

1. Introduction

Merci pour cette invitation à intervenir dans le cadre de ce Grand Tour de la FAS.

Contrairement aux promesses qui ont été faites, on ne parlera pas du romantisme, même si on pourra sans doute lire en filigrane toutes sortes de rapports entre nos propos et le romantisme. Nous allons tenter de vous présenter l'état d'une réflexion en cours, réflexions qui serviront de base à la création et aux projets d'une nouvelle association nommée : IPANAHS (Institut pour la Prolifération d'un Art Non Adressé à l'Homo Sapiens)... tout un programme!

Notre exposé se déroulera en trois parties :

1. Dans la première partie, on commencera par exprimer nos doutes et les difficultés que l'on ressent quant à la capacité de l'art contemporain à faire sens dans le contexte actuel d'anthropocène, ou d'effondrements. On s'intéressera à quelques œuvres d'art qui ont thématiqué notre relation à l'écologie ou à la nature aux cours de ces dernières décennies.
2. Dans la deuxième partie, on s'intéressera plus particulièrement au travail de l'artiste allemand Günther Mancke, dont la ruche nous servira d'exemple paradigmatique pour la suite de nos propos.
3. Notre troisième intervention nous permettra de préciser nos axes de recherches, et la manière dont on envisage de travailler avec des artistes par la suite.

On va commencer par vous présenter quelques éléments de notre parcours le plus brièvement possible. Il ne s'agit pas d'entrer ici dans une forme de storytelling, mais les impasses dans lesquelles on s'est retrouvé après douze ans d'activités au CAN, nous semble être un exemple assez parlant de ce qu'on vit dans notre société notamment dans notre rapport au travail et à la productivité.

Au Centre d'art, on a fonctionné avec une petite équipe, en partie bénévole au départ, sur un modèle associatif et horizontal inspiré de la critique institutionnelle (courant artistique actif dans les années 1980). De ce modèle a découlé sur une sorte d'auto critique institutionnelle, c'est-à-dire un jeu volontairement ambigu entre un rôle d'institution qu'on mettait en avant pour trouver des fonds et de la visibilité, et le développement d'une critique de l'institution de l'art contemporain dont on faisait partie. C'est notamment en s'intéressant au mode de fonctionnement (aux moyens de production) qu'on a interrogé le milieu de l'art et tenté d'offrir aux artistes un espace le plus libre et stimulant possible, tout en nous permettant au niveau de l'équipe de faire autant sens dans nos vies que dans ce qu'on proposait.

On a travaillé à un rythme très élevé, avec beaucoup d'investissement personnel, émotionnel et temporel ; un mode de fonctionnement très demandeur, donc très productif, mais aussi très enrichissant. Cette forme d'hyperactivité a "naturellement" mis le CAN dans une dynamique de croissance, ce qui a permis d'augmenter régulièrement les budgets du centre d'art et le groupe de travail. Après douze ans, cette méthode de travail nous a conduit à deux constats (qui sont sans doute assez évidents) : d'une part la dynamique de croissance a provoqué (de manière presque causale) une forme d'institutionnalisation du lieu : dès lors il a été de plus en plus difficile pour nous de faire sens par rapport aux questions qu'on se posait ; d'autre part – et on en était conscients dès le début – c'est un système de fonctionnement qui n'est pas éternel, et qui mène à un certain épuisement (impression d'épuisement augmentée par la perte de sens qu'on ressentait).

Cette crise de sens était relative au doute croissant que l'on avait sur le rôle que l'art peut jouer dans un contexte généralisé d'"institutionnalisation", aggravé par la situation de plus en plus visible de l'anthropocène et des différents effondrements en cours. On s'est trouvés dans l'incapacité d'offrir des réponses satisfaisantes dans l'art contemporain avec l'outil qu'on avait, et avec l'impression de participer à ce qu'on voulait critiquer.

Il y a deux ans on a finalement quitté le CAN pour prendre du recul (d'ailleurs on s'est installé ici dans le Val de Travers dans une vieille ferme assez isolée en pleine campagne, et il y a de toute évidence une influence de notre habitat sur nos projets).

En résumé on en est arrivés à se reposer la question du sens et de l'efficacité que pouvait avoir l'art dans ce contexte d'anthropocène et d'effondrement.

On comprendra bien que cette question est particulièrement vaste, puisque pour y répondre entièrement il faudrait autant pouvoir définir ce qu'est l'art et ce que recouvre les termes d'anthropocène ou d'effondrement. On n'a évidemment pas cette prétention, mais on tentera d'esquisser quelques pistes et chemins qui devraient nous permettre de dégrossir un peu notre sujet. Pour ce faire, on utilisera les termes d'anthropocène et d'effondrement de manière assez générale, sans entrer dans les détails, en entendant par là autant le réchauffement climatique, l'effondrement du vivant, la destruction des écosystèmes, l'épuisement des sols et la pollution en général. Il s'agit là de l'aspect écologique de la situation, mais il est évident que celle-ci a aussi des très fortes implications en termes sociétaux. L'effondrement désigne également toutes sortes de processus entropiques qui touchent la plupart des aspects de notre société. Au cours de notre exposé, on ne pourra pas éviter d'utiliser un certain nombre de généralités et de raccourcis, sans les expliciter entièrement par manque de temps, mais on pourra revenir sur certaines questions que cela pose au cours de la discussion.

