



HAL
open science

Logique utopique et imaginaire environnemental

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. Logique utopique et imaginaire environnemental. Trans- Revue de littérature générale et comparée, 2012, 14 (14), 10.4000/trans.563 . hal-01919525

HAL Id: hal-01919525

<https://hal.science/hal-01919525>

Submitted on 12 Nov 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

14 | 2012

Utopies contemporaines

Logique utopique et imaginaire environnemental

Lambert Barthélémy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/563>

DOI : 10.4000/trans.563

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Lambert Barthélémy, « Logique utopique et imaginaire environnemental », *TRANS-* [En ligne], 14 | 2012, mis en ligne le 23 juillet 2012, consulté le 12 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trans/563> ; DOI : 10.4000/trans.563

Ce document a été généré automatiquement le 12 octobre 2018.

Tous droits réservés

Logique utopique et imaginaire environnemental

Lambert Barthélémy

Chercher les lucioles

- 1 Afin de contribuer à la cartographie des impulsions utopiques susceptibles de traverser et de dynamiser la création occidentale contemporaine, je souhaiterais simplement formuler quelques brèves considérations sur l'imaginaire environnemental¹ qui s'est développé, depuis quatre ou cinq décennies, aussi bien dans le domaine des arts plastiques (*land art*) que dans celui du récit (*nature writing*)². Car quelques lucioles brillent encore³, me semble-t-il, dans ces territoires sensibles où il s'agit moins d'orchestrer un retour pratique, hédoniste ou militant, à la nature, que le retour *de* la nature sur la scène artistique et littéraire, par-delà la grande crise mimétique de la modernité. De réinventer un mode de présence non pictural de la nature dans l'art, ainsi que des techniques permettant d'écrire *sur* la nature sans inscrire en creux la domination humaine qui s'exerce traditionnellement sur elle (recours à une imagerie anti-romantique dans la description de la flore et de la faune sauvages ; usage surprenant de la comparaison et de la métaphore ; hybridation générique et éclectisme stylistique, etc.). Le modeste travail d'entomologiste que j'engage part de l'idée que les œuvres environnementales sont indistinctement porteuses, à défaut d'utopie radicale et systématisée, c'est-à-dire d'un véritable *horizon* utopique, d'une productivité utopique non systémique (d'*images*) pouvant, notamment, être pensée à partir de la notion d'« invasion⁴ » : au lieu d'inciter leurs récepteurs à s'évader hors de leur univers techno-administré, comme le proposaient la plupart des rêveries exotico-primitivistes produites par la modernité, elles cherchent plutôt à modifier de l'intérieur leurs cadres perceptifs en jouant, principalement, d'une double logique du déplacement et de l'intensité.
- 2 Il n'est, de fait, pas facile d'apercevoir les quelques lucioles qui luisent encore, obstinément, dans les taillis de la culture occidentale globalisée... Profondément

mélancolique et dystopique, dystopique parce que excessivement mélancolique, celle-ci ne manifeste qu'un intérêt médiocre pour les fables enthousiastes de la réorchestration sociale, pour les projets de cités idéales, les rêves d'émancipation et d'avenir radieux, ou même, et tout simplement, les sociétés postcoloniales apaisées et heureuses, celles, sans doute, qui feraient un usage majoritairement vernaculaire des flux et des circulations. Pour le dire d'un mot : c'est une culture plutôt friande des fables générales du dissociatif (jeux de domination radicale, violence extrême, fantasmes d'anéantissement, etc.), qui semble avoir renoncé à reconfigurer le futur et fait de la catastrophe un fond de commerce créatif et spéculatif, une structure à la fois explicative et prédictive, quasiment un mythe.

