

## Des modalités d'intervention « art-science-philosophique » pour éprouver les temporalités de l'urgence environnementale

Sylvie Pouteau

Volume 16, numéro 1, mai 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037577ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal  
Éditions en environnement VertigO

### ISSN

1492-8442 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Pouteau, S. (2016). Des modalités d'intervention « art-science-philosophique » pour éprouver les temporalités de l'urgence environnementale. *[VertigO] La revue électronique en sciences de l'environnement*, 16(1).

### Résumé de l'article

L'objectif est ici de montrer par une approche philosophique en quoi l'art écologique contribue à requalifier les temporalités environnementales. L'argument de base est qu'on ne peut séparer le fondement philosophique des problèmes de ce qui fait la véritable nature du temps, la « Durée » définie par Bergson comme une pure intensité à l'origine de toutes les différences de nature. L'urgence environnementale rend possible une critique du temps conçu comme dimension spatiale, un temps qui est intrinsèquement non durable. En favorisant une nouvelle proximité entre l'art et la science, les pratiques d'art écologique créent une mise en tension sensible de cette critique sous forme d'hétérochronies – des temps « autres ». L'analyse d'un ensemble d'exemples conduit à identifier trois registres d'expression esthétique : i) esthétique de l'éphémère, du cyclique et de l'archaïque ; ii) esthétique de l'inachevé, de l'évolutif et de l'enchevêtré ; iii) esthétique de l'immobile, du dématérialisé et du futur à venir. Les énoncés reliés à ces différents registres esthétiques sont inventoriés dans un cas d'école, l'exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie » mise en oeuvre à l'Inra de Versailles en 2013. Cette expérimentation montre l'intérêt de créer de nouvelles situations de recherche par rapprochement de l'induction artistique, de la réflexion scientifique et d'une philosophie engagée dans l'action. L'enjeu de telles pratiques est d'évaluer les mutations du rapport au temps en train de s'opérer, leur expression dans une nouvelle esthétique de la Durée, et leur capacité à soutenir une éthique du soin par des rapports d'intensité.



Sylvie Pouteau

# Des modalités d'intervention « art-science-philosophique » pour éprouver les temporalités de l'urgence environnementale

## Introduction

- 1 Face à l'urgence environnementale, l'action culturelle pour le développement durable prend aujourd'hui une importance nouvelle, ce qui demande un concept étendu de la culture (Pascual et Meyer-Bisch, 2012). Les seuls mots d'ordre d'une acculturation – éducation et sensibilisation – pour des publics supposés ignorants, indifférents ou réticents n'ont qu'une portée limitée sur les mobilisations sociales pour l'environnement. Selon le pragmatisme, il est indispensable de resituer les savoirs dans des interactions vitales, capables de conduire à l'appréciation et la co-construction de normes collectives (Debaise, 2007). Ceci s'applique d'autant plus si l'urgence est elle-même vitale. D'un point de vue philosophique, il y a donc un réel enjeu à apprécier la place de l'expérience et de l'engagement esthétiques et à reconsidérer le potentiel de l'art en tant que catalyseur de changement social. « L'art est valeur d'échange... [Il engage] non seulement l'expérience esthétique singulière et individuelle, mais aussi le jugement de goût politique et collectif » (Blanc & Lolive, 2009, p. 290). Mon propos sera ici de montrer que le projet artistique associé au développement durable rejoint le projet philosophique et éthique de donner sens et valeur à une urgence dont l'ampleur ne peut qu'affecter profondément notre être au monde. Cette convergence peut ainsi conduire à une approche pragmatiste nouvelle pour requalifier philosophiquement les problèmes environnementaux, et plus particulièrement le rôle des temporalités face à l'urgence, aux urgences environnementales.
- 2 Il y a bien sûr l'urgence dépassée qui renvoie au constat avéré du malheur dans le présent immédiat de la nécessité et du besoin. Il y a aussi la « longue urgence » (Kunstler, 2005) qui est une anticipation ou une prophétie du malheur projetée dans un futur à venir, mais non advenu. Il y a encore, l'urgence comme sentiment d'accélération du temps historique, un temps que l'on croyait immuablement réglé sur l'échelle unidimensionnelle du passé. Or, le temps, comme l'espace, a une histoire. Depuis que l'espace est devenu une étendue fragmentable à l'infini, et finalement un réseau d'emplacements juxtaposés (Foucault, 1967), le temps lui aussi s'est spatialisé. Il est ainsi passé du temps qualitatif de l'*Umwelt*, ou monde propre, au temps universalisé du *Welt*, le monde de la science (von Uexküll, 1934). Dans cette évolution, l'urgence environnementale introduit une tension nouvelle. D'un côté, la pression du futur sur le présent tend à annuler la notion de temporalité en l'assignant à un espace du besoin, cerné par des déterminismes dont le seul dénominateur commun semble être la monétarisation. De l'autre, l'incertitude inhérente aux situations inédites de l'Anthropocène est une contestation de la spatialisation des temporalités, capable de faire ressurgir sous forme qualitative la multiplicité hétérogène des temps propres en tant que rapports d'intensité à un art de vivre et à la vie bonne (Bensaude-Vincent, 2014). La tension introduite entre déterminisme et indéterminisme appelle un nouvel espace d'expérimentation interactive pour repenser la nature de l'urgence. Car si l'urgence est certaine, il n'y a plus de problème, c'est-à-dire que le problème est entièrement contenu dans les données du réel. Dans le cas contraire, la nature du problème ne peut être saisie qu'à travers un certain « décolllement » du réel, en créant un décalage entre l'action productive attelée à des impératifs immédiats et l'action problématisante inscrite dans un nécessaire détachement. Il faut alors se positionner « sur la brèche » (*on the edge*), « entre deux », ce qui suppose à la fois de prendre l'urgence au sérieux, comme « presque » certaine, et de s'en distancier. Sous les formes de l'humour et du geste

symbolique, l'action artistique en vient naturellement à cultiver cet objectif, et à le mettre en scène. D'une part, elle doit adhérer au moins jusqu'à un certain point aux données et au temps universalisé de la science en matière d'écologie. D'autre part, ses modes opératoires propres engendrent des hétérochronies, des temps « autres », qui sont effectivement en prise avec le vivant, l'environnement et ses aléas, mais en situation décalée par rapport aux temporalités de la production et du quotidien. L'art écologique crée ainsi un contexte spécifique au sein duquel il devient possible de réfléchir aux temporalités de l'urgence « autrement », de les aborder en tant que mutations possibles du rapport au temps vectorisé de la science.

- 3 Mon objectif dans ce qui suit sera d'envisager l'urgence en tant que problème philosophique à inventer collectivement, plutôt qu'à résoudre par quelques-uns, et d'explorer la façon dont cette invention pourrait signifier une refonte de l'expérience esthétique du temps. Je montrerai tout d'abord pourquoi la question des temporalités environnementales est intimement liée à la position philosophique des problèmes et donc au statut même de la philosophie. L'urgence environnementale peut de ce fait être envisagée comme un appel pressant à repenser la position et les pratiques du champ philosophique. Je m'attacherai à montrer que ce projet peut être soutenu par l'art écologique pour le développement durable du fait de sa capacité à créer une diversité d'expériences et de prises sensibles sur les temporalités. Je chercherai ensuite à illustrer certaines caractéristiques philosophiques de cette diversification temporelle à travers des exemples concrets. Je m'appuierai d'une part sur l'expérimentation de nouvelles situations de pensée – « exposition-laboratoire », « atelier art-scientifique » – centrées sur le thème « le vivant et son énergie » et d'autre part sur l'examen d'un ensemble de créations d'art écologique. Cette analyse me conduira à proposer d'élargir l'action art-scientifique en direction d'une méthode d'induction « art-science-philosophique ». L'enjeu sera de mettre en place de nouveaux dispositifs d'interrogation de l'urgence environnementale en resituant l'action éco-artistique sur un terrain concret de recherche et en donnant une part active à une philosophie résolument expérimentale.

## **Le projet philosophique et les temporalités de ce qui compte**

### **La Durée comme condition de problématisation**

- 4 La position critique du temps mécanique, celui de la répétition du même, occupe très tôt une place centrale dans l'œuvre d'Henri Bergson, lui inspirant le concept qu'il considère comme sa plus grande invention : la Durée (Bergson, 1900 ; 1925 ; Vieillard-Baron, 2007). Le concept de Durée ne pose pas seulement la question de la nature du temps, il interroge la possibilité même d'une problématisation philosophique, qui ne peut être fondée sans une qualification juste de ce qu'est la différence. Pour Bergson, nombre de problèmes posés sont en réalité des « faux problèmes », non pas qu'il n'y ait pas de problème au sens ordinaire, mais parce que les problèmes n'ont pas été véritablement constitués et élaborés philosophiquement. Comme le souligne Gilles Deleuze dans son ouvrage « Le Bergsonisme » : « la société et le langage qui en transmet les mots d'ordre nous « donnent » des problèmes tout faits, comme sortis des « cartons administratifs de la cité », et nous imposent de les « résoudre » en nous laissant une maigre marge de liberté » (1966, p. 3). Il y a donc une véritable nécessité philosophique à défaire le couplage quasi-mécanique entre besoin et problème.
- 5 Pour Bergson, la précision philosophique passe avant tout par une expérience érigeant l'intuition en méthode rigoureuse de discernement (Deleuze, 1966). Tout l'enjeu de la méthode bergsonienne consiste à porter le discernement du vrai et du faux jusque dans la position des problèmes eux-mêmes. Les principales sources d'illusion sont le fait de ne penser la différence qu'en termes de négation et, qui plus est, de ne prendre en compte que des différences de degré, s'évaluant en termes quantitatifs de plus et de moins. Une condition essentielle pour inventer les « vrais » problèmes est précisément la prise en compte de la Durée en tant que différence positive inscrite sous les temporalités spatiales de l'urgence et du besoin. Toutes les différences positives, ou différences de nature, sont contenues dans l'appréhension du temps véritable, qui n'est pas le temps spatialisé de la science, mais le temps comme intensité pure et

indivisible – la Durée. C'est aussi le temps du vivant comme anti-mécanique (Bergson, 1900) et de sa différenciation évolutive (Bergson, 1925). Les différences positives – p. ex. vivant vs. mécanique, plante vs. animal – sont d'une nature qualitative sur laquelle seule l'intuition peut trancher, « quitte à pousser l'intelligence à se retourner contre elle-même » (Deleuze, 1966, p. 11). Pour percevoir le mouvant et ne pas perdre du regard ce qui fait transition, il s'agit avant tout de cultiver une approche sensible et de contrebalancer le désir intrinsèque de l'intelligence à se poser uniquement sur des éléments fixes et inertes (Bergson, 1938). Cet apport théorique n'a rien perdu en actualité, développer une méthode de l'intuition aussi rigoureuse et performante que l'analyse déductive est aujourd'hui plus que jamais un enjeu majeur, auquel cet article se propose d'apporter une contribution.

## Critique écologique du temps linéaire

### *Dénonciation et retour à l'origine*

6 On ne saurait trouver meilleur champ d'expression à la critique bergsonienne du temps que dans le champ de l'écologie. La première raison d'une position problématisante de l'écologie est liée aux formes de dé-nonciation écologique. Dans l'énoncé de ce qu'il est commun d'appeler problèmes écologiques, le négatif d'opposition ou de limitation occupe une place majeure, soulignée par le préfixe « dé- » ou « dys- » (voire « anti- ») : dés-ordre, dégradation, dé-règlement, dé-naturation, dés-astre, dé-forestation, dys-fonctionnement, etc. Il s'ensuit que l'antériorité logique de l'ordre, de la nature, etc. est pensée à rebours selon une différenciation négative alors qu'elle devrait l'être selon une différenciation positive. On assiste ainsi à une prolifération de doubles négations exprimées en termes de « re- », visant toutes à annuler un état jugé négatif : ré-habilitation, ré-génération, re-stauration, re-naturation, re-forestation, ré-paration, re-valorisation, etc. Plus subtilement, la protection, la préservation, la conservation constituent elles aussi des « anti-dé- », le « dé- » restant toujours implicite comme jugement préalable. Dans toutes ces situations, le négatif d'opposition ou de limitation fait état d'un sentiment de perte ou de manque, un sentiment qui sous-tend la visée d'un retour à l'origine. Mais cette origine n'est énoncée qu'*a posteriori*, telle la *wilderness* des éthiques environnementales (Larrère & Larrère, 1997), et ne peut manquer de faire débat. En effet, l'invocation d'une origine renvoie tout à la fois à un horizon temporel et à ce qui prime, à ce qui vient en premier et à ce qui est primordial. Elle confond ainsi Durée et valeur en les soudant dans une forme commune d'intensité. On ne peut donc pas interpellier des valeurs sans mettre en cause en même temps le rapport au temps.

7 L'origine est en soi une posture morale et moralisante, historiquement située. Héritée du Judaïsme et du Christianisme, c'est une notion fondamentalement occidentale (Shepard, 1998). Elle est constitutive d'une conception linéaire et non répétitive du temps et forme la clé de voûte d'une configuration mentale radicalement différente de celle qui prévaut dans des cultures plus anciennes et en Orient, pour qui la conception cyclique du temps exclut l'idée d'un commencement (White, 1967 ; Shepard, 1998). L'origine est d'abord empreinte d'une vision positive. Énoncée sous les auspices de la Genèse ou de la Création, elle constitue un socle fondateur marqué par la solidité et la confiance sur lequel peut s'édifier une foi illimitée dans la marche en avant et le progrès. Mais elle se double aussi d'une vision plus tragique, exprimant en filigrane une crise sous-jacente du temps linéaire. L'origine signe en effet la fin d'un temps éternel, la perte d'un Paradis, un arrachement, une finitude. Sous les termes du retour, se dissimule une nostalgie du temps cyclique et mythique et la tentation de suspendre la fuite du temps spatial, de l'arrêter ou même le renverser – préserver les espaces sauvages, restaurer des sites dégradés, etc. Ce mal du pays, de la patrie des origines – ingrédient type des grands périple – fait état d'une non-coïncidence entre représentation d'un passé idéalisé et réalités présentes, d'un décalage entre intensité temporelle et extensivité spatiale. Sous les termes du (point de) non-retour, le sentiment de crise est redoublé, poussé à son extrême, renvoyant aux archétypes de l'Apocalypse et de la fin des Temps. Dès lors, il ne suffit plus d'envisager la transition en tant que négation ou différence de degré (au propre et au figuré lorsqu'il s'agit du changement climatique), il faut y voir ce qui fonde vraiment des différences de nature, de nature du temps. Pour autant qu'on puisse l'envisager en ces termes, la transition

nécessite alors un certain renoncement au socle protecteur d'une origine absolutisée, ce qui ne peut se faire sans un ébranlement profond des valeurs.

