



L'EXERCICE DE LA CRITIQUE EN ART ÉCOLOGIQUE

[Benjamin Arnault](#)

Presses Universitaires de France | « Nouvelle revue d'esthétique »

2021/1 n° 27 | pages 67 à 75

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130828181

DOI 10.3917/nre.027.0067

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2021-1-page-67.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

BENJAMIN ARNAULT

L'exercice de la critique en art écologique

Été 1978, Pierre Restany participe à un voyage en bateau dans la forêt amazonienne avec les artistes Sepp Baendereck, Frans Krajcberg et le cinéaste André Palluch. Ensemble, ils remontent le cours du rio Negro pendant un mois. Le critique d'art tient un journal de bord. Il y relate son intense expérience de la forêt, les climats, ses observations de la faune et flore et des habitants. Plusieurs pages sont consacrées à l'écriture du *Manifeste du rio Negro*. N'hésitant pas à employer le terme « Renaissance » ou « seconde Renaissance », Restany annonce des mutations artistiques pour le troisième millénaire. Emporté par sa traversée de l'Amazonie, il présente une nouvelle vision de l'art. De sa rencontre avec les milieux de vie tropicaux surgissent des émotions, naissent des perspectives. Il nous fait part de transformations intérieures et de prémonitions. Un champ d'expérimentation est esquissé en un geste d'écriture abrégé : Restany introduit le paradigme écologique en art contemporain, paradigme qu'il nomme « naturalisme intégral ». Le manifeste est publié aux éditions Domus en 1979^[1].

La prise de contact de Restany avec la forêt amazonienne nous interroge sur les pratiques des critiques d'art vis-à-vis de l'art écologique, notamment leurs relations à la faune et flore. Quels gestes participent à l'activité des critiques d'art ? De quelle manière se mouvoir en tant que critique vis-à-vis de l'art écologique ? Comment traiter la dimension immersive des œuvres, axe principal des pratiques écologiques ? Quels seraient les us d'une critique d'art écologique ?

UN ART DU MILIEU

Tel que Restany s'y emploie, l'exercice du critique d'art consisterait en premier lieu à se rendre disponible aux dynamiques du vivant. Les cinq sens en

1. Pierre Restany, *L'Autre face de l'art*, Milan, Éditions Domus, 1979. Le journal relatant les quatre semaines et demie de voyage est publié pour la première fois in Pierre Restany, *Journal du rio Negro. Vers le naturalisme intégral*, Marseille, Éditions Wildproject, 1978-2014.

éveil, le critique aiguise sa perception. Le 16 juillet, sur la route Manaus-Caracari, Restany restitue « son premier contact avec la selva » : « l'humidité est dense, le relief accidenté. En deux minutes, mon corps se couvre de sueur au point de tremper entièrement mon pantalon et ma chemise^[2] », écrit-il lors d'une halte et d'une petite marche. Le corps du critique est son premier instrument d'appréciation. Cet état de disponibilité sensorielle est inhérent à la formation du regard : la formation du corps de critique d'art, mise en évidence via les photographies de Restany par Krajcberg reproduites dans le *Journal du rio Negro*.

Le voyage de Restany est l'occasion de s'exercer. « La nature de l'Amazonie [...] est source de révélations et un stimulant sans égal de la sensibilité^[3] », écrit-il dès les premières pages de son journal. Dans son manifeste, le critique définit le naturalisme intégral en tant qu'« accélérateur de nos facultés de sentir et de penser (et d'agir) », « une discipline de la perception, une pleine disponibilité au message direct et spontané des données immédiates de la conscience^[4] ». Restany se familiarise à un autre cadre d'attention, élargit ses investigations parmi les cadres de vie extérieurs au sien. Sa démarche « naturaliste » au Brésil est bienvenue. Le trait contextuel est de plus en plus caractéristique des œuvres d'art contemporain – qui plus est les œuvres écologiques : il nécessite un regard critique transdisciplinaire. Restany anticipe quelque peu les champs d'expérimentation ouverts par les artistes écologiques en se confrontant aux milieux amazoniens. Deux décennies plus tard, Guy Tortosa défend également cette formation du regard avec le corps en mouvement, au contact du vivant. Dans son manifeste « Pour un art *in visu* – manifeste (esth)éthique » (1999), Tortosa convoque la notion de paysage propice à célébrer une « épiphanie du sentir ». La notion de paysage « exemplifie sans autre support que le corps (regard, marche, parole, etc.) [...] la communauté d'une impression ». « Marcher, c'est écrire avec ses pas^[5] », formule-t-il. À la lecture des manifestes de Restany et Tortosa, nous envisageons une acception *a minima* de la pratique de la critique en art écologique : l'immersion renouvelée du critique d'art au sein des milieux de vie.