- 3 Les raisons de cette complaisance apocalyptique et de l'omniprésence imaginaire de la catastrophe dans la culture contemporaine sont nombreuses et complexes. Qu'il me soit seulement permis de la rapporter, plus qu'à une angoisse mortifère ressentie face au triomphe de la rationalité scientifique⁵ ou au dénouement d'une figuration spécifique, unitaire et centralisée de l'histoire⁶, au sentiment d'incertitude radicale propre à la « société du risque » au sein de laquelle nous vivons⁷, société où les risques sont globaux (ils peuvent aller jusqu'à la destruction de la vie sur terre), constants, invisibles et en continuité directe avec la logique capitaliste, dans la mesure où ils créent d'insatiables besoins de réponse que l'économie prend en charge. Ce lexique catastrophiste, indistinctement distribué dans les espaces culturels de notre temps (institutionnels, alternatifs, ludiques, savants), élabore au moins trois choses : une conscience collective de la faillibilité de notre modèle de civilisation tout d'abord ; une figure de l'*impuissance*, voire de la résignation, comme destin individuel et collectif ; une stratégie lucrécienne de compensation enfin, massivement portée par les pratiques médiatiques, qui mise sur la délégation d'affect (non se réjouir au spectacle du malheur des autres, mais se réjouir de ne pas être soi-même touché par ce malheur, d'échapper à la douleur).
- 4 Que le contexte général ne soit guère propice aux grandes floraisons utopiques, cela ne signifie pas pour autant que n'existent aucun discours, aucune figure ou expérience de nature utopique au sein de la culture occidentale contemporaine. Ce qui rapproche les unes des autres ces formes actuelles, c'est leur façon de concevoir l'utopie défaite du support des catégories fortes et des légitimations totalisantes. C'est le fait d'envisager un état d'utopie « faible », au sens où Vattimo parle de « pensée faible⁸ », une utopie débarrassée de l'injonction superlative (le meilleur, le plus juste, l'idéal...) et de la fonction régulatrice ; une utopie non projetée hors du réel, mais incarnée par des pratiques sociales et culturelles obéissant au principe du « coup⁹ », c'est-à-dire d'un déchirement ponctuel, localisé, mais inoubliable, des trames normatives (légales, comportementales, perceptuelles, etc.). Une utopie *immanente*, et non plus transcendante. Un mode de pratique du monde plus qu'une conceptualisation plus ou moins crédible du devoir-être. Du possible soudainement actualisé. La fantasmagorie pirate si féconde dans notre actualité ne fonctionne-t-elle pas ainsi ? Les zones d'autonomie temporaires imaginées par Hakim Bey ne sont-elles pas conçues sur ce modèle¹⁰ ? Les marches du collectif romain Stalker ne cherchent-elles pas à cartographier et à potentialiser les espaces urbains interstitiels, à re-politiser les zones en friche en y élaborant, par exemple, des projets de « raccordement » social des migrants extra-européens¹¹ ? N'y a-t-il pas dans de nombreuses pratiques artistiques contemporaines développées à partir d'un questionnement initial de l'espace, de sa distribution comme de sa qualification, une véritable activité utopique qui déplace les codes sociaux et topographiques, joue avec et

fait jouer les signes publics (signalétique, affiches, etc.), questionne les organisations, les positions et les statuts ? Tous ces projets promeuvent un usage défonctionnalisé du temps et de l'espace, rendus disponibles à de modestes, mais efficaces infiltrations utopiques.

- 5 S'inscrivant dans cette perspective culturelle, sans toutefois ignorer les tropes de l'apocalypse¹² qui leur permettent non seulement de penser notre rapport présent à la nature sous le régime de la crise, mais aussi de repenser la nature de la crise elle-même (ce n'est plus l'opposition nature/culture qui est en jeu, mais leur hybridation achevée), les œuvres environnementales contemporaines élaborent un ensemble de propositions susceptibles d'infléchir la sensibilité, de contribuer ce faisant à la critique de la vie quotidienne et, au-delà, et à terme, des modes d'administration politique et économique de la société libérale. Dans la mesure où elle cherche à penser et à figurer, en réponse au devenir de la biosphère postindustrielle, non pas le hiatus, mais la relation continue et changeante de l'homme à son environnement, une œuvre environnementale engage toujours des « jeux qualitatifs entre les espaces et les temps¹³ » susceptibles de décaler les représentations que nous nous faisons du monde et de la vie. Et c'est cette puissance d'ébranlement de la perception et de modulation imaginaire, plus qu'une quelconque rêverie naturaliste d'inspiration *new age* ou que la projection indistincte d'un éden intersidéral écophile, qui constitue, schématiquement, sa dynamique utopique.

Étendue, regard, communauté

- 6 Jeux entre les espaces : une œuvre environnementale propose la plupart du temps de faire une expérience déconditionnée, désaturée de l'espace, une expérience d'extériorité radicale qui transcende la forme quotidienne de son usage, desserre les tissus narratifs qui le recouvrent et instaure un rapport purement qualitatif à l'espace. Elle prend ainsi le contre-pied de la logique quantitative d'appropriation, de clôture et d'exploitation qui gouverne le rapport à l'espace du sujet hypermoderne. Confrontant soit directement à des espaces, soit à des dispositifs spatiaux d'ouverture, ces jeux créent des sortes de sas de décompression pour le regard contemporain, habitué notamment à des amplitudes de différenciation faibles, et à un remplissage obsessionnel de l'espace. Ils cherchent de façon plus ou moins explicite à modifier qualitativement la capacité d'appréhension de l'espace et la compétence visuelle de l'individu : « [...] je suis toujours décidé à révéler la richesse cachée d'endroits apparemment très humbles », peut ainsi déclarer Andy Goldsworthy. Révéler, ce n'est pas faire voir le caché, le secret ou l'interdit. Rien d'eschatologique à l'affaire. Pas de voile à soulever, ou de Grand Livre à compulsurer clandestinement. Juste, mais c'est déjà beaucoup, d'innombrables effets de surface à saisir :

Moi, les surfaces suffisent à me contenter – elles seules, à vrai dire, me semblent avoir beaucoup d'importance. Des choses, par exemple, comme la main d'un enfant qui s'agrippe à la vôtre, la saveur d'une pomme, une étreinte d'ami ou d'amant, la douceur d'une cuisse de fille, la lumière du soleil sur le rocher ou sur les feuilles, la sensation de la musique, l'écorce d'un arbre, l'usure du granite et du sable, la chute d'eau claire dans une fontaine, la hardiesse du vent – qu'y a-t-il d'autre ? De quoi d'autre avons-nous besoin¹⁴ ?