### *Évolutionnisme et inter-dépendance*

8 La deuxième raison de la position problématisante de l'écologie est que l'évolutionnisme, la théorie centrale des sciences du vivant, est en soi une remise en cause d'une conception spatialisée des temporalités. Elle vient redoubler la crise du temps linéaire par le renoncement qu'elle suppose à la conception rassurante d'un monde créé et stable, un monde des origines en somme. Même si les débats scientifiques n'ont pas manqué, la pénétration véritable de cette théorie dans les esprits et les représentations est restée relativement modeste pendant plus d'un siècle (Mayr, 1957). Pour le grand public, ce sont les perturbations écologiques qui ont joué le rôle de révélateur. L'évolution est une histoire qui s'écrit au présent, et non au passé. Elle s'énonce comme une mise en polémique ininterrompue des états antérieurs, une crise permanente, une catastrophe au sens premier de retournement ou de renversement. La crise écologique vient ainsi actualiser jusque dans la vie ordinaire la portée véritable de l'évolutionnisme, en ce qu'elle nous rend contemporains de cette réalité transformatrice jusqu'alors restée abstraite. Que nous ayons notre part de responsabilité dans cette crise n'est qu'une composante du « problème » à poser, ou plutôt une conséquence d'une incompréhension des implications de la notion d'évolution pour les affaires humaines.

9 Aujourd'hui, la leçon à retenir concernant l'évolution n'est plus une collection d'objets agencés systématiquement selon des chaînes logiques, mais une co-évolution dans un tout, un tout solidaire où toutes les parties apportent leur suffrage à travers des jeux d'influences réciproques continuellement en recomposition. Son originalité profonde s'appréhende moins dans l'étendue des formes apparues dans l'espace que dans l'intensité du devenir et de la création en action, une position qui était déjà contenue dans la critique du temps linéaire par Bergson (1925). Ce tout ne se ferme pas à la manière d'un organisme, ou d'une horloge, mais s'ouvre sur la multiplicité des lignes qui s'entrecroisent et s'enchevêtrent en se déplaçant constamment. Quant à la création elle-même, au-delà de l'idée d'un simple jeu de dés qui ne ferait que ré-agencer des possibles déjà là, elle demeure encore de l'ordre de l'impensable ou de l'impensé. Le reproche adressé à la science par Bergson il y a environ un siècle reste d'actualité : il y a du mécanisme jusque dans l'évolutionnisme. Il y a en effet une difficulté de fond à penser l'évolution avec une conception atomiste et structurellement spatialisante. L'évolution se révèle donc une notion éminemment conflictuelle et novatrice pour l'entreprise scientifique. De deux choses l'une, ou bien la science doit renoncer définitivement à l'expliquer ou bien il lui faut refonder la biologie sur de nouvelles bases qui soient capables d'appréhender la Durée en tant qu'intensité.

### *Transition de nature anthropologique*

10 La troisième raison de la position problématisante de l'écologie est l'ampleur anthropologique des changements en cours. Cette ampleur est soulignée par l'émergence des éthiques environnementales qui cherchent à repenser la valeur dans la nature (Larrère, 1997 ; Afeissa, 2007). Du fait de la nouvelle place de l'être humain dans l'Odyssée de l'évolution, la survie biologique individuelle et collective se peut plus se réduire à un simple rapport de force, d'exploitation et d'instrumentalisation dans des luttes rivales. Il est désormais indispensable de l'envisager sous l'angle de l'inter-connectivité coopérative et de la valeur en partage, ce qui modifie radicalement la notion de « problèmes-besoins ». Les positions épistémologiques et éthiques s'en trouvent ainsi fortement interpellées. En effet, si l'on assimile les différences positives dans la nature à un continuum d'agencements moléculaires plus ou moins contingents, on ne peut qu'aboutir à la dissolution de toutes formes de valeur au profit de la seule valeur monétaire. Cette dernière n'autorise plus que quelques valeurs refuges ayant un statut de « fétiches », sanctuarisés par l'opinion populaire. Reporter la valeur comme l'envisagent certaines éthiques environnementales dans un principe surplombant de nature quasi-métaphysique – l'Évolution, la Vie ou la Nature – ne fait que déplacer la question (Callicot, 1995). En réalité, ce report ne change que peu de choses à l'arbitrage de conflits d'intérêts, qui en fin de compte reste surtout réglé par le marché, notamment à travers la notion

de « services écosystémiques » (Maris, 2014). Il y a donc un véritable enjeu éthique à refrayer une voie vers les différences de nature, des différences qui ne soient ni solubles dans des différences de degré ni préfixées par une tradition philosophique essentialiste, mais fondées dans la Durée.

- 11 L'enjeu pourrait aussi être celui de faire valoir l'originalité anthropologique de la transition écologique, terme souvent vague et flou parce que différentes visions de l'écologie s'entrecroisent et s'opposent. Selon la déclinaison de Félix Guattari (1989), trois écologies – environnementale, sociopolitique et mentale – demandent à être pensées conjointement. Il y a certes une ingénierie écologique d'orientation bio-technicienne et conçue selon un rapport de maîtrise humaine sur la nature – l'écologie scientifique et « environnementale » au sens étroit du terme. Mais il faut aussi une prise en compte de l'inter-dépendance et de la connectivité des socioécosystèmes, ce qui suppose de ne pas séparer la réflexion sur les systèmes naturels et les sociétés humaines et de les concevoir comme co-opérantes et consubstantielles – réflexion formant la base d'une écologie sociopolitique. En outre, il faut également tenir compte d'une écologie « ordinaire », qui souligne la saisie nécessaire par le sens commun d'une réalité devenue extraordinaire du fait de transformations apparues plus ou moins simultanément dans les représentations et dans les faits observés, c'est-à-dire à la fois des changements épistémiques et des modifications concrètes dans l'environnement (Lolive et Blanc, 2007). Cette écologie à la hauteur de tout habitant du monde conditionne aujourd'hui une écologie mentale et sensible indispensable à l'évolution des comportements et des responsabilités individuelles et leur traduction dans des mobilisations sociales.

## L'art écologique anthropocène, une nouvelle proximité de l'art avec la science

### Diversification de nouvelles pratiques artistiques à visée socioécologique

- 12 Les pratiques relevant de l'art écologique ont pour principal dénominateur commun une interrogation sur notre relation à la nature et sur l'état de la « planète », en particulier sur le changement climatique. Étant donné leur grande diversité, il est toutefois difficile d'en donner une définition univoque (Ramade, 2007 ; Blanc & Lolive, 2009). Une première difficulté tient à l'évolution des identités de l'art contemporain, qui ne repose plus seulement sur l'objet d'art comme chose finie en soi, mais intègre aussi l'engagement corporel, mental et social des artistes à travers des performances diverses, les interactions avec les lieux et les circonstances, les transformations survenant au cours du temps, la créativité partagée avec des tiers artistes – phénomènes naturels et êtres vivants, groupes sociaux et publics. Ces pratiques peuvent ainsi consister à faire entrer des objets atypiques (« nature », « vivant ») dans des galeries, ou inversement à sortir des murs consacrés à l'art pour s'engager sur des sites ou dans des situations induisant des interactions avec le vivant et son milieu, qu'il s'agisse d'investir des espaces naturels ou des centres d'art et de nature, qu'il s'agisse aussi de donner de nouvelles prises sensibles ou éducatives sur les réalités socioécologiques ou de proposer des solutions expérimentales (Ramade, 2007 ; Eudes, 2012).
- 13 Une autre difficulté tient à l'absence de fédération de l'art écologique autour d'un manifeste commun, à la multiplicité des origines, des formes d'action, des évolutions et des interprétations de la notion même d'écologie – allant de l'écologie scientifique à l'écologie militante, en passant par l'écologie utopiste comme protestation contre l'emprise industrielle, et par l'écologie ordinaire comme empathie spontanée pour la nature. De multiples commentateurs englobent ainsi sous l'appellation d'art écologique une diversité de pratiques incluant l'art dans la nature, le *land art*, l'art environnemental, voire aussi le bio-art, qui partagent une proximité de sensibilité. Cette ramification autour de pratiques diverses crée en même temps les conditions d'une nouvelle attention. Beaucoup plus marquée en Amérique du Nord et en Europe du Nord, cette attention progresse aussi dans un pays comme la France, où l'on voit apparaître dans diverses revues des dossiers consacrés au thème de l'art, la culture et

l'écologie. « L'art peut-il sauver la planète ? » titrait ainsi *Stradda*, le magazine de la création hors les murs<sup>1</sup>.

- 14 Les composantes « nature », « vivant » ou « environnement » ne suffisent pourtant pas à qualifier d'écologique une pratique artistique. Selon Sacha Kagan (2014), il convient de réserver l'appellation d'art écologique à un ensemble de pratiques socioécologiques faisant appel à une esthétique de la complexité et une culture de la soutenabilité. Souvent proches de la pensée anthropocène, ces pratiques reconnaissent l'action transformatrice de l'activité humaine sur la géophysique du globe et épousent une éthique écologique, adossée aux principes des éthiques environnementales. Plutôt qu'une éthique formelle de principe – défendre les droits de la nature et des êtres vivants, l'art écologique privilégie une éthique située, en prise avec la complexité et l'intrication des systèmes naturels et sociaux, ressortissant de l'écoféminisme, du soin et de la responsabilité envers les diverses communautés de vie, humaines et non humaines. Cette éthique à la fois écocentrée et inspirée du *care* est pragmatiste et incite à l'action plutôt qu'à la contemplation, à la participation plutôt qu'à la consommation, à la proposition plutôt qu'à la représentation ou la dénonciation, à l'immersion dans la cité plutôt qu'à une vie d'exception (Fel et Joanne, 2014). L'art écologique privilégie en général une visée transformatrice et participative, adhérant à une quête régénérative de restauration et de réhabilitation, d'information et de sensibilisation, d'exploration des nouvelles possibilités écologiques favorisant l'usage sobre de forces et de supports naturels (Kagan, 2010). Sa visée recoupe ainsi en large part les orientations aujourd'hui englobées sous le terme de « développement durable ». En Europe, cette évolution de l'action artistique est mise en avant par les organisations COAL (Coalition pour l'art et le développement durable) et Cape Farewell, qui sont actuellement les deux premiers acteurs européens sur les enjeux du changement climatique dans le domaine culturel. Elle est aussi relayée par le nouveau média Ressource0.com « Arts et écologies », créé en 2013 par COAL avec le soutien du ministère français de l'Écologie, du Développement durable et de l'Énergie, dans l'objectif de favoriser les interactions autour de l'action artistique écologique.

## Une indexation obligée aux sciences du vivant et de l'écologie

- 15 Quelles que soient les pratiques adoptées, l'intervention artistique sur un terrain aujourd'hui balisé par les sciences de l'écologie ne peut se faire sans référence aux énoncés scientifiques. L'orientation écologique de ces pratiques n'a donc pas seulement une teneur éthique, politique et sociale, elle est avant tout d'inspiration scientifique. On peut même dire que l'art écologique s'est d'abord constitué dans une collaboration active avec le domaine scientifique, cherchant une proximité avec les faits et à fonder ainsi une efficience dans ses propositions (Ramade, 2007). Sur la forme, cette proximité est renforcée par l'utilisation de certains codes professionnels propres à la communauté scientifique ou par leur détournement et leur recomposition par hybridation des genres disciplinaires, notamment entre sciences naturelles et sciences sociales. Il y a ainsi, le plus souvent et à des degrés divers, une appropriation de connaissances, de techniques et de concepts, un emprunt de vocabulaire, de supports iconographiques, de matériels et d'instruments, et surtout une adoption de pratiques de travail en équipe avec partage de l'autorité, de partenariats participatifs de type sciences coopératives, de schémas expérimentaux inspirés des sciences naturelles, de la phénoménologie ou de l'exploration inductive et de la recherche-action (Kagan, 2014).
- 16 Sur le fond, la proximité de l'art écologique et de la science crée une mise en tension de faits largement attestés, même (ou peut-être surtout) s'ils peuvent aussi être objets de controverse au sein de la communauté scientifique. Le progrès des connaissances scientifiques a permis de montrer d'une part la complexité et l'intrication des relations socioécologiques au sein des milieux vivants naturels et anthropisés, et d'autre part les impacts de transformations profondes et rapides apparues dans le fonctionnement des écosystèmes au cours des dernières décennies. Mais la mise en scène artistique et l'invention d'une esthétique écologique ne sont pas neutres, elles surajoutent un discours non verbal qui en modifie la portée. Le périmètre de ce discours implicite ne s'arrête bien sûr pas aux seules sciences biologiques de l'écologie et s'étend aux données de l'écologie sociale, économique et politique, notamment

celles touchant aux inégalités sociales, aux menaces pesant sur la diversité des cultures et la souveraineté des peuples. Néanmoins, les données biologiques sur l'état des écosystèmes, largement popularisées par la notion problématisante de biodiversité (Maris, 2010), continuent de faire référence. De quelque côté qu'on se tourne, l'incontournable question du vivant et de son évolution s'impose en toile de fond, faisant du même coup travailler la position problématisante de la Durée dans les propositions artistiques.