Pour aborder notre vaste question, on est tout de même allés voir ce que les artistes qui ont traité de thématiques écologiques ont produit au cours de ces dernières décennies. On vous propose de discuter quelques exemples regroupés (plus ou moins arbitrairement) en trois tendances ou catégories :

1. Une tendance assez commune est de l'ordre de la dénonciation de la situation (ou d'une situation écologique particulière). L'artiste prend alors le rôle de ce qu'on appelle aujourd'hui un lanceur d'alerte, et vise à provoquer, par son œuvre ou son action, une prise de conscience. Il existe un nombre impressionnant d'œuvres qui pourraient entrer dans cette catégorie, et évidemment des travaux très différents. Par exemple l'artiste argentin Nicolas Uriburu, dès la fin des années 60, mène une série d'actions qui consistent à déverser du colorant jaune fluorescent dans des eaux fortement polluées (par exemple dans le Grand Canal de Venise en 1968) et ceci sans que cette performance soit annoncée. On peut aussi penser à une des premières actions écologiques de Joseph Beuys, qui en 1971 convoque la presse pour se baigner (avec son chapeau) dans un marais voué à l'assèchement. Plus proche de nous, on peut évoquer l'exemple plus connu d'Olafur Eliasson avec son installation *Ice Watch*, dont la première version a été exposée à Paris en marge de la COP21, qui consiste à exposer des morceaux d'icebergs prélevés dans l'Arctique et transportés en bateau et camions frigorifiques jusqu'au lieu d'exposition. Les spectateurs peuvent ainsi assister à la fonte des glaces... Outre les critiques en terme de bilan carbone de cette œuvre (qui ont été fort nombreuses), cette pièce, à l'instar de nombreuses productions actuelles, semble se complaire dans une certaine esthétisation de la catastrophe.

On peut se demander si la nécessité d'alerter sur la situation n'a pas beaucoup évolué depuis les années 1960. On comprend bien le rôle que les artistes ont pu jouer à une époque où les médias s'intéressaient fort peu à ces problèmes, mais on peut douter de la pertinence de cette

démarche illustrative, à un moment où l'on est constamment bombardés d'informations, d'images, de rapports scientifiques sur les multiples effondrements en cours. Comme le remarque Laurent Mermet (spécialiste de la gestion environnementale et de la théorie des négociations) lorsqu'on a tiré toutes les sonnettes d'alarme du train, que tous les passagers et personnels de bord les ont entendues, et que le train ne s'arrête pas, il est urgent de réfléchir à un autre moyen d'action pour ralentir le véhicule. On ne peut s'empêcher de penser à la tragédie grecque et au personnage – souvent sage, âgé, et aveugle – qui tient le rôle d'oracle, que tout le monde entend annoncer la catastrophe finale dès le début du récit, sans que cela n'ait aucun effet sur le dénouement annoncé, qui en devient donc inéluctable.

2. Dans notre deuxième catégorie, on va s'intéresser à un projet artistique qui ne s'attaque pas directement à l'écologie et à la biodiversité mais qui tentent d'agir au niveau sociopolitique sur les effets de l'effondrement au niveaux des populations. Lucy et Jorge Orta sont des artistes argentins dont la devise est que "l'art doit répondre aux urgences et l'artiste contribuer au bien commun". Avec *Drinkwater* (2006), ils mènent une opération de grande échelle autour de l'accès à l'eau potable, problème croissant dans de nombreuses régions du monde. Ils proposent une série d'objets destinés à la purification de l'eau, à son transport et à sa distribution, qu'ils ont conçu et designé dans une optique *low tech* (donc simple à produire) et libre de droit. À travers une médiatisation importante, des colloques et diverses contributions scientifiques, ils cherchent à faire produire ces objets par des industriels pour qu'ils soient finalement mis à disposition d'un grand nombre de populations concernées. On a ici à faire à des artistes engagés politiquement, qui cherchent à avoir un impact fort sur les populations les plus démunies. Ce type d'artistes cherchent à utiliser leur notoriété, pour que leur art devienne véritablement utile. (On reviendra plus loin sur l'épineuse question de l'utilité de l'art).

3. On va maintenant passer à une autre catégorie d'œuvres écologiques, qui tentent de dépasser la simple alerte, en proposant des démarches de soins et de réparations de la nature et qui entrent dans une dynamique d'action effective et souvent de long terme. Certains de ces travaux ont aussi une dimension sociale et éducative en impliquant directement les spectateurs.

On peut citer encore une action de Beuys bien connue, intitulée *7000 chênes*, qui a eu lieu en 1982 à la *Dokumenta* de Kassel, et s'est poursuivie sur plusieurs années sur toute la planète, même après la mort de l'artiste en 1986. 7000 colonnes de basalte sont entassées dans un parc de Kassel ; à chaque fois qu'un arbre est planté par les spectateurs, une colonne est transportée auprès de l'arbre. (La pièce est un peu plus complexe que cela mais on passe volontairement un peu vite sur ces exemples pour des questions de temps...)

On passe maintenant à l'exemple plus récent d'un artiste français qui se qualifie lui-même d'artiste-jardinier. Thierry Boutonnier est fils d'agriculteurs, il a fait les beaux arts, mais aussi des études en science de l'écologie, et en science politiques auprès de Bruno Latour. Boutonnier est proche des idées de la philosophie du *Care*, en proposant ce qu'il appelle un "art de l'attention". Dans son travail, la plantation tient lieu de création, il cherche à "s'adosser à la puissance du végétal pour développer une puissance d'agir." Il crée, entre autres des espaces jardinés, des unités potagères avec et pour les populations locales, cherchant à générer et partager des connaissances à travers la redécouverte de la biodiversité et du rapport à un sol vivant par exemple. Il s'agit donc d'une recherche de reconnection poétique avec son environnement, à travers des actions concrètes, de première urgence, qui visent à une vraie productivité. (et à une redéfinition de la productivité), et finalement à redonner une capacité d'agir face aux catastrophes annoncées.

