitte Bacon, mais font aussi « circuler les forces » — électrochromatiques, dira Robertson, cosmo-physiques au sens large — grâce auxquelles la parole elle-même, son souffle, son âme, tout comme la vision propre aux images de l'art et le mouvement du corps dansant ou performant ne serait-ce que sa lente déambulation sur le territoire de chasse ou sur n'importe quelle scène du monde, y compris celle de l'art, sont considérés comme de véritables « dons », qui participent tout entiers à la « prise de valeur » du monde comme lieu rituel des échanges non pas strictement économiques mais hautement symboliques qui définissent les rapports de l'homme et de la nature comme réciprocité plus ou moins différée des dons offerts, reçus puis rendus, selon une dynamique

3 Joséphine Bacon, *Bâtons à message / Tshissinashitakana*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2009, p7

4 *Ibid.*

qui n'est pas sans lien avec le mode de « trans-mission » propre aux bâtons à message dont les œuvres de Robertson sont des sortes de variantes, comme on peut le voir dans *Perdrix un jour*, de 2000, ou *Culture de l'espace oublié*, de 2004, où des dispositifs de points de repère territoriaux permettent de lutter contre l'amnésie de notre temps.

L'une de ses œuvres, justement intitulée *Territoire* (de 2006), se présente au milieu d'un large sentier comme une sorte de « bâton à message » multiple, à la fois opaque et transparent, au sein d'un bois d'épinettes blanches dont une partie semble détruite. Tendue entre deux troncs d'arbres, tel un collet par un braconnier, en une haute toile ou un large voile ajouré, un rideau à claire-voie, une porte de cordes ou une clôture de fils qui ouvre et ferme en même temps l'accès au territoire, elle prend l'allure d'un gigantesque capteur de rêve ou de mémoire, avec le double motif peint en rouge sur fond blanc puis en blanc sur fond rouge d'une *aile* et d'un *œil* rappelant ceux de l'aigle qui veille sur la forêt avec la même vigilance que l'Esprit.

Au moment de l'installation de ce dispositif, l'artiste nous a appris que son territoire de chasse venait d'être saccagé, ravagé et partiellement brûlé par les compagnies forestières qui exploitent les ressources de la région : cette espèce de barrière ailée munie d'un œil immense, tout sanglant d'une nature profondément meurtrie, se dresse dès lors comme un témoin oculaire de la destruction, un gardien permanent du désastre, à l'œil ouvert aussi large qu'une aile sur les menaces d'anéantissement, prêt à fondre comme l'aigle sur les prédateurs les plus puissants plutôt que sur les proies, dorénavant placées sous sa protection.

Une autre installation, intitulée *Au fil du temps*, réalisée en août 2006 à l'occasion de l'événement *Os brûlé* organisé à Chicoutimi sur le thème de la scapulomancie⁵, montre aussi plusieurs fils qui pendent à un double câble tendu entre quatre poteaux, au bout desquels sont attachés des os et des crânes d'animaux tués non par le chasseur innu mais par les incendiaires étrangers : ces ossements témoignent d'un « écocide », d'un crime contre la nature, que l'artiste décrit non seulement comme la surexploitation des ressources forestières par l'industrie papetière omniprésente et omnipuissante au lac Saint-Jean mais aussi et surtout, de manière plus générale et inquiétante, comme l'envahissement du milieu naturel par ceux qu'il appelle « les Géants du temps⁶ », responsables de la massification de l'espace, de la densification de l'univers, qui croule désormais sous son propre poids, s'écrase sur lui-même en une sorte de suicide lent, dont témoigne le saccage des territoires sauvages causé par les « combats de Titans » qu'ils déclenchent, qui ont pour enjeu la possession du plus grand espace dans le plus petit laps de temps possible en provoquant des agissements et des agitations qui bouleversent en profondeur l'état du monde :

Plus ça bouge et plus il y a de la couleur, de la chaleur, de la pesanteur, écrit l'artiste. Plus le temps coloré peint la vue de surfaces captivantes et passagères. Cependant, ce monde de surfaces colorées obscurcit les clartés qui jadis peuplaient l'imaginaire de la Terre. Il y avait auparavant des êtres de lumière posés à des endroits où l'axe du temps n'avait pas d'emprise. Ces lieux sans couleurs et sans mouvements possédaient une beauté éternelle et universelle. Ces espaces atemporels et mythiques tentaient d'arrêter le géant du temps qui colore l'environnement de teintes artificielles cachant une lourdeur qui accélère le monde et le fait chuter⁷.

Les installations de fils et de cordes que Richard Robertson tend dans la nature sont des pièges à

5 L'événement *Os brûlé* a été organisé par Michaël La Chance et Cindy Dumais à la Vieille pulperie de Chicoutimi en août 2006 et a donné lieu à une publication éponyme disponible à l'Université du Québec à Chicoutimi. Cette rencontre avait pour but de réinterpréter le rituel de la lecture des épaules de caribous (de la scapulomancie) à travers des performances et des installations produites par des artistes et des poètes d'aujourd'hui, dont quelques uns d'origine innue.

6 Voir Richard Robertson, « Les Géants du temps » dans *Puissances du verbe. Écriture et chamanisme*, sous la dir. de Pierre Ouellet et Guillaume Asselin, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2007, p221-229. On trouvera également dans cet ouvrage plusieurs reproductions d'œuvres de l'artiste.

7 *Ibid.*, p221

lumière ou des capteurs d'éternité destinés à faire barrière au Temps, aux Géants et aux Titans du « temps accéléré » qu'on appelle l'Histoire, dont la puissance incontrôlable brûle toutes les énergies de la Nature : « la démesure combinée à la vitesse, précise l'artiste, demande beaucoup d'énergie pour arriver à se maintenir active » ; ainsi « la course du géant pour devenir de plus en plus gros provoque chez celui-ci une transformation en une chose immense et dangereuse⁸ », susceptible de tout écraser, de tout compresser, de tout anéantir. C'est une force non seulement déicide et homicide, qui s'attaque au corps de l'Homme et aux Esprits, non seulement « zoocide » et « biocide », puisqu'elle s'en prend aux espèces vivantes et à la source de toute vie, mais aussi « cosmicide » et « physicide », le *cosmos* et la *phusis*, l'apparaître et le devenir de la Nature naturante, toujours à l'état naissant, étant désormais menacés d'entrer en agonie puis de tomber dans un long coma dont ils se réveilleront pas.

Richard Robertson explique dans ses mots le fonctionnement symbolique de ses œuvres, qui sont de véritables « rituels » cosmo-physiques où les forces naturelles s'affrontent dans un espace-temps qu'ils cherchent à restituer à son propre être, libéré du *devenir* destructeur des Géants humains qui veulent se faire toujours plus grands que lui :

Je conçois mes installations à la façon de dispositifs qui travaillent sur le temps, le grand chaos qui vibre et dégage de la chaleur et des couleurs. En s'approchant de plus près de ces dispositifs, on aperçoit des réseaux de droites qui *freinent* cette excitation électrochromatique. Ces ensembles de droites parallèles sont séparés au centre pour *laisser apparaître* des petits êtres de lumière. Ces brides éclairantes sont *orientées dans le sens inverse* des couleurs du temps qui vibrent. Elles sont là pour *ralentir* cette excitation électrochromatique qui essaie de sortir du dispositif pour devenir des géants envahissant l'espace alentour. Un milieu envahi par les géants du temps qui ont laissé leurs traces dévastatrices. Le fait d'être en présence de cette œuvre, de ce dispositif à *ralentir* le temps, aide l'humain à prendre conscience de *ces petits espaces de clarté qui servent à inverser la tendance lourde* qui est de toujours agir en grand⁹.