Certains critiques élisent un site afin d'y déployer une programmation. Après avoir fait l'ascension du Vésuve en 1972, Restany élabore le projet collectif *Opération Vésuve* destiné à être réalisé sur les pentes du volcan. Inachevé, son projet n'en demeure pas moins éloquent, désirant mettre en scène l'énergie tellurique du volcan en une série d'œuvres monumentales. Les 4 et 5 mai 1972, Restany part en camionnette à la rencontre des Napolitains : muni d'un mégaphone, il présente son projet, déclame un manifeste, distribue des tracts et colle des affiches. Ses démarches à Naples puis en Amazonie exemplifient les potentialités d'une critique d'art aventureuse, se jouant de l'exercice d'écriture.

2. *Journal du rio Negro, ibidem*, pp. 30-32.

3. *Ibidem*, p. 22.

4. *Ibidem*, pp. 118 et 124.

5. Guy Tortosa, « Pour un art *in visu* – manifeste (esth)éthique », *Gilles Clément, les Jardins planétaires*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, s. p.

Dans un autre registre, Tortosa dirige le Centre d'art contemporain de Vassivière de 2000 à 2004. Il valide la nouvelle dénomination du centre d'art, dorénavant intitulé Centre international d'art et du paysage (2001). (À l'avenir, l'actuel CIAP sera-t-il dénommé Centre international d'arts et d'écologies ?). Lors de son mandat, Tortosa accompagne notamment l'écriture du *Manifeste du tiers paysage* de Gilles Clément (2004) et la plantation *Les Rêves de Tijuca après la tempête ou graines de lumière* (2002-2003) d'Érik Samakh. Il se consacre à la production d'œuvres pérennes et à la structuration du CIAP.

D'autres critiques dont Lucy Lippard développent leur pratique en venant habiter dans telle région. « Installée depuis plusieurs décennies [dans l'Ouest américain] », Lippard « [se livre] à une enquête concernant l'impact de l'industrie minière sur les paysages, les sociétés, les politiques et l'art ». Ses recherches de terrain donnent lieu à la publication de plusieurs ouvrages ^[6] :

Observatrice avertie de ces territoires, Lippard agit avec l'empathie d'une citoyenne militante, déterminée à déciller le lecteur, à révéler les rouages de l'impact environnemental des modes de vie, tant le sien que celui du quidam, des responsabilités des compagnies minières et des pouvoirs publics dans la détérioration des milieux ^[7].

Que ce soit l'écriture ponctuelle d'une programmation, la direction d'une institution ou l'établissement de son domicile, ces différentes démarches permettent aux critiques de prolonger la phase d'immersion et d'investir autrement la dimension écosystémique. L'art écologique est historiquement reconnu pour sa « position localiste », « [ses] qualités *in situ* et processuelles ^[8] ». Les critiques s'en parent afin d'œuvrer à l'essor d'un « art du milieu ^[9] ».

UNE CRITIQUE DE PROCESSUS

L'un des aspects qui rend la pratique de la critique en art écologique peu aisée est le suivi des œuvres. Nombre d'entre elles consistent en la plantation de végétaux, la création de jardins, la restauration d'écosystèmes pollués, etc. Apprécier l'activité de ces communautés biotiques et abiotiques suppose de porter « [son] attention aux relations et aux dynamiques d'ensemble plutôt qu'aux objets ou aux organismes isolés ^[10] ». L'immersion se déroule selon une trajectoire temporelle.