On se sent bien entendu plus proche de ce "courant" artistique, qui tente d'avoir une action sur l'environnement, tout en sensibilisant les gens à ces problématiques, en cherchant parfois à stimuler un partage des savoirs et à développer des capacités permettant d'affronter les catastrophes qui arrivent.

Bien sûr ces quelques exemples déroulés rapidement ne constituent qu'une petite partie des très nombreuses démarches artistiques proposées depuis les années 1960. Et même si les œuvres qui ont des dimensions écologiques et éthiques sont considérables, et que ces préoccupations semblent grandissantes chez les artistes, elles restent très minoritaires dans ce qui est exposé aujourd'hui, notamment en Suisse. On aura l'occasion de revenir sur ce sujet dans notre troisième intervention, mais avant, nous nous attarderons sur une œuvre (ou pas) de Günther Mancke, ce qui nous permettra de cerner les questions que l'on se pose.

2. RUCHE de Günther Mancke

On va s'arrêter plus longuement sur la description d'une pièce qui est une ruche créée par l'artiste allemand Günther Mancke.

Mancke est né en 1925 et il est toujours vivant. Il a étudié les Beaux-arts à Düsseldorf, où il a été élève de Beuys, avant d'en devenir un ami proche. Il a fondé la communauté d'artistes de Weissenseifen et il a, par la suite, enseigné l'art à Bonn durant plusieurs décennies. Proche des anthroposophes, il s'est intéressé aux thèmes de la métamorphose et du langage de la forme, oscillant entre art pur (formaliste) et art appliqué. Il développe un fort intérêt pour l'ostéologie qui constitue selon lui la base de l'architecture plastique et organique. Sa démarche artistique est également basée sur une observation affinée de la nature, observation qu'il a semble-t-il pratiqué tout au long de sa vie. On sait finalement relativement peu de chose de lui, et il est assez intéressant de constater qu'il est aujourd'hui beaucoup plus connu dans les milieux de l'apiculture écologique que dans le milieu de l'art.

Il a consacré un petit livre à la ruche qu'il a créée, dans lequel il décrit ses principes de création artistique et donne des instructions très complètes pour la réaliser. Ce manuel a été traduit dans de nombreuses langues, toujours publié par des éditions spécialisées dans l'écologie. Sa Ruche appelée "panier suspendu" en allemand, et plus connue aujourd'hui sous le nom de Sun Hive ou ruche solaire (pour la version francophone).

Description de la ruche

La ruche de Mancke est constituée de deux paniers reliés par une planche centrale. Le panier supérieur présente une forme de demi-sphère, alors que l'inférieur est plus allongé, donnant à l'ensemble une forme ovoïde. Le plateau central présente une ouverture circulaire de la taille des paniers, et ce plateau sert de base à 9 arches semi-circulaire en bois, de tailles différentes (qui se trouvent donc à l'intérieur de la ruche), et qui forment elles-aussi une demi-sphère ajourée. Ces arches sont destinées à servir d'accroches aux rayons construits par les abeilles. A l'extrémité inférieure de la ruche se situe une ouverture dans laquelle est fichée une structure d'osier en forme d'entonnoir. Il s'agit du trou d'envol. Un autre ouverture existe sur l'extrémité supérieur, celle-ci permet l'ajout d'une hausse – pour permettre une récolte de miel en cas d'un éventuel surplus – ou d'un nourrisseur.

Les paniers sont réalisés en vannerie, à partir de paille de seigle et d'osier (ou d'éclisses de ronce), en reprenant donc les techniques traditionnelles, entre autre utilisées pour les ruches paniers, telles qu'elles existaient avant l'apparition des ruches modernes à cadres.

L'extérieur de la ruche est recouverte d'un enduit composé d'un mélange de bouse de vache, de petit lait et de cendres, afin de la calfeutrer et de parfaire son isolation.

La ruche doit être suspendue, dans un endroit abrité de la pluie, si possible à une hauteur d'environ 2,3 mètres, ce qui correspondrait, selon les observations, à une hauteur idéale du point vue des abeilles.

De l'importance de la forme pour les abeilles

Après cette description formelle, on en arrive à l'importance de la forme pour les abeilles, selon Mancke. Il a abouti à cette forme après des années d'observation des abeilles sauvages – ce qui devient de plus en plus compliqué car on n'en trouve presque plus – pour connaître leur nature, leurs besoins, les formes qu'elles créent naturellement. Une des choses qu'il observe est leur relation à la courbe de la chaînette : courbe mathématique bien connue en architecture, que l'on obtient en fixant les deux extrémités d'une chaînette à la même hauteur. Mancke relève que cette courbe se calcule à l'aide de la formule d'Euler, formule qui permet par ailleurs d'appréhender plusieurs processus organiques telles que la croissance végétale. Les abeilles se positionnent elles-mêmes en forme de chaînettes lorsqu'elles se réunissent en essaim, souvent accroché à une branche, lors de l'essaimage. De plus, c'est aussi la forme des rayons tels que les abeilles les construisent dans leur habitat naturel, et ces rayons conservent une forme de chaînette durant toutes les étapes de leur construction, qui se fait toujours du haut vers le bas. Mancke a donc repris cette courbe pour définir la forme générale de sa ruche.

