

TURBULENCES

Revue du LESA

Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art

Aix-Marseille Université

turbulences-revue.univ-amu.fr

NUMÉRO 1 : IMAGES EN TR@NSIT 2024, REVUE

IMAGES ET ÉCOLOGIE: POUR UNE HÉTÉROTEMPORALITÉ DES VIVANTS ET DES IMAGES

Marie Rebecchi

6 janvier 2024

Une pensée écologique des images est tout d'abord une pensée par images des relations à ce qui nous environne. Et ce qui nous entoure entretient un rapport avec toute image capable de documenter et enregistrer la vitalité qui parcourt