Toute bonne œuvre d'art écologique doit se comprendre et s'appréhender dans la durée : celle des saisons, des croissances végétales, des cycles fauniques. Bref, en fonction d'une temporalité peu compatible avec l'événementialité du journalisme et le temps arrêté d'un livre ^[11].

Un cadre d'attention exigeant s'impose dès lors. Celui-ci nécessite également des savoirs extra-artistiques. Dans le cas de l'art écologique, le fait de ne

6. Entre autres, Lucy R. Lippard, *The Lure of the Local : Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, The New Press, 1997 ; Lucy R. Lippard, *Undermining : A Wild Ride through Land Use Politics and Art in the Changing West*, New York, The New Press, 2014.
7. Bénédicte Ramade, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *Perspective* (revue en ligne), n° 1, 2015, article mis en ligne le 31 janvier 2017, p. 186.
8. Bénédicte Ramade, *Infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960 : Proposition d'une réhabilitation critique*, thèse de doctorat à l'Université Paris I, 30 mars 2013, pp. 260, 176.
9. Nathalie Blanc et Julie Ramos, « Pratiques et pensées de l'art et de l'écologie », in Nathalie Blanc et Julie Ramos (avec la collaboration de Bénédicte Ramade et Véronique Souben), *Écoplasties. Art et Environnement*, Paris, Manuella Éditions, 2010, p. 19.
10. *Ibidem*, p. 19.
11. Bénédicte Ramade, « De l'écologie à l'environnement. Une histoire de pratiques », in Paul Ardenne, *Courants verts. Créer pour l'environnement*, catalogue d'exposition (Paris, Espace Fondation EDF), Lormont & Bruxelles, Coédition Le Bord de l'eau & La Mulette, 2020, p. 35.

pas s'en tenir à un art d'exposition en intérieur, de se focaliser sur des processus *in situ, in fieri*, implique pour le critique d'appréhender des mondes d'autant plus complexes à relater – cf. la rencontre des données biologiques, sociologiques, politiques... et l'émergence de l'œuvre. Cette condition écologique de la critique fait écho à l'évolution d'une critique d'art dorénavant définie, tendanciellement, en tant que critique d'exposition.

La critique actuelle prend acte du fait que les œuvres ne se suffisent plus à elles-mêmes, que leur activation (par l'exposition, par exemple) participe de leur construction. Il s'ensuit une critique nécessairement élargie aux questions des contextes d'élaboration et d'exposition, et aux questions relationnelles d'usage et de fonctionnement de l'objet dans l'espace public [...] ^[12].

Relations au site, relations à la faune et flore, aux riverains, continuité des gestes, portée systémique des actions menées, etc., l'appréhension de l'œuvre d'art écologique devient une séquence d'existence. Non pas uniquement critique d'exposition, l'exercice de la critique en art écologique muterait en critique de processus. L'activité du critique se déploie en amont et en aval des réalisations, lors des diffusions de l'œuvre. L'art écologique étant fondamentalement un art de la relation aux vivants – l'écologie n'est autre que la science des relations entre les êtres vivants –, il est nécessaire d'analyser les relations que l'œuvre d'art écologique tisse avec le public. Afin de compléter l'approche de l'œuvre, investir la phase de réception est primordial pour le critique. Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual proposent de se consacrer désormais à une *Esthétique de la rencontre*. « L'objectif d'une esthétique n'est plus d'isoler les critères de qualité *intrinsèque* d'une œuvre d'art [...], mais d'isoler les *conditions favorables* à une réception qui soit de l'ordre de la rencontre individualisante ^[13]. » Il s'agit pour le critique d'expérimenter la dimension relationnelle de l'œuvre dans son ensemble, les interactions et les évolutions qui la constituent dont celles avec son public.