Dans des considérations plus formelles, au cube, il privilégie la sphère qui offre le meilleur rapport entre volume et surface permettant ainsi une meilleure concentration de la chaleur (dans une ruche de cette forme, les abeilles disposeront le nid à couvain en son centre). Selon lui, la sphère a un rapport labile avec le sol, à l'image de l'abeille qui n'est pas un animal terrestre, mais qui vit entre le soleil et la terre, dans la région florale, ne touchant que très rarement le sol. Le cube lui semble totalement inadapté à une ruche, parce qu'il offre une grande surface de contact avec sol et par là-même entre en analogie avec le principe terrestre et les formes du règne minéral. Pour Mancke, les ruches carrées, dont l'invention provoque l'abandon des paniers au 19^e siècle, découlent d'un mode de pensée matérialiste et non conforme à la nature de l'abeille. Cela dit, il précise dans son livre qu'il ne rejette pas l'usage de la forme cubique dans des constructions techniques liées au sol, mais la juge inapte si elle s'inscrit dans des processus vitaux.

On remarque dans ce type de langage et d'interprétation des formes des influences de l'anthroposophie. Parenthèse – d'une part l'anthroposophie est un vaste mouvement qu'on connaît mal, et qui est d'ailleurs controversé à plusieurs niveaux ; et d'autre part on ne sait pas très bien nous-mêmes à quel point Mancke était lié à ce mouvement. Beuys par exemple, a été intéressé et influencé par l'anthroposophie, mais s'est toujours tenu à une certaine distance de la vision parfois orthodoxe et limitatrice de Steiner, du moins dans le domaine esthétique. Peut-être qu'il en est de même pour Mancke... – Fin de parenthèse.

En tous les cas, on peut remarquer que des notions anthroposophiques assez basiques sont impliquées dans la conception de cette ruche. En effet, l'anthroposophie parle de "principes formateurs", c'est-à-dire des formes et des mouvements de forme spécifiques à la "nature" d'un individu, qui coïncident avec les conditions optimales de son expression vitale, de sa force vitale. Selon Mancke, une des causes de la mauvaise santé et de la disparition des abeilles est la forme cubique des ruches, qui sont de plus situées au sol ou proches du sol. Il dit : "L'être physique - éthique ne peut plus se manifester selon sa nature propre, vivre conformément à sa nature. La ruche solaire est une tentative de lutter contre l'affaiblissement des forces vitales grâce à des forces formatées stabilisantes et qui agissent de manière subtile, thérapeutiquement, sur l'organisme vital de l'abeille."

On voit ici comment sa vision de la forme réunit autant des questions d'ordre esthétique, cognitif et pédagogique (connaissance du monde à travers les formes) et thérapeutique. Cette vision anthroposophique des principes formateurs est bien sûr empreinte de symbolisme et de mystique mais comporte également des aspects très pratiques, logiques et rationnels.

