

INTRODUCTION

par Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet

En 1971, Guy Debord fait le constat qu'une « société toujours plus malade, mais toujours plus puissante, a recréé partout concrètement le monde comme environnement et décor de sa maladie, en tant que *planète malade*¹ ». Au cœur des Trente Glorieuses, Debord intègre ainsi la pollution et la crise écologique dans les réflexions socioculturelles et médiatiques de la modernité occidentale. Cinquante ans plus tard, le constat s'est élargi et, à mesure que s'étend la crise écologique planétaire (réchauffement climatique, Anthropocène/Capitalocène² induisant extinction de masse, perte de territoires viables, crises sociales, etc.), les approches écocritiques occupent une part grandissante de la recherche en sciences humaines et en arts, s'efforçant de penser les relations multiples entre l'humain, l'écosystème et leurs représentations.

La construction d'une approche écocritique, qu'elle soit créative ou analytique, présuppose un point de vue évaluatif sur les problématiques environnementales (exploitation humaine des ressources naturelles et de l'écosystème, politiques de développement durable, éthique environnementale) et sur l'interaction des œuvres avec ces problématiques. Si la notion d'écocritique apparaît à la fin des années 1970, l'approche émerge véritablement dans la sphère anglo-américaine autour de l'Association for the Study of Literature and Environment (créée en 1992) et de la revue *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* (fondée par Patrick Murphy en 1993). Elle se consolide dans la décennie avec sa conceptualisation par Lawrence Buell³, avant

1. Guy Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2006, p. 1064.

2. L'usage n'étant pas stabilisé, nous n'uniformisons pas l'orthographe de ces termes (avec/sans majuscule) à l'échelle du volume.

3. Lawrence Buell, *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge (Mass.) et Londres, Harvard

d'atteindre le champ des études cinématographiques et audiovisuelles dans les années 2000.

Dans ce champ, elle reconnaît que « de la production à la distribution, à la consommation et à la re-circulation, l'expérience cinématographique est inéluctablement intégrée dans les réseaux écologiques⁴ ». Qu'elles placent ou non la question de l'environnement sur le devant de la scène, les représentations audiovisuelles sont en effet imbriquées dans des contextes socioculturels plus larges porteurs d'idéologie, dans un milieu et une situation écologique dont elles témoignent de manière plus ou moins consciente et assumée. Plus encore, cinéma et médias sont matériellement dépendants de l'environnement : les actes de filmer et diffuser ont une empreinte écologique, ils impliquent une fabrication technologique préalable, un impact sur les lieux investis, un remodelage des lieux de diffusion, etc.⁵

Avec la publication de *Green Screen*⁶ de David Ingram en 2004, *Hollywood Utopia*⁷ de Pat Brereton en 2005 et *Ecology and Popular Film*⁸ de Robin Murray et Joseph Heumann en 2009, les études sur les relations du cinéma avec le monde naturel et ses dimensions environnementales se sont imposées en analysant les productions d'Hollywood, ainsi que la manière dont certains films débattent de l'épuisement des ressources et des limites de la croissance. Croisant l'étude des médias à des considérations philosophiques et matérielles, Sean Cubitt a souligné la façon dont les créations audiovisuelles interagissent avec le monde et impriment leur marque sur l'environnement⁹. Ces travaux ont été enrichis par des recherches collectives, sous la houlette notamment de

University Press, 1995.

4. Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt (dir.), *Ecocinema Theory and Practice*, New York, Routledge, « AFI film readers », 2013, p. 2. Notre traduction.

5. Pietari Kääpä, *Environmental Management of the Media. Policy, Industry, Practice*, Londres, Routledge, 2018.

6. David Ingram, *Green Screen. Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter, University of Exeter Press, 2004.

7. Pat Brereton, *Hollywood Utopia. Ecology in Contemporary American Cinema*, Bristol et Portland, Intellect Books, 2005.

8. Robin L. Murray et Joseph K. Heumann, *Ecology and Popular Film. Cinema on the Edge*, Albany, State Univ. of New York Press, « The SUNY Series Horizons of Cinema », 2009.

