

ETC



La Terre est passée

Daniel Poulin

Number 93, June–July–August–September 2011

Éphémère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64063ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poulin, D. (2011). La Terre est passée. *ETC*, (93), 11–14.



LA TERRE EST PASSÉE

La relation au temps est étroitement liée à la façon d'habiter l'espace. Au fil de l'histoire et des cultures, les deux concepts ont tendance à se différencier ou à se confondre. Le phénomène d'expédition art nature dont j'ai été témoin au cours des deux dernières décennies soulève un fascinant paradoxe quant à la présence *hic et nunc*. Il va peut-être à contre-courant de la vague d'art éphémère à laquelle il semble appartenir, en rejoignant, dans ses intentions et sa manière, des pratiques d'une autre nature.

La démarche est un contexte

Ces expéditions art nature ont consisté en des déplacements collectifs réunissant des artistes de cultures et de disciplines diverses, dans des immersions en environnement naturel. L'isolement relatif dans la nature, la présence physique au territoire, la mise en commun de moyens précaires de survie et de travail, la réflexion partagée sur des thèmes relatifs aux rapports entre la nature et la culture, l'intention de créer une œuvre non seulement intégrée, mais inspirée des lieux mêmes, circonscrivent les paramètres d'un contexte microcosmique pour une communauté *ad hoc* apparemment à la dérive.

Cette *mise à l'écart* recherchée de la démarche créative ne privilégie pas d'abord l'amateur d'art, mais s'intéresse surtout à l'artiste. Dans cette marginalité implicite, il crée d'abord pour soi. Ce qui ne signifie pas qu'il n'a pas le souci de communiquer son œuvre, mais le sens de son art est de transformer un groupe en une individualité améliorée, grandie. À posteriori, le véritable spectateur sera invité à participer à la communauté de l'œuvre, non pas passivement, mais dans une compréhension du rapport de l'art à une communauté vivante, de telle sorte qu'il puisse saisir cet art comme un processus qui par-delà les œuvres singulières favorise un *devenir œuvre* qui les englobe.

Une fois accomplie la démarche créatrice, en partageant l'œuvre, l'artiste ne transmet ni un savoir ni des concepts, mais il élargit une communauté qui affirme cette œuvre et y participe. Incorporé à l'œuvre, le spectateur est lui aussi artiste et devient co-créateur et re-créateur de l'œuvre¹.

Axis mundi : une affaire de temps

La démarche procède par l'implantation d'un axe autour duquel se concentre une pulsion créatrice. C'est en établissant un centre que les cosmogonies des cultures anciennes dégagent du « chaos » homogène, un « osmos », un « monde » différencié. Ainsi, le réel s'invente autour d'un point de repère directionnel. Lors de leurs déplacements, les nomades archaïques Achilpa australiens apportaient toujours le poteau sacré, l'*Axis mundi* (l'axe du monde), qu'ils plantaient là où ils s'installaient pour s'assurer d'être au centre du monde.

« Dans plusieurs langues des populations autochtones de l'Amérique du Nord, le terme "Monde" (= Cosmos) est également utilisé au sens d'"Année". Les Yokut disent : "le monde est passé", pour exprimer qu'"un an s'est écoulé". Pour les Yuki, L'"Année" se désigne par les vocables "Terre" ou « Monde ». Ils disent comme les Yokut : "la Terre est passée", lorsqu'un an est passé. Le Cosmos est conçu comme une unité vivante qui naît, se développe et s'éteint le dernier jour de l'Année, pour renaître au Nouvel An². »

Le sens du mythe consiste à recréer les conditions d'origine du monde, afin d'en assurer la régénération par un retour *in illo tempore*, en ce temps-là, c'est-à-dire le temps de l'origine, le temps du rêve. Or ce temps-là n'est pas le temps historique, le temps évanescant composé d'une suite ininterrompue d'événements effacés au fur et à mesure. Il s'agit du temps sacré, un temps cyclique réanimé en recréant le modèle exemplaire de la cosmogonie, révélé par le mythe. Ce dernier agit comme un passage à travers lequel communiquer avec les divers niveaux du monde pour les harmoniser.

« Chez certaines populations nord-américaines, cette solidarité cosmico-temporelle est révélée par la structure même des édifices sacrés. Puisque le Temple représente l'image du Monde, il comporte également un symbolisme temporel. C'est ce qu'on constate, par exemple chez les Algonquins [sic] et les Sioux. Leur cabane sacrée qui... représente l'Univers, symbolise en même temps l'Année. Car l'Année est conçue comme une course à travers les quatre directions cardinales, signifiées par les quatre fenêtres et les quatre portes de la cabane sacrée.



Jeanne Fabb, *Giving Back to the lake*. Installation. Expédition « Tête des eaux »,
Lac Nemiskachi, Québec. Photo : Jeanne Fabb.



François Morelli, *L'homme du Nemiskachi*. Performance et installation. Expédition « Tête des eaux »,
Lac Nemiskachi, Québec. Photo : Lorraine Gilbert.