- 7 Révéler, cela dit seulement : voir, scruter, regarder le monde par les surfaces, jouer sur les échelles, les textures, les nébulosités, varier les points de vue (terrestre/aérien) et partager cette compétence sensible ; montrer et apprendre à voir ce qui est là, sous les yeux, tout proche, mais que l'on ne perçoit pas, tant notre regard usuel s'avère

compartimenté et polarisé par des logiques utilitaires – la beauté potentielle des feuilles « mortes¹⁵ », par exemple, celle des baies de sorbier¹⁶ ou d'un tas de pollen¹⁷. Mais celle aussi d'un « Tiers paysage¹⁸ », d'un territoire délaissé, d'une friche, d'une forme d'espace intermédiaire et inqualifiable dont les périphéries urbaines ont le secret ; ou celle, encore, d'une zone désertique, d'une immense étendue de sable (Edward Abbey, Rob Schultheis) ou d'une toundra arctique (Barry Lopez) :

À première vue, il semblerait qu'en dehors de quelques semaines en automne, l'Arctique n'ait pas de couleurs. Les teintes de sa terre sont celles des déserts, les ocres et les terres de Siègne brûlées du sol stratifié, les gris-vert des rares plantes sur le sol nu. Pourtant, à y regarder de plus près, les roches monochromes du désert polaire renferment la myriade de verts, rouges, jaunes et oranges des lichens. [...] Parfois, une couleur brillante apparaît : une fleur sauvage en été, une colline couverte de saules et de raisins d'ours à l'automne ou, sur une mare de la toundra, une coulée d'huiles végétales aux irisations d'arc-en-ciel, comme du pétrole, ou bien encore la tête éclatante d'un eider¹⁹.

- 8 C'est toujours conjointement d'une désarticulation des formes culturalisées d'appréhension de l'espace et d'une sorte de rituel de purgation du regard qu'il s'agit, du fantasme émersonien d'un œil transparent²⁰, qui serait pure surface d'affect, et mettrait en œuvre une simple mais radicale « démocratie optique » :

Dans l'impartiale sévérité de ce terrain tous les phénomènes accédaient à une étrange égalité et il n'était rien, pas une araignée pas un caillou pas un brin d'herbe, qui pût revendiquer la préséance. La clarté même de ces choses en démentait la familiarité, car l'œil présuppose l'ensemble à partir d'un signe ou d'un fragment et tout ici était pareillement lumineux ou pareillement enveloppé d'ombre et dans la *démocratie optique* de ces paysages toute préférence devient un caprice et un homme et un rocher acquièrent des liens de parenté insoupçonnés²¹.

- 9 Ce qu'implique ce type d'éducation du regard est essentiel du point de vue de l'utopie : car c'est la question du décentrement qui se joue là, celle de la dé-hiérarchisation du rapport entre l'homme et son environnement, l'instauration d'une relation horizontale entre tous les éléments présents dans un milieu donné : « Pendant mes voyages, j'en suis venu à penser que les désirs et les aspirations des êtres faisaient partie de cette terre tout autant que le vent, les animaux solitaires, les champs éclatants de pierres et de toundra²². » Ce qu'une œuvre environnementale propose au sujet contemporain, c'est d'adopter un système de perception et de réflexion qui ne soit pas anthropocentré, et de modifier par là même la façon dont il perçoit son appartenance communautaire : non plus seulement sujet d'un corps social clos sur lui-même et déterminé par tout un ensemble de codes et de partitions, mais membre de la « communauté-terre », « compagnon-voyageur des autres créatures dans l'odyssée de l'évolution », comme le dit Aldo Leopold dans ce magnifique bréviaire de la conscience environnementale qu'est l'*Almanach d'un comté des sables*²³. Cette incitation à penser « comme une montagne », à penser à partir d'un concept étendu de communauté, à partir du sentiment d'*usage solidaire* d'un territoire plutôt que de sa possession conflictuelle, à se penser donc soi-même *compagnon* et non maître de la nature, ouvre les conditions d'une reformulation pratique de notre expérience du monde. Elle opère un véritable décentrement éthique dans la mesure où elle propose, schématiquement, de repousser les frontières délimitant la communauté morale, de constituer ainsi une « communauté des êtres de nature²⁴ » en considérant les êtres vivants non humains, mais aussi les éléments abiotiques de la nature comme des entités dignes en elles-mêmes de préoccupation morale. La part d'utopie que comporte un tel positionnement anti-herméneutique et écocentré tient donc à la fois à cette volonté

d'étendre la notion de sujet moral à diverses entités du monde naturel, et à la qualité de l'expérience spatiale qui est implicitement proposée à chaque fois au lecteur ou au spectateur : celle d'un anti-striage²⁵, en somme, de l'abandon d'une cardinalité exclusive et de la reconfiguration des interactions entre corps, espace et société ; celle du partage imaginaire d'un espace hétérogène, apparaissant comme une surprenante réserve de diversité formelle et biotique, et transcendant littéralement les conditions d'actualisation de la vie au présent : « Physiquement, le paysage surprend toujours par sa capacité à transcender tout ce à quoi nous voulons le réduire. Ce qu'il exprime est aussi subtil que le cours des pensées, et beaucoup plus vaste que notre entendement [...]»²⁶. »