9. Sean Cubitt, *Eco Media*, New York, Rodopi, 2005.

Paula Willoquet-Maricondi¹⁰ ou de Stephen Rust, Salma Monani et Sean Cubitt¹¹. Nadia Bozak s'est focalisée, pour sa part, sur les processus de production cinématographique, montrant comment la création d'images en mouvement est fondée essentiellement sur la consommation de l'énergie et des ressources, qui participe de la « culture hydrocarbonique¹² ». Anat Pick et Guinevere Narraway ont exploré, quant à elles, les manières dont les études cinématographiques peuvent se libérer de l'anthropocentrisme, cherchant à définir le « zoomorphisme » inhérent au cinéma¹³. D'autres commentateurs, comme Adrian Ivakhiv¹⁴, ont élaboré des théories proprement écologiques du cinéma, interrogeant l'entrelacement des multiples écologies – matérielles, socioculturelles et perceptuelles – auxquelles le cinéma est intégré et dans lesquelles il nous entraîne. Jennifer Fay a élargi plus encore la portée de la pensée écocritique du cinéma en définissant l'Anthropocène comme une expérience essentiellement esthétique, dont la production cinématographique serait une modalité particulière¹⁵. En dehors de la sphère anglo-américaine, on peut citer les travaux de Sheldon Lu et Jiayan Mi sur l'écocinéma chinois¹⁶, ceux de Pietari Kääpä sur l'écologie dans les cinémas nordiques contemporains¹⁷ et ceux d'Elena Past sur les perspectives écocritiques du cinéma italien¹⁸.

10. Paula Willoquet-Maricondi (dir.), *Framing The World. Explorations in Ecocriticism and Film*, Charlottesville, Va., Univ. of Virginia Press, « Under the Sign of Nature », 2010. Cet ouvrage a permis, entre autres, d'élargir le champ écocritique aux œuvres expérimentales.

11. *Ecocinema Theory and Practice*, op. cit.

12. Nadia Bozak, *The Cinematic Footprint. Lights, Camera, Natural Resources*, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2011.

13. Anat Pick et Guinevere Narraway (dir.), *Screening Nature. Cinema Beyond the Human*, New York et Oxford, Berghahn Books, 2013.

14. Adrian J. Ivakhiv, *Ecologies of the Moving Image. Cinema, Affect, Nature*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 2013.

15. Jennifer Fay, *Inhospitable World. Cinema in the Time of the Anthropocene*, New York, Oxford University Press, 2018.

16. Sheldon H. Lu et Jiayan Mi (dir.), *Chinese Ecocinema. In the Age of Environmental Challenge*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2009.

17. Pietari Kääpä, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-Building to Ecocosmopolitanism*, Londres et New York, Bloomsbury Academic, 2014.

18. Elena Past, *Italian Ecocinema. Beyond the Human*, Bloomington, Indiana University Press, 2019.

En France, la sensibilité écocritique inspire en profondeur depuis la fin des années 2010, par sa force d'ébranlement, le domaine de l'esthétique filmique et de la pensée des images. Avec *Cinéma et cristaux*¹⁹, Jean-Michel Durafour élabore ainsi une matrice théorique pour une approche éconologique des images, définissant celles-ci comme des formes de vie non-organiques dont on peut examiner les relations qu'elles entretiennent entre elles et avec leur environnement iconique. Dans *Faire corps avec le monde*²⁰, Benjamin Thomas explore les « puissances mésographiques » du 7^e art, s'appuyant sur le géographe et philosophe français Augustin Berque pour décrire les capacités du cinéma à montrer l'interdépendance entre corps et espaces (ou milieux).

Au croisement de l'esthétique, des approches « ontologiques » de l'anthropologie (Eduardo Viveiros de Castro, Philippe Descola) et de l'histoire des sciences, le volume *Puissances du végétal et cinéma animiste*²¹, dirigé par Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi, consacre quant à lui le végétal, abordé dans sa vitalité, comme objet central de la réflexion sur les images audiovisuelles, appelant une interdisciplinarité authentique. La préoccupation d'une « écologie des formes qui ré-enracine l'activité créatrice dans l'énergie même du vivant²² » oriente de manière comparable les travaux menés sur les feuillages par Clélia Nau en histoire de l'art (peinture, photographie, cinéma). *Expanded Nature*²³, dirigé par Elio Della Noce et Lucas Murari, aborde quant à lui le territoire du film expérimental et d'avant-garde, au moyen d'un large spectre d'approches écocritiques, soulignant les dynamiques collectives à l'œuvre et la portée politique des choix de création. Portant le regard sur une catastrophe écologique bien circonscrite en apparence, Élise Domenach explore, dans *Le Paradigme Fukushima au cinéma*, les productions japonaises consécutives à l'événement, saisies dans leur dimension locale et historiquement située, ces films mobilisant

19. Jean-Michel Durafour, *Cinéma et cristaux. Traité d'éconologie*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, « Images, médiums », 2018.

20. Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Belval, Éditions Circé, 2019.

21. Teresa Castro, Perig Pitrou et Marie Rebecchi (dir.), *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Les Presses du réel, 2020.

22. Clélia Nau, *Feuillages. L'art et les puissances du végétal*, Paris, Hazan, « Beaux Arts », 2021, quatrième de couverture.

23. Elio Della Noce et Lucas Murari (dir.), *Expanded Nature. Écologies du cinéma expérimental*, Dijon, Les Presses du réel, 2022.

des « capacités d'attention et de présence au monde²⁴ » renouvelées. Quelques mois auparavant avait paru *Tchernobylia*, dans lequel Jean-Michel Durafour, proposant l'idée d'une esthétique *in-oculée*, réfléchit à l'impact de la catastrophe du nucléaire civil sur la manière de faire et de voir des images²⁵.

Complétée par des numéros de revue²⁶ et des articles consacrés à des horizons allant des études animales à l'écologie des médias, cette actualité éditoriale témoigne du caractère foisonnant en France des recherches inspirées par l'écocritique. Souvent marqués, dans l'Hexagone, par la place accordée aux interrogations formelles, ces travaux nourrissent des objectifs critiques et théoriques variables, mais dessinent, en dépit de leur hétérogénéité, un champ désormais émergé et en voie de structuration. Ces dynamiques se traduisent, parallèlement, par le développement d'enseignements, de manifestations scientifiques²⁷ et par une visibilité institutionnelle croissante au sein des laboratoires et programmes de recherche, inscrite dans le mouvement d'affirmation plus large des humanités environnementales.

Dans ce contexte, et à l'heure où le cinéma grand public demeure tiraillé entre prise de conscience et négation de l'urgence climatique²⁸, l'ambition de cet ouvrage est de contribuer à la cartographie en cours des forces et des ambitions en présence, c'est-à-dire des outils, des problématiques, des corpus (eux-mêmes conçus ou non dans cette optique), voire des angles morts, de l'écocritique telle qu'elle est

24. Élise Domenach, *Le Paradigme Fukushima au cinéma. Ce que voir veut dire (2011-2013)*, Sesto San Giovanni, Éditions Mimésis, « Cinéma », 2022, quatrième de couverture.

25. Jean-Michel Durafour, *Tchernobylia. Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*, Paris, Vrin, « Recherches d'esthétique contemporaine », 2021. Voir également son article « Écologie », in Emmanuelle André, Jean-Michel Durafour et Luc Vancheri (dir.), *Dictionnaire d'icologie filmique*, Lyon, PUL, « Le vif du sujet », 2022, p. 209-216.

26. Voir par exemple Jean-Michel Durafour (dir.), « Dossier : Écologie et visibilité », *La Furia Umana*, n° 39, 2020, en ligne, et « Cinéma et écologie », *Débordements*, n° 2, 2020.

27. La journée d'études « Approches écocritiques dans les études cinématographiques et audiovisuelles en France : état des lieux et perspectives », organisée par Gaspard Delon, Charlie Hewison et Aymeric Pantet à Université Paris Cité le 18 juin 2021, est à l'origine de ce projet éditorial.

28. Quelques mois après la sortie retentissante de *Don't Look Up* (Adam McKay, 2021) sur Netflix, *Top Gun : Maverick* (Joseph Kosinski) apparaît comme le grand succès mondial de l'année 2022, en dépit de sa célébration des énergies fossiles.

pratiquée en France dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Loin de toute conception normative, excluante ou superficiellement unifiante de la notion, nous avons tenu à faire dialoguer plusieurs compréhensions de celle-ci et des enjeux qui lui sont attenants. Cet état des lieux alterne et combine réflexions épistémologiques, étude des conditions de production et des fonctionnements industriels, analyse des esthétiques, des représentations et des discours. Derrière l'éclatement apparent du panorama, le goût pour les mises au point théoriques, la proximité permanente avec la pensée contemporaine et le caractère fédérateur de certaines références (au premier rang desquelles Timothy Morton) apparaissent comme des éléments de convergence manifestes. En son centre cinématographique, le volume fait le choix de s'ouvrir à des questions parfois marginalisées par le prisme écocritique, se montrant attentif à des productions réputées commerciales, au rôle des conventions génériques, à des moments de l'histoire du cinéma. Avec l'ambition d'accompagner un élargissement de la communauté scientifique attentive aux enjeux qui nous préoccupent, cet ouvrage prend le parti de suggérer les voisinages au sein d'un univers médiatique et artistique contrasté mais traversé d'interdépendances, plaçant en regard cinéma (de fiction, documentaire, militant), productions audiovisuelles (clip musical, vidéo), récits à destination du web et manifestations artistiques protéiformes.