Ces dispositifs de fils et de cordes tendus entre les arbres ou les bouts de bois au sein d'une nature accidentée sont analogues aux bâtons à message dont parle Joséphine Bacon : ils « orientent » et « font apparaître »... Ce sont des émissaires, des transmetteurs, qui « captent » puis « renvoient » des « petits êtres de lumières », des « petits espaces de clarté » qui nous permettent de nous « diriger », non seulement dans le monde physique, mais dans le monde éthique aussi bien, qui est la rencontre d'un univers mythique et d'une expérience esthétique culminant dans des « rites de vie » où nous ne sommes plus enfermés en nous, dans notre identité séparée, mais littéralement plongés dans cette « clarté où l'éternité a enfin retrouvé sa juste place dans le monde tourmenté et possédé par le temps accéléré, coloré, massif¹⁰ », comme l'écrit Robertson, faisant ainsi écho à l'un des bâtons poétiques de Bibitte Bacon :

Le dos courbé
tu traverses les temps
[...]
que demain, hier
soient maintenant
ton pas léger
soulève l'espoir
un chant se fige
dans ta mémoire
tu deviens l'ancêtre
de tes ancêtres¹¹.

8 *Ibid.*, p222

9 *Ibid.*, p228-229 (C'est moi qui souligne.)

10 *Ibid.*

11 Joséphine Bacon, *Bâtons à message*, *op. cit.*, p124 et 126

Pour devenir l'ancêtre de ses ancêtres et pouvoir dire : « Rêve parallèle / à ma vie, / mon réveil te ressemble // je t'ai vécu / avant de te vivre¹² »... il faut non seulement « ralentir » ou « freiner » le temps accéléré de l'histoire humaine, comme l'écrit Richard Robertson, mais, plus radicalement encore, « s'orienter dans le sens inverse des lourdeurs du temps », « inverser la tendance lourde » qui est d'aller toujours plus vite et de faire toujours plus grand. Il faut renverser le temps humain, *trop* humain, au profit du temps cosmique, mythique, grâce aux dispositifs totémiques et aux bâtons poétiques, capteurs et émetteurs d'éternité en miniature, de petits espaces de clarté ou de petits êtres lumineux qui font apparaître la légèreté, l'âme, l'esprit, l'aigle en vol, l'onde, le souffle, le vent caressant les mousses et les lichens, au lieu qu'on y enfonce un pas toujours trop lourd pour notre Terre, qui n'est jamais que du ciel plus sombre, du ciel tombé plus bas.

Les mots du poème et les images de l'art, à l'instar des *tshissinua shitakana*, doivent réintégrer la nature, à laquelle il faut qu'ils s'assimilent ou s'intériorisent, au point de devenir ses voies de circulation les plus secrètes, ses points de repère et ses lignes de fuite les plus sacrés, son système d'orientation plus ou moins occulte grâce auquel nous pouvons suivre la route des esprits ou la piste des ancêtres sans nous égarer, bref, les lignes de transmission quasi invisibles qui tiennent les lieux et les moments du monde en un seul et même « tout » : les paroles et les visions n'existent pas *au-dessus* de nous, dans une sorte de sur-réalité, qui se superposerait au réel proprement dit, mais *au sein même* de la nature, qui est sur-naturelle « par nature », si je puis dire, de manière inhérente et immanente, intrinsèque. C'est pourquoi Bibitte Bacon plante ses bâtons de poèmes dans l'espace et dans le temps de la mémoire et des rêves, et pas seulement sur la page du livre où on peut les lire : elle crée ainsi un véritable « rituel » de la parole où l'on circule de vers en vers, de strophe en strophe, comme au sein d'une forêt de signes où tel mot est une branche brisée, telle phrase un bout de bois penché, grâce auxquels l'on peut s'orienter dans ce territoire de chasse qu'est sa propre vie.

2. L'art comme talisman

Eruoma Awashish est une artiste d'origine attikamekw qui vit en territoire innu, à Mashteuiatsh, tout comme Richard Robertson. Elle aussi utilise les bois de cervidés comme « bâtons à message » dérivés... pour « émettre » ou « transmettre » le *hau*, la vertu ou la force virtuelle propre à la forêt comme don premier, donation permanente, donnée sans cesse donnante — « nature naturante », éternellement naissante —, c'est-à-dire comme présent ou offrande qui doit lui être ultimement rendu pour que la « vie » continue. Les bois de cerfs, comme les ailes d'aigles qu'elle utilise également, ne sont pas seulement des vestiges momifiés ou naturalisés de la vie animale, dont la forêt tire sa vitalité, assurant grâce à elle la perpétuation du cycle de la prédation nécessaire à sa reproduction : ils sont aussi des talismans, que les Grecs appelaient *telesma*, du mot *telos* qui veut dire fin, finalité, achèvement, accomplissement, effet ultime, comme dans *téléologie*, « la science des fins dernières ou de la finalité de la vie », mais qui signifie aussi la distance et l'éloignement comme dans *télégraphie* ou *télépathie*, deux modes de « transmission à distance ».

Le mot *telesma* était utilisé à la fois pour parler d'un rite religieux censé évoquer et conjurer la finitude ou la finalité de l'être humain et pour désigner le don en retour que chaque citoyen devait au souverain ou aux maîtres de la cité sous forme d'impôts ou de redevances. Le mot *talisman*, qui en dérive, a gardé une partie de ce sens : c'est « un objet sur lequel sont gravés ou inscrits des signes consacrés, auquel on attribue des vertus magiques de protection, des effets souverains », comme disent les dictionnaires, montrant par là le lien secret qui unit le *hau* propre au don et le *mana* propre au symbole, tous deux soumis au fait que l'objet ritualisé en quoi consiste l'œuvre d'art, au même titre que l'amulette ou le fétiche, n'acquiert son pouvoir, sa puissance d'effectuation, ses vertus protectrices — auxquels les grands totems des Indiens de la Côte ouest du Canada sont notamment dédiés — que par sa finalité dernière, son *telos* ultime, qui est de

rendre en une redevance infinie, plus proche de l'offrande, du sacrifice, de la dépense ou du potlatch que de l'impôt proprement dit, ce qu'il a reçu à l'origine de la Nature donatrice à laquelle il appartient.

Comme le bâton à message qui émet à travers le temps et l'espace les points de repère permettant de s'orienter dans la forêt — ayant en tête le but rêvé du voyage, sa finalité, son *telos* comme « fin », et l'origine sans cesse rappelée du nomadisme, soit la piste des ancêtres ou les causes premières de tout voyage, le *telos* comme « distance sacrée » —, les performances et les installations rituelles d'Eruoma Awashish sont des *telesmata* permettant de franchir et de s'affranchir des espaces infinis, des distances secrètes qui nous séparent du monde sacré des origines et des fins, des dons premiers et des ultimes contre-dons, des données naturelles et des dettes symboliques que les offrandes, les sacrifices ou les redevances artistiques remboursent au-delà de toutes valeurs attribuables, de toutes sommes quantifiables.