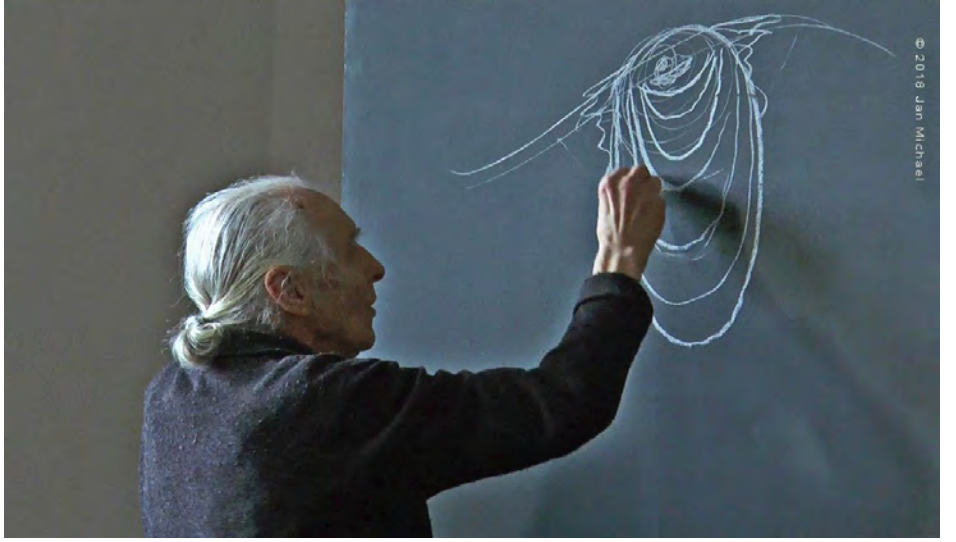
Buts de la ruche

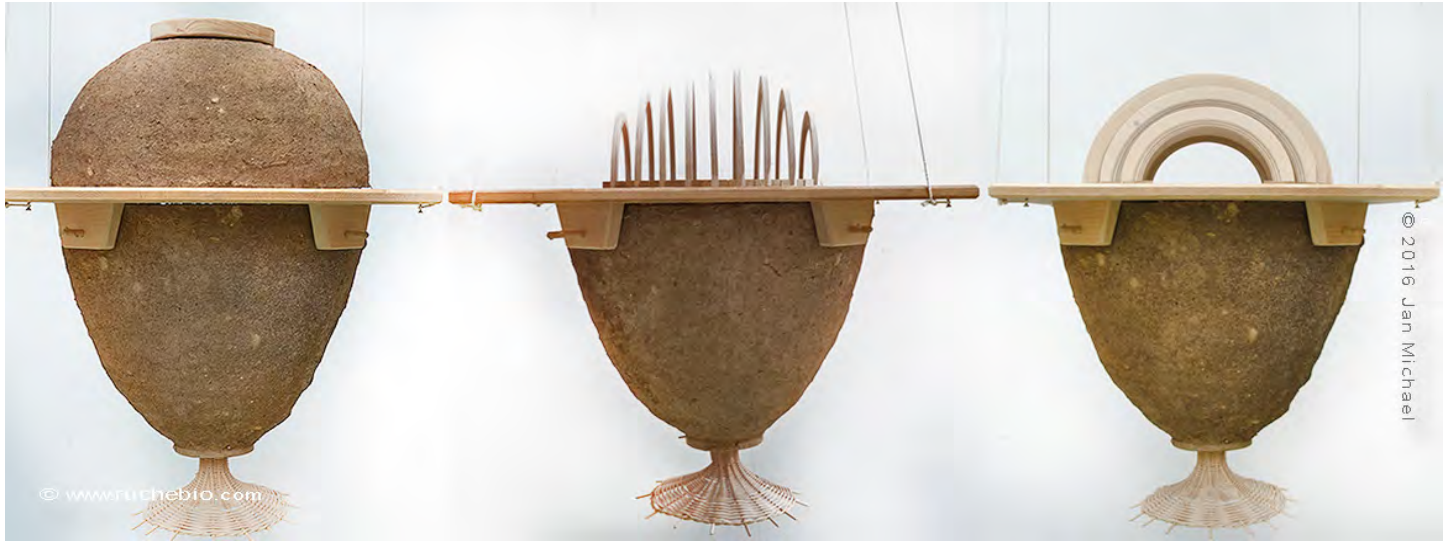
À l'opposé de la ruche d'exploitation conçue pour l'homme, afin de faciliter la manipulation et augmenter la production, la ruche solaire n'est pas destinée à de la récolte de miel, elle est véritablement conçue pour l'abeille, pour lui offrir un habitat qui lui corresponde au mieux, d'autant plus que les arbres creux, dans lesquels les abeilles s'installent à l'état sauvage, sont de plus en plus rares depuis la gestion moderne des forêts. L'idée est donc de laisser l'abeille consommer sa propre nourriture, ce qui lui permet entre autre d'être plus résistante. Tout un mouvement de l'apiculture écologique valorise les ruches de ce type pour redonner aux abeilles domestiquées (qui sont aujourd'hui très affaiblies par la surexploitation et les maladies) des espaces de résistance, des conditions de réadaptation à la vie sauvage. C'est-à-dire retrouver de la force et de l'intelligence, voire même une meilleure génétique, ce qui devrait permettre aux abeilles de développer et de transmettre de nouveaux savoirs, par exemple dans les stratégies de luttés contre le frelon asiatique, ou à travers le renforcement du système immunitaire contre des virus et la varroase. Les abeilles sauvages asiatiques ont inventé une technique de défense contre le frelon qui consiste à se mettre en boule tout autour du frelon, pour élever la température du frelon, jusqu'à ce qu'il meurt. De premières tentatives de cette stratégie ont pu être observées en Europe, justement par des abeilles occupant des ruches écologiques du type de celle de Mancke. (En plus de l'invasion inquiétante de frelons asiatiques, s'est rajoutée une problématique liée aux frelons européens, qui ne se nourrissent pourtant pas d'abeilles jusqu'ici. Ceux-ci s'attaquent aujourd'hui aux abeilles en raison de la disparition des insectes qui constituaient leur régime alimentaire. Parallèlement, une trop grande concentration de ruches d'exploitation dans certaines régions ne laisse plus assez de nourriture pour les autres insectes pollinisateurs...).

La ruche Sun hive, permet ainsi une double réencapacitation à travers la transmission de savoirs et de savoir-faire : d'une part elle permet aux humains de réapprendre les techniques de la vannerie (entre autres) ; il est assez impressionnant de voir à quelle point cette ruche est fabriquée sur tous les continents, de manière entièrement artisanale. D'autre part, elle permet aux abeilles elles-mêmes de retrouver des capacités et des connaissances, qui devraient idéalement leur permettre de se réadapter à la vie sauvage.

Ce qu'on retiendra plus spécifiquement pour notre propos, c'est un certain nombre d'ambiguïtés intéressantes que la ruche de Mancke met en évidence : son statut – s'agit-il d'une œuvre d'art ou pas – ; sa fonction utilitaire, qui met en tension les notions de productivité et d'improductivité ; la question des savoirs et de leur transmission ; et surtout la question de l'adresse, puisqu'on peut considérer que cette ruche, ou cette œuvre, n'est pas prioritairement adressées aux humains, ce qui pourrait offrir une nouvelle perspective d'envisager l'art dans notre contexte d'effondrement.

C'est donc sur ces questions que l'on reviendra dans notre dernière intervention.





3. Pistes de réflexion

Dans cette troisième partie, nous allons tenter de dégager les pistes de réflexion et de travail, que nous aimerions développer et mettre en pratique avec des artistes au sein de notre association (en cours de création) nommée IPANAHS (Institut pour la Prolifération d'un Art Non Adressé à l'Homo Sapiens).

En nous inspirant de l'exemple paradigmatique de la ruche de Mancke, nous allons nous intéresser à plusieurs points :

- le statut de l'œuvre et de l'artiste
- la question controversée de l'utilitarisme dans l'art
- et surtout la problématique de l'adresse d'une œuvre d'art (à qui une œuvre est adressée et avec quelle efficacité)

Mais avant de développer ces différents axes de réflexions, quelques remarques préliminaires s'imposent :

L'exemple de la ruche de Mancke est très riche pour notre propos, ceci dit, comme tout exemple paradigmatique, il a aussi tendance à donner une image un peu réductrice de la problématique. Ce n'est pas parce que cette ruche utilise des techniques et des savoir-faires anciens, artisanaux, que les questions que l'on se pose n'incluent pas les nouvelles technologies (par exemple). A nos yeux, les nouvelles technologies constituent également un savoir et un savoir-faire qu'il s'agit de se réapproprier dans une dynamique similaire, même si nous en parlerons pas spécifiquement aujourd'hui.