Reconfigurer le temps

- 10 Un autre élément contribue par ailleurs à renforcer cette dynamique utopique ouverte par le traitement de l'étendue, la requalification du regard et la formalisation d'un type de communauté non identitaire : c'est la reconfiguration de l'expérience temporelle dans laquelle toute œuvre environnementale entraîne son lecteur/spectateur, lui restituant une perception de la temporalité infiniment plus riche et plus complexe que celle à laquelle le mode d'organisation socio-économique du présent le condamne. Trois opérateurs délimitent sommairement ce champ d'investigation et conditionnent le souci éthique qui l'innerve : lenteur ; mutation ; cycle. Ce sont autant de figures de la temporalité que les œuvres environnementales explorent avec insistance et qui ont en commun de s'inscrire en faux par rapport à la forme dominante d'appréhension du temps dans le monde actuel, laquelle est, pour l'essentiel, largement dématérialisée et constituée par un régime d'urgence permanente²⁷. Face à un temps collectif régi par de foisonnantes procédures de contrôle et de quantification, ayant perdu, ou abdiqué, quasiment toute capacité de symbolisation, les proses et les œuvres environnementales proposent d'explorer des figures non prométhéennes d'inscription dans le temps, de considérer des échelles végétale, cosmique ou géologique de temps comme mesures extrêmes de la temporalité humaine, des figures de l'évolution et de la longue durée, qui permettent de raccorder les rythmes divergents de l'action humaine et de la nature, de mettre en phase leurs modes respectifs de croissance. Ainsi, par exemple, de la gigantesque horloge cosmique que constitue l'*Observatoire* de Robert Morris²⁸, ou du colossal cadran solaire²⁹ que David Nash a récemment installé dans la province de Huesca (Espagne), qui entreprennent de confronter temps humain, cycle des saisons et mouvements du soleil. De telles œuvres offrent à leur public d'envisager, de ressentir, voire de se réappropriier une perception naturalisée du temps, défaite des contraintes du court terme qui régissent l'économie, c'est-à-dire une temporalité « filtrée » dans et par le paysage, une temporalité spatialisée. Une temporalité vive, alors – celle d'un arbre, d'une marée, d'une éclipse :

L'œuvre est projetée dans le futur, elle est liée à la croissance de l'arbre, à son existence. L'œuvre est en devenir ; pour posséder l'œuvre / il faut vivre à côté de l'arbre qui en est l'auteur. / La mutation, le processus de croissance de l'arbre constituent l'expérience de l'œuvre d'art³⁰.

- 11 L'imaginaire environnemental questionne et reconfigure le temps humain à partir de logiques de stratification, de projection, d'interpolation ou d'analogie (Penone, justement). Il mise sur la durée et ses variations intrinsèques tout à la fois puissantes et infinitésimales, valorise des modes de développement biologiques, conçoit la temporalité

de l'œuvre en fonction du modèle naturel de la croissance et de la dégradation – par quoi elle s'écarte du point de vue instantanéiste et sacré (celui de l'œuvre-révélation, de l'œuvre-incarnation) typique du modernisme :

faire quelque chose qui éprouve l'environnement ou qui réagit face à lui, qui change, qui n'est pas stable, faire quelque chose d'indéterminé qui paraît toujours différent, dont on ne peut prévoir précisément la forme [...] faire quelque chose qui réagit aux changements de lumière et de température, est sujet aux courants d'air et dépend dans son fonctionnement des forces de la gravité [...] faire quelque chose qui vit dans le temps et fait faire au spectateur l'expérience du temps, énoncer quelque chose de nature³¹.