L'ÉTAT DES LIEUX

Dans le *Manifeste du rio Negro*, Restany défend une « tendance à l'objectivité du constat », l'apport de « l'information sensible sur la nature », soit « le passage individuel à la conscience planétaire ^[14] ». En 1996, Bettina Laville et Jacques Leenhardt s'attachent à traverser les corpus et les disciplines à l'occasion de l'écriture du « Manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle ^[15] ». Les dernières sous-parties de leur manifeste, respectivement intitulées « Science et écologie », « Y a-t-il une culture spécifique à l'écologie ? », « Choses visibles et invisibles », « Images du siècle et politiques écologiques », « Architecte, nature et utopie », « Du développement durable » et « Une révolution culturelle pour la planète » (sept sur dix-huit sous-parties au total) sont toutes fondées sur une lecture attentive des enjeux sociétaux internationaux. Elles viennent enrichir les

12. Claire Fagnart, « La critique d'art : définitions, indéfinitions, non-définitions », *Marges, La Critique d'art en question*, hors série n° 1, Presses universitaires de Vincennes, 2014, p. 22.
13. Baptiste Morizot & Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre. L'Énigme de l'art contemporain*, Paris, Éditions du Seuil, 2018, p. 88.
14. Pierre Restany, *Journal du rio Negro*, *op. cit.*, pp. 118-119.
15. Bettina Laville & Jacques Leenhardt, *Villette-Amazone : manifeste pour l'environnement au XXI^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Grande Halle de la Villette), Arles, Coédition Actes Sud & Labor & Leméac, 1996.

descriptions et les analyses d'œuvres conduites par les deux auteurs. Récemment, lors d'une *master class* au sujet de l'art écologique, Paul Ardenne introduit sa séance de cours en énumérant les difficultés majeures auxquelles les populations font face actuellement : hausse des températures atmosphériques, diminution de la production d'oxygène, extinction des espèces, augmentation des pollutions agricoles et minières, épuisement des réserves d'eau douce, etc. « Je ne suis pas un spécialiste scientifique mais je m'informe beaucoup, assure-t-il, [...] pour éviter de rentrer dans les à-peu-près, [...] c'est-à-dire [pour] voir exactement ce qui se passe ^[16]. » Tandis que les artistes initient leurs projets suite à des dysfonctionnements écologiques, procèdent à des états des lieux, font des diagnostics, il est utile pour les critiques de se constituer un fond de connaissance en écologie. Les œuvres d'art écologique sont souvent réalisées grâce à une « collaboration active avec le domaine scientifique ^[17] ». Face à ces états de faits, l'exercice de la critique en art écologique ne peut passer outre la considération et l'étude du volet scientifique. Comment situer ces domaines de compétences attendues vis-à-vis de la critique d'art ?

La notion de « hors champs » proposée par Gilles A. Tiberghien nous permet d'apprécier le volet scientifique en tant qu'élément constitutif de l'œuvre d'art écologique. En s'appuyant notamment sur l'œuvre *Revival Field* (1991-1992) de Mel Chin, Tiberghien met en évidence cette capacité de l'art à révéler les processus biologiques. *Revival Field* consiste en une phyto-remédiation d'un terrain pollué par des métaux lourds. Avec ce projet, Chin défend une « esthétique délibérément invisible que l'on pourra mesurer scientifiquement par la qualité de la terre ainsi revitalisée ^[18] ». « On pourrait peut-être dire [...] que la nature est devenue le "hors champs" de l'art, suggère Tiberghien. Ce qui intéresse l'artiste aujourd'hui c'est le plus souvent ce que nous ne voyons pas ^[19]. » « En se servant des données écologiques, [l'art] met en évidence des paramètres formels qui dépendent de réalités matérielles dont on n'a guère conscience quand on n'est pas un scientifique ^[20]. » C'est sur ce constat que le philosophe fonde le nouveau chapitre intitulé « Hors champs » de son ouvrage *Land Art* (1993-2012). L'écologie, la biologie deviennent dans ce cas de figure – cf. *Revival Field*, œuvre représentative d'un ensemble conséquent d'œuvres d'art écologique – des disciplines connexes à l'exercice de la critique en art écologique. Celles-ci peuvent d'ailleurs être pratiquées en amateur par le critique hors cadre d'exposition. À la lecture du *Journal du rio Negro*, nous sommes heureux de lire nombre d'espèces et de biotopes croisés par Restany. Au fur et à mesure de ses rencontres, son regard devient plus averti. « La moindre différence dans la constitution géologique du sol, la configuration du lit du rio, crée des changements notables dans la flore, la densité de l'habitat, dans la structure du paysage », écrit-il à mi-parcours, le 25 juillet. Le critique s'autorise même quelques métaphores aux tonalités amazoniennes, les racines d'un arbre mises à jour par Krajcberg devenant « une gigantesque patte d'alligator aux doigts vides », Zeca un homme rencontré se trouvant être « sec comme