Dans une de ses œuvres (exposées à l'automne 2009 au Musée de Mashteuiatsh sous le titre général de *La danse du soleil*), on trouve un grand bois de cerf placé à l'extrême gauche d'un long tableau horizontal peint presque uniformément en brun, de la couleur du panache de l'animal, mais par larges touches qui évoquent le mouvement et la matière du ciel et de la terre, en même temps que le geste et la main de l'artiste, en un vaste champ monochrome coupé en deux, dans le dernier quart de l'œuvre, autrement vide de toute figure. Ce panache est pour l'Innu un signe souverain, protecteur, dans laquelle la bête survit à elle-même — comme l'épinette blanche dans la branche qu'on penche, rompt ou croise, devenue *tshissinua shitakana* — et grâce auquel son esprit ou sa « parole » s'exprime au-delà de son être. La vie et mort s'y raboutent symboliquement, si je puis dire : le bois totémique ou le chef talismanique dans lequel l'animal devient éternel, plus que vivant, presque divin — *Atikuapeu*, « Homme-caribou », ou *Papakassik*, « Maître du caribou », dirait Bibitte Bacon¹³, bois à message transmettant une force séculaire, dépositaire de la Puissance, porteur de la Valeur, ambassadeur de l'Esprit —, « ouvre » le champ de vision, amorce le balayage de l'espace, où l'on ne rencontre rien d'autre que l'infini et son insondable profondeur de champ, sinon une faille ou une cassure dans la continuité qui montre qu'une frontière existe, une limite persiste, mais que le regard peut franchir ou transgresser, poursuivant son voyage au-delà des fins... Comme si la figure tutélaire du bois de cerf ou de caribou, à l'image du sentier des ancêtres dans le poème de Joséphine Bacon, portait le *hau* ou le *mana* au sens fort, soit la valeur primordiale ou le signifiant flottant qui est la force grâce à laquelle « les paroles marchent » sans arrêt et les « dons circulent » sans interruption dans un monde à la fois naturel et sur-naturel où les mots et les images sont *entre* les êtres, *parmi* eux, au *cœur* d'une seule et même forêt dans laquelle chaque tronc, chaque branche et chaque brindille est un bâton à message virtuel qui a pour mission ou pour vertu d'émettre et de transmettre partout sur la planète pour qu'on puisse y errer en toute liberté, comme les souffles et les esprits, sans se perdre ou s'égarer.

C'est ce qu'on peut voir également dans une autre œuvre d'Eruoma Awashish, intitulée *Manto*, de 2006, où un grand manteau de chamane, vide de tout corps réel, présent, actuel, veille tel un revenant ou un fantôme lumineux mais sanglant sur tout un peuple de crânes d'animaux, qui s'étendent à ses pieds en cercles concentriques selon un axe ou un vecteur qui va vers l'extérieur, l'horizon, l'ailleurs, mais dans l'ombre ou sous la lumière doublement protectrice du grand poncho qui flotte, sans forme ni fond, doué d'une puissance sourde, d'une énergie, d'une vertu, d'une force virtuelle qu'il leur transmet jusque par delà les limites de la mort, les frontières de la finitude, le seuil du possible, pour une « transhumance » qui n'aura pas de fin, un « voyage de l'âme ou de la parole » qui ne connaîtra pas de clôture, parce qu'un tel nomadisme propre à la vie ne consiste pas à aller d'un point à un autre mais à emprunter le *grand arc de cercle de la donation* où tout passe de main en main pour revenir à son point de départ, là d'où « part » à nouveau la « mission » propre au « message » qui va d'être en être, d'arbre en arbre, de bâton en

13 Joséphine Bacon, *Bâtons à message*, op. cit., p139 (Lexique).

bâton, mais aussi d'œuvre en œuvre et de poème en poème, cette mission étant d'« émettre » et de « remettre » sans arrêt, sans se démettre jamais, comme le souligne d'ailleurs la présence du tambour sacré ou du *Teueikan* entre les pans du grand Manitou-manto, qui continue de battre au cœur de la forêt même après les grands saccages ou les grands massacres.

Voilà une sorte de rituel figé dans un moment du temps « ralenti » à l'extrême, un « arrêt sur image » où l'on peut voir, comme dans *Takwakin*, de 2008, que la figure totémique du crâne, de l'aile ou du panache, qui renvoie à une « animalité » non corruptible, à la « vie » non putrescible, proche du « divin » ou de l'« esprit », puisque l'os, le bois, la plume ne périssent pas au même titre que la chair – semblables en cela aux branches d'épinettes blanches qu'on rompt, plie, croise pour en faire de petits totems sémiotiques ou des bâtons à message –, bref, que la relique talismanique des proies que le chasseur a prélevées pour sa survie parmi les dons multiples que la forêt lui offre ne constitue pas seulement un motif ou un vague symbole dans l'univers artistique des Innus ou des Attikamekws, mais de véritables relais de transmission de la vie elle-même, de l'énergie réunie du *hau* et du *mana* qui régit la « circulation » des dons ou des donations, bien plus que des « données ».

C'est ce à quoi l'art participe au même titre que les rites et les mythes d'autrefois, comme le montre une autre œuvre d'Eruoma Awashish, de 2009, où l'on voit sortir de la poitrine d'un chasseur-chamane – paré d'une auréole et d'une plume d'aigle sur la tête, d'un œil béant ou d'une blessure large ouverte sur le cœur, en un mélange flagrant d'animisme et de christianisme, qu'accentuent ses bras en croix et le pagne qui lui ceinture les reins –, où l'on voit partir, dis-je, des pectoraux doublement incisés du personnage, deux paires de fils rouges qu'on retrouve ensuite dans l'espace tridimensionnel de l'installation, où trois crânes de vaches sont reliés entre eux par des cordons du même rouge, qui sont autant de veines ou d'artères permettant la libre circulation du sang, de l'énergie ou du vivant entre l'homme, les dieux et les bêtes, qui forment une seule et même Nature, traversée toute par l'esprit voyageur qui l'anime et la transmute en « parole qui marche », comme dit Joséphine Bacon, dont la longue ligne de « bâtons à message » plantés dans l'espace-temps migrateur qu'est notre arrière-pays secret, notre *nutshimit* profond, l'intérieur sacré ou le cœur battant de nos terres, se clôt brusquement par ce petit piquet de mots :

Quand une parole est offerte
elle ne meurt jamais.

Ceux qui viendront
l'entendront¹⁴.

3. Conclusion

Nous entendons encore cette offrande parlante même si elle se donne sous une autre forme sur la route partout déroutée et déroutante que nous empruntons de nos jours, qui n'a plus rien à voir avec le sentier innu bordé de bâtons à message ni avec le chemin de croix qu'aura frayé la religion au travers des siècles : c'est un écho, une rumeur, une vague réverbération qui ressemble au bruit de la mer que nous entendons, en une sorte d'hallucination auditive, dans les coquillages vides et par conséquent morts que nous portons à notre oreille pour y sentir la présence vivante des grandes marées, des vagues et du ressac, des flux et des reflux, et qui s'avère un rêve ou un souvenir, un fantôme ou un regret, un désir ou une nostalgie, jamais une présence ou un présent proprement dits.