Par ailleurs, en choisissant cet exemple on s'intéresse aussi à un artiste qui est d'une autre génération, et qui ne s'inscrit pas vraiment dans le contexte actuel de l'art contemporain, c'est peut-être en partie la raison de la richesse de cet exemple, mais cela nous impose de revenir brièvement sur la situation actuelle de l'art telle que nous, ainsi que les artistes que nous côtoyons, la ressentent.

De manière assez attendue, on constate un certain désarroi des artistes, qui fait bien entendu écho à un malaise d'ordre très général, face à la difficulté de penser et d'agir dans une situation d'effondrements annoncée et prophétisée. Si l'état de sidération face à ce constat semble être partagé par une partie croissante de la population, dans le contexte de l'art la pression exercée est peut-être plus grande encore, puisqu'on estime que le travail ou le rôle des artistes est d'offrir un autre regard sur le présent et l'avenir. On attend communément des artistes qu'ils produisent des singularités, des décalages, voir des visions, qui ouvrent des brèches, des passages, vers d'autres possibles. Ce qu'on appellera, en suivant le philosophe Bernard Stiegler, des bifurcations.

Ce désarroi, ce malaise, est aussi une conséquence des tendances dominantes, et installées depuis plusieurs décennies, dans le milieu de l'art contemporain, tendances qui sont issues du postmodernisme (ou du post-postmodernisme). En art, le postmodernisme affiche volontiers une forme de nihilisme qui permettrait aux artistes, de façon plus ou moins élégante, de refuser de prendre position, de conserver un certain retrait, qui leur éviteraient de tomber dans le politique, dans l'éthique, tout en échappant au phénomène de récupération. Il est évident que cette posture dominante est de moins en moins tenable, justement en ce qu'elle empêche de se saisir des problématiques environnementales, notamment dans leurs dimensions éthiques.

Même si, comme on l'a vu, il y a beaucoup, et sans doute de plus en plus d'artistes qui travaillent sur des thématiques environnementales, ceux-ci doivent s'inscrire dans le champ de l'art contemporain pour être reconnus par l'institution de l'art (on utilise ici le terme "institution" de manière très large, en recouvrant les écoles d'art, les lieux d'expositions, centre d'art, musées, lieux de résidences, les organes publics et privés qui financent ces lieux, tout

comme les galeries, les foires, les collectionneurs et les artistes eux-mêmes). Toute institution, on le sait, a une tendance conservatrice, en ce qu'elle cherche à se survivre à elle-même. Au cours de ces 30 dernières années l'art contemporain s'est très fortement institutionnalisé, au point qu'il est devenu un art officiel. Il n'est dès lors pas très étonnant que l'art lui-même ne se soit que très peu renouvelé au cours de cette période, empruntant des sentiers battus et rebattus alors même qu'il ne cesse de se revendiquer de la nouveauté. Ce constat n'est pas que le nôtre, il est partagé par un nombre croissant de critiques d'art et d'artistes. On peut donc douter de la capacité de l'art contemporain à proposer des alternatives efficaces face aux changements qui ont cours. D'autant plus que l'art, dans ce contexte d'institutionnalisation, s'est inscrit dans un régime de consommation usuel. Une étude menée à Beaubourg il y a quelques années, a montré qu'un spectateur passe 42 secondes en moyenne devant une œuvre. On ne peut donc que douter de la capacité de l'art à nous toucher, et a fortiori à nous transformer ou à provoquer des bifurcations...

Malgré cette description peu élogieuse du milieu et de ces limites, cela n'empêche pas des artistes de réfléchir et de produire des œuvres passionnantes. Nous mentionnerons aussi qu'il existe bien sûr une histoire de l'art autre, parallèle, moins officielle, mais que nous ne développerons pas aujourd'hui.

Ces remarques sur l'état de l'art contemporain nous permettent aussi de mieux saisir les enjeux de la pièce de Mancke, en mettant en évidence comment elle entre en tension avec les conventions dominantes de l'art actuel, même s'il ne s'agit bien évidemment pas des intentions de Mancke, mais bien de notre interprétation de ces enjeux.