16. Paul Ardenne, « Repenser la culture à l'ère de l'anthropocène », *master class #2*, Musée d'art contemporain de Lyon, 12 février 2020, 13'50"-14'35" ; <https://www.youtube.com/watch?v=B1AFtzDAjyQ&t=1041s> Site consulté en janvier 2021.
17. Bénédicte Ramade, « Mutation écologique de l'art ? », *Cosmopolitiques*, n° 15, Rennes, coédition Apogée & Cosmopolitiques, juin 2007, p. 35.
18. Mel Chin, in Barbara C. Matilsky, *Fragiles Écologies, Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, catalogue d'exposition (New York, The Queens Museum of Art), New York, Éditions Rizzoli, 1992, p. 111. Repris par Tiberghien, in Gilles A. Tiberghien, « Hors champs », *Land Art*, Paris, Éditions Carré, 1993-2012, p. 301, note 35.
19. *Ibidem*, p. 298.
20. Gilles A. Tiberghien, « L'écologie du paysage comme métaphore artistique », *Les Carnets du paysage*, n° 3, *Le Paysage entre art et science 2*, relié, Coédition Actes Sud & ENSP Versailles, printemps/été 1999, p. 55.

un tronc de palmier, agile comme une liane »... Restany a « l'impression de suivre le cours d'une véritable grammaire », « l'Amazone [devenant] la grande école de [sa] perception ^[21] ».

LE CRITÈRE DÉFICIENT

La nécessaire saisie des données scientifiques augmente la difficulté de l'exercice et fait vaciller les critères d'appréciation. « Comment [...] évaluer ces propositions ? D'un point de vue strictement artistique ? Esthétique ? Écologique ? Social ^[22] ? », s'interroge Ramade. Le récent ouvrage d'Ardenne *L'Art écologique. Création plasticienne et anthropocène* (2018) ne la convainc guère : « l'auteur balise large, donne l'impression d'un encyclopédisme qui laisse échapper la précision au détriment de l'hyperprésence des exemples ^[23] », tranche-t-elle. Les critiques devraient-ils concentrer leurs efforts d'analyse en opérant des choix drastiques, en évinçant des œuvres au bénéfice d'autres ?

Un fait de la critique retient notre attention. Une polémique est née à la suite de l'activation d'*Ice Watch* d'Olafur Eliasson lors de la COP 21 ^[24], compte tenu du caractère énergivore de l'œuvre. L'artiste a pu justifier dans le détail sa réalisation : le bilan carbone d'*Ice Watch* (environ 40 tonnes) est disponible et téléchargeable sur le site internet de l'artiste. Son geste consistant à déplacer des morceaux d'iceberg depuis leur fjord d'origine, les conserver en l'état, puis les exposer à l'air libre place du Panthéon à Paris, et non pas les reconstituer artificiellement, suscita l'indignation. « Quel coût énergétique a généré cette œuvre éphémère, dont la fonte a été accélérée par un temps exceptionnellement doux ^[25] ? » résume Ramade à propos de l'opinion du public. L'acheminement des pans de glace par bateau – leur beau maintien à basse température – est pourtant bien l'une des séquences du geste d'Eliasson, consubstantielle à l'œuvre. Cette séquence occasionna un large débat public : œuvre ardemment défendue par Alice Audouin au titre de l'éveil des consciences ^[26] ; « proposition parlante, sans doute [...] mais inadmissible au regard de l'éthique » selon Ardenne ^[27]. Ambiguë vis-à-vis du cadre écologique, l'œuvre d'Eliasson a le mérite d'illustrer – de singer ou d'absoudre ? – l'hypocrisie de nombre de démarches entrepreneuriales dites « environnementales ». Cette polémique autour d'*Ice Watch* illustre également l'acception de l'œuvre d'art écologique dans le langage courant : soit une œuvre d'art dite « écologique » du fait de sa qualité matérielle, son écoconception avec le choix de matériaux recyclés, locaux, l'usage d'une énergie renouvelable. Mais une validation critique s'en tenant à ce strict énoncé – son écoconception ou son bilan carbone – ne peut suffire. L'énergie dépensée à commenter *Ice Watch* ne doit-elle pas être employée à d'autres fins ?