12 Le temps n'est ni surgissement, ni figement. Il est milieu de développement. En privilégiant globalement, mais non exclusivement, les valeurs transitionnelles de la mutation, de l'impermanence, de la dégradation et de la régénération, l'imaginaire environnemental donne au public contemporain, au quotidien sinon quasiment exproprié du temps, un accès précieux à la possibilité de repenser son propre mode d'insertion dans le temps. La perspective utopique implicite d'une œuvre comme celle de Hans Haacke, c'est précisément de « faire faire au spectateur l'expérience du temps » : de travailler subrepticement sur la pathologie générale du temps contemporain, d'amener celui qui se tient face à l'œuvre à se déprendre de la seule logique de l'instant, à décélérer mentalement, à se réinscrire dans une continuité de régime temporel avec le phénomène, à restaurer le sentiment d'un écoulement non pas hostile, mais impersonnel du temps, à fluidifier la circulation entre passé, présent et avenir. Bref : à réarticuler « temps du monde » et « temps du moi », pour le dire dans les termes de Minkowski³². L'œuvre n'est pas, à chaque instant, pleinement manifeste. Elle n'entre pas dans le temps par effraction épiphanique. N'y reste pas non plus avec le hiératisme qu'on lui attribue traditionnellement. Sa manifestation est progressive, sa présence évolutive, sa perception séquentielle et l'appréhension de sa totalité aléatoire. Son temps, c'est celui de la prolifération, de la dilatation, de la dispersion. L'œuvre n'est plus close, elle est ouverte ; elle n'est plus véritablement une totalité, mais une multiplicité. Elle ne prétend ni capter, ni arrêter le temps, mais s'en laisse traverser et en restitue la dynamique. Joseph Beuys³³ ou Allan Sonfist³⁴ en faisant de la plantation un geste artistique, David Nash³⁵, Giuseppe Penone³⁶ ou Guiliano Mauri³⁷ en travaillant avec (plantation) et sur (tailles, cloutages, pontages) les arbres, poussent cette logique à son point extrême, puisqu'ils font, littéralement, du déploiement du temps végétal le mode de constitution même de l'œuvre.

13 Penser l'œuvre en fonction de cette temporalité transitoire, non seulement quand elle est réellement éphémère (Richard Long, *Snowball Track*, 1964), mais également quand sa réalisation relève du titanesque, comme la *Spiral Jetty* de Robert Smithson (1970) ou les *Nine Nevada Depressions* de Michael Heizer (1968), c'est la poser contre la tradition occidentale « créationniste », qui institue l'œuvre dans un mouvement de rupture, d'arrachement, d'opposition à la temporalité naturelle, justement, qui la conçoit comme production pérenne, comme stase temporelle, interruption triomphale des flux, comme monument infiniment identique à lui-même. L'imagination environnementale ne pense pas le geste artistique en fonction des catégories de l'identité et de l'autonomie ; elle le cerne plus volontiers dans les termes de « projet » ou de « dispositif », comme un agencement mouvant, une composition dont elle se plaît à souligner l'inscription jetée, ouverte, indéfinie dans le temps, l'inachèvement, aussi bien. C'est rouvrir la simple

possibilité d'un avenir, d'un développement ultérieur, sans pouvoir, ni vouloir d'ailleurs, en prescrire la forme.

- 14 Il y a enfin dans le travail de réflexion sur la temporalité que proposent de nombreuses œuvres environnementales une façon de réinstaller, contre l'obsession instantanéiste de l'époque, là encore, le stratifié temporel comme *évidence* humaine, tant au plan de l'histoire individuelle que collective. Loin de l'opposition conventionnelle, mais obsolète, entre nature et culture, des projets comme *Time Landscape* (1965) d'Alan Sonfist³⁸, ou, dans un autre ordre d'idée, *The Present Order* (1983) de Ian Hamilton Finlay³⁹, travaillent sur la récupération du sens de l'histoire par le détour du paysage. Ils mettent en scène la capacité du paysage à recueillir une mémoire, ou à faire mémoire. Une œuvre environnementale peut ainsi non seulement avoir la capacité d'ouvrir le temps du sujet vers l'aval, de l'amener à (re)penser le temps en termes de processualité structurante, mais également de soumettre à son évaluation une perspective historique longue, de l'amener à comprendre l'historicité même des paysages ou à spéculer, à partir de la notion de cycle, sur l'analogie possible entre nature et histoire. Adoptant une démarche similaire d'articulation entre histoire et environnement, Rob Schultheis, Barry Lopez ou Mariusz Wilk cherchent à rendre compte non seulement de l'aspect morphologique de l'espace qu'ils entreprennent de raconter, mais également de sa constitution historique. Ils mettent ainsi en jeu une logique de témoignage – botanique, géologique, social, ethnologique – et refusent le détour de l'allégorie. Décrivant les formes, tout en collectant et documentant aussi les thématiques sociales, les phases et les modalités d'occupation humaine, ils rendent tangible l'imbrication des histoires humaine et naturelle – en réalité : l'inclusion de la première dans la seconde. Rob Schultheis consacre ainsi autant de pages à l'évocation de « la partie la plus farouche et la plus hostile du grand désert américain » qu'aux interminables parties de « jeu de mains » que les populations indiennes y pratiquent encore à l'occasion de grands rassemblements, qui tournent systématiquement à la beuverie⁴⁰. Géologie, histoire, sociologie : autant de phases, de facettes discursives, dont la concaténation, dont l'interaction documente l'entité générale à laquelle est consacré le chapitre : le Grand Bassin. Seule la connaissance empirique du lieu et la transmission des énoncés qui le traversent au fil du temps permettent de le reconfigurer au plus près et de le « sauver » de la disparition.
- 15 C'est le paradoxe de pratiques artistiques dont la thématique apparente, la « Nature », pourrait laisser penser qu'elles se cantonnent à une recherche d'autonomie esthétique ou d'escapisme un peu coupable, alors même qu'elles retrouvent un tenseur important de l'imaginaire utopique en engageant à méditer sur la nature épaisse et enchevêtrée du temps humain ou, plus spécifiquement, sur l'histoire et ses agencements problématiques. La constitution de ces jeux d'espace et de temps, la réouverture du premier, la restauration du second, la diversification des modes de représentation qu'ils suscitent, l'engagement qui en résulte à percevoir le naturel et le social comme dimensions ontologiques du monde et non comme résidus idéologiques nostalgiques, loin de retirer aux individus la capacité de penser l'histoire et le politique, d'en discréditer la possibilité même, renouvellent les conditions de formation de cette pensée et lui redonnent une dynamique utopique. En misant sur des effets de déconditionnement de la sensibilité et sur l'ouverture de nouveaux domaines disponibles à l'investissement libidinal, l'imagination environnementale permet de repenser la communauté à partir d'un concept étendu de proximité. La penser, c'est aussi déjà un peu l'anticiper...