La première partie de l'ouvrage met en lumière des corpus et des questionnements attachés à des genres ou des périodes de l'histoire du cinéma. Elle dessine par ailleurs un itinéraire chronologique allant de l'impensé vers la prise de conscience, l'angoisse et le « requiem ». En guise d'ouverture, Teresa Castro explore les liens unissant cinéma des premiers temps et capitalisme fossile. De même que la production de plaques photographiques repose à la fin du XIX^e siècle sur des procédés chimiques aux lourdes conséquences environnementales, le Cinématographe Lumière place en son cœur un support, la pellicule de celluloid, générant nuisances et pollutions massives, qui demeurent un point aveugle des théories ontologiques et de l'histoire du 7^e art. Barnabé Sauvage interroge ensuite les conceptions animistes développées des années 1920 jusqu'à l'après-guerre par Jean Epstein, souvent perçu comme préfigurateur de la pensée écopoétique. Replacées dans leur orientation spiritualiste et mystique, les intuitions antimatérialistes du cinéaste français renvoient à une aspiration aristocratique imposant d'en réévaluer la portée au sein de la théorie contemporaine. Prenant

appui sur la pensée mésologique d'Augustin Berque, Diane Arnaud explore, pour sa part, les représentations de la forêt dans le cinéma de fiction et d'animation japonais, de *Nausicaä* (1984) jusqu'aux années précédant la catastrophe de Fukushima (2011). Ces films traitent la question écologique et ses désastres par le biais d'imaginaires diversifiés et suggestifs, reliés aux spécificités culturelles et historiques de l'archipel. Gaétan Delabruyère souligne quant à lui la prégnance, dans les années 2000, de l'éco-anxiété au sein d'une production américaine de milieu de gamme, proche du drame psychologique. Partiellement explicitées ou politisées, l'inquiétude individuelle et la question du passage à l'action y sont articulées à un cadre narratif et générique préexistant, ainsi qu'à un arrière-plan socio-économique déterminant. Anastasia Rostan analyse, pour finir, l'usage rhétorique d'images documentaires opéré par Werner Herzog dans *The Wild Blue Yonder* (2005), fantaisie science-fictionnelle en forme de pastiche, adoptant un point de vue extra-terrestre. Le recyclage d'archives visuelles de notre monde y crée une distanciation à même de démontrer, par l'absurde, qu'il n'existe pas de planète B.

La seconde partie du volume se consacre plus frontalement aux puissances mobilisatrices et militantes de l'écocritique cinématographique. Elle repart de cette conscience désillusionnée pour envisager de nouvelles manières de faire face : partage d'une clairvoyance exigeante avec le public, dépassement d'une « heuristique de la peur » médiatique, élaboration de démarches de création hors des usages établis. Damien Marguet rappelle en premier lieu les principes de la *dark ecology* développée par Timothy Morton en opposition au concept stérilisant de nature, pensée qu'il rapproche des cinéastes de la modernité hongroise Miklós Jancsó et Béla Tarr. Avec une noirceur et une ironie mélancoliques, ces derniers filment des territoires périphériques ou à l'abandon, au moyen notamment de plans longs imposant un recalibrage de l'attention spectatorielle. Ysé Sorel Guérin aborde ensuite les stratégies de communication militantes face au dérèglement climatique. Recherche du spectaculaire, catastrophisme, anthropomorphisme et sacralisation de la *wilderness* témoignent d'un rapport souvent peu problématisé et faiblement réflexif à l'iconographie conventionnelle de l'Anthropocène, celle-ci appelant pourtant à repenser, y compris au moyen du cinéma (Bresson, Reichardt), les formes de l'activisme. Elio Della Noce oppose pour sa part le technicisme formaté d'une esthétique naturaliste dominante à des pratiques expérimentales *low*

tech florissantes en France, qui mettent en œuvre une écologie des processus dans le but de « réensauvager » les images : emprise des micro-organismes sur la pellicule argentique, détérioration biologique et enfouissement, montage indexé sur les rythmes naturels, éco-féminisme sont quelques-uns des maîtres-mots permettant de ressaisir, par la création, l'interdépendance nature / culture. Charlie Hewison explore enfin, à partir d'un court film militant de membres du collectif Les Scotcheuses, les possibilités d'une écocritique vitaliste, qui affirme la création cinématographique comme manière de résister et de vivre tout en prenant acte de la fragilité du monde face aux destructions advenues ou à venir.