21. Pierre Restany, *Journal du rio Negro*, *op. cit.*, pp. 71, 112, 62 et 79-80.
22. Bénédicte Ramade, « De l'écologie à l'environnement. Une histoire de pratiques », *art. cit.*, pp. 34-35.
23. Bénédicte Ramade, « Un certain art écologique », *L'Œil*, n° 724, juin 2019, p. 130. Ramade commente ici l'ouvrage de Paul Ardenne, *L'Art écologique. Création plasticienne et anthropocène*, Lormont, Le Bord de l'eau, 2018.
24. Olafur Eliasson, *Ice Watch*, installation constituée de douze blocs d'iceberg disposés dans l'espace public, selon le motif du cadran solaire, Copenhague, 2014, Paris, 2015, Londres, 2018.
25. Bénédicte Ramade, « De l'écologie à l'environnement. Une histoire de pratiques », *art. cit.*, p. 38.
26. Alice Audouin, *in* « Quelle transition écologique pour la culture ? Le bilan carbone de la culture », débat animé par Bernard Hasquenoph, Centre Pompidou, 28 novembre 2018, 38°50'–39°55' ; <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKG9B58/rnA6Brx> Site consulté en janvier 2021.
27. Paul Ardenne, *L'Art écologique*, *op. cit.*, p. 246.

LE CADRE IMPARTI (LE CADRE DE VIE)

Selon son acception historique, l'œuvre d'art écologique est notamment définie en tant que dispositif réparateur. Il s'agit là de l'un des principaux critères établis par Barbara Matilsky : « [la] capacité [de l'œuvre] à revitaliser des sites en déréliction^[28] ». Les artistes « [présupposent] des solutions et des résultats à des problèmes d'ordre écologique^[29] » et engagent des actions : créations paysagères sur des sites pollués, mises en scène de techniques de phyto-remédiation, pôles de traitement des eaux usées et distribution d'eau potable, etc. Ces *modus operandi* sont caractéristiques des œuvres des pionniers nord-américains dont Helen Mayer Harrison et Newton Harrison, Patricia Johanson, Mierle Laderman Ukeles entre autres. Avec l'aggravation de la crise écologique, « [cette] prérogative de réparation écologique^[30] » est et sera aussi décisive ces prochaines décennies. Ardenne intitule la troisième et dernière partie de son ouvrage *L'Art écologique* : « Pas à pas vers l'art utile. »

Tiberghien également relève le trait utile cher à l'art écologique, celui-ci étant fondé sur des « actions utiles à la communauté^[31] ». Toutefois le philosophe invalide la supposée vertu fédératrice de l'utilité. « Je ne suis pas sûr que ce soit un critère suffisant pour isoler de telles pratiques qui me semblent davantage "spécifier" le genre de ce que l'on a pu nommer "art écologique" que constituer une catégorie générique à part entière », écrit-il^[32]. Nous abondons dans son sens. L'évaluation des œuvres d'art écologique ne peut s'en tenir à la mesure de leur efficacité écologique. La dimension réaliste de l'art écologique ne doit pas masquer le plaisir que les artistes ont à réaliser leurs œuvres et les libertés qu'ils s'autorisent, les cadres dont ils s'affranchissent – de même que les critiques.