Les poèmes et les œuvres d'art, toutefois, sont nos petites croix et nos bâtons à message sur l'itinéraire complexe et souvent trompeur que nous traçons sur les cartes imaginaires de notre monde et de notre histoire, où ils nous servent d'antennes et de poteaux indicateurs, de bornes kilométriques et de panneaux de signalisation, de rambardes, de parapets, de feux de circulation, de poteaux d'angle, de balises de détresses aussi, et de signaux d'alarme. Ils ponctuent notre

14 Joséphine Bacon, *Bâtons à message*, op. cit., p130

existence de signes énigmatiques qui ne renvoient qu'à l'Énigme elle-même. Leur fonction n'est pas tant de l'élucider que de soulever – et de nous soulever avec, sans doute – l'insoluble question du Mystère de l'incarnation par lequel nous sommes en Vie dans la Parole et en Parole dans la Vie... de la même façon que le souffle est dans l'arbre et l'arbre est dans le souffle ou l'Innu porte le Manto-Manitu qui le porte à son tour, aucun n'Esprit ne pouvant exister sans s'incarner dans la chair parlante et aucune Vie ne pouvant subsister sans s'excarner dans le grand respir de l'âme qui l'emporte et la transporte toujours *au-delà*, dans le grand *nutschimit* de l'Homme, son territoire de chasse spirituel le plus vaste et le plus giboyeux, son « arrière-pays » de cocagne qui n'est ni Éden ni Hadès mais ce monde de souffles et d'airs que les voix et les visions les plus vives créent et recréent dans son esprit et dans sa chair comme si c'était la *source* même de son être et la *mer sans fin* où elle se déverse.

Économie Bleue, dit-on, écologie transparente, diaphane, translucide, pourrait-on ajouter avec les artistes innus : un monde d'échanges et de rechanges permanents, en constante régénérescence, dénué de toute opacité, de toute lourdeur, où chaque obstacle serait levé comme on lève une oie, une outarde, non pas pour l'éliminer mais pour contempler sur le fond du ciel sans fin l'arc de cercle de son envol... Voilà l'ultime visée de l'art au sens d'*ars*, mode de vie, manière d'être, mœurs et usages, où *habitudes* et *habitats* s'accordent comme le verbe au sujet ou le do majeur au ré mineur en un air commun ou une chair commune, bien plus qu'en un simple « sens commun », c'est-à-dire en un *oikos* partagé qui constitue à la fois l'air qu'on chant et qu'on respire, l'atmosphère dans laquelle on vit et crée, survit et se recrée, le corps d'échanges et de rechanges au sein duquel nous nous donnons naissance à tout moment, en accord profond avec cette Nature naturante à laquelle nous appartenons bien plus que nous ne la posséderons jamais.

Christine PALMIÉRI

directrice de la cyber-revue ARCHÉE

Canada

L'Acte Bleu

Dans ce concept d'économie bleue ce qui m'interpelle le plus en tant qu'artiste, et non scientifique ou économiste, bien sûr, c'est le mot « acte » et l'adjectif « bleue ». Comme on le sait le bleu renvoie aux éléments naturels, l'eau, la mer et le ciel, éléments de base qui renvoie au concept de **Gunter Pauli**, et l'acte aux gestes apportés à la préservation et la **régénérescence de ces éléments**. En ce qui a trait aux productions artistiques, je contracterai les deux en parlant d'« acte bleue » ou encore du « vivant ». Cependant ces productions du vivant (bio art ou art biotech) dont je vais essayer de cerner les grandes lignes n'excluent pas certaines technologies : robotiques, électroniques, numériques, etc... utilisées en vue de préserver ce vivant, de l'améliorer ou de le reproduire ou de lui donner des moyens se reproduire comme dans le principe de l'économie bleue.

Depuis longtemps certains artistes préoccupés par les questions écologiques ont dénoncés dans leur art l'irresponsabilité de l'industrialisation sauvage (ou économie rouge) qui mène le monde à sa perte. Par exemple, Thomas Hirschhorn présentait l'année passée, au musée du quai Branly à Paris, lors de l'exposition *Les maîtres du désordre*, une centaine de globes terrestres alignés sur 7 niveaux de rangés. Ces globes bleus se trouvaient dans un état lamentable, affublés de protubérances étranges, recouvertes de ruban adhésif beige en guise de pansements de misère utilisés en cas de guerre ou de pénurie, ils étaient accompagnés de photos témoignant de **l'état, pour le moins, négatif de la planète** à tous les niveaux, politique, économique et écologique offrant le portrait d'une situation alarmante.

Si on remonte plus loin dans le temps, le geste du ready-made de **Duchamp** serait un geste écologique dit Pierre Restany, car « ce geste fait basculer, d'un seul coup, l'art, de **l'esthétique à l'éthique** ». Duchamp préconise de la sorte un art d'attitude, soit la liberté de faire de son emploi du temps un art. Il dit : « J'espère qu'un jour, on arrivera à vivre sans être obligé de travailler ». Il prend position sur le rapport au temps dans notre société, sur la soumission au travail dans une société industrielle. Avec lui l'artiste devient un modèle de comportement: une **éthique de la résistance** à la mécanisation des individus. Pour Roberto Barbanti, dit Stephan Barron, le geste de Duchamp dans le ready-made marque le passage « du descriptif au prescriptif, du représenté au présenté ». Il rajoute malheureusement que l'art contemporain et l'art technologique s'engluent dans ce geste, car si libérateur, au début, il devient, pour beaucoup d'artistes, un **geste d'enfermement académique**.

Beuys quant à lui crée le concept d'une sculpture sociale ; pour lui « le seul acte plastique véritable, consiste dans le développement de la conscience humaine ». Beuys a participé au mouvement Fluxus, qui doit son nom à la phrase d'Héraclite « Toute l'existence passe par le flux de la création et de la destruction ». Pour Beuys comme pour les protagonistes de ce mouvement, l'art c'est la vie. **L'acte, l'art en action est plus important que l'oeuvre d'art**. Ce concept de sculpture sociale le guidera dans son implication à la **fondation du parti vert** en Allemagne.

Il réalise, une de ses **premières action écologiques**, intitulées *Bog Action*, en 1971. Pour protester contre l'assèchement du au projet hollandais Zuider Zee, il se lance dans les marécages avec son chapeau. En 1982, il commence le **projet 7000 chênes**, pour la Documenta 7, à Kassel. L'objectif : une plantation de 7000 chênes, action qu'il comptait mener sur plusieurs années, sur toute la planète, le projet se poursuit, même après sa mort en 1986.

Il associait chaque chêne à une colonne de basalte. Ainsi 7000 colonnes de basalte étaient disposées en tas au début de l'action dans un parc de Kassel.

Chaque acheteur paie 500 Deutsch Mark pour planter un arbre accompagné d'une colonne de basalte. On peut suivre ainsi le déroulement de l'action, en fonction de la diminution du tas de colonnes de basalte. On y voit aussi une interaction entre le minéral à dimension fixe du basalte, et l'arbre dans son organicité qui se développe : au début l'arbre est plus petit que la colonne de pierre ensuite il la dépasse de beaucoup.

L'intention de Beuys dans cette action est de « *donner l'alarme contre toutes les forces qui détruisent la nature et la vie* ». Il dit aussi :

« Mon intention, ce n'est pas de réduire la plantation des chênes à un acte qui répond aux nécessités de la biosphère, dans un contexte purement matériel et écologique, mais de lui donner le pouvoir de nous amener à un concept écologique beaucoup plus vaste - et cela ce confirmera au cours des années, parce que nous ne voulons jamais arrêter l'action de plantation ».