La troisième partie du volume s'ouvre à des zones de création plus hétérogènes allant jusqu'aux plateformes numériques, arts et audiovisuel investissant des espaces mixtes dont les potentialités écocritiques se réfléchissent. Dans son panorama introductif des arts de l'Anthropocène, Patricia Limido replace au sein du tournant intellectuel des trente dernières années la multiplication de ces créations et initiatives contemporaines, le plus souvent en dehors du cadre muséal. Nouvelles modalités d'exposition, d'appréhension du paysage, d'interpellation et d'implication du public tendent à régénérer la présence corporelle à l'environnement et l'expérience sensorielle du monde, poussant à repenser les frontières et la signification même de l'esthétique. Nathalie Mauffrey revient, quant à elle, sur la démarche créative d'Agnès Varda, fondée sur une éthique de l'attention mutuelle. Avec humilité et affection, sa « cinécriture » creuse le sillon de la cohabitation terrestre, particulièrement dans *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), film prolongé par ses travaux de photographe et de plasticienne centrés sur le motif de la patate. À l'articulation du muséal et du cinématographique, elle esquisse un espace d'intégration poétique entre les êtres et les choses, acceptés dans leurs imperfections et leurs singularités. Laurence Allard élargit ensuite la focale en soulignant le trouble généré par la contribution des pratiques numériques au réchauffement climatique. Dans ce contexte, la multiplication des récits effondristes sur les écrans, dans l'espace éditorial et sur les réseaux accompagne une éco-anxiété grandissante, tout en engendrant des formes inédites d'activisme narratif et d'éco-fabulation. Les dynamiques propres à la collapso-sphère témoignent, en ce sens, d'une réflexion aiguë sur l'efficacité du discours écocritique dans les espaces public et médiatique. En clôture du volume, Aymeric Pantet analyse cinq clips sames du nord des

années 2019-2021, porteurs de revendications politiques, identitaires, linguistiques et environnementales propres à cette minorité transnationale de l'Europe arctique. En première lecture, images, musiques et paroles sont ici vecteurs d'engagement, en défense d'une culture, d'un territoire et d'un écosystème menacés. Le formatage accepté par ces clips et leur conformité à des normes hégémoniques et neutralisantes conduisent toutefois à interroger leur cohérence, et *in fine* les conditions de possibilité d'une écocritique conséquente.

Le caractère pluriel et exploratoire des recherches qui composent ce numéro de « Cahier Textuel » ménage, on l'aura deviné, plusieurs voies de passage alternatives, offrant d'autres correspondances entre les textes réunis, autour par exemple de la question nationale et de l'ancrage géographique, des connaissances scientifiques et techniques nécessaires à la compréhension du monde et des œuvres, ou encore des stratégies rhétoriques et narratives mobilisées par la création comme par l'analyse.

Si ce travail collectif s'attache à ne pas brandir le discours écocritique sur un mode inquisitorial, on ne minimisera pas, pour finir, la part d'exigence, si ce n'est de radicalité, indissociable de cette démarche, pour peu qu'on ne souhaite pas la voir vidée de son sens ou transformée en accessoire universitaire. Interroger dans leur enchevêtrement les relations écologiques des arts avec le monde est aussi, en effet, un moyen de nous préparer à la complexité des crises à venir²⁹.

Les directeurs de l'ouvrage tiennent à remercier le Centre d'Études et de Recherches Interdisciplinaires de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma (CERILAC, URP 441, Université Paris Cité), l'axe Émoi (Esthétique, Musique/Médias, Oralité, Image) ainsi que Sylvie Patron pour leur accompagnement du projet.

29. Voir Timothy Morton, *La Pensée écologique*, traduit par Cécile Wajsbrot, Paris, Zulma, « Z a », 2021, p. 104.