Au fond, postuler que l'art environnemental véritablement soucieux d'écologie doit transformer concrètement les territoires, c'est précisément rester aveugle à la polysémie de l'écologie, à sa redéfinition actuelle en termes de sensibilité et d'imaginaire, et conforter l'idée qu'elle est affaire de solutions techniques. Au-delà de l'idée de restauration écologique, certes centrale, se pose la question des langages de l'art comme possible lecture/invention de mondes en partage^[33].

Il serait bien sûr malvenu de faire le procès des œuvres des pionniers, et de celles de leurs successeurs, qui prennent en charge les problématiques écologiques à bras-le-corps, tandis que nombre d'artistes « [font] semblant de chercher à éviter [la catastrophe]^[34] ». S'en tenir à fabriquer une œuvre avec des matériaux biosourcés, ou bien aborder des sujets écologiques sans mesurer l'impact matériel de sa réalisation : ces manquements concernent autant les phases de matérialisation que les orientations thématiques, l'aval et l'amont de la production. « Se donner bonne conscience à moindre coût », user de « pratiques en appelant au "vert" »..., le terrain semble miné de toutes parts. La situation actuelle laisse *a priori* peu de place à la légèreté et au détachement,

28. Bénédicte Ramade, *Infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960*, *op. cit.*, p. 319. Ramade reprend là les critères énoncés par Matilsky, in *op. cit.*, pp. 56-58.

29. Bénédicte Ramade, « L'art écologique aux prises avec ses stéréotypes », *art. cit.*, p. 35.

30. Bénédicte Ramade, *Infortunes de l'Art écologique américain depuis les années 1960*, *op. cit.*, p. 258.

31. Gilles A. Tiberghien, *Land Art*, *op. cit.*, p. 295.

32. *Ibidem*.

33. Nathalie Blanc et Julie Ramos, *op. cit.*, p. 17.

34. *Ibidem*, p. 9.

aux gestes déliés. Puisque l'art écologique « avance de manière contrainte ^[35] », il paraît essentiel pour les artistes et les critiques de jouer avec le cadre écologique imparfait, de proposer d'autres visions de l'art écologique, en actes, en œuvres et en textes.

Ce que reproche Ramade à l'ouvrage d'Ardenne – « définitions approximatives, insuffisante contextualisation écologique des œuvres, catégories floues ^[36] » – est symptomatique d'un art vivant en cours d'expérimentation, riche de pratiques tous azimuts, dont les fondations récentes construites par les pionniers ne suffisent plus à le définir. Des compétences inédites déployées par les artistes apparaissent ces dernières années. Or nous avons jusqu'à présent surtout lu des catégorisations donnant lieu à des axiomes généraux (Clavel ^[37], Germond ^[38]) ou disparates (Ardenne ^[39], Tiberghien ^[40]). À notre connaissance, seules Matilsky et Ramade proposent des catégorisations nettement circonscrites. Leurs typologies participent à instruire une spécificité, avec notamment le recoupement de deux traits définitionnels. Voici les deux critères en question : « [présupposition] des solutions et des résultats à des problèmes d'ordre écologique » et « [évolution] strictement en milieu urbain ^[41] ». En nous inspirant de leurs catégorisations, nous sommes à même d'envisager des typologies circonstanciées, selon nos centres d'intérêts. Il s'agit non plus de définir l'art écologique en tant que tel, mais de se focaliser sur l'une des dimensions de cet art. Nathalie Blanc conçoit son activité de recherche en géographie urbaine à partir de sa lecture de certaines œuvres écologiques : « [...] autoriser les dissensus, [...] être vigilant à l'égard de la pluralité des modes d'expression ^[42] » lui semble important. En s'en tenant à cette simple règle de conduite, les critiques pourraient soumettre à leurs homologues des typologies d'œuvres certes partielles, non exhaustives, mais distinctives et révélatrices. Celles-ci permettraient au critique d'affiner son projet d'auteur.