« La plantation de 7000 chênes est seulement un début symbolique et pour ce début, j'ai aussi besoin de la Pierre comme témoin, d'où cette colonne de basalte. Cette action doit donc montrer la transformation de toute la vie, de toute la société, de tout l'espace écologique ».

On ne peut pas, bien sûr, faire l'économie de Klein avec ses monochromes et sculptures en éponge pigmentés de bleu. Il dit : « *Le ciel bleu est ma première oeuvre d'art* ». Il élargit ainsi le concept du ready-made pour en faire un acte de présence au monde, à la planète tout entière. Pour Yves Klein, le monde est le ready-made essentiel. Captant des traces, végétales et humaines dans ses œuvres, il inclut l'homme dans la perception de la nature, « celle-ci devient actrice et interactrice de la création artistique. Le bleu c'est l'image idéalisée de la planète tel que perçu à l'époque par Gargarine vu de l'espace. De là naîtra son concept du vide et la dématérialisation de ses œuvres jusqu'à en faire des œuvres planétaires dans une conscience cosmique, englobant le monde, englobant l'univers » écrit **Stephan Barron** dans son traité du *Technoromantisme*¹.

Plus près de nous **Bill Vazan**, artiste québécois, tente aussi d'englober l'espace géographique du monde dans ses œuvres notamment l'exposition « *Soundings* » *de la planète bleue* présentée au Musée d'art contemporain des Laurentides, production commencée en 1964 qui comprend 240 œuvres et qui nous permet de suivre la trajectoire des lieux qu'il a investi par ses projets de land art à travers le monde. Les œuvres comportent des substances naturelles qui proviennent de ces lieux (terre, sable, cailloux et coquillages, transformés en liquide puis mélangés avec de l'eau ils sont ensuite versés, coulés ou déposés sur du papier. « Chaque site visité sur la planète bleue évoque en moi un « splash » une résonance ou *Soundings*. Mes œuvres, composées d'éléments naturels, intègrent non seulement la terre, mais aussi cet élément dominant qu'est l'eau, agent utilisé dans mon travail comme générateur ».

L'artiste belge **Cécile Massart** dans un autre registre mais toujours dans ce souci de tenir en éveil les consciences, et dont **Éric Clémens** écrit :

« Pourquoi exhiber des déchets nucléaires ? Pour que l'archive ne disparaisse pas nous laissant aveugles face au libre jeu de l'immatérialisable, de l'immatériel et de l'invisible ! » Son projet Site d'archive fait face à une crise techno-écologique, socio-historique et artistique, elle explique qu'il, traite de la mémorisation, de l'archivage, de l'identification, du stockage des déchets radioactifs et des installations nucléaires démantelées dans le paysage. Ce travail est résolument tourné vers une lutte contre le camouflage de ces sites et un engagement pour le marquage. »

1 Stéphane Barron, *Technoromantisme*, L'Harmattan, Collection Esthétiques, Paris, 2003, 253p

L'objectif : rendre lisible par des *marqueurs* des lieux enterrés de déchets nucléaires hautement radioactifs qui échappent au temps humain de quelques générations en une sorte de déterrement et d'enterrements par des *archisculptures* en matériaux durables. Pour l'instant elle en a fait un livre en collaboration avec des entreprises, des laboratoires de traitement et des institutions internationales européennes et japonaises qui entreprendront la réalisation des sculptures-monuments dans un délai imprévisible, probablement déjà au-delà de son existence.

Dans ce même ordre d'idée, l'œuvre multi-media de **Gregory Chatonsky** *Télofossils*, présentée récemment au Musée de Tapei, se préoccupe d'**archiver le futur**. Il anticipe le futur et imagine ce que les civilisations actuelles, qui tendent vers une dématérialisation, sinon une disparition à force de surproduction, de suraccumulation et de surconsommation, pourraient laisser comme traces. Dans une fiction alliant technologie de pointe (vidéos, bande son, numérisations 3D, dispositif interactif neuro-robotique ...) et traditionnelles (sculpture, plaques d'objets techniques fossilisés...), il compose, une véritable archéologie du futur. Dans « une minéralité grise, silencieuse et originaire », son œuvre transporte le visiteur au-delà d'une éventuelle apocalypse, car, dans un retour à la matière tactile, l'artiste, qui habituellement, réalise des œuvres virtuelles, a travaillé en collaboration avec une sculptrice ainsi qu'avec un musicien pour reconstituer et habiter l'espace physique et ajouter aux œuvres interactives virtuelles qui y sont intégrées une dimension plus charnelle.

Le Bioart

Les artistes qui touchent de plus près à la matière ce sont certainement les artistes du bioart, ils manipulent directement la matière vivante, veulent faire prendre conscience, faire réfléchir, provoquer des débats, certains croient en une portée éthique de leurs gestes et pensent pouvoir apporter des solutions en alimentant l'imagination des scientifiques.

L'art biotech, le Wet Art ou le On Life, sous toutes leurs formes, In vivo, In vitro, On line, Semi-living ou Near-life, hybride sont nés à l'intérieur et à l'extérieur des laboratoires de sciences génétique, transgénique, moléculaire ou bactériologiste. En effet, certains artistes, dans un travail de multiplication et de manipulation des cellules humaines, animales et végétales, par des cultures de tissus vivants, des modifications génétiques et morphologiques, des implantations de construction bio-mécaniques, redonnent vie à l'art. Les arts biotechnologiques nous forcent à poser la question : où finit le vivant et où commence l'artifice ? Ils proposent de nouvelles représentations du monde en inventant non plus de nouvelles fictions mais de possibles réalités jusque-là fantasmées, depuis que les avancées de la science ont donné lieu à la cartographie de l'ADN d'organismes vivants, donnant à l'encodage du vivant une plasticité inconnue dans le passé. Certains artistes manipulent le vivant ou représentent ces pratiques de manipulation par une réorganisation esthétique de la matière biologique ; de ce fait, ils ne cessent de réinventer l'art en transcendant et redéfinissant le monde du vivant dans une prospection où le réel s'incorpore dans le représenté, défaisant les oppositions catégorielles entre le symbolique et l'ontologique comme si le monde, longtemps représenté et appréhendé sur des écrans, devait à présent s'inscrire dans une bio-représentation, c'est-à-dire dans une **présentification du monde vivant dans et par la matière elle-même vivante**, annonçant de la sorte un nouveau biodéterminisme. Les questions soulevées touchent le devenir biologique et biomorphologique des entités vivantes et les conséquences positives ou néfastes provoquées par les avancées et les réalisations biotechnologiques ou bio-informatiques, qui transforment déjà la vie de l'humain et des autres espèces vivantes, et cela dans un souci de protection, d'extension, d'élargissement, d'augmentation et d'amélioration de ses potentialités vitales, intellectuelles et sociales ainsi que des qualités de son environnement.