BIBLIOGRAPHIE

- ABBEY E., 1998 [éd. or. 1968], *Désert solitaire*, Paris, Payot, « Voyageurs ».
- AFEISSA H.-S., 2010, *La Communauté des êtres de nature*, Paris, MF Éditions.
- AFEISSA H.-S., 2009, *Écosophies, la philosophie à l'épreuve de l'écologie*, Paris, MF Éditions.
- AUBERT N., 2003, *Le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion.
- AUBERT N., 2004, *L'Individu hypermoderne*, Toulouse, Éd. Érès.
- BECK U., 2008 [éd. or. all. 1986], *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, « Champs essais ».
- BEY H., TAZ, 1998 [éd. or. amér. 1991], Éd. de l'Éclat.
- BUELL L., 1995, *The Environmental Imagination*, Cambridge (USA)/Londres (GB), The Belknap Press of Harvard University Press.
- BUELL L., 2005, *The Future of Environmental Criticism*, Malden (USA), Blackwell Publishing.
- CLÉMENT G., 2007, *Manifeste du Tiers paysage*, Paris, Sujet/Objet éditions.
- DAVIS M., 1998, *Ecology of Fear : Los Angeles and the Imagination of Disaster*, New York, Vintage Books.
- DELEUZE G. & GUATTARI F., 1989 [éd. or. 1980], *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit.
- DIDI-HUBERMAN G., 2009, *Survivance des lucioles*, Paris, Éd. de Minuit, « Paradoxe ».
- EMERSON R. W., *Nature*, in *Essais*, 1997, Paris, Michel Houdiard Éditeur.
- FULTON H., 1985, *Campfire*, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum.
- GARRARD G., 2004, *Ecocriticism*, London & New York, Routledge.
- HADOT P., 2008, *Le Voile d'Isis*, Paris, Gallimard, « Folio essais ».
- HOFMANN B., 2007, *Estive*, Genève, Éditions Zoé.
- KRAKAUER J., 2008 [éd. or. 1996], *Into the Wild*, Paris, 10/18.
- LARRÈRE C. & R., 1997, *Du bon usage de la nature. Pour une philosophie de l'environnement*, Paris, Aubier.
- LEOPOLD A., 2000 [éd. or. 1949], *Almanach d'un comté des sables*, Paris, GF.
- LOPEZ B., 1987 [éd. or. 1986], *Rêves arctiques*, Paris, Albin Michel.
- LYOTARD J.-F., 1993 [1988], « Le temps, aujourd'hui », dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, « Débats ».
- PETIT P., 1983, *Trois coups*, Paris, Herscher.
- RUFFEL L., 2005, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier.
- SCHULTHEIS R., 2009 [éd. or. 1978], *Sortilèges de l'ouest*, Paris, Gallmeister.
- SUBERCHICOT A., 2002, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan.

THOMAS L.-V., 1979, *Civilisation et divagations. Mort, fantasmes, sciences-fiction*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

TIBERGHEN G. A., 2001, *Nature, Art, Paysage*, Arles, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage.

TIBERGHEN G. A., 2005, *La Nature dans l'art*, Arles, Actes Sud, « Photo poche ».

WILK M., 2007 [éd. or. 2006], *La Maison au bord de l'Oniégo*, Lausanne, Éditions Noir sur Blanc.