### La possibilité d'un refus du temps ?

- 17 L'artiste norvégien Kjetil Berge a fait un périple de 4000 km à bord d'un petit camion, allant de Londres à Kirkenes, petite ville portuaire sur la mer de Barents<sup>2</sup>. Offrant des crèmes glacées en échange d'une conversation sur le climat, il a recueilli des centaines de témoignages sur son parcours. En dépit de toute la richesse des relations au climat exprimées, le déni du changement climatique s'est révélé dominant. Étant donné l'importance des relais médiatiques, on peut en conclure que les discours instructionnistes manquent leur but et qu'une simple esthétisation de ces discours serait une perte de temps. Une interprétation de ce constat est que les gens ont besoin de croire à tout prix non pas au désastre, mais plutôt à des utopies constructives, non pas à la diminution, mais à l'augmentation sous d'autres rapports. Le déni du désastre serait ainsi l'expression d'une certaine confiance dans la capacité à durer, c'est-à-dire à se maintenir soi-même et assurer sa propre permanence à travers une identité narrative (Ricoeur, 1990). Pour durer, l'identité narrative rapportée à « soi-même » est capable tout autant de se soumettre ou de résister, selon les circonstances, à l'enfermement mental dans un seul modèle, qui reste celui de la marche linéaire du progrès et de la production scandée par une mécanique temporelle – forcément spatialisante.
- 18 L'action art-écologique est inévitablement préoccupée par l'histoire, à différentes échelles qui s'enchevêtrent : l'histoire géophysique du globe, l'histoire évolutive du vivant, l'histoire de l'action humaine sur ces histoires – la domestication des plantes et des animaux, le matérialisme historique, l'ère anthropocène industrielle et/ou post-atomique. Elle ne se veut pourtant pas un programme d'éducation aux temporalités, mais plutôt une ré-écriture des narratifs de ce que nous sommes et de nos cheminements, qui peut aller jusqu'à une contestation du temps linéaire et la (ré)-animation de temps « autres ». Que cette contestation soit mise en scène délibérément ou non, qu'elle soit tout à fait mesurée ou pas, n'est pas un facteur décisif dans la mesure où l'action ne se joue pas à travers des rapports intellectualisés et verbalisés, mais dans l'expérience de sensibilités à sensibilités. Dans son analyse du projet *Licorne de la liberté* mené à l'École du Breuil par Yona Friedman et Jean-Baptiste Decavèle, Frédéric Triail (2014) évoque la possibilité d'un refus du temps : « Ce temps que les temps mêlés refusent est celui de la chronique comme expression du temps irréversible du pouvoir. Ce temps-là, celui qui dicte sa marche et ses annales, le retrait dans les frondaisons du fabuleux permet de le tenir à distance, d'échapper à sa prise et dans ce refus, le long d'une ligne de narcisses, d'effleurer pour de bon la créature muette et sauvage » (page 11).
- 19 La possibilité d'un refus du temps est aussi une façon de signifier la « fin des temps » autrement, en tant que fin *du* temps, c'est-à-dire du temps non durable ou « non-Durée ». Par cette requalification, notre relation aux « choses » de la nature se trouve fondamentalement transformée. Dans leur pratique, les artistes ne sauraient douter de l'actualité de la création, de l'émergence, de la genèse et de l'anéantissement au cœur de leur activité. Leur inspiration évolutionniste aux plans géophysique, biologique, culturel et techno-symbolique leur permet ainsi de faire converger des réflexions qui portent sur le geste artistique, sur la mission sociale de l'art dans l'espace public et sur la nature des temps qui rythment nos existences et nos imaginaires. Intégrer explicitement ou non, délibérément ou non, la portée théorique de la pensée évolutive, biologique et écologique dans la création artistique lui confère ainsi un caractère intrinsèquement innovant, capable en puissance de révolutionner la perception et la conception du temps conçu comme vecteur unidimensionnel. Pour explorer plus concrètement en quoi l'art écologique peut servir de relais à une transformation temporelle, je m'appuierai dans ce qui suit sur une expérimentation conduite à l'Inra de Versailles sous forme d'une exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie » (Pouteau, sous presse a) et sur l'examen



d'un certain nombre de propositions artistiques d'art écologique, notamment celles recensées sur le portail Ressource0.com.

## L'exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie », un cas d'école

- 20 Articulée autour de l'idée de cultiver la sobriété des paysages urbains et périurbains en intégrant les flux naturels de la biosphère, la proposition de l'exposition « Le vivant et son énergie » était clairement orientée vers un projet de durabilité, d'auto-régénération et de renouvellement. Faisant suite à un appel à projets, la forme prise par l'action était celle d'une exposition de créations environnementales installées sur les terrains de l'Inra pendant six mois. Il s'agissait de : *Friche à la française* d'Aurélien Slonina (une broderie végétale composée d'orties, de pissenlits et de chardons, accompagnée par son bac à purin d'ortie) ; *monsieur Tas* d'Isabelle Daëron et Gaëtan Robillard (un tas de compost anthropomorphisé et équipé d'un dispositif sonore alimenté par la vie organique du sol) ; et *Station Affleure 360* du collectif LAAB (Laboratoire Associatif d'Art & de Botanique ; une station de recherche relevant des données dans le milieu et signalant l'activité d'un *Ginkgo* à l'aide d'un gyrophare). En parallèle, une action pédagogique sous la forme d'un atelier transdisciplinaire art-architecture-paysage a été menée en résidence avec une vingtaine d'étudiants et concrétisée par des projets-concepts présentés sur le site d'exposition. Au total l'action a mobilisé environ 80 intervenants – comprenant les six créateurs, des artistes, des étudiants, enseignants et chercheurs de diverses disciplines, des gestionnaires de l'Inra, des représentants d'entreprises et de collectivités territoriales. Elle a également fait intervenir des publics présents à l'occasion de manifestations organisées autour de l'exposition (inauguration, visites, forum, remise d'un trophée).
- 21 Tout au long du processus de conception et de mise en œuvre de l'expérimentation et au-delà, de nombreuses informations ont été collectées lors d'échanges avec les divers interlocuteurs, de réunions, conférences et événements publics, de participations à des colloques et événements culturels, et par des recherches documentaires. Pour compléter cette information et établir un retour sur expérience, des entretiens ont été menés auprès de 21 intervenants impliqués à différents niveaux dans l'action – dont 14 dans le champ de l'art et de l'action culturelle et 7 dans le champ de la recherche et de la production agronomiques. Ils ont permis de recueillir un ensemble d'impressions et d'expressions sur leurs motivations, leurs implications et sur leurs perceptions du déroulement et des interactions mises en œuvre. Aucune des questions posées ne portait explicitement sur l'urgence environnementale, bien qu'implicitement le thème de la sobriété énergétique la sous-tendait. L'analyse des entretiens permet de faire apparaître une large gamme de références aux temporalités, qui sont rapportées autant à l'action concrète réalisée qu'à sa contextualisation dans l'actualité, le champ d'activité et les rapports d'interactions. Les Tableaux 1 et 2 proposent une cartographie des termes relevés, respectivement des références aux temps de production et à la Durée et des références à des temps « autres ». Ces derniers ont été définis en intégrant les autres éléments de discussion et d'information rassemblés pendant toute la durée du processus expérimental et en tenant compte d'un ensemble plus large de créations artistiques sur lesquelles je reviendrai plus loin. La visée de la cartographie établie est avant tout qualitative et n'a pas de prétention statistique, d'autant que les termes à occurrence unique sont parfois plus explicites et révélateurs que les termes employés plus fréquemment. Qui plus est, les occurrences sont parfois réparties sur un très petit nombre d'intervenants, voire une seule personne, le répertoire lexical variant d'une personne à l'autre. Les termes « vivant » (93 occurrences) et « énergie » et mots apparentés (respectivement 165 occurrences et 26 occurrences pour énergétique, énergisant, énergivore) n'ont pas été retenus en raison de leur inscription évidente et centrale dans le thème de l'appel à créations et dans le titre de l'exposition. Le terme « temps » en lui-même s'est révélé très général (123 occurrences) et des distinctions ont été établies entre les occurrences simples évoquant de façon non spécifique la temporalité ou une durée de temps (p. ex. « l'idée de l'installation est le fait de créer du temps, du temps d'observation et de retour ») et des expressions plus spécifiques et nuancées comme « pas tout le temps », « de temps en temps », « temps fort », « temps réel », « longtemps », « au bout d'un certain temps ». Ces expressions

plus spécifiques ont à leur tour été différenciées et regroupées par thèmes avec d'autres termes ayant des significations proches.

## Les temporalités de la production et de la Durée

- 22 Pour la plupart des acteurs, l'inscription temporelle de l'exposition-laboratoire elle-même est évaluée par les rapports d'agencement et d'adéquation entre temps de l'activité humaine et temps du vivant et son milieu. Les principaux repères sont le(s) temps de leur propre intervention et de ce qui s'y est passé, et à des degrés divers le temps préalable et le temps à venir. Le temps de production est évoqué par tous en termes d'objectifs à atteindre, le temps qu'il faut pour mettre en place, installer, entretenir, maintenir, remettre en état. L'idée d'un « produit » dont on veut assurer la permanence sur une temporalité limitée ou plus pérenne est sous-jacente, que ce produit soit un objet d'art, une induction artistique, un événement, une animation, un service écologique. Ce produit se définit par ses fonctions – exprimer, proposer, réaliser, animer, fonctionner, marcher, expérimenter, etc. – et sa réussite s'apprécie par l'atteinte d'une certaine pérennité, d'un aboutissement, d'une concrétude. À travers l'évocation d'une suffisance ou d'un manque de temps, l'urgence (de la production) est fréquemment présente en filigrane, comme une forme de pression ou d'accélération potentielle à gérer ou à éviter (Tableau 1).

**Tableau 1. Registres de référence au temps de production et à la Durée / Modes of reference to production time and to Duration.**

<b>Urgence (5)</b> Accélère/ -ration (2) Rapide (4) Boulimie (1) Intense (3) Pressé/ -ion par le temps (2)	<b>Manque (problème, pas beaucoup, pas assez) de temps (3)</b> Ne pas avoir le temps (8) Perdre du temps (1) Falloir plus de temps/ temps en plus (3) Il faut du temps (3)	<b>Demander/ mettre/ passer son temps (3)</b> Prendre/ laisser du temps (5) Avec le temps/ au bout d'un certain temps (2) Pas mal de temps/ autant de temps (3)
<b>TEMPS / TEMPOREL</b> Références simples au temps en tant que « Le » temps ou période de temps (32)		
<b>Durable/ -ment/ -ilité (24)</b> Durée (11) Pérenne (2) Longtemps/ long terme/ temps très long (9) Viabilité / viable le plus longtemps possible (2) (Vie de) tous les jours (4) Tout le temps (1) Dans le temps (9)	<b>Actuel/-alité (8)</b> Contemporain (18) Ordre du jour (1) Quotidien (11) (Le) direct (2) Temps réel (3) Ce qui se passe concrètement (1)	<b>Prendre soin (2)</b> Entretien (7) Sobriété (12) Economie /-ser (4) Res-senti(r) (9) Sensible/ -bilité (34) Sensibiliser/ -sation/ -sable (17) Prendre/ prise conscience (6) Vraies/ bonnes questions/ interrogations (3)

Légende : Analyse des entretiens effectués avec 21 intervenants dans le cadre de l'exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie ». Tous les termes indiqués dans le tableau ont été relevés dans les verbatim et regroupés par thèmes. Les formulations triviales ou ambiguës ont été ignorées : « en même temps » signifiant pour autant ou en parallèle (15), « tout le temps » signifiant quand (1) ou toujours (7), « la plupart du temps » signifiant le plus souvent (1) et « Temps modernes » comme nom d'époque (1). Les nombres d'occurrences sont notés entre parenthèses. / Analysis of interviews conducted with 21 participants in the exhibition-laboratory « The living and its energy ». All terms indicated in the table have been scored in the verbatim and grouped according to themes. Trivial or ambiguous wordings have been ignored : « at the same time » meaning yet or in parallel (15), « all the time » meaning when (1) or always (7), « most of the time » meaning most often (1) and « Modern times » as a noun (1). Numbers in brackets indicate numbers of occurrences.

- 23 Cette temporalité pressante s'est fait plus nettement sentir pour les participants à l'atelier transdisciplinaire, en raison de son format intensif sur 40 heures. Le « manque de temps » et le besoin de « plus de temps », d'un déroulement sur une scolarité de deux à quatre ans ont été fréquemment soulignés comme condition pour permettre l'appropriation des enjeux, la recherche d'informations, l'apprentissage du contexte transdisciplinaire, le mûrissement de perceptions et de sensibilités, l'expérimentation plus concrète sur le terrain des réalités de l'interaction avec le vivant et son milieu. Pour les créateurs au contraire, le temps long accordé pour l'installation (six semaines) et le temps de l'exposition elle-même (six mois) ont été perçus très positivement par rapport aux contraintes qui sont généralement fortes pour des résidences d'artistes sur des durées plus courtes, en décalage avec les besoins d'expression du vivant. Par contre, l'impossibilité de séjourner sur le site et d'étendre les moyens alloués a inévitablement constitué un frein à une interaction prolongée des créateurs pendant toute la durée de l'exposition, frein surtout ressenti par le collectif LAAB pour qui la transformation en continu de la création est une composante essentielle.