Luc Beuparlant, *Roue de prière*. Action, expédition « Sans traces »,
Islande. Photo : Einar Már Guðvardarson.

Les Dakotas disent : L'Année est un cercle autour du Monde », c'est-à-dire autour de leur cabane sacrée qui est une *imago mundi* (une image du monde). On trouve dans l'Inde un exemple encore plus clair. L'élévation d'un autel équivaut à la répétition de la cosmogonie. Or les textes ajoutent que « l'autel du feu est l'Année » et expliquent en ce sens son symbolisme temporel : les 360 briques de clôture correspondent aux 360 nuits de l'année, et les 360 briques *yajusmatī* aux 360 jours (*Çatapatha Brâhmana*, X, 5, 10). En d'autres termes, à chaque construction d'un autel, non seulement on refait le Monde, mais « on construit l'Année »; on régénère le Temps en le créant de nouveau³. » Ainsi, le mythe de l'éternel retour prend appui dans le temps historique linéaire qui s'épuise pour renouer avec le temps sacré qui assure une suite d'éternités cycliques recrées à l'infini, par la répétition du modèle exemplaire.

Parallèlement : l'œuvre éphémère

« Sans texture véritable, dépossédée, ne se référant plus à rien et comme projetée hors du réel, l'installation fait semblant d'affirmer. Cette image décalée dans l'espace et le temps (c'est-à-dire instable et ébranlée par sa position) n'affirme en fait qu'une chose, une mise en garde. Elle pointe et souligne d'évidente façon une manière d'envisager la "déprésence". Cette conséquence pourrait inclure dans sa définition des termes tels que : effacement, retrait, désaffection, oubli, etc. C'est le silence dans la durée et la durée d'un silence visible qui permettent le double passage du su au vu vers le tu. Voir, savoir et taire. Voilà bien les trois grands verbes classiques de l'œuvre éphémère⁴. »

À cause de ses paramètres particuliers, l'expédition art nature aspire peut-être à déjouer cette fatalité. L'ensemble de son processus, devenant à sa façon *imago mundi*, laisse poindre une intention de *développement durable* dans le tourbillon de l'espace-temps contemporain fragmenté qui l'emporte.

Depuis ces propos lucides et cinglants de Rober Racine, presque deux décennies se sont écoulées et à l'ensemble des paramètres de l'expédition art nature, est venue s'ajouter de façon toujours plus aiguë, au fil du temps, une dimension tragique quant à la présence au lieu.

Sur le terrain de l'art nature, induite par un sentiment d'urgence face à un environnement en mutation trop rapide, la conscience écologique est devenue impossible à occulter. Malgré tous les partis pris positivistes, les œuvres ne peuvent plus facilement se reposer sur une esthétique sereine du paysage. On y devine forcément le drame terrible d'une décroissance apparente des ressources vitales du « Monde ». Or ce constat confère à l'art nature une position singulièrement inconfortable, car c'est la matière même de son art qui est aussi intimement fragilisée. Ramenée à l'échelle du microcosme de l'expédition art nature, la quête d'une stratégie de présence équilibrée dans le paysage déjouant l'instantanéité assassine s'avère pressante. À cet effet, la brèche ouverte par une *œuvre en devenir* esquissait l'idée d'un projet à poursuivre au-delà du microcosme improvisé dans l'espace de l'expédition, vers une communauté participante élargie. Cette instabilité inhérente dans le paysage incite l'art nature à aspirer à une continuité au-delà de la « mise en garde », de la « durée du silence visible ». Par là, il s'invente une attitude remarquable. Dans une quête de compréhension globale perçue comme vitale, l'expédition art nature se met à l'écoute du territoire et essaie de développer de nouvelles antennes pour la lecture des lieux. Elle cherche en amont quelque trace de mémoire. Elle traque des signes révélateurs d'appartenance, des parcelles d'identité, un ancrage hors « du silence dans la durée », des indices de direction à suivre. Concrètement, l'expédition art nature s'incarne dans un présent ambigu, entre des pulsions créatrices immédiates attachées à la Terre et la conscience tragique d'un déséquilibre du « Monde ». Piégée dans une recherche obligée d'un passage unificateur, elle se met en quête de ressources utiles, au-delà de la frontière entendue des perceptions. Dans cette dynamique d'harmonisation verticale entre le passé, le présent et l'avenir, l'expédition art nature ressemble à un monument, à une espèce de temple construit autour de l'axe de la présence au cœur du lieu, une *imago mundi*, une fissure spatio-temporelle, un lieu de passage par où risquer quelque forme d'unification de la réalité fragmentée.

Ainsi perdue en pleine nature, paradoxalement, l'œuvre éphémère est dénaturée et ne supporte plus sa seule volonté d'effacement. Elle en perd ses repères habituels. À l'envers de la « déprésence », elle voudrait recoller les morceaux du monde voué à l'entropie, à moins d'une réorganisation. Tragique destin, sans la clef du mythe pour répéter la cosmogonie ! Cette démarche moderne profane ne peut certes pas prétendre à une *resacralisation* cyclique du monde. Le fil de cet héritage est-il définitivement coupé ?