Georges Gessert, l'un des pionniers de ces formes d'art, préoccupé par la beauté du monde et de ses créatures, et se concentrant sur les connexions entre art et génétique, s'adonne depuis vingt ans à des techniques d'hybridation végétale pour créer de nouvelles espèces, dans un dépassement de la représentation picturale de la nature et de la mort. Henri Atlan ne dit-il pas : « *Il existe*

solidement enraciné dans l'être le désir de dominer la nature y compris la nature humaine. On le retrouve sous une forme ou sous une autre, dans chaque civilisation. Il exprime, au fond, le désir universel de vouloir échapper à la mort »². Paul Perry, quant à lui, n'hésite pas à greffer un de ses globules blancs sur une cellule cancéreuse de souris pour former une nouvelle cellule immortelle, telle un hybridome. En intervenant sur les mécanismes habituels de développement des papillons, **Marta de Menezès** modifie les motifs de leurs ailes, créant ainsi une asymétrie jamais observée dans la nature. À l'inverse, **Nathalie Jeremijenko** prouve par ses **clonages d'arbres** qu'il est impossible de recréer de l'identique. **Dépasser la nature pour mieux la restituer**, c'est ce que le projet Pangéa³ de **Louis Bec** expérimente avec ses recherches sur la cognition chez les animaux, notamment les *gnathonémus pelersü*, poissons africains qui émettent des décharges électriques mettant en place des dispositifs technozoosémiotique, visant à rendre possible la communication entre les mormydées africains et les gymnotidès d'Amazonie, éloignés par le glissement de la tectonique des plaques. On observe que la communication demeure un point topique de la majorité de ces productions sur le vivant ; déjà Alba, *GFP bunny*, lapine augmenté transgénétiqument d'une protéine verte fluorescente, que faisait découvrir **Eduardo Kac** en 2000 avait pour objet l'observation de son intégration sociale et le phénomène médiatique l'entourant ainsi que le **débat sur l'utilisation humaine des animaux**. C'est aussi l'objet des expériences de **Symbiotica et TC & A** avec leurs cultures tissulaires réalisés au moyen de bio-réacteurs qui **produisent des steaks de grenouilles pour que cesse l'abattage des animaux** voués à nos besoins de nutrition. En contre partie, les réalisations du duo, qui comprennent aussi des sculptures semi-vivantes composées de polymère biodégradable et de cellules vivantes de tissus épidermique, osseux et musculaire, les oblige à assumer la responsabilité de leur durée de vie, soit en les alimentant ou en les laissant mourir. Situation à laquelle le **duo Bioteknica** doit faire face avec ses réalisations chimériques semi-vivantes constituées des propres cellules de l'un d'entre eux greffées à une structure qui lui est morphologiquement identique, projet que le duo explicite dans ce dossier dans un souci de communication et de transparence, projet réel qu'il réalise pour les besoins d'une **entreprise fictive**. À l'inverse, c'est par le biais d'une fiction romanesque que le **duo Art Orienté Objet** fait le récit de ses expériences en laboratoire en révélant les actes de **méfiance des biologistes** à leur égard. Méfiance généralisée dans toutes les instances de la société qui a conduit **Steve Kurtz** devant les tribunaux suite aux accusations visant des soi-disants actions bio-terroristes, alors que par son projet de **dénonciation des armes biochimiques** et de leurs effets, Kurtz présente sous forme de labos de démonstration des cultures d'organismes inoffensifs comme la bactérie *serratia marescens* dans des événements artistiques. Avec Kurtz, nous faisons face entre autres à la fragile réalité du corps humain devant des éventuelles menaces biochimiques. Pour parer à ces faiblesses, certains futurologues entrevoient la possibilité d'utiliser les avancées des nanosciences dans une propension à augmenter les capacités physiques et intellectuelles des êtres humains. Dans un même ordre d'idée le projet de **SubRosa**, interroge le **concept de posthumain ou de cyborg** tel que présenté par Harraway mais en laissant entrevoir les motivations politiques sous-jacentes. Ce désir d'augmenter les potentialités du corps ont amené certains artistes à développer une membrane artificielle, un **vêtement muni de réseaux électroniques** qui permet d'outrepasser les limites de l'agir corporel et communicationnel, c'est le cas des œuvres de **Sha Xin Way, Thecla Schiphorst et Suzan Kozel**. Cette utilisation des potentialités du corps au service de la production de robots se retrouve dans *Le huitième jour*, œuvre d'Eduardo Kac qui met en relation la biodiversité des espèces avec des *biobots* pour en observer les effets et réactions comportementales. Kac utilise dans une même œuvre des technologies de l'ingénierie génétique et de l'intelligence artificielle dans une dimension

2 Henri Atlan, entrevue in *Actualité Médicale*, 4 avril 2001

3 Ce projet et bien d'autres concernant les arts biotech peuvent être vu sur le DVD Rom qui accompagne le livre *Art et Biotechnologie* (sous la direction de Louise Poissant et Ernestine Daubner, 2005, Presses de l'Université du Québec, Montréal)

globalisante⁴, esthétique et symbolique, sinon spirituelle, tout au moins poétique⁵.

L'inquiétude devant ces projet scientifiques c'est qu'il ne sont plus utopiques et c'est justement ce que nous prouvent les productions bioart mais en même temps elles démontrent que l'on peut agir sur la nature et peut-être rétablir des conditions propices à la survivance et la régénération. Notamment le travail de Nathalie Jeremijenko avec son clonage d'arbre. En tant qu'activiste et face au secret des labos privés, elle dit :

« Le bioart devrait assumer seul le devoir d'éveiller le sens critique. La grosse différence entre l'art et la science, c'est que les chercheurs ne sont jamais directement responsables devant le public, alors que les artistes sont beaucoup plus exposés. »

Les préoccupations au cœur de *One Tree(s)* recourent celles qui motivent d'autres pratiques multidisciplinaires contemporaines appelées eco-visualization³⁸, en ce que ce projet vise à divulguer et à vulgariser des données environnementales spécialisées et généralement peu accessibles ou mal comprises par le grand public. Comme l'explique Jeremijenko sur le site web du projet, cette œuvre satisfait à une volonté de démocratiser l'accès à la connaissance scientifique en faisant vivre à une communauté de non-experts l'importance du déterminisme environnemental sur le « fait naturel ». **Mais par ailleurs, elle entend mettre en perspective, en les complexifiant, les enjeux politiques et sociaux du réchauffement climatique, des modifications de la qualité de l'air et de l'utilisation d'organismes génétiquement modifiés en révélant et en défiant les mécanismes de pouvoir de l'information scientifique.**

Le projet comporte trois volets : la plantation réelle d'arbres clones, un logiciel de vie artificielle (A-life Trees) et un virus électronique (Stump). A-life Trees (artificial life trees) est un logiciel qui permet à l'utilisateur de simuler la croissance d'un arbre virtuel sur son propre écran d'ordinateur. L'arbre virtuel étant modélisé d'après le clone biologique, il s'agit en quelque sorte d'un clone algorithmique. La croissance du clone virtuel varie selon le taux de dioxyde de carbone (CO₂) contenu dans l'air ambiant de la maison ou du bureau de l'utilisateur, enregistré par le logiciel. Stump est un virus électronique qui comptabilise le nombre de feuilles de papier consommées par l'imprimante de l'utilisateur. Lorsque la quantité de ces feuilles correspond à la quantité moyenne de fibres contenues dans un arbre, l'appareil imprime automatiquement une coupe de souche d'arbre.

Le troisième volet de consiste dans la plantation d'arbres biologiques clonés. Il est l'aboutissement d'une expérience commencée en 1999 dans les laboratoires de la Modesto's Burchell Nursery où des clones furent cultivés à partir du code génétique du Paradox Vlach, une variété spécifique de noyer.