NOTES

1. Par « imaginaire environnemental », je désigne, sommairement, les discours environnementaux qui se sont développés dans l'art et la littérature du dernier demi-siècle, lesquels ont en commun d'exprimer une nouvelle approche des relations homme-nature, initiée, dès le XIX^e siècle par le Transcendentalisme américain, mais qui n'a cessé de se développer tout au long du XX^e siècle, en réaction à la dégradation accélérée de la situation écologique planétaire. Cette approche repose, pour l'essentiel, sur le passage d'une thématique du sentiment de la nature à un souci de protection de l'environnement ; sur le basculement d'une vision anthropocentrique vers une perception biocentrique (ou écocentrique) du monde ; sur une lecture holistique et organiciste des phénomènes.
2. J'ai notamment en tête, mais sans exclusive, les travaux de Richard Long, Hamish Fulton, Herman de Vries, David Tremlett, Wolfgang Laib, David Nash, Robert Smithson, Michael Heizer, Giovanni Anselmo, Andy Goldsworthy et Giuseppe Penone. Quant aux principaux récits que je solliciterai, ce sont : Mariusz Wilk, *La Maison au bord de l'Oniégo*, Éditions Noir sur Blanc, 2007 [éd. or. 2006] ; Blaise Hofmann, *Estive*, Éditions Zoé, 2007 ; Edward Abbey, *Désert solitaire*, Payot, « Voyageurs », 1998 [éd. or. 1968] ; Rob Schultheis, *Sortilèges de l'ouest*, Gallmeister, 2009 [éd. or. 1978] ; Jon Krakauer, *Into the Wild*, 10/18, 2008 [éd. or. 1996] ; Barry Lopez, *Rêves arctiques*, Albin Michel, 1987 [éd. or. 1986].
3. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Éd. de Minuit, « Paradoxe », 2009.
4. Gilles A. Tiberghien a développé cette notion dans un livre remarquable, *Nature, Art, Paysage*, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, 2001, p. 207 et suiv.
5. C'est l'une des thèses que développe, dans une perspective anthropologique, Louis-Vincent Thomas dans son livre *Civilisation et divagations. Mort, fantasmes, sciences-fiction*, Petite Bibliothèque Payot, 1979.
6. Lionel Ruffel, *Le Dénouement*, Verdier, 2005.
7. Ulrich Beck, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Flammarion, « Champs essais », 2008 [éd. or. all. 1986].
8. Par pensée forte (ou métaphysicienne), Vattimo entend une pensée qui parle au nom de la vérité, de l'unité et de la totalité. Par pensée faible (ou post-métaphysicienne), il désigne un type de pensée qui refuse les catégories fortes et les légitimations totalisantes, ou mieux un type de raison qui a renoncé à un principe de fondation dogmatique.
9. Lire sur le principe du « coup » (artistique) les trois très beaux récits qui constituent le livre de Philippe Petit, *Trois coups*, Herscher, 1983.
10. Hakim Bey, *TAZ*, Éd. de l'Éclat, 1998 [éd. or. amér. 1991].
11. Comme, par exemple, l'organisation d'un grand repas réunissant les communautés kurde, sénégalaise et gitane vivant sur le Campo Boario, à Rome (*Il Pranzo Boario*, 1999).
12. La présence du discours apocalyptique dans la culture environnementale remonte au livre de George Perkins Marsh, *Man & Nature* (1864), qui est le premier ouvrage à envisager les conséquences d'un désastre écologique, en l'occurrence la déforestation. Marsh avance l'idée

qu'une civilisation peut s'effondrer du fait de la surexploitation de l'environnement au sein duquel elle se développe. Mais c'est sans nul doute dans la littérature essayistique des années 60 du xx^e siècle que l'apocalypse, ses métaphores et sa rhétorique puissante, se déploient vraiment, en particulier dans les deux « best-sellers » de l'époque et du genre : *Silent Spring* de Rachel Carson (1962) et l'étude du démographe Paul Ehrlich, *The Population Bomb* (1968), qui élaborent des descriptions ou des scénarios désastreux (l'empoisonnement par les pesticides, la surpopulation et les famines).

13. Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*, op. cit., p. 223.

14. Edward Abbey, *Désert solitaire*, op. cit., p. 9.

15. Andy Goldsworthy, *Feuilles polies-plissées, assemblées à l'ombre de l'arbre où elles étaient tombées, agrafées au sol avec des épines*, 22 août 1989, Le Jardin Massey, Tarbes.

16. Andy Goldsworthy, *Feuilles d'iris agrafées entre elles par des épines remplies en cinq endroits par des baies de sorbier/attaque des poissons par en dessous/difficile de conserver toutes les baies becquetées par des canards*, 29 août 1987, Yorkshire Sculpture Park, West Bretton, Angleterre.

17. Wolfgang Laib, *Cinq montagnes que l'on ne peut escalader*, 1984. Pollen de dent-de-lion, hauteur 7 cm.

18. Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage*, Sujet/Objet éditions, 2007, p. 12 : « Si l'on cesse de regarder le paysage comme l'objet d'une industrie on découvre subitement [...] une quantité d'espaces indécis, dépourvus de fonction sur lesquels il est difficile de porter un nom. Cet ensemble [...] se situe aux marges. En lisière de bois, le long des routes et des rivières, dans les recoins oubliés de la culture, là où les machines ne passent pas. [...] Entre ces fragments de paysage aucune similitude de forme. Un seul point commun : tous constituent un territoire de refuge à la diversité. [...] Cela justifie de les rassembler sous un terme unique. Je propose Tiers paysage [...]. »

19. Barry Lopez, *Rêves arctiques*, op. cit., p. 208.

20. Ralph Waldo Emerson, *Nature, Essais*, Michel Houdiard Éditeur, 1997, p. 16 et suiv.

21. Cormac McCarthy, *Méridien de sang ou le rougeolement du soir dans l'Ouest*, Éd. de l'olivier, 1998 [éd. or. amér. 1985], p. 284.