De toute manière, c'est dans une perspective aréligieuse, à travers l'expérience poétique, que l'expédition art nature puise son inspiration et qu'en dépit de la fugacité des actions, elle cherche des voies d'affirmation d'une volonté d'har-

monisation de la culture avec la nature. Elle voudrait opposer à « Voir, savoir et taire », « Ressentir, savoir et agir » pour dégager *l'œuvre en devenir* de sa fatalité d'effacement, en la situant dans une perspective d'engagement face à la conscience de l'importance des enjeux environnementaux impossibles à ignorer, sur le terrain. « Ressentir » suppose de scruter au-delà de l'horizon du visible. Les véritables savoirs s'appuient sur des pratiques : ils sont agir. Par bonheur, pareille démarche s'inscrit bien dans une mouvance actuelle de convergence des savoirs qui ne permet plus pour comprendre l'œuvre et par extension la réalité qu'elle appréhende, de se cantonner dans des domaines particuliers de la culture, de l'histoire ou de la science. Il faut au contraire inscrire le processus dans une totalité historique et culturelle⁵.

Son approche rustique, son parti pris de contact étroit avec la nature, sa quête symbolique attachée au territoire rendent l'expédition art nature sensible aux savoirs des cultures anciennes. Elle y cherche un enseignement, des signes d'appartenance, des indices de compréhension du monde. À l'instar de nombreux penseurs contemporains, elle questionne l'idée de progrès qui situerait au sommet d'une hiérarchie pyramidale de savoir évolutif, la pensée rationnelle occidentale datant de quelques siècles à peine, en regard de millénaires d'observation et de savoir appliqué. Les cultures sont des choix faits par les groupes humains pour habiter le monde. Si nous n'y prenons garde, nous risquons un jour de nous réveiller comme d'un rêve, en réalisant que nous aurons laissé disparaître toute possibilité de connaître d'autres options pour habiter le monde. Archaïque ne signifie pas primitif⁶.

Dans son ouvrage « *The Wayfinders* », l'anthropologue Wade Davis révèle l'extraordinaire faculté des marins polynésiens archaïques à lire le paysage marin. Ils naviguaient à l'estime, à l'affût des signes pour s'orienter : soleil, lune, étoiles et planètes, mais aussi l'eau sur la coque du bateau, la forme des vagues et des nuages, le comportement de la vie aquatique, etc. Ils considéraient que le bateau, immobile, agissait comme l'aiguille d'une boussole indiquant la direction, alors que la mer se déplaçait sous la coque. Grâce aux enseignements du dernier héritier vivant de ces anciens marins « Trouveurs de chemin », Naino Thompson, après avoir construit une réplique d'un grand canot à voile traditionnel, a réussi avec son équipage à rallier Haïti à partir d'Hawaï : 30 jours de navigation en haute mer, sans instruments. Il a aussi parcouru de la même façon les 10 000 kilomètres qui séparent Hawaï de l'île de Pâques, à l'échelle du Pacifique, un minuscule point de 25 kilomètres de largeur, à peine un degré sur la boussole.

Comment ne pas perdre le fil de la direction vers des buts invisibles au-delà des horizons ? Lors de son apprentissage, le vieux maître marin demande à l'apprenti Naino Thompson, en pointant au large, loin sur l'horizon couvert de nuages : « Vois-tu l'île ? » Le jeune marin, malgré toute son attention doit bien admettre qu'il est incapable de voir l'île physiquement, mais soupçonnant qu'il ne peut pas répondre non, après une longue réflexion il répond : « Je la vois dans ma tête. » Le vieux marin reprend : « C'est ça, garde cette image dans ton esprit, parce que si tu la perds, là tu vas être perdu⁷. »

Daniel Poulin

Daniel Poulin est artiste et écrivain indépendant. Cofondateur, avec Domingo Cisneros, et président du centre d'artistes Boréal ArtNature, situé dans les Hautes-Laurentides québécoises. Il participe à l'élaboration du Centre Terre Boréal, un laboratoire à ciel ouvert dédié à la recherche et à la création transdisciplinaires axées sur les rapports entre la nature et la culture.

Notes

1 Il est tentant d'établir un lien entre l'expédition art nature et la tragédie grecque quant à certains aspects de son processus et de ses impacts. Voir l'étude de Max Marcuzzi sur *La naissance de la tragédie* dans *Nietzsche*, tome I, Gallimard, 2000, p. 824.

2 Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, 1965, p. 66-67.

3 *Idem*, p. 67-68.

4 Rober Racine, « Créer à rebours vers le récit », *Parachute*, n° 48, extrait de « Mettre en histoire l'éphémère » de Francis Blanchard dans *L'installation pistes et territoires*, Skol, 1997.

5 Étonnant de constater que Nietzsche appliquait aussi ce principe à la compréhension de la tragédie grecque. Voir Max Marcuzzi, *op. cit.*

6 Voir Wade Davis « *The Wayfinders : Why Ancient Wisdom Matters in the Modern World* », CBC Massey Lectures.

7 Voir Wade Davis, *op. cit.*