Il va sans dire que la qualité des sols, de l'air et la quantité d'espaces verts environnants rendent certains sites plus propices que d'autres à la croissance du clone et altèrent l'aspect des arbres en modifiant, par exemple, le branchage ou le nombre de feuilles. Les espaces verts en milieu urbain sont en effet de puissants symboles de richesse et de pouvoir ; le défrichage déréglé des quartiers défavorisés en témoigne par la négative. On observe que les microclimats des secteurs les plus cossus s'avèrent plus fertiles à la croissance des clones que ceux des secteurs pauvres. L'œuvre met à jour, non seulement, les visions réductrices et la confusion qui entourent le phénomène complexe de croissance issu du clonage, mais révèle aussi les écarts sociaux.

Ainsi en épousant la biotechnologie, les artistes en deviennent solidairement responsables et se

4 Il utilise la Téléprésence qu'il définit comme étant la fusion entre la télérobotique et des médias de communication, la Biotélématique qui est pensée comme un art faisant intervenir un processus biologique lié de façon intrinsèque à des moyens de télécommunications informatisés et l'Art transgénique qui fait appel au génie génétique pour transférer soit des gènes synthétiques à un organisme, soit du matériel génétique naturel entre espèces en vue de créer des hybrides vivants uniques.

5 Ainsi Kac crée en 1983 le concept d'Holopoésie » pour décrire ses textes flottants tridimensionnels marquant ainsi le début d'une relation intense entre pratique artistique et technologie. On citera *Holo/Olho (Holo/Eye)* de 1983 et *Chaos* de 1986.

doivent, dans leur pratique d'amener des réponses aux questions éthiques qu'ils soulèvent. **D'ailleurs les artistes du bioart gardent tous un contact par e-mail et fréquentent les mêmes ateliers**, notamment ceux de Kac ou de symbiotica. Joe Davis compare la communauté des artistes bioart à celle des biologistes moléculaires il y voit la naissance d'un mouvement mondial et multidisciplinaire. Mais cela ne semble pas se produire même si les artistes continuent leur expérimentation.

Ainsi s'opposant à la décorporalisation de la matière, provoquées par les arts virtuels et les arts du web, à cette même époque d'expérimentation de nature plus scientifique, certains artistes privilégient la manipulation des gènes plutôt que des octets, dans le but de garder un contact direct sinon concret avec la matière vivante du monde.

Regroupements

Cependant de nombreux regroupements se forment plus spécifiquement autour de questions écologiques, liés à l'environnement naturel. C'est le cas de la coalition pour l'art et le développement durable COAL (<http://www.projetcoal.org/coal/2013/03/15/prix-coal-2013-les-nomin%C3%A9s/>)

mais aussi les groupes, centres et agences tels que :

RSA ARTS & ECOLOGY www.artsandecology.org.uk

The Center for Art+Environment www.nevadaart.org/ae/center

P3 (www.p3.org)

CC ANW (Le centre pour l'art contemporain et le monde naturel) www.ccanw.co.uk

La Pommerie www.lapommerie.org

la Verbeke Foundation www.verbekefoundation.com

Dédale www.dedale.info

Grizedale Art www.grizedale.org

La fondation NMAC (Art contemporain dans la nature) www.fundacionnmac.org

le Vent des Forêt www.leventdesforets.com

le Domaine départemental de Chamarande www.chamarande@essonne.fr

Solar One (NY) www.solar1.org

Leur rôle étant, entre autre, de :

- **regrouper, faire connaître, publier, soutenir et encourager les artistes à relever les défis environnementaux contemporains.**
- **Soutenir l'étude, la sensibilisation et la mise en place d'interactions créatrices entre les individus et leur environnement naturel, construit ou virtuel.**
- Etc.

Ébauche d'un projet utopique

Voici une réflexion de J. G. Ganascia qui me permet de résumer l'ébauche d'une idée de projet que j'ai eu il y a quelques années, inspirée par une banale vision qui m'a procuré des réflexions en rapport avec notre sujet pour le moins étranges.

« Il se pourrait qu'un jour des automates biologiques fondés sur l'emploi de macromolécules recombinantes ou sur la greffe de neurones animaux sur des supports de silicium, viennent supplanter les machines actuelles ; on parle aussi d'ordinateurs quantiques et du développement des nanotechnologies qui bouleverseraient la conception des calculateurs. Dans toutes ces éventualités, les principes matériels différencieraient tant de ceux sur lesquels reposent les ordinateurs électroniques actuels que l'on ne peut se prononcer. En effet, il se pourrait que la diminution de la consommation énergétique et son changement de nature procurent une autonomie de fonctionnement totale aux nouvelles machines susceptibles, par exemple, de s'alimenter d'elles-mêmes en ingérant des herbes

ou des racines. ⁶ »

Ce que l'on voit ici c'est le bercement d'une algue accrochée à une roche. Mais je me rends vite compte que cette roche est une brique ou un débris de béton. Le mouvement de ces longs filaments me fascine et m'intrigue. J'y vois une pierre chevelue d'aspect vivant ou encore un cerveau laissant voir ses dendrites en action.

J'assistais, en fait, à une hybridation naturelle entre une entité vivante organique et un résidu de construit humain. Chacune des deux parties devenant la prothèse de l'autre. Le végétal nomade enfin devenu sédentaire pour s'assurer une vie plus longue et la roche synthétique devenant mobile dans une sorte de chaîne de causalité *intentionnelle* naturelle.

L'algue, la *Cladophora glomerata*, est aussi un produit de l'humain puisque modifiée et amplifiée par eutrophisation du milieu aquatique où se déversent les nitrates et l'azote provenant des engrais chimiques et la brique et le béton, résidus de matériaux de construction d'argile cuite ou composite de granulats agglomérés par un liant : On a affaire ici à une multiplicité combinatoire entre des intelligences naturelles et artificielles. N'oublions pas que le terme intelligence vient du mot « rassembler », « lier ensemble ».

Dans les mouvements des filaments, à l'image des dendrites du cerveau, je vois la fulgurance du vivant, d'un cerveau qui pense, dans une fureur comparable à celle d'Antunez Roca dans son accouplement avec la machine mais aussi ces micro-organismes ou extrémophiles qui bravent les conditions physico-chimiques pour vivre au cœur des roches des profondeurs.

Je suis fascinée par ce comportement de la nature comme s'il y avait une intentionnalité flottante dans les ondes électromagnétiques qui guident les éléments, comme si la nature se *prothésifier* elle-même.

Je n'ai toujours pas réalisé le projet souhaité mais déjà 2 artistes, Peter Cook et Gavin Robotham, réalisent des sculpture semi-vivantes avec des algues.

En conclusion deux questions émergent devant la nature que nos technologies abusives meurtrissent de plus en plus allant jusqu'à un point de non-retour. C'est le cas de certaines espèces animales et végétales qui disparaissent chaque jour, ou des animaux marins, par exemple, qui avalent des pastilles de styrofoam et de polystyrène et deviennent trop fertiles ou souffrent de maladies étranges. **Est-ce que les actes artistiques comme vu précédemment ont un pouvoir ou du moins un impact sur la société et les politiques ? Devrait-on envisager l'imbrication hybride entre la nature et les déchets industriels ?**

Comme l'explique Rancière, « *le propre de l'art est d'opérer un redécoupage de l'espace matériel et symbolique. Et c'est par là que l'art touche à la politique*⁷. » C'est donc dans la « re-disposition » des objets communs, « parfois à peine décalée de la vie ordinaire », dans la création de situations propres à modifier nos regards, dans la manière d'investir le temps que l'art contemporain est politique. Et Rancière d'ajouter : « *La politique, en effet, ce n'est pas l'exercice du pouvoir et la lutte pour le pouvoir. C'est la configuration d'un espace spécifique, le découpage d'une sphère particulière d'expérience, d'objets posés comme communs et relevant d'une décision commune, de sujets reconnus capables de désigner ces objets et d'argumenter à leur sujet* ».