LES MÉTAMORPHOSES DE LA CRITIQUE

Présenté par certains de ses fervents acteurs comme l'art contemporain par excellence ^[43], l'art écologique est en prise avec les affres de l'époque. À court terme, l'ensemble des acteurs de l'art contemporain dont les critiques seront de près ou de loin concernés par ces problématiques. Dans cet immense champ d'investigation qu'est l'art écologique, plusieurs éléments constitutifs s'avèrent faillibles.

Il manque encore bien des choses pour que l'art en lien avec les enjeux environnementaux puisse avancer, les artistes sont là mais pour le reste tout manque ! Formation, commissaires spécialisés, livres, expositions, débats, outils, modes de financement... Nous sommes si peu nombreux en France à agir sur ces sujets ^[44]...

35. *Ibidem*.

36. Bénédicte Ramade, « Un certain art écologique », art. cit., p. 130.

37. Joanne Clavel, « L'art écologique : une forme de médiation des sciences de la conservation ? », *Natures Sciences Sociétés*, n° 20, 2012.

38. Lauranne Germond, in « Restaurer, avec l'aide des artistes, notre lien intime au vivant. Entretien avec Lauranne Germond, COAL », *Courants verts. Créer pour l'environnement*, op. cit., pp. 43-45.

39. Paul Ardenne, *L'Art écologique*, op. cit.

40. Gilles A. Tiberghien, « L'écologie du paysage comme métaphore artistique », art. cit., pp. 258-301.

41. Bénédicte Ramade, « Mutation écologique de l'art ? », art. cit., pp. 35-34.

42. Nathalie Blanc et Julie Ramos, op. cit., p. 14.

43. Alice Audouin, in « Quelle transition écologique pour la culture ? Le bilan carbone de la culture », op. cit., 29'55"-30'55".

44. Alice Audouin, in « Il est temps qu'advienne une mobilisation plus large des artistes. Entretien avec Alice Audouin, directrice de Art of Change 21 », *Courants verts. Créer pour l'environnement*, op. cit., p. 64.

C'est sans doute à cet endroit que l'effort de la critique d'art doit dorénavant être porté. Par exemple, la création de nouveaux supports de publication à un rythme périodique, avec une ligne éditoriale ciblée en art écologique (entre avril 1979 et mars 1981, Restany publie la revue *Natura integrale* en Italie), inciterait d'autres critiques à s'emparer de ces sujets et participerait à la mutation des pratiques. À la fin du voyage, Restany, Baendereck et Krajcberg font le bilan du « choc » amazonien qu'[ils] vivent ». Pour Restany, « la grande leçon de la nature est sa totale diversité : une réalité en constante métamorphose^[45] ». Dans son journal, il fait un compte rendu météorologique fréquent ; chaque soubresaut du ciel est mentionné. Grande leçon et également « grande surprise du voyage », l'activité de l'Amazonie se révèle être un « oxygène mental^[46] ». Transposée à l'exercice des critiques d'art, elle laisse imaginer une activité de la critique plurielle, hétérogène, imprévisible, en arts écologiques. « La nature implique qu'à son contact nous déployions tout notre être et, chacun d'entre nous, que nous exprimions à la fois un point de vue critique et une nouvelle conscience du monde^[47] », retient Ardenne de sa lecture du *Journal du rio Negro*.

En tant que critique, il serait sans doute opportun de démarrer l'exercice en s'interrogeant sur ses propres motivations, avant de procéder à telle analyse au sujet des œuvres d'art écologique. La légèreté du dispositif d'écriture permet tous les mouvements, tous les déplacements, et donc toutes les questions. « Ce cahier qui définit l'espace de sa conscience, et la dimension de sa liberté, l'autonomie de son territoire », « cette page de papier [qui] vaut [pour Restany] toutes les maisons, tous les palais du monde^[48] », que deviennent-ils ? En quoi se transforment-ils ?

45. Pierre Restany, *Journal du rio Negro*, *op. cit.*, pp. 140 et 143.

46. *Ibidem*, p. 71, 124.

47. Paul Ardenne, *L'Art écologique*, *op. cit.*, pp. 167-168.

48. Pierre Restany, *Journal du rio Negro*, *op. cit.*, p. 94.