- 24 Dans sa conception, *Friche à la française* était la plus proche d'une production agronomique ou jardinière, où le résultat s'évalue par la croissance des plantes. Dans les commentaires recueillis, une œuvre dessinée comme un jardin « à la française » a le plus souvent été considéré « fonctionner ». La finitude de l'œuvre n'a d'ailleurs pas constitué un sujet de discussion, sans doute parce que cette finitude s'inscrit de façon assez évidente dans un rythme naturel de croissance et de dépérissement. Par contre, des propositions dialectiques nouvelles comme *Monsieur Tas* et *Station Affleure 360*, qui actionnent des dispositifs techniques, ont été jugé devoir prouver leur efficacité sur la base des critères techniques introduits au-delà de la seule composition formelle. Leur pouvoir interactif et relationnel n'en devait pas moins faire ses preuves sur un mode qui restait celui de la production d'un objet paysager, devant manifester instantanément la totalité de sa raison d'être et « fonctionner » en continu. Cet état de fait crée nécessairement une tension puisque en général l'évaluation des créations s'est faite au temps t d'une visite. Ainsi un intervenant fera remarquer que « la Station, on ne comprend pas très bien », la jugeant trop hermétique du point de vue technique. Un autre expliquera que c'est justement cette complexité technique affleurant dans le signal ténu d'un gyrophare (relié à un capteur de montée de sève pour montrer les variations de flux de sève) qui l'a le plus intrigué. Le premier fera aussi remarquer à propos de *Monsieur Tas*, « quand j'y suis allé, ça ne marchait pas », signifiant que ce jour-là le dispositif sonore alimenté par des piles à bactéries, dont l'autonomie est limitée à deux ou trois semaines, était en attente d'une réactivation.
- 25 Au-delà du temps t d'une seule visite ou des échos reçus via des tierces personnes, les trois créations ont posé différemment la question de la pérennité ou de l'intégration de l'œuvre sur le site, le rapport entre production et évolution, entre laisser-faire et entretien. Limitée par nécessité pour les créateurs qui ne pouvaient revenir fréquemment sur place, la question de l'entretien était bien présente pour les gestionnaires des espaces occupés – en temps réel pour l'arrosage de la *Friche à la française* et la tonte des pelouses, mais aussi dans la perspective future de l'après-exposition, de la remise en état des terrains et de l'impact sur leur gestion plus économe. La dimension cyclique était clairement présente dans les trois créations – cycle de la transformation végétale par le purin d'ortie dans *Friche à la française*, cycle de retour de la terre à la terre par humification et végétalisation dans *Monsieur Tas*, et cycle d'échange entre plante et flux atmosphériques dans *Station Affleure 360*. Toutefois, *Monsieur Tas* était la seule création conçue pour s'intégrer sur le site par un cycle de retour de deux ans. Ce cycle supposait l'acceptation dans la durée d'une esthétique du déclin et de la ruine, le tas s'affaissant progressivement et l'excavation autour étant envahie par une prolifération de « mauvaises » herbes. Interrompue après un an, cette évolution a laissé comme empreinte un massif de chardons, pissenlits et autres plantes rustiques. Il en a été de même pour *Friche à la française* dans laquelle des chardons, pissenlits et orties avaient été introduits intentionnellement. Dans le cas de *Station Affleure 360*, l'empreinte s'est limitée à un massif de roche volcanique, incorporé ensuite dans un ré-aménagement du site avec l'installation de ruches et d'un hôtel à insectes. Globalement, sans apporter de réponse concrète à la gestion des espaces – ce qui n'était pas l'objectif initial de toute façon – l'exposition a permis une prise de recul et une reconsidération des stratégies, notamment par rapport aux classiques prairies fleuries qui se trouvaient par coïncidence avoir été implantées en même temps que l'exposition.
- 26 Finalement, la logique du temps de production a peut-être le mieux trouvé sa limite dans l'idée de rompre la routine, de perturber les habitudes, de mettre des aspérités dans le quotidien. Le problème de l'abstraction du développement durable – « quand j'appuie sur un bouton, la lumière s'allume toujours ; le temps que je passe en vie, les réserves devraient suffire » – rencontrait là des situations concrètes d'observation en prise avec le quotidien, la vie de tous les jours, parce que « à force de voir tous les jours la même chose [nouvelle], on finit par se poser des questions ». Rapporté au quotidien – au moins pour certaines des personnes interviewées – le temps de production n'est déjà plus tout à fait le même temps. Il se mue en temps de la Durée et du durable, apprécié non en termes d'urgence, de besoin, d'objectif et de cadence, mais en termes de vie et de mode de vie, de rapport à soi et au temps propre où prendre soin et prendre conscience se rejoignent dans l'actualité du temps réel, « en direct » (Tableau 1).

## Une diversité de temps « autres »

27 La référence à des temporalités « autres » apparaît de manière assez évidente dans les entretiens menés avec des intervenants du champ artistique et de façon plus implicite ou confuse dans le cas des autres intervenants. Oscillant entre appréciations positives et négatives, ces temps « autres » sont à divers titres des références au temps de production, mais à travers des formes plus indirectes que dans le Tableau 1. Les termes regroupés dans le Tableau 2 évoquent l'éphémère, le transformable, le génératif, l'expérimental, le repos et l'improvisation. De même que dans le Tableau 1, les termes correspondant à des thèmes largement médiatisés dans l'actualité présentent en général un nombre d'occurrences plus élevé, dépassant un total de 10. C'est le cas des termes compost, terre, cycle/ recyclage, déchet, sobriété, durable (20 occurrences sur 24 liées à l'expression « développement durable »), flux, changement, transformation, évolution, rythme, habitude vs. inhabituel, incertitude. D'autres termes à nombre d'occurrences élevé font référence à des thèmes fortement valorisés collectivement – comme création, nouveauté, originalité, réactivité, sensible, ouverture – ou à des thèmes liés à l'exposition-laboratoire – comme expérimental, processus, contemporain (14 occurrences sur 18 rapportées à l'art contemporain) et l'expression « (ce qui) se passe ». En dehors de ces thèmes, la majorité des termes recensés ont un nombre d'occurrences plus réduit, ne dépassant pas 10. Cette majorité de termes à faible nombre d'occurrences met en relief les composantes souvent dépréciées ou plus ambiguës de thèmes qui sont par ailleurs largement médiatisés. C'est le cas notamment des termes éphémères, pourrir, moisir, routine, archaïque, animisme, pas terminé, pas régulier, enchevêtrement, aléatoire, lent, jachère, vide, décalé, hypothétique, autre nature.

**Tableau 2. Registres de qualification des temps « autres » / Modes of qualification of « other » times.**

<b>ÉPHÉMÈRE &amp; CYCLIQUE</b>		
<b>Ephémère (5)</b> Non pérenne (1) Non durable (1) Fini/ -tude (6) Pas reproductible (1) Fragile (1) <b>(Se) dégrader/ -able (3)</b> Erosion (1) Grignoté (1) Jauni (1) Vieillir (1) Pourrir/ -issement (6) Décomposer/ -sition (5) Détruire/ destruction (3) <b>Déchet [déchu] (11)</b> Echec (1) Champignon (3) Mousses (1) Moisi/ -ssure (4) Mouches/ araignées	<b>Cycle/ -ique/ recyclage (22)</b> Boucle (1) Renouvelable/ -er (2) Ré- itérer (1) Ré-utilisable (1) Re-tenter (1) Prochaine fois/ l'an prochain (3) Générations d'après (1) Récolte (3) <b>Répétition (1)</b> Habitude/ -uel (12) Routine/ -ier (2) Monotone (1) Lisse (1) <b>Rythme/ rythmique (22)</b> Saison / été-hiver-printemps (11) Cardiaque (1) Intervalle (1)	<b>Archaïque/ -ïsme (4)</b> Ancien/ vieux (4) Panchronique (1) Géologie (1) <b>Terre/ terreau (35)</b> Compost/-age /-eur (46) Humus (5) Pré-humanité (1) Animisme (2) <b>Origine (2)</b> Nostalgie (1) Retour/ -ne (3) Remettre en état (1)
<b>INACHEVÈMENT &amp; ENCHEVÊTREMENT</b>		
<b>Inachevé / (pas) achevé (4)</b> Ouverture/ ouvre (19) Non clôture/ décroisonné (3) Pas fini/ infini (4) Inépuisable (1) Pas terminé (4) (Tout n'est) pas donné (1) Fractale (3) <b>Processus (17)</b> Génératif (2) Aller plus loin (1) Dynamique (d'action/ interaction) (8) Flux (23) Continu/ -er (11) (Se) prolongé (5) Pousser (7) Croître (1) (Se) développer (12)	<b>Evoluer / -tion (10)</b> Adapter/ -able (3) Ré-ajuster/ -ment (4) Acclimater (1) Expérimental/ -tation (16) Transformer/ -ation/ -atrice (27) Change/ -ment (44) Faire/ produire autrement (3) Vivre autrement (2) <b>Fluctuation (1)</b> Météo (5) Pas régulier/ pas tout le temps/ de temps en temps/ occasionnellement (4) Réactivité/ (hyper-)actif (24) Dérangé (1) Transition (2) Aspérité (1) Temps/ moment fort (4) Evénement (4)	<b>Enchevêtrement (1)</b> Vivre avec (1) Co-existence (1) Situation (3) (Ce qui) se passe (21) Au fur et à mesure (5) Suivre (il fallait suivre pour savoir où on allait) (1) Accompagner (8) <b>Non contrôle (1)</b> Improvisation (4) Inhabituel (9) Aléa/ -toire (6) Hasard/ -eux (3) Incertitude (2) Ne pas savoir où on va (1)
<b>ATTENTE ET DÉPASSEMENT</b>		
<b>S'arrêter (4)</b> Lent (5) Laisser vivre (1) Abandon/ -né (2) On ne tond plus (1) Laisser/ rester en place (2) Maintien/ -tenir	<b>Dématérialiser (4)</b> Désincarné (1) Disparition/ -ru/ -rait (8) Vide (2) Absent (1) « On n'est pas toujours là » (1) <i>Replay</i> (2) Se couper du temps (1)	<b>Avenir (3)</b> Demain/ après demain (6) Projection (1) Ne préexiste pas (1) N'existe pas (2) Hypothétique (1) Futuriste (1) En avance (1) Avant-garde (1)

(2) Fige (4) Statique (1) Temps « x » (1) Mort (2) Tuer (1) <b>Attendre/ attente (2)</b> Patient (1) Disponible (3) Vivre un peu seul (1) Décanter (1) Prendre du recul (9) Jachère (3) Repos/ -ant (3) Détente (1) Contemplation/ -tive (4)	<b>Dépassement (6)</b> Transcender (1) Décalé/ -age (4) Caché (1) Ambiance (1) Chaleur (8) Fécond (1) Semences (2) Graines (4)	<b>Création/créativité (27)</b> Autre nature (2) Début (de l'histoire/ d'une ouverture) (4) Point de départ (6) Emergence (7) Original/ -ité (16) Nouveau/ -té (15) Première (4) Inédit (1) Découverte (2)
--	---	---

Légende : Analyse des entretiens effectués avec 21 intervenants dans le cadre de l'exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie ». Tous les termes indiqués dans le tableau ont été relevés dans les verbatim et regroupés par thèmes en tenant compte de leur lien avec les registres esthétiques définis par l'analyse d'un ensemble plus large d'exemples, décrits dans la section « Une esthétique écologique de la fin du temps non durable ». Les formulations triviales ou ambiguës comme « d'habitude » ou « au début » ont été ignorées. Les nombres d'occurrences sont notés entre parenthèses. / Analysis of interviews conducted with 21 participants in the exhibition-laboratory « The living and its energy ». All terms indicated in the table have been scored in the verbatim and grouped according to themes according to aesthetic modes defined by the analysis of a wider series of examples, described in the section " An ecological esthetics of the end of non durable time". Trivial or ambiguous wordings such as « usually » or « initially » have been ignored. Numbers in brackets indicate numbers of occurrences.

28 Les intervenants du domaine artistique sont de façon non surprenante plus inclinés à accorder une valeur positive à ces termes, et à diversifier et qualifier les registres de revalorisation du déchet, de l'humus, l'archaïque, l'inachevé, le changeant, le complexe, aléatoire, lent, statique, absent, décalé, hypothétique et plus généralement de l' « autre ». À des degrés divers, ces termes ont tous un lien avec le temps comme Durée, temps du quotidien, « temps réel » ou temps du « direct », temps de l'attention et de l'adhérence où la conscience infuse et peut se saisir des « vraies » ou des « bonnes » questions. Ces temps « autres » sont ainsi des temps propres, des temps invisibles et inappropriés, temps du présent de la présence et du soin – du *care*, de l'intervalle et de l'intercession qui s'opposent radialement au temps mécanique de la production et de l'urgence. « Du temps, c'est des temps, un enchevêtrement de rythmes. Ce qui est contraire à la synchronisation d'un temps unique » fera remarquer un des intervenants interviewés. Ces temps diffus de la présence, qui durent autant que le présent dure, sont ceux qui demandent aujourd'hui à être appréciés dans les enjeux environnementaux et les mobilisations sociales. Sans prétendre en faire le tour, la cartographie présentée dans le Tableau 2 constitue une ébauche dans ce sens. Au-delà de la seule base des entretiens, elle a été établie en intégrant un certain nombre de questions propres à l'art contemporain, notamment à travers l'apport d'études esthétiques écosophiques (Barbanti et al., 2014). En miroir à l'interrogation sur l'objet d'art et le rôle social de l'artiste, les registres suivants ont été mis en relief : 1) renouvellement du sens du temps cyclique ; 2) composition entre linéaire et temps cyclique dans de nouvelles continuités ; et 3) exploration au-delà des formes de la ligne et du cycle de la nature primordiale du temps, de la Durée comme intensité. Dans ce qui suit, la logique de cette cartographie est développée plus en détail à travers une série d'exemples visant à illustrer la diversité des propositions dans le champ de l'art écologique.

## Une esthétique écologique de la fin du temps non durable

### Esthétique de l'éphémère et du cyclique

29 L'interrogation sur l'objet d'art et le rôle social de l'artiste introduit la question de la pérennité, la permanence, la fixation, la sortie du temps, l'accès à la postérité et à l'éternité, voire à l'a-temporalité. Elle trouve un terrain d'expression privilégié à travers le vivant et son milieu puisque ceux-ci sont en soi événement et performance, par opposition au monument achevé, et qu'ils s'inscrivent dans le provisoire et le temporaire, le fugitif et l'éphémère, le tremblant, instable et fragile, prêt à s'évanouir et se dissoudre. Bien qu'éphémères, les propositions se perpétuent par le biais de supports photographiques ou de vidéos qui reconstruisent la pérennité de l'œuvre de manière interposée. Ce relais s'impose aussi bien pour des milieux naturels lointains et peu fréquentés, comme des déserts, que pour des espaces plus visités, galeries ou centres d'art et de nature, mais qui souvent restent seulement accessibles à un petit nombre de visiteurs (Eudes, 2012). En outre, le caractère évanescent et provisoire qui fait partie intégrante de l'œuvre peut nécessiter une capture de l'instant performatif ou une chronique narrative des temps de transformation. La tension entre l'œuvre qui se veut fugitive et périssable et le

narrateur qui tente de suspendre son déclin inéluctable par une/des image/s se mue en intensité et donne à ainsi percevoir quelque chose de la Durée.