6 Jean-Gabriel Ganascia, *Idées reçues sur l'intelligence artificielle*, Le cavalier bleu, 2007

7 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004

Par ailleurs l'Économie Bleue s'attache à la *régénération*, au delà donc de la préservation et de la conservation ; elle ne recycle pas, elle régénère.

Elle consiste à s'assurer qu'un écosystème maintient ses règles évolutives afin que tous puissent bénéficier du flux infini de la Nature en matière de créativité, d'adaptabilité et d'abondance.

Proche des idées de Gunter Pauli, **Guattari**, à la fin des années 1980, fondait le concept d'« écosophie » et s'exprima ainsi :

« Il n'y aura de réponse véritable à la crise écologique qu'à l'échelle planétaire et à la condition que s'opère une authentique révolution politique, sociale et culturelle réorientant les objectifs de la production des biens matériels et immatériels⁸. »

Aussi, remarque-t-il, « la seule gestion des problèmes de nuisances industrielles demeure largement insuffisante à l'édification d'une véritable culture de développement durable. Celle-ci dépend non seulement de solutions techniques d'assainissement de lieux contaminés ou de programmes sectoriels de gestion, mais aussi d'un remaniement profond de nos manières de vivre en société touchant l'éthique, la politique et la définition de la subjectivité humaine ».

Son concept d'« écosophie » désigne alors l'articulation éthico-politique de trois registres de l'écologie, soit : l'environnement, les rapports sociaux et la subjectivité.

Cependant, Edith-Anne Pageot dit *« qu'il serait naïf de postuler que les nouvelles technologies auraient la capacité de mener à des changements existentiels allant dans le sens d'une écosophie telle que la revendique Guattari car ce nouveau « système des objets » ne s'inscrit pas en rupture avec le passé et répond toujours aux exigences du capitalisme et de l'industrie même s'il s'ajuste à leurs formes les plus contemporaines.⁹ »*

Ainsi, la nature sera-t-elle vouée à apprivoiser les détritiques industriels comme cette algue nomade devenue sédentaire et à devenir hybride ? Côtions-nous des identités semi-vivantes comme les poupées du souci de Symbiotica ? Si ce n'est déjà fait...

8 Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989

9 Edith-Anne Pageot, *Art et nouvelles technologies : Pour un recadrage de la subjectivité humaine par rapport à l'idée de paysage*, In RACAR, Revue d'art Canadienne | Canadian Art Review, vol. 35, no. 1 (2010), p42-53, illus.

Nicolas ROMÉAS

directeur de la revue CASSANDRE/HORSCHAMP

Paris

L'âme de l'humanité

L'art est une chose commune à tous les hommes, l'une des caractéristiques de l'être humain. Dès qu'il devient rentable il perd son sens, car il se soumet alors à une loi qui n'est pas la sienne : celle du chiffre.

Il est donc très important que cette fonction soit défendue et portée par l'ensemble de la société comme un bien commun. Et non pas comme une production de marchandises. C'est très important pour vous et moi, pour nous tous. Car lorsque les marchands auront complètement réussi à tout réduire à la mécanique de la rentabilité, c'est une part de notre humanité qui aura disparu. Il s'agit d'un enjeu de civilisation, d'un outil qui est le seul apte à nous permettre de résister à la déshumanisation générale à laquelle nous assistons dans tous les domaines. Une société de surveillance et de profit, une barbarie moderne ou l'autre ne compte plus comme être humain véritable, mais comme source de gain possible ou comme danger potentiel. C'est d'abord un appel qui s'adresse aux politiques pour qu'ils prennent conscience de l'importance de cet enjeu. Parce que nous avons besoin qu'ils en prennent conscience. C'est urgent maintenant. Ils doivent le faire. De nombreuses équipes artistiques œuvrent au plus près de l'humain et de ce qu'on nomme le champ « sociétal » - dans les prisons, les banlieues, les hôpitaux psychiatriques, en milieu rural... Il ne s'agit évidemment pas d'offrir une « occupation » ou une « animation » à des populations marginalisées, mais de leur permettre, à travers le geste artistique, de renouer avec une parole, une expression, une socialisation ; de retrouver non seulement un « accès » à l'art et la culture, mais de s'approprier des langages et des symboles essentiels à une communauté humaine.

La plupart du temps les politiques ne comprennent pas de quoi il s'agit quand on leur parle d'art et de culture : ils pensent d'abord qu'ils peuvent s'en servir pour briller, pour donner un peu de valeur ajoutée à leur région à leur département ou à leur ville.

Mais il faut aujourd'hui qu'ils comprennent qu'il s'agit là d'un enjeu infiniment plus essentiel - largement aussi essentiel que celui de l'écologie - pour notre survie à tous en tant qu'êtres humains véritables, en dehors du système marchand.

C'est ce que l'on appelle parfois l'âme, ce vieux mot qu'on n'emploie plus beaucoup, l'âme de l'humanité, qui est cause. Et en danger.

Et ce n'est pas une question seulement d'argent.

La question véritable c'est qu'il faut que la société tout entière participe de cette vie de l'art et de la culture dont nous avons tous un besoin vital.

C'est pour ça qu'il faut défendre le service public de l'art et de la culture. Parce qu'il ne faut pas que ça appartienne à quelques-uns, mais à tous.

C'est un bien commun de notre humanité.

Il s'agit ici de la véritable force de l'art, non d'« animation » ou de « réparation des fractures ». Il n'y a pas un art de « deuxième catégorie ». Ce que nous analysons avec notre revue *Cassandra/Horschamp* et qui constitue la matière première des activités du pôle de ressources Horschamp, c'est ce que ces pratiques recèlent d'efficacité dans la transmission et l'échange par le moyen de l'émotion. Cela demande une grande exigence. Les sources contemporaines de cette prise de conscience sont notamment à chercher du côté de la première décentralisation théâtrale française, celle de l'immédiate après-guerre. Et si l'on cherche un exemple contemporain on peut penser au travail du plasticien Thomas Hirschorn ou à celui de Pippo DelBono, que le Festival d'Avignon a fini par consacrer.

Cet art-là ne peut être évalué à l'aune des critères de la critique artistique classique, vouée à l'analyse d'un objet. Il nécessite des croisements de regards : celui du critique, celui du sociologue, du philosophe, de l'historien, de l'ethnologue. Et celui de tous ces gens que l'on nomme « public ».

Pour l'écologie et tous les problèmes environnementaux, on a fini par le comprendre, tous, de gré ou de force, qu'il s'agit d'une question majeure pour notre survie.

Même les néolibéraux ont fini par le comprendre ou par faire semblant de le comprendre, car on ne peut plus échapper à la réalité du danger.

Mais pour l'esprit, pour l'art, pour la culture, beaucoup s'imaginent que ce n'est pas si important. Pourtant un être humain, c'est avant tout fait de symboles, ça se construit avec des idées et des émotions, et c'est de cela qu'il s'agit avec la culture : de la construction de l'humain. Simplement.