Nous pouvons donc enfin nous attaquer aux trois points annoncés tout à l'heure, à commencer par l'ambiguïté des statuts de l'œuvre et de l'artiste. Dans son livre, Mancke ne se pose pas la question du statut et n'utilise pas le terme d'œuvre d'art pour qualifier sa ruche. Par contre, il décrit le rôle du regard et du geste artistiques ainsi : " si l'on veut comprendre et faire l'expérience intérieure du langage de la forme à travers laquelle la nature et le monde se révèle à l'homme, il faut regarder avec l'œil d'un artiste et avant tout créer avec la main d'un artiste. Les formes concrètes de notre quotidien seront transformées en quelque chose "en devenir" ". Il semble donc que pour Mancke, la question du statut de l'objet n'a pas grand intérêt, ce qui a de l'importance c'est l'intention et l'attention, qui seraient les conditions nécessaires à la créativité pour faire des choses qui sont "en devenir" ; ce qu'on traduira dans notre langage, par des conditions qui permettent l'émergence de bifurcations. La perspective de Mancke, et donc le langage qu'il utilise, est fortement influencé par l'anthroposophie, qui cherche à insuffler le geste et le regard artistique en toute chose, en toute discipline, pour transformer notre rapport au monde. Mais il est intéressant de constater qu'en empruntant des points de vue fort différents, plusieurs critiques d'art arrivent à des conclusions presque similaires. On pense notamment à Paul Ardenne, qui en conclusion de son livre sur l'art écologique, en appelle à un changement de perspective profond du système de l'art, à dépasser l'art comme un phénomène de plaisance, pour engager des formes de co-création entre artistes et non-artistes et donc à une prolifération de la créativité artistique comme "fait social total". On n'est pas loin d'un appel à la dissolution de l'artiste dans un devenir-artiste de tous. Dans ce propos, qui reste un idéal, ce qui nous intéresse notamment est le partage des savoirs (savoirs intellectuels, savoirs faire et savoir-être) que ces différentes positions impliquent. Ce partage des savoirs ne se limite évidemment pas à l'art mais concerne bien tous les domaines. Même si on n'aura pas le temps de développer cette question aujourd'hui, il nous semble que cette réappropriation de savoirs, cette "réencapacitation", est indispensable pour nous mettre en capacité de répondre intelligemment aux situations de changements profonds qui s'annoncent.

Cette transmission de l'intelligence artistique et créative passe entre autres par le principe du copyleft, soit l'abandon des droits d'auteur, et donc la mise dans le domaine public, qui est, d'ailleurs, une des caractéristiques de la ruche de Mancke. Il est très révélateur de constater que Mancke lui-même est aujourd'hui beaucoup plus connu dans les milieux de l'apiculture

écologique que dans le milieu de l'art, sa ruche est reproduite dans le monde entier, ce qui implique de fait une transmission de savoir faire et d'un regard, entre autre artistique, sur les abeilles. Cet exemple donne à penser que l'art pourrait avoir beaucoup plus d'impact si on acceptait d'affaiblir, ou de flouter, le statut de l'œuvre; c'est-à-dire d'en appeler à une certaine dissolution des pratiques artistiques pour que celles-ci puissent entrouvrir des possibilités de bifurcations.

Nous en arrivons maintenant à la question de l'utilitaire. La ruche de Mancke est conçue comme un objet, c'est-à-dire qu'il a une fonction, justement d'être une ruche; en tant que tel il s'agit donc d'un objet qui a une utilité. Or, la dimension utilitaire d'une œuvre d'art, constitue presque une question tabou dans le milieu. De fait, l'art contemporain a tendance à défendre son inutilité supposée face à une société productiviste. C'est évidemment un point de vue légitime, et c'est aussi une manière de se démarquer de l'artisanat et du design (par exemple), en conservant une position de retrait, en tentant de se tenir "hors du monde". Dans ce raisonnement, la question de l'inutilité de l'art est donc liée à celle de la productivité dans une société de consommation (on laisse ici de côté des arguments plus métaphysique sur la question de l'inutilité). De ce point de vue, la ruche de Mancke a certes une utilité, mais elle s'inscrit dans une démarche anti-productiviste, puisque sa finalité n'est pas la production de miel au profit de l'homme. Elle est par contre utile et productive pour l'abeille, et par extension bénéfique aux écosystèmes, dont l'homme fait partie. En ce sens on pourrait la considérer comme utile à l'homme aussi ; il n'en reste pas moins qu'elle décale la question de l'utilité et de la productivité telles que l'homme les a mis en place depuis l'industrialisation. Plus largement, il s'agit aussi de se réappropriier des mots et des concepts dont on a tendance à oublier qu'ils sont accaparés et définis par le système d'exploitation actuel (la productivité n'est pas mauvaise en soi, il y a d'autres manière de la penser). Ceci pour dire l'importance de la redéfinition de certains concepts, afin d'ouvrir d'autres perspectives en se sortant du carcan imposé par l'usage dominant. On mentionnera rapidement que cet élan de réappropriation constitue un aspect important du travail de plusieurs artistes, souvent sous l'influence des mouvements écoféministes qui ont beaucoup traité de ce sujet.

Nous allons enfin pouvoir aborder la question de l'adresse. Comme on l'a vu, la ruche de Mancke est conçue pour les abeilles, pour répondre au mieux à leurs besoins et leur développement (par opposition à une ruche conçue pour des besoins pratiques et productivistes de l'homme). Elle est donc très clairement adressée d'abord aux abeilles. Ce simple changement de perspective n'a peut-être l'air de rien à première vue, mais nous paraît très opérant et puissant à plusieurs niveaux, lorsqu'il est appliqué à l'art. Vouloir adresser une œuvre à des non-humains peut paraître surprenant, voire loufoque, tant le système de l'art pousse les artistes à s'adresser aux artistes, commissaires, galeristes et collectionneurs avant tout, et c'est même souvent le médiateur qui s'occupera de faire passer le message au spectateur. Néanmoins, de nombreux historiens de l'art ont identifié l'art plastique comme un moyen de communication non verbal, propre à exprimer quelque chose de l'ordre de l'indicible ou de l'ineffable. De ce point de vue, l'art devrait justement être moyen de communication privilégié pour entrer en relation avec ce qui n'est pas doué de parole, et peut-être même tout ce qui nous reste pour tenter ce type de communication, dans une société fortement rationaliste et centrée sur elle-même.