30 Dans le champ du *land art* ou de l'art dans la nature, on peut évoquer des artistes comme Andy Goldsworthy, Chris Drury ou Richard Long qui déposent des traces éphémères dans le paysage. Guirlandes de fleurs dans un torrent, inscriptions dans le sable ou la neige, etc. sont comme une invitation pour chacun à composer sur son passage des images d'un instant, qui seront emportées par la marée, la pluie, le vent. L'intensité sera d'autant plus sensible que l'œuvre a visiblement demandé un long travail de préparation – voyage vers des espaces lointains et reculés, agencement minutieux d'éléments collectés à proximité, fragilité des matières vivantes (feuilles et fleurs, etc.), constructions laborieuses. Ce travail patient voué à l'instant crée une nouvelle profondeur temporelle et fait vibrer le temps captif dans la nature environnante, fruit du travail des âges, des siècles et des saisons. Ce qui distingue le plus nettement l'art écologique et l'art environnemental du *land art* et de l'art dans la nature, est peut-être un parti pris de montrer non pas tant la fugacité et la fragilité du beau, le sublime de l'éphémère suspendu dans l'instant qu'on voudrait éterniser – pétale épanoui, neige pure, éclair, etc. – que le nécessaire et tout aussi sublime soubassement périssable du beau, son envers jugé hideux. Ceci conduit à une esthétique inversée du pourrissement, du dépérissement, du dégradé/dégradable. La fleur n'est belle que parce qu'elle infuse dans la pourriture et retourne à la pourriture. Ce parti pris du dépérissement, du dégradable est aussi celui de la re-gradation, la re-valorisation d'une nature méprisée/méprisable. Il peut aller jusqu'à la transgression, la ré-introduction où on ne l'attend pas d'une vermine indésirable sous forme d'espèces dégradées – moisissures, fermentations, déchets, etc.

31 La transgression peut se faire sur le mode allégorique, par l'entremise de mauvaises herbes cultivées dans un jardin comme dans *Friche à la française* (voir plus haut) ou encore dans les installations de Liliana Motta (réflexion autour des plantes étrangères « invasives »). Elle peut se faire sous une forme beaucoup plus concrète et tangible et susciter alors certaines réactions d'aversion ou de rejet. Tant qu'elle reste dans des espaces naturels, l'œuvre en décomposition reste acceptable et peut même passer inaperçue, étant à sa place dans un monde qui est connu et familier sous les auspices de la fluctuation des saisons, des croissances et des dépérissements végétaux. C'est le cas de *Monsieur Tas* ou du bac à purin d'ortie dans *Friche à la française* (voir plus haut). On peut aussi citer *Le Pourrissoir* de Gilles Bruni, une installation à partir de bois morts collectés dans la forêt et voués à se décomposer. Mais à mesure qu'on s'approche de la cité et des lieux habités, la transgression devient plus perceptible et dérangeante, venant troubler trois siècles d'hygiénisme et de mise à l'écart des pourrissoirs urbains, des espaces pour les malades et pour les morts, des lieux pour vieillir et mourir. Ainsi lorsque l'œuvre pourrissante de Michel Blazy (*Murs de poils de carotte*, une installation à base de purée de carottes ; *Bars à oranges*, une création participative basée sur l'amorcellement de peaux d'oranges, etc.) investit les galeries, sollicitant à la fois les perceptions visuelle, olfactive, tactile et auditive (bourdonnement des mouches), le choc culturel devient palpable. Sous forme moins radicale et provocatrice, la lente dégradation des matières vivantes est aussi suggérée dans des œuvres attribuant une valeur formelle à des produits alimentaires périssables, par exemple du lait ou une salade, ou encore mettant en scène des insectes rongant des sculptures végétales (*le banquet*, une installation d'Ivana Adame Makac).

32 Cette esthétique de l'éphémère et du décomposable introduit en même temps une nouvelle esthétique de la vanité du temps qui fuit – le *memento mori* –, mais aussi du temps cyclique. Le pourrissement, la fanaison sont les formes revisitées du crâne et des ossements qui symbolisaient jusqu'à présent la finitude et la fuite des choses et du temps. Aujourd'hui, le périssable n'est plus (seulement) dans la mort achevée, définitive, mais au contraire dans le vivant lui-même. La mise en scène du vivant périssable crée un nouveau rapport à la mort, qui se trouve désormais prise dans un flux vital dont les caractéristiques sont la périodicité et la cyclicité. L'esthétique du cycle, du recyclage, intimement liée à une culture du développement durable, est une nouvelle figure contemporaine de la vanité. Elle marque une distanciation par rapport à la flèche de l'histoire et du temps qui se fige, et ré-intègre le temps mythique et archaïque, la roue vertueuse des éternels retours. Un certain nombre d'artistes en font le

cœur de leurs propositions. C'est le cas du collectif LAAB qui intègre des dispositifs sonores, lumineux ou brumisateurs pour rendre perceptibles les cycles d'échanges entre flux de sève végétale et flux atmosphériques comme dans *Station Affleure 360* (voir plus haut). On peut aussi citer Andrea Caretto et Raffaella Spagna qui mettent en scène le cycle des déchets pour la production de nourriture dans leur installation participative *Pedogenesis*. Ils portent le thème du renouvellement encore un pas plus loin dans une proposition originale où, sur le principe du bouturage, ils « revitalisent » des légumes de supermarché ou même des trognons de choux et régénèrent de nouvelles plantes, lesquelles deviennent alors le centre d'une nouvelle œuvre participative *Esculenta Lazzaro* (Jardins de Lazare). Dans tous ces exemples, la seule logique de rationalité productive s'efface devant le geste symbolique capable en puissance d'induire une expérience sensible et vitale comme perspective du corps (Debaise, 2008).

## Esthétique de l'inachèvement et de l'enchevêtrement

- 33 Avec la question de la permanence et de la fixation, l'interrogation sur le statut de l'objet d'art et le rôle social de l'artiste pose aussi la question de l'achèvement, l'accomplissement, la fermeture et la conclusion de l'œuvre. Là encore, le vivant et son milieu sont l'exemple même de l'œuvre processuelle, en devenir, évolutive, émergente, ouverte, inachevée, débordante sur un « à venir », illimitée, prête à se transformer et se métamorphoser sans pour autant perdre en cohérence et en intégrité. L'œuvre inachevée se projette ainsi au-delà d'elle-même dans une genèse qui se prolonge et étire le présent dans le futur. Elle n'est pas seulement inachevée, elle infuse et trame de nouvelles expansions évolutives. L'œuvre n'est plus créée, mais perpétuellement « commençante », ou re-commençante et « continuante ».
- 34 Pour autant, l'esthétique de l'inachèvement n'est pas une esthétique de l'œuvre en cours, inaboutie. Elle est celle de l'œuvre achevée dans l'inachèvement, ré-émergente à chaque instant. Elle pousse le thème du cycle au-delà de l'idée de répétition circulaire, de réitération du même, en la recomposant avec le temps historique linéaire dans un horizon temporel rythmé, mais ouvert, fondant l'identité dans la simultanéité du commencement et de la fin, l'intensification du présent à vivre. Par exemple, la « résurrection » des légumes d'Andrea Caretto et Raffaella Spagna est une façon de montrer la ré-ouverture des lignes du devenir puisque les plantes régénérées présentent de nouvelles caractéristiques qui appellent une nouvelle exploration sur leur descendance. Faire œuvre re-commençante en marchant est une autre pratique adoptée par certains artistes comme Laurent Tixador (O'Rourke, 2014), signifiant ainsi que pour prolonger l'éphémère il s'agit de s'adapter plutôt que de conserver et fixer, de transformer et déplacer plutôt que d'achever. Marcher évoque encore l'image de la co-évolution présentée comme une course pour rester dans la course, une dialectique du temps comme déplacement sur place puisqu'il s'agit de « rester là où on est » (Le Quéré-Cady *et al.*, 1999, p. 12). L'œuvre inachevée et continuante voyage ainsi avec son/ses auteur/s sans s'enfermer dans un passé de la fin atteinte. L'inachèvement est une façon d'échapper à l'empire de l'axe du progrès, une façon de dire : il y a plus dans l'instant que l'idée du passé ou du futur, qui par définition ne sont tout simplement jamais actualisés.
- 35 La meilleure justification à cette évolution vers l'inachèvement est que l'artiste n'est plus seul, mais pris dans un enchevêtrement de co-transformations et co-signes avec des tiers artistes (parfois explicitement) : éléments naturels, êtres vivants, collaborateurs, publics, esprits des lieux, esprits des temps. L'éphémère se mue en ressort de prolongement, de dépassement parce qu'il est en prise avec des autres, beaucoup d'autres, et qu'il est lui-même un « autre » dans une identité narrative qui fait que chacun est « soi-même comme un autre » selon la formule de Paul Ricœur (1990). L'œuvre inachevée, achevée dans l'inachèvement, rencontre ainsi la réalité de l'évolution qui est une co-évolution, en débat incessant de soi avec soi-même et avec des autres. Au-delà du seul débat avec le vivant et son milieu, l'œuvre processuelle pose la question de l'enchevêtrement de la création prise dans la trame de toutes les créations naturelles et culturelles, organiques et techno-symboliques (Latour, 2000), et la question de la participation dans diverses formes coopératives et associatives. L'œuvre inachevée passant par un art relationnel peut soutenir une esthétique de la continuité organique des corps. Celle-ci ne nous parle pas de la flèche de l'histoire ou de succession temporelle, mais de simultanéité,

d'immédiateté, d'actualité. Condensant l'évolution dans le présent de la co-extensivité et de l'inter-dépendance, cette continuité fait se rejoindre le futur d'existences à venir et le passé lointain d'existences panchroniques comme le *Ginkgo* dans *Station Affleure 360* (voir plus haut). L'arbre n'est pas seulement une entité « inachevée » comme tout végétal (Pouteau, 2014), mais la manifestation emblématique de la continuité génétique du vivant entre sol et soleil, entre terre et techno-symbole, une inter-relation qui prend tout son sens dans l'idée de continuité climatique. D'une autre façon tout aussi éloquente, l'œuvre du couple Lucy + Jorge Orta nous livre une réflexion sur la continuité du vêtement et de l'habitat (p. ex. *Connector Mobile Village*), une continuité qui est en même temps celle des corps humains et de la planète, ancêtre contemporain de toutes les existences terrestres (Pouteau, sous presse b).

36 Sous l'angle de l'inter-dépendance, l'œuvre de l'artiste reste individuelle et n'est pourtant plus tout à fait le fait d'une personne isolée. Les artistes s'associent, créent des collectifs allant du couple à l'association, des partenariats allant de la coopération scientifique au collectif de citoyens. L'engagement de l'artiste écologique fait souvent référence à l'idée d'un art social tel que l'avait conçu l'artiste allemand Joseph Beuys, tout particulièrement lorsque l'œuvre s'inscrit dans un processus se déployant dans le moyen voire le long terme. C'est le cas lorsque l'œuvre engage la plantation d'arbres, geste qui par nature ne peut se concevoir comme installation temporaire. Emblématiquement, la célèbre œuvre monumentale *7000 Chênes* créée à Kassel en 1982 par Joseph Beuys est un manifeste écologique en faveur à la fois de la reforestation des villes et de l'action artistique comme force sociale pour induire le changement. Pour prolonger ce geste 25 ans plus tard, Heather Ackroyd & Dan Harvey ont créé en 2007 le projet *Beuys' acorns* pour signifier toute l'actualité de la reforestation pour la climatisation des milieux urbains et leur engagement à l'avant-garde de l'art consacré au changement climatique<sup>3</sup>. Certains projets sont plus proches du geste des jardins partagés et des agricultures urbaines avec des formes associatives ou participatives, tels *Pedogenesis* d'Andrea Caretto et Raffaella Spagna déjà évoqué ; *Prenez racine* de Thierry Boutonnier, un projet s'inscrivant dans une réhabilitation du quartier Mermoz à Lyon ; *High diversity* d'Åsa Sonjasdotter, qui propose d'explorer la sélection de la pomme de terre sur le modèle des cultures collectives ; ou *Bakehouse Bjorvika* du collectif FutureFarmers, qui s'articule autour des pratiques traditionnelles de production de seigle et de fabrication du pain dans un quartier d'Oslo. D'autres encore comme le collectif LAAB ou le projet *EcoLAB* (Lozano, 2014) s'inspirent du laboratoire comme lieu de coopération et d'expérimentation, développant au fil du temps une œuvre expérimentale selon les principes du processus génératif, de l'auto-organisation et de l'émergence. Certains vont jusqu'à s'associer au projet plus radical de créer des alternatives démocratiques au laboratoire de recherche, conçu comme espace de toutes les créations et recompositions du monde, en proposant la « biologie des garages » comme modèle pour de nouvelles alternatives (p. ex. *Counter Culture Labs* aux Etats-Unis). L'engagement social de l'artiste écologique se fait ainsi catalyseur de nouvelles pratiques art-sciences, favorisant l'hybridité des acteurs et des pratiques (Callon *et al.*, 2001 ; voir plus loin).

## Esthétique de l'immobilité et de l'intensité

37 Avec la question de la permanence et de l'achèvement, l'interrogation sur le statut de l'objet d'art et le rôle social de l'artiste pose enfin la question de la matérialisation, l'objectification, la réification de l'œuvre. À nouveau, le vivant et son milieu agissent en activateur, ou en révélateur, de l'expérience singulière non seulement de l'éphémère, du dépérissement et de l'altération – qui sont une forme d'étirement et de prolongement du cycle et du rythme périodique –, mais de l'anéantissement d'une intégrité, d'une mort comme néant, absence, effacement, voire une sublimation en tant que passage de l'état solide à l'état gazeux. « L'art est un état gazeux » nous rappelle Yves Michaud (2003). En miroir, le vivant et son milieu ne fournissent pas seulement une expérience de l'inachèvement, de la croissance, du déploiement et du développement, mais aussi de la création elle-même, de l'invention, du surgissement à partir du néant. Il s'agit d'un néant selon les critères de la matérialité et du temps qui passe dans l'espace, mais non selon ceux du temps qui dure. La Durée n'est pas dans l'espace, mais elle



ponctue l'espace. Elle y fait des trouées par où se déverse l'ensemble des différences positives, qui peuvent alors se déplier dans les différentes dimensions de l'espace.