22. Barry Lopez, *Rêves arctiques*, op. cit., p. XXI.

23. Aldo Leopold, *Almanach d'un comté des sables*, op. cit., p. 258.

24. Hicham-Stéphane Afeissa, *La Communauté des êtres de nature*, MF Éditions, 2010.

25. Le « lisse » et le « strié » sont deux catégories que j'emprunte à Gilles Deleuze et Félix Guattari qui, dans *Mille plateaux*, les définissent ainsi : « [Lisse] ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace *amorphe*, informel [...]. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. [...] dans le lisse des matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. [...] La perception y est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores [...] » (*Mille plateaux*, Éd. de Minuit, 1989 [1980], p. 595 et 598).

26. Barry Lopez, *Rêves arctiques*, op. cit., p. XXII.

27. Pour une construction détaillée de ce concept et pour l'analyse des formes et des pathologies de la temporalité qui l'accompagnent, je renvoie aux travaux de Nicole Aubert, et en particulier à l'ouvrage *Le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Flammarion, 2003. Voir aussi l'analyse de Jean-François Lyotard dans « Le temps, aujourd'hui », dans *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Galilée, « Débats », 1988.

28. Robert Morris, *Observatory*, terre, bois, granite, gazon, acier, 91 m de diamètre, Oosteljik-Flevoland, Pays-Bas, 1977.

29. David Nash, *Three Sun Vessels for Huesca*, chêne et bronze, Huesca, Espagne, 2005.

30. Giuseppe Penone, Carré d'Art, musée d'Art contemporain, Nîmes, 1997, p. 18.

31. Hans Haacke, janvier 1965. Cité dans Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994, p. 74.
 32. Eugène Minkowski, *Le Temps vécu*, PUF, « Quadrige », 1995 [éd. or. 1933].
 33. 7000 *Eichen*, action pour la Documenta 7, Kassel, Allemagne, 1982.
 34. *Maze of the Great Oak of Denmark Within Stone Ship*, 1993.
 35. David Nash, *Ash Dome*, planté en 1977, Galles du Nord.
 36. Giuseppe Penone, *Continuera a crescere trenne chein in quel punto*, 1968-1978, Alpes-Maritimes.
 37. *Cattedrale vegetale*, Trentin-Haut-Adige, 2001.
 38. Alan Sonfist, *Time Landscape*, New York, 1965-1978. Sonfist a planté une friche urbaine avec des essences forestières originelles de Manhattan (bouleaux, cèdres, chênes). L'idée était d'établir une mémoire territoriale en voie de disparition, de préserver un patrimoine naturel historique.
 39. Ian Hamilton Finlay, *The Present Order*, pierres gravées, Little Sparta, Lanarkshire, Écosse, 1983. Les mots gravés sur les pierres sont empruntés à une sentence de Saint-Just : « L'ordre actuel est le désordre de l'avenir. »
 40. Rob Schultheis, *Sortilèges de l'ouest*, op. cit., p. 157 et suiv.
-

RÉSUMÉS

Les œuvres d'art et les récits environnementaux qui se développent depuis un demi-siècle dans la culture occidentale s'avèrent porteurs d'impulsions utopiques à défaut de développer de véritables utopies systémiques. Car ils parviennent, en jouant d'une logique du déplacement et de l'intensité, à infléchir la perception que les sujets contemporains ont non seulement de l'espace, mais aussi de la communauté et de la temporalité. Cette flexion de l'expérience normative, c'est la proposition utopique implicite portée par l'imagination environnementale contemporaine.

Art and literature concerned with environmental issues have been developing in Western culture for about fifty years and are proving to carry utopian impulses, even if they fail to build real systemic utopias. By bringing a logic of displacement and intensity into play, they influence the perception of space, community and temporality normally endorsed by the contemporary self. This bending of the standard experience is the implicit utopian proposition of the environmental imagination of today.

INDEX

Mots-clés : Andy Goldsworthy, Barry Lopez, Blaise Hofmann, catastrophe, David Nash, David Tremlett, dystopie, Edward Abbey, Georges Didi-Huberman, Gilles A. Tiberghien, Giovanni Anselmo, Giuseppe Penone, Jon Krakauer, Mariusz Wilk, nature, Richard Long, Rob Schultheis, Robert Smithson, utopie, Wolfgang Laib

Palabras claves : distopía

Keywords : dystopia, utopia

AUTEUR

LAMBERT BARTHÉLÉMY

Lambert Barthélémy, ancien élève de l'ENS de Fontenay, agrégé d'allemand, est actuellement Maître de Conférences en Littérature Comparée à l'Université de Poitiers. Il est en outre traducteur de l'allemand (Th. W. Adorno, R. Arnheim, G. Neumann...) et dirige les Éditions Grèges (www.greges.net). Membre du centre de recherches Forell (Poitiers) et membre associé du Rirra XXI (Montpellier III).