Une telle démarche n'est pas évidente, et demande beaucoup d'attention, d'observation et de décentrement, ce qui veut aussi dire beaucoup de temps. L'idée de communiquer avec le non humain consiste très simplement en une tentative de se reconnecter avec le monde (l'environnement, la nature, les écosystèmes, le vivant, etc.), c'est-à-dire ce dont on fait partie et sans lequel on ne peut survivre. Les biologistes qui travaillent à préserver la biodiversité insistent sur la réalité des relations d'interdépendance et de cohabitation du vivant (aucun être vivant ne peut vivre seul, même d'un point de vue biologique). L'exemple des abeilles et de leur rôle est particulièrement parlant et se passe de commentaire. Dans la situation provoquée par l'anthropocène, il nous semble indispensable de développer des moyens et des techniques de reconnection avec le monde. Cette reconnection est en elle-même une forme de

réenchantement du monde ; d'une part parce qu'elle nous inscrit comme partie de la nature – on y retrouve une place –, et d'autre part parce qu'elle permet d'observer des forces de créations, d'intelligence, de connaissance, de beauté, et de réactivité particulièrement inspirantes dans la situation de crise que l'on vit. Ce réenchantement sur lequel insistent beaucoup les écoféministes, est aussi une réponse indispensable pour dépasser la sidération, l'aspect déprimant de la prise de conscience de l'effondrement écologique global, et l'inaction que celles-ci impliquent.

S'adresser au non-humain constitue aussi un moyen de créer une relation à l'incertain. Le changement climatique (entre autre) nous confronte, et va continuer de nous confronter, à des changements profonds et inattendus; il nous semble évident que nous devons développer une forme de relation à l'incertain pour pouvoir répondre à ces changements, alors que notre société, notre façon d'appréhender le monde, tend plutôt à exclure, ou à tenter de maîtriser, l'incertitude.

Selon l'anthropologue Nastassia Martin, le peuple Gwich'in, qui vit en Alaska, ne peut que constater les changements extrêmement brutaux de leur environnement (changements climatiques violents, phénomènes inhabituels incompréhensibles comme l'hybridation de certains animaux et l'apparition de nouvelles espèces, etc.). Leur réaction est de soigner, valoriser et développer un lien avec l'incertain (qu'ils appellent "temps de la métamorphose"), l'intégrer dans leur rapport au monde pour mieux s'intégrer eux-mêmes dans cette dynamique de changement.

A notre sens, l'art devrait constituer un des moyens privilégiés d'établir une relation avec l'incertain, l'inattendu, l'incompréhensible, avec la charge poétique et visionnaire que cela implique. Notre position traduit évidemment notre propre idéal de reconnection avec l'art, notre besoin de réenchantement de l'art lui-même, pour que nous puissions nous mettre en capacité de bifurquer. On a beaucoup utilisé le terme de bifurcation dans cet exposé ; c'est un terme assez parlant et que l'on peut interpréter de différentes manières. Bernard Stiegler l'utilise entre autre pour éclairer la distinction entre "entendement" et "pensée". L'entendement serait ce qui est produit par la calculabilité, moteur puissant qui est devenu complètement dominant à l'ère de l'informatique et de l'algorithme ; mais la calculabilité n'est pas suffisante pour produire de la pensée, puisque celle-ci est produite lorsqu'il y a apparition de l'inattendu, de l'incertain, du non calculable. C'est en ce sens que la pensée est capable de bifurcation, en empruntant des chemins inaccessibles au seul calculable.

Le but de notre association (en cours de création) IPANAHS (Institut pour la Prolifération d'un Art Non Adressé à l'Homo Sapiens) est de proposer ces réflexions à des artistes et de développer avec eux des travaux artistiques qui s'en inspirent en s'adressant prioritairement au non-humain. Ce changement d'adresse de l'œuvre nous semble constituer une piste expérimentale particulièrement riche pour atteindre ces fameuses bifurcations, en permettant reconnection et réenchantement du monde, tout en contournant les écueils et les pièges du milieu de l'art contemporain dont on a parlé tout à l'heure.

Reste la question du public humain, dont on pourrait avoir l'impression qu'il est quelque peu oublié dans notre réflexion. De fait, il n'en a pas constitué le centre ou le point de départ. Ceci dit, il nous semble que s'adresser au non-humain est paradoxalement une manière particulièrement efficace de capter l'attention, l'intérêt et le regard des humains. À travers les discussions qu'on a eues au sujet de l'adresse avec différentes personnes – artistes ou non – on a remarqué un vif enthousiasme lié à cette forme de décalage du point de vue, enthousiasme ma foi plus grand que celui provoqué par d'autres projets artistiques qu'on a pu mener. Au-delà des besoins de reconnection à la nature, on fait l'hypothèse que cette manière de ne pas s'adresser directement à un public humain permet en quelque sorte une libération des habitudes de perception ; la question n'est justement plus de se demander si c'est une bonne ou une mauvaise œuvre - d'une part on ne sait pas si s'en est une, d'autre part parce qu'elle est adressée et dédiée à un esprit autre que humain.

Aujourd'hui l'appréhension d'une œuvre laisse finalement peu de liberté et de mystère dans son interprétation; d'une part parce qu'il y a beaucoup de redondance, d'autre part parce que le peu de mystère qui pourrait rester est fortement affaibli par les efforts de médiation qui sont souvent mis en place (on nous dit comment regarder et que comprendre d'une œuvre), et enfin parce que les œuvres sont noyées dans un flot ininterrompu d'images, de messages, de publicités qui nous sont "personnellement" adressés, notamment par des algorithmes, dans le flux ininterrompu qui constitue la disruption.

Dès lors, le changement d'adresse que l'on propose, nous semble aussi constituer une piste pour sortir du conditionnement et de la saturation du regard.