38 Le monde en écoulement perpétuel – éphémère, inachevé – est un monde qui mêle le continu (flèche de l'histoire) au discontinu, temps commençant et succombant aussitôt, temps de la genèse, la création, et de l'anéantissement simultanés. Le ralentissement, la lenteur, voire l'immobilisation, sont des façons de montrer l'impossible suspension de l'écoulement des flux vitaux. Plutôt qu'un « refus du temps irréversible du pouvoir » (Triail, 2014) en faveur d'un temps mythique sans origine, la lenteur et l'immobilité sont une autre forme contemporaine de la vanité, confrontant la vacuité sous-jacente à l'encombrement du temps spatial par des choses, toujours plus de choses. Cet encombrement spatial, inséparable d'une logique d'accélération en tout, est aujourd'hui contesté par des mouvements sociaux qui se réclame d'une contre-logique de type « *slow* » : *slow food*, *slow city*, *slow science* (Stengers, 2013 ; Bensaude-Vincent, 2014). Quant à elle, la Durée est minimaliste, vide d'objets, elle maximise l'intensité et se donne à voir par des formes le plus souvent dématérialisées, faisant appel à l'image, la vidéo, internet. « Matérialisée » par l'absence, cette dématérialisation peut être suggérée par des objets manquants, comme des bocaux dans l'histoire des séries de têtards de Brandon Ballengée, ou des emplacements vides dans des arbres phylogénétiques indiquant des spécimens ou des espèces disparues ou en voie d'extinction. Ces trous dans l'espace dénoncent en même temps l'impossible mesure spatiale de la Durée. La vidéo en plans fixes est une autre façon particulièrement éloquente de signifier la densité temporelle intensifiée par la tension entre vivant et immobilité, une densité presque surnaturelle. Jean-Claude Ruggirello montre ainsi un arbre déraciné suspendu dans le vide en position horizontale, non pas immobile, mais tournant lentement sur lui-même et donnant ainsi le sentiment d'une impossible immobilisation (Amblard, 2014). La vidéo en continu (*stream*) est encore une autre façon de surprendre le spectateur par une immobilité étrange, et pourtant naturelle, mais faisant irruption depuis un ailleurs pris dans un autre temps.

39 À l'avant-garde de cette orientation éco-artistique, le couple Magali Daniaux & Cédric Pigot explore différentes facettes de la dématérialisation, du vide et de l'absence dans leur œuvre virtuelle *Devenir graine*, aboutissement d'une recherche menée de 2010 à 2014 sur les évolutions géostratégiques de la mer de Barents (Pouteau, sous presse b). À la limite extrême de l'installation matérielle, ils ont créé la performance *Seed* qui met en scène un objet gazeux, fragrance du froid et de la conservation diffusée dans un conteneur vide placé dans la nuit boréale de Kirkenes au nord de la Norvège. Leurs vidéos en plan fixe vibrant à peine devant l'immensité splendide et glaciale de paysages polaires viennent faire écho aux images des vidéos en continu qu'ils ont installées à Kirkenes et dans l'archipel de Svalbard. Leur recherche sur le *Svalbard Global Seed Vault* (chambre forte mondiale de graines du Svalbard) implanté dans les profondeurs rocheuses du Svalbard, au cœur de ce monde de l'immobilité hivernale, leur a inspiré le thème central de cette œuvre nordique. En dépit de leurs démarches, la porte du Vault ne leur sera pas ouverte, une fermeture qui sera exprimée dans une performance *Devenir graine*, où les artistes se présentent assis dans la neige et le froid repliés sur eux-mêmes dans une immobilité expectative. Ils imaginent alors une création virtuelle 3D de l'intérieur du Vault, un intérieur totalement vide où les graines ont disparu. Elles sont remplacées par un poème surréaliste, testament post-apocalyptique : temps de repos dans l'intimité de la graine et de la Durée. La confrontation est saisissante entre temps de l'urgence productive dans un hyper-emplacement autour des réserves pétrolières des plateaux continentaux arctiques et temps de l'urgence intensive d'un retour en soi dans un non-espace annulant la flèche du temps et le retour des cycles, au seuil de transitions inconcevables de la création planétaire. Cette exploration temporelle contrastée par le froid polaire semble nous renvoyer l'idée que l'intensité de la Durée a quelque chose à voir avec l'élément calorique. Pourquoi faudrait-il conserver les graines au froid s'il ne s'agissait de purs centres de chaleur et d'intensité ? Graines et puits de carbone conservés sous la glace se font ainsi écho en position polaire. La fonte de la banquise que Magali Daniaux & Cédric Pigot proposent de filmer en direct par une vidéo en continu est en même temps l'image d'une interrogation sur le temps obscur de la préservation et de la transmission s'opposant à la dissipation calorique

du temps illuminé de l'espace. Le vide apocalyptique qu'ils déclinent avec divers supports semble bien être celui de la fin du temps (spatial) et de la révélation ou la (re)-découverte du temps comme origine et Durée. La fonte et la fusion renvoient à l'effusion du temps, un temps planétaire recomposé dans l'évolution accélérée de l'état des pôles, qui orchestrent désormais le changement climatique et la révolution des rythmes périodiques et des cycles de vie.

## Éprouver le temps, l'art écologique partenaire de recherche

### Un nouveau rôle social pour l'art écologique

40 L'étude qui vient d'être présentée conduit à penser que l'art écologique engage diverses formes d'expérience temporelle, voire même invente de nouveaux rapports au temps. À ce stade, il est cependant difficile d'évaluer la portée anthropologique de l'esthétique ainsi créée. Une première difficulté tient à une diffusion encore modeste. Les actions de communication, de médiation et de rencontre autour de l'action art-écologique – débats, conférences, symposiums, etc. – ne manquent pas, mais les publics concernés restent en général limités. Il y a plusieurs raisons à cette situation : une esthétique en rupture avec le sens commun du « beau », un contenu scientifique souvent jugé ardu et hermétique, un accès limité à des sites peu fréquentés, ou fréquentés pour d'autres buts – patrimoniaux ou récréatifs. L'exposition « Le vivant et son énergie » n'a pas fait exception à cette tendance, en partie du fait de la visibilité réduite d'un centre de recherche comme lieu d'exposition, attirant de ce fait des publics ayant pour la plupart un lien avec la science. Ceci étant, l'évaluation quantitative en termes de nombre de publics n'est pas nécessairement la plus pertinente. Une évaluation qualitative de l'intensité de réception par un ensemble de tiers acteurs concernés pourrait apporter une information plus large. Une seconde difficulté est alors d'apprécier quels sont les relais pertinents dans la pénétration progressive d'une nouvelle esthétique art-écologique, ce qui suppose de prendre en compte un grand nombre des composantes : l'importance de l'action menée *in situ*, insérée sur un territoire et au sein d'une histoire locale ; la puissance de l'expérience participative vécue par les équipes techniques, les collectifs d'habitants, les scientifiques partenaires, etc. ; la proximité parfois étroite avec des collectivités territoriales et des décideurs publics ; et enfin, le positionnement à l'avant-garde de l'art contemporain qui en fait un objet d'intérêt particulier pour le monde de la culture et peut faciliter une diffusion dans les différentes strates de la société à travers la médiation, l'éducation, la formation et la recherche.

41 Une troisième difficulté d'évaluation tient à des raisons encore plus fondamentales, puisqu'elle met en jeu la définition de ce qui est à évaluer, c'est-à-dire l'invention du « problème » philosophique de la Durée et du durable en tant que tel. Comme cela a déjà été souligné, cette question ne peut être instruite par l'état des connaissances antérieures qui eux reposent sur l'hypothèse d'un seul temps rythmé mécaniquement. Parler d'échelles de temps, c'est encore supposer que les temporalités peuvent être rapportées à une mesure commune (Bensaude-Vincent, 2014). Le savoir des sciences reste pris dans une logique de production, conditionnée par l'heure universelle du mécanisme et décomposable en unités d'espace, objets de production et de consommation, de fixation et d'anéantissement. Il faut donc commencer par inventer les critères pertinents à prendre en compte. Il faut en outre admettre que l'évaluation passe par des énoncés qui ne sont pas seulement logiques, mais aussi littéraires et symboliques (Citton, 2013), et qu'elle repose aussi sur des formes non verbales, objets ou performances. L'évaluation anthropologique d'une esthétique temporelle ne peut donc être dissociée d'un questionnement philosophique de fond, qui traverse toute la problématique écologique. Au final, la véritable portée anthropologique de l'art écologique pourrait bien être la création d'une situation unique de rapprochement entre art et science, obligeant à repenser conjointement les catégories du pensable. En s'adressant avant tout au sensible plutôt qu'à l'entendement, l'art constitue une nouvelle forme pragmatiste et écosophique d'interpellation sociale pour l'action environnementale (Lolive & Blanc, 2007 ; Barbanti et al., 2014). Mais cette forme se distingue de l'éducation et de la sensibilisation conçues selon une pensée instructionniste puisqu'elle fournit en même temps de nouvelles situations de pensée pour l'ensemble des disciplines, et en particulier pour la philosophie et l'éthique environnementales. Ceci pourrait conduire

à changer le statut de l'art-scientifique, le faisant passer d'une simple curiosité ou attirance réciproque mise à profit pour des opérations de mécénat et de médiation vers des modalités d'enquête et de recherche à part entière. Cette situation unique pourrait aider à mieux définir le nouveau rôle culturel que l'on peut attendre de l'art contemporain dans les mobilisations sociales pour l'environnement.

### Une nouvelle dialectique « art-scientifique »

- 42 L'« art-scientifique » existe probablement depuis que l'art et la science co-existent et suscitent l'intérêt des mécènes pour accroître leur rayonnement et leur puissance. La chose n'est pas nouvelle et s'explique par le fait que la science elle-même, et non seulement l'art, travaille les imaginaires et produit de nouvelles figures d'inspiration affectant les sensibilités et les attachements. La science ne fait pas qu'expliquer des faits ou des phénomènes, elle ré-énonce l'état du monde à chacune de ses découvertes en produisant de nouvelles représentations symboliques. Son rôle est de transformer en questions ce qui jusqu'alors semblait évident, et donc de contester l'évidence tacite, de faire apparaître les choses sous un jour différent et surtout de faire surgir des choses autrement cachées. La science agit ainsi en faiseuse de polémiques, dévoilant des réalités insoupçonnées qui viennent ébranler les repères sur un monde devenu moins familier et plus incertain (Parizeau, 2010). Avec le déploiement de la technoscience, la mise en polémique se manifeste aussi à travers la création de nouvelles entités qui viennent incarner des figures de l'imaginaire au niveau concret. Rendre possible des désirs offre autant de possibilités d'émancipation et de contestation des limites antérieures, et par là même d'affirmation d'un pouvoir étendu sur le monde.
- 43 En empruntant ou en s'appropriant les données et le langage des sciences et des techniques, l'action artistique participe *de facto* à la mise en polémique, soit en emboîtant le pas du discours scientifique soit en le mettant à l'épreuve. Ce que la science remet en cause symboliquement ou concrètement, l'art vient l'attester (ou le contester) par la fiction. Sur le terrain des controverses, l'art devient ainsi un acteur de débat, mais un acteur étrange ou « bizarre » (Citton, 2013), qui n'intervient pas selon la logique de la rationalité délibérative et du débat contradictoire, mais de la sensibilité interactive et de l'expérimentation sensible. Tout en s'inscrivant dans le prolongement d'une dialectique art-science, l'art écologique marque toutefois une étape nouvelle du fait qu'il polarise la polémique sur le terrain du vivant et de son inscription dans la Durée. Ce que la pratique artistique vient ainsi mettre à l'épreuve du sensible, c'est l'idée même du vivant, une idée sédimentée dans la théorie de l'évolution depuis un siècle et demi et qui conditionne aujourd'hui notre rapport au monde. Nécessairement inclus dans la pensée écologique, le vivant se fait en quelque sorte le porte-drapeau de toutes les préoccupations. L'importance des investissements biotechnologiques donne aussi à penser que l'avenir est désormais entre les mains de ceux qui ont la maîtrise du vivant. C'est d'ailleurs un des arguments avancés par les partisans de la « biologie des garages » (*biohackers*) en faveur d'une démocratisation du pouvoir sur le vivant (Meyer, 2012). Il y a par conséquent un réel enjeu à la fois social et politique, mais aussi symbolique à s'approprier la pensée et la pratique du vivant.
- 44 Ce qui est donc radicalement nouveau, c'est l'ampleur du questionnement que l'art écologique est en mesure de renvoyer à la science sur un mode dialectique. Indépendamment des questions d'ordre politique, social ou éthique explicitement exprimées, l'art écologique agit en même temps sur plusieurs niveaux de mise en polémique : i) en investissant le terrain de la science, source première de mise en polémique ; ii) en se plaçant sur le terrain circonscrit par l'évolutionnisme, travaillé par un moteur de « catastrophes » (mutations et changements) ; iii) parce que l'évolutionnisme est le terrain où la science confronte structurellement ses limites épistémologiques ; iv) en mettant en scène la « critique » émise par la nature sous forme de dégradations écologiques ; v) en investissant le champ du vivant dont la gouvernance est aujourd'hui un sujet de controverses ; vi) parce que le vivant est aussi le terrain sur lequel s'exprime le mieux la critique de l'art par l'art contemporain. L'ensemble de ces composantes critiques constitue une critique globale qui ne peut être ignorée et incite au contraire à repenser les enjeux de l'art-scientifique. Ceci pourrait conduire à une nouvelle prise en compte de la

position divergente de l'art et de la science sur la notion de « secret de la nature » (Hadot, 2004). Plutôt qu'une allégeance à la science, l'art écologique pourrait bien en réalité tramer un rapport polémique à travers une mise en scène du secret, emblématisé par le laboratoire (à l'origine l'« *laboratory* » des alchimistes) : un lieu où s'élaborent les représentations, les sensibilités et les pratiques ; un lieu aussi où s'inventent les possibles, créations de nouvelles essences extraordinaires surgies d'un imaginaire prolifique et inquiétant. Au prétexte de démontrer se substituerait celui de re-voiler une nature connue, familière, ordinaire, voire banale, pour re-donner à percevoir l'indicible, l'impensé, comme une mise en abîme au seuil de transitions : transitions de nature, et non seulement de degré. L'action éco-artistique serait ainsi moins qu'il n'y paraît dans un rapport de soumission aux données de la science et aux solutions techniques qu'elle peut en tirer. Elle permettrait au contraire d'induire une « conversion », au sens d'un renversement, d'un retournement<sup>4</sup>. Elle pourrait ainsi livrer passage aux différences de nature et à l'expérience de la Durée, qui détiennent la totalité de nos attachements et de nos valeurs, au sein de l'entreprise scientifique qui les avait exclus par méthode.

### L'induction « art-science » comme méthode expérimentale

- 45 Sur le terrain de la Durée, l'art a beaucoup à apporter à la science puisqu'il dispose d'une seconde nature – au propre et au figuré – c'est-à-dire une nature qui crée, fait émerger et croître, ralentir et s'intensifier, se suspendre, etc. Bien qu'en partie consciente de ses propres processus de genèse et de destruction, la création artistique n'en reste pas moins prise dans la logique d'un marché de l'art, de la production et de la consommation d'objets réels ou virtuels. Son monde de la Durée propre reste ainsi en bonne part un monde pour soi, monde de la prolifération aléatoire et du phantasme. Mais quand la création artistique est mue par un souci écologique et en vient à se tourner vers le monde qui l'environne en dialogue avec la science, sa seconde nature trouve alors à se confronter à la première nature, celle qui est en prise avec le vivant et son milieu. Que nombre d'artistes écologiques adoptent les codes de la recherche et du laboratoire pour prendre à partie les questions qui pèsent sur le vivant et ses milieux a de quoi donner à réfléchir. Il y a un réel enjeu à se confronter au fait que le vivant se travaille par et à travers le vivant, qu'il est toujours en expérimentation, se vivant continûment à travers des tentatives et des inventions. La création artistique écologique est ainsi conduite sur la ligne de crête qui divise en théorie deux dimensions : d'un côté l'induction pure, en immersion dans le flux de la vie, porté par l'élan créateur, spontané, émergent et actualisant le futur dans l'expérience du présent ; et de l'autre l'instruction pure, faite d'un « décolllement » de l'humain et du monde (Canguilhem, 1965), prise dans la répétition et la retransmission d'une expérience passée, forcément dépassée. La création éco-artistique rejoint ainsi les pratiques pragmatistes de recherche située, recherche-action, recherche participative ou coopérative, qui se démarquent d'une démarche purement instructionniste procédant par hypothèses et déductions (Béguin et Cerf, 2009 ; Collins et Ison, 2009). « Nous aussi on peut dire qu'on travaille en recherche-action », fera remarquer l'un des créateurs de l'exposition « Le vivant et son énergie ».
- 46 Dans la pratique, l'art écologique rencontre doublement le terrain de la science, à la fois en termes de contenus – biologiques, géophysiques, écologiques, etc. – et de méthode. Comme la recherche-action, il lui faut se constituer un espace entre deux, entre induction et instruction, entre « adhérence » et « dés-adhérence » avec le monde (Schwartz, 2009). Cet espace entre deux n'est pas un mi-lieu ou une moyenne, mais un processus actif et créatif qui engage une forme de « déterritorialisation » selon l'expression consacrée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), c'est-à-dire une sortie d'un territoire exclusif et approprié, clos et replié sur lui-même. Le repositionnement philosophique du « problème » écologique à distance respectueuse de la mécanique de l'urgence – et des « cartons administratifs de la cité » pour reprendre la formule de Deleuze déjà citée (1966) – conduit à proposer l'expérimentation d'un nouveau type de laboratoire. Si l'on veut tenter de comprendre comment le temps travaille l'action et cerner de quelle façon la perception des temporalités est en train d'être transformée, on doit aussi admettre qu'il y a un véritable enjeu méthodologique à créer

un terrain de rencontre entre l'induction artistique et la réflexion scientifique et à en faire un objet d'expérimentation et de recherche, et non seulement de média(tisa)tion. Pour cela, il n'est pas nécessaire d'invoquer explicitement le motif de la Durée puisque cette dernière sera inévitablement intégrée sous forme d'intensité et d'identité narrative dans toute problématique à composante environnementale – transition écologique, transition énergétique, soutenabilité, développement durable, etc. Il s'agit plutôt d'intensifier le nouveau rapport de l'art avec la science à travers l'engagement écologique et de construire ainsi de nouvelles situations de recherche permettant la création de pensée comme mode de ré-agencement et de différenciation. Dans nombre de cas, l'art écologique pratique déjà l'induction art-scientifique et peut ainsi fournir des exemples pour étudier la façon dont l'art-scientifique pourrait accéder à un statut de modalité de recherche à part entière.

### Créer des situations expérimentales « art-science-philosophiques »

47 Comme pour toute recherche-action, la construction de situations expérimentales pose un ensemble de questions qui portent sur le juste équilibre entre induction et instruction, sur les types de productions attendues et sur les modalités d'évaluation. Ce qui n'est pas toujours pris en compte dans d'autres formes de recherche située est ici une évidence : il n'y a pas qu'une seule forme de rationalité et de logique narrative (Citton, 2013). Un premier défi est donc d'assumer pleinement l'écart culturel qui se joue autour de la notion de « secret de la nature », et qui plus est d'en faire une réelle force plutôt qu'un pis aller. La pluridisciplinarité peut contribuer à faire une partie du chemin dans cette direction, mais elle ne suffit pas. Sans problématisation philosophique, il sera difficile de faire ressortir véritablement la capacité des situations expérimentales à créer de la matière à penser. Il y a donc un enjeu à entraîner la philosophie à une place qu'elle n'a pas l'habitude d'occuper, sur le « terrain », et donc d'imaginer une philosophie en action, une philosophie expérimentale avec ses propres laboratoires d'expérimentation. Il y a aussi un enjeu à entraîner l'art sur un terrain obéissant aux codes de la recherche et à favoriser la rencontre des cultures matérielles, et non seulement des imaginaires, et qui plus est à interpeller la science au sein même de ses pratiques et de ses codes professionnels. L'exposition-laboratoire expérimenté à l'Inra est une façon de créer de nouvelles formes d'hétérotopies productives à côté de l'hétérotopie du laboratoire, en combinant les formes du laboratoire et de l'exposition. D'autres initiatives peuvent être conçues sur un format plus pérenne ou sur des temps de résidences, comme l'atelier Arts-Sciences à Grenoble, un laboratoire de recherche commun aux artistes et aux scientifiques<sup>5</sup>, ou comme l'équipe Art & Sciences de l'Institut ACTE à Paris, dont un objectif est de promouvoir des collaborations entre des artistes-chercheurs et des scientifiques<sup>6</sup>. On peut aussi noter la toute nouvelle initiative de l'organisation COAL qui vient de créer le LAB de Chamarande (domaine régional de l'Essonne), un programme de recherche et d'expérimentation pour la culture durable associant des chercheurs et des artistes<sup>7</sup>. D'une façon générale, la forme hybride de l'atelier-laboratoire peut être étendue à toutes les formes possibles de l'action artistique et du laboratoire : serre, animalerie, plateforme technique champ, ferme expérimentale, expédition, etc. Dans un certain nombre de cas, des programmes art-science déjà existants pour des objectifs de mécénat et de médiation<sup>8</sup> pourraient être redimensionnés de façon à intégrer des objectifs de recherche, à la condition que ces différents objectifs ne soient pas antagonistes. Ceci suppose d'ajouter un niveau indépendant d'évaluation spécifique, une évaluation « art-science-philosophique » dont un critère important sera la capacité à problématiser l'hybridité des pratiques. Il ne faut bien sûr pas sous-évaluer la difficulté de la mise en place de telles expérimentations, ne serait-ce qu'en termes de temporalités des besoins propres à chaque sphère, mais aussi de leur évaluation avec des critères pertinents et selon des modalités adaptées à l'hybridité des interactions.

### Conclusion

48 Sans engagement de subjectivité, on ne peut espérer autre chose que des systèmes de régulation qui se construisent par rapport à des référentiels passés et qui visent à créer des systèmes de compensation sans rien changer à la logique d'ensemble. Dans ces conditions, on peut alors

considérer qu'il n'y a pas de problèmes, seulement des dé-règlements à régler. Or, l'idée même de transition est un problème à construire entièrement, non par des variables d'ajustements et des combinatoires réglées par le temps universel de la production et de l'urgence, mais par une nouvelle conscience de la Durée. On ne pourra prendre en compte la critique éthique que l'idée de transition fait peser sur la logique d'ensemble qu'en admettant que cette critique émane avant tout d'un sentiment de pérennité narrative de la personne humaine – qui est en soi déjà un retournement du sens puisque ce sentiment fait resurgir l'ensemble des temps « autres » reliés au temps propre. On ne peut certes attendre de la science d'avoir un engagement de subjectivité, du moins en principe car dans les faits la seule logique serait bien incapable de toute inventivité. Il faut donc se demander quelles sont les conditions qui peuvent se révéler source de créativité, de dé-passement, c'est-à-dire de dés-automatisation de la flèche de l'histoire qui à chaque instant remplit le monde de choses révolues et de cadavres.

49 L'inter- et la trans-disciplinarité sont sans conteste une façon de ré-introduire la subjectivité à travers l'interaction avec l'autre, les autres. La construction trans-sectorielle représente une étape supplémentaire, engageant des interactions professionnelles en situation d'activité réelle. L'action artistique, le plus souvent conçue comme déconnectée des affaires de la cité, offre en réalité aujourd'hui un nouveau champ d'exploration. Ce champ est déjà mis en œuvre dans l'espace public, notamment dans le cadre de certains aménagements urbains (Dumay, 2012)<sup>9</sup>. L'action sur le territoire est toujours dictée, non seulement par des critères fonctionnels et productifs, mais aussi par des critères symboliques dont les temporalités sont cycliques, voire intemporelles. Créer des situations d'expérimentation inductive répond à la fois nécessaire à la ré-insertion de subjectivité – puisqu'au fond, il s'agit de « notre » transition – et à la spécificité de la question écologique, fondamentalement ancrée dans le vivant comme anti-mécanique. On peut donc légitimement attendre de l'art écologique qu'il permette de faire émerger de nouvelles modalités de recherche et d'enquête éthique, de créer de nouveaux espaces de différenciation positive des problèmes, de différenciation également durable car fondée dans la véritable nature de la Durée. L'analyse esquissée dans cet article permet d'affirmer qu'un nouveau « paradigme esthétique » (Guattari, 1989) de la Durée est déjà à l'œuvre dans nombre de propositions d'art écologique. Cette nouvelle esthétique pourrait à terme percoler dans les différentes strates de la société, redonnant à percevoir le temps vécu comme totalité des différences de nature, qui sont aussi des différences de valeur, et finalement comme totalité de ce qui compte et ne se mesure pas. L'expérience « art-science-philosophique » s'impose ainsi comme nouvelle modalité de recherche et d'action environnementale – croisement du laboratoire et de l'atelier – pour un engagement esthétique-éthique en prise avec le temps planétaire, un temps en train de muter et devenir autre.

## Remerciements

50 L'exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie » a bénéficié du soutien financier de la Mission Développement durable de l'Inra, du centre Inra de Versailles-Grignon et de la société « Les Jardins de Gally ». Elle a fait l'objet d'une collaboration avec l'École des Beaux-arts de Versailles et obtenu le soutien du programme culturel de la ville de Versailles et de la grappe d'entreprises « Le Vivant et la Ville ». Je remercie Maryline Tagliabue, ingénieur paysagiste en stage de fin d'étude, et Evelyne Lhoste, sociologue à l'Inra de Versailles-Grignon, pour leur contribution au déroulement des entretiens effectués auprès des intervenants. Mes remerciements vont aussi aux rapporteurs anonymes pour leurs commentaires constructifs.

## Note biographique

51 Sylvie Pouteau est biologiste et éthicienne végétale, chargée de recherche à l'Inra. Elle intervient dans des actions transversales de co-production transdisciplinaires et participatives sur le vivant.

## **Bibliographie**

- Afeissa, H.S. (éd.), 2007, *Éthique de l'environnement. Nature, valeur, respect*, Vrin, Paris, 384 p.
- Amblard, E., 2014, *Le vivant végétal à la mesure du temps, Plastik #04 Art et biodiversité : un art durable ?*, [En ligne] URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=755>
- Barbanti, R., S. Bordini et L. Verner, 2014, *Art, paradigme esthétique et écologie*, in M. Antonioli (éd.), *Théories et pratiques écologiques, de l'écologie urbaine à l'imagination environnementale*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris, 358 p.
- Béguin P., M. Cerf, (éd.), 2009, *Dynamique des savoirs, dynamique des changements*, Octarès, Toulouse, 308 p.
- Bensaude-Vincent, B., 2014, *Slow versus fast : un faux débat*, *Natures Sciences Sociétés*, 22, 254-261
- Bergson, H., 1900, *Le rire*, PUF, Paris, 157 p.
- Bergson, H., 1925, *L'évolution créatrice*, Librairie Félix Alcan, Paris, 403 p.
- Bergson, H., 1938, *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 612 p.
- Blanc, N. et J. Lolive, 2009, *Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste*, *Natures Sciences Société*, 17, 285-292
- Callicot, J.B., 1995, *La valeur intrinsèque dans la nature : une analyse métaéthique*, in H.-S. Afeissa (éd.), 2007, *Éthique de l'environnement. Nature, valeur, respect*, Librairie Vrin, Paris, pp. 187-225
- Callon, M., P. Lascoumes et Y. Barthe, 2001, *Agir dans un monde incertain. Essai sur la démocratie technique*, Seuil, Paris, 358 p.
- Canguilhem, G., 1965, *La connaissance de la vie*, Vrin, Paris, 255 p.
- Citton, Y., 2013, *Pour une interprétation littéraire des controverses scientifiques*, Quae, Versailles, 171 p.
- Collins K. et R. Ison, 2009, *Living with environmental change : adaptation as social learning*, *Environmental Policy and Governance*, 19, 351-357
- Debaise, D. (éd.), 2008, *Vie et experimentation. Peirce, James, Dewey*, Vrin, Paris, 175 p.
- Deleuze, G., 1966, *Le bergsonisme*, PUF, Paris, 119 p.
- Deleuze, G. et F. Guattari, 1980, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Minuit, Paris, 645 p.
- Dumay, E., 2012, *De l'aire dans l'aménagement des territoires*, *Mouvement, supplément 64 « Culture et développement durable »*, 27-28
- Eudes, E., 2012, *Trajectoire d'une écologie artistique : de l'inscription sur le paysage à l'effacement de la trace*, *Marges, revue d'art contemporain, Au delà du land art*, 14, 108-122
- Fel, L. et J. Clavel, 2014, *Regard sur ces artistes bio contemporains, Plastik #04 Art et biodiversité : un art durable ?*, [En ligne] URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=817>
- Foucault, M., 1967, *Des concepts autres*, [En ligne] URL : <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
- Guattari, F., 1989, *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 73 p.
- Hadot, P., 2004, *Le voile d'Isis – Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris, 394 p.
- Kagan, S., 2010, *Cultures of sustainability and the aesthetics of the pattern that connects*, *Futures*, 42, 1094-1101
- Kagan, S., 2014, *The practice of ecological art, Plastik #04 Art et biodiversité : un art durable ?*, [En ligne] URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=718>
- Kunstler, J.H., 2005, *The long emergency : surviving the end of oil, climate change, and other converging catastrophes of the twenty-first century*, Atlantic Monthly Press, New York, 320 p.
- Larrère, C., 1997, *Les philosophies de l'environnement*, PUF, Paris, 124 p.
- Larrère, C. et R. Larrère, 1997, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Aubier, Paris, 355 p.
- Latour, B., 2000, *La fin des moyens*, *Réseaux*, 18, 39-58
- Le Quéré-Cady, V., Y. Chupeau, P. Legrand et H. Le Guyader, 1999, *La reine rouge*, Inra, Paris, 40 p.
- Lolive, J. et N. Blanc, 2007, *L'écologie et le public*, *Cosmopolitiques*, 15, 9-18

- Lozano, L., 2014, Biodiversity in the multifaceted uncertainty of the knowledge economy : the case of ecoLAB. Plastik #04 Art et biodiversité : un art durable ?, [En ligne] URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=850>
- Maris, V., 2010, Philosophie de la biodiversité. Petite éthique pour une nature en péril, Buchet-Chastel, Paris, 224 p.
- Maris, V., 2014, Nature à vendre. Les limites des services écosystémiques, Quae, Versailles, 91 p.
- Mayr, E., 1957, Species concepts and definitions, The American Society for the Advancement of Science, 50, 1-22
- Meyer, M., 2012, Bricoler, domestiquer et contourner la science : l'essor de la biologie de garage, Réseaux 173-174, 303-328
- Michaud, Y., 2004, L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique, Stock, Paris, 204 p.
- O'Rourke, K., 2014, Stratégies d'adaptation pour l'Anthropocène : une randonnée et une carte, Plastik #04 Art et biodiversité : un art durable ?, [En ligne] URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/plastik/document.php?id=891>
- Parizeau, M.-H., 2010, Biotechnologie, nanotechnologie, écologie. Entre science et idéologie, Quae, Versailles, 86 p.
- Pascual, J. et P. Meyer-Bisch, 2012, Rio+20 et la dimension culturelle de la durabilité, Mouvement, supplément 64 « Culture et développement durable », 2-6
- Pouteau, S., 2014, Beyond « second animals » : making sense of plant ethics, Journal of Agricultural and Environmental Ethics, 27, 1-25
- Pouteau, S., sous presse a, Le vivant et son énergie. Une exposition-laboratoire pour de nouvelles approches d'éthique environnementale, Inra, Versailles
- Pouteau, S., sous presse b, Pôles d'attraction des humains et des plantes, Plastik #5 Arctique
- Ramade, B., 2007, Mutation écologique de l'art ?, Cosmopolitiques, 15, 31-42
- Ricoeur, P., 1990, Soi-même comme un autre, Seuil, Paris, 425 p.
- Schwartz, Y., 2009, Produire des savoirs entre adhérence et désadhérence, In : P. Béguin, M. Cerf (éds.) Dynamique des savoirs, dynamique des changements, Octarès, Toulouse, pp. 15-28
- Shepard, P., 1998, Retour aux sources du pléistocène, Dehors, Paris, 256 p. (traduction 2013)
- Stengers, I., 2013, Une autre science est possible ! Manifeste pour un ralentissement des sciences, Les Empêcheurs de penser en rond, Paris, 216 p.
- Triail, F., 2014, La licorne de la liberté : Un projet de Yona Friedman et Jean-Baptiste Decavèle mené à l'école du Breuil. Plastik #04 Art et biodiversité : un art durable ?, [En ligne] URL : <http://art-science.univ-paris1.fr/document.php?id=834>
- Vieillard-Baron, J.L. (éd.), 2007, Bergson, la vie et l'action, Félin, Paris, 165 p.
- von Uexküll, J., 1934, Milieu animal et milieu humain, Rivages, Paris (traduction 2010), 174 p.
- White, L., 1967, The historical root of our ecological crisis, Science, 155, 1203-1207

---

## Annexe

### Annexe Méthodologique

Les personnes sélectionnées pour les entretiens étaient toutes directement impliquées dans la réalisation de l'exposition et/ou de l'atelier transdisciplinaire. Les entretiens ont été effectués pendant les trois derniers mois d'exposition afin de tirer le meilleur profit des retours d'expérience. Pour mettre en perspective les relations nouées au fil de l'action, la plupart des entretiens (16 sur 21) ont été conduits avec la participation d'une deuxième personne en stage avec l'auteure, coordinatrice de l'exposition. Une troisième personne a contribué de façon ciblée à des entretiens avec des artistes et étudiants artistes (7 sur 21). L'objectif des entretiens était d'évaluer la façon dont les dispositifs mis en place, exposition et atelier, avec été vécus et appréciés. Le questionnaire semi-directif portait sur : la façon dont chaque intervenant était devenu acteur, sa contribution ; ses motivations, ses attentes, son intérêt pour le thème « Le vivant et son énergie » ; ses impressions sur l'art, la science, l'environnement, les liens art-science et art-environnement ; son avis sur le rôle social de l'art dans l'espace public ; les points forts et points faibles du/des dispositif(s) ; les perspectives futures. Les questions ont été plus ou moins approfondies en fonction des profils et des réponses des intervenants. Aucune question ne portait directement sur le thème des temporalités environnementales. L'inventaire des termes et locutions pertinents a été établi en



recroisant le contenu des verbatim avec l'ensemble de l'information collectée tout au long de l'action et des études parallèles (notamment par l'analyse d'autres œuvres ; Pouteau, sous presse b). Une approche inductive a été choisie pour ne pas limiter a priori l'éventail des formulations possibles dans un cadre pré-établi et permettre d'inclure des termes dont le lien au temps n'est pas habituel (ex. déchet, aspérité, improvisation). Ceci a nécessité un travail itératif de sélection progressive de nouveaux termes, en testant leur mise en cohérence avec les termes déjà retenus. Une systématisation de cette approche pourrait être développée dans un travail futur.

---

## Notes

1 *Stradda, le magazine de la création hors les murs*, 25, juillet 2012, « L'art peut-il sauver la planète ? » <http://horslesmurs.fr/accueil/editions/stradda/stradda-le-magazine-de-la-creation-hors-les-murs/>. Voir aussi les numéros spéciaux : Plastik #04 « Art et biodiversité : un art durable ? », 2014, revue en ligne : <http://art-science.univ-paris1.fr/> ; *Marges, revue d'art contemporain*, 14, Printemps/Été 2012, « Au delà du land art » : <http://www.puv-editions.fr/revues/marges-revue-d-art-contemporain-34-1.html> ; Mouvement, supplément 64, 2012, « Culture et développement durable », <http://www.mouvement.net/>.

2 Voir article sur le site [www.ressource0.com](http://www.ressource0.com).

3 Le projet *Beuys' Acorns* a été développé à travers le projet *Radical Action Réaction*, un œuvre collaborative au long cours imaginée par Ackroyd & Harvey pour ArtCop21 - l'Agenda Culturel Paris Climat 2015 mis en place à l'occasion de la COP21 (21ème Conférence des Nations Unies pour le Climat), <http://www.artcop21.com/fr/>

4 Voir l'article Conversion de Pierre Hadot, in *Encyclopædia Universalis*, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/conversion/>

5 L'Atelier Arts-Sciences en 2007 est une initiative conjointe de l'Hexagone Scène Nationale Arts Sciences - Meylan et le CEA, <http://www.atelier-arts-sciences.eu/>

6 L'Institut ACTE (Arts, Créations, Théories et Esthétiques) est une unité mixte de recherche associant le CNRS et l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, <http://www.institut-acte.cnrs.fr/>

7 L'organisation COAL (Coalition pour l'Art et le Développement Durable) mobilise les artistes et les acteurs culturels sur les enjeux sociétaux et environnementaux, le LAB de Chamarande a été inauguré le 11 octobre 2015, <http://www.projetcoal.org/>

8 Pour exemples de programmes art-science en France : La Diagonale Paris-Saclay, un projet de dialogue Science et Société et de diffusion de la culture scientifique et technique de l'Université Paris-Saclay, <http://www.ladiagonale-paris-saclay.fr/> ; Les collaborations transdisciplinaires entre artistes et scientifiques, un programme de la Fondation Daniel et Nina Carasso, <http://www.fondationcarasso.org/fr/>

9 En 2007, l'artiste plasticien Stefan Shankland a introduit la démarche HQAC (Haute Qualité Artistique et Culturelle), qui vise à « intégrer l'art à la ville en transformation ». Cette démarche a notamment été mise en œuvre dans le projet *TRAN305* qu'il développe à Ivry-sur-Seine ([www.trans305.org](http://www.trans305.org)).

---

## Pour citer cet article

### Référence électronique

Sylvie Pouteau, « Des modalités d'intervention « art-science-philosophique » pour éprouver les temporalités de l'urgence environnementale », *Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement* [En ligne], Volume 16 Numéro 1 | mai 2016, mis en ligne le 09 mai 2016, consulté le 07 juin 2016. URL : <http://vertigo.revues.org/16976> ; DOI : 10.4000/vertigo.16976

---

## À propos de l'auteur

### Sylvie Pouteau

INRA, Institut Jean-Pierre Bourgin, UMR 1318, ERL CNRS 3559, Saclay Plant Sciences, RD10, F-78026 Versailles, France et AgroParisTech, Institut Jean-Pierre Bourgin, UMR 1318, ERL CNRS 3559, Saclay Plant Sciences, RD10, F-78026 Versailles, France, [Sylvie.Pouteau@versailles.inra.fr](mailto:Sylvie.Pouteau@versailles.inra.fr)

---

## Droits d'auteur



Les contenus de *VertigO* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

### *Résumés*

L'objectif est ici de montrer par une approche philosophique en quoi l'art écologique contribue à requalifier les temporalités environnementales. L'argument de base est qu'on ne peut séparer le fondement philosophique des problèmes de ce qui fait la véritable nature du temps, la « Durée » définie par Bergson comme une pure intensité à l'origine de toutes les différences de nature. L'urgence environnementale rend possible une critique du temps conçu comme dimension spatiale, un temps qui est intrinsèquement non durable. En favorisant une nouvelle proximité entre l'art et la science, les pratiques d'art écologique créent une mise en tension sensible de cette critique sous forme d'hétérochronies – des temps « autres ». L'analyse d'un ensemble d'exemples conduit à identifier trois registres d'expression esthétique : i) esthétique de l'éphémère, du cyclique et de l'archaïque ; ii) esthétique de l'inachevé, de l'évolutif et de l'enchevêtré ; iii) esthétique de l'immobile, du dématérialisé et du futur à venir. Les énoncés reliés à ces différents registres esthétiques sont inventoriés dans un cas d'école, l'exposition-laboratoire « Le vivant et son énergie » mise en œuvre à l'Inra de Versailles en 2013. Cette expérimentation montre l'intérêt de créer de nouvelles situations de recherche par rapprochement de l'induction artistique, de la réflexion scientifique et d'une philosophie engagée dans l'action. L'enjeu de telles pratiques est d'évaluer les mutations du rapport au temps en train de s'opérer, leur expression dans une nouvelle esthétique de la Durée, et leur capacité à soutenir une éthique du soin par des rapports d'intensité.

The objective here is to show by a philosophical approach how ecological art contributes to requalify environmental times. The basic argument is that one cannot separate the philosophical foundation of problems and the true nature of time, the "Duration" defined by Bergson as a pure intensity underlying all differences in nature. Environmental emergency allows the criticism of time conceived as a spatial dimension, a time that is intrinsically non sustainable. By encouraging a new proximity between art and science, ecological art practices create sensitive tensioning of this criticism in the form of heterochronies – « other » times. The analysis of a number of examples leads to identify three modes of aesthetic expression : i) aesthetics of the ephemeral, cyclic and archaic ; ii) aesthetics of the ongoing, evolving and entangled ; iii) aesthetics of the still, dematerialized and upcoming. The wordings of these different aesthetic modes are identified in a case study, the exhibition-laboratory « The living and its energy » conducted at Inra in Versailles in 2013. This experiment shows the relevance of creating new research situations by forging closer ties between artistic induction, scientific reflection and a philosophy engaged in action. The aim of such practices is to address current mutations of relation to time, their expression in a new aesthetics of Duration and their capacity to sustain an ethics of care by intensity relations.

### *Entrées d'index*

**Mots-clés** : art écologique, différence positive, durée, esthétique temporelle, expérimentation art-scientifique, éthique environnementale, hétérochronie, problématisation philosophique, vivant

**Keywords** : ecological art, positive difference, duration, time aesthetics, art-scientific experimentation, environmental ethics, heterochrony, philosophical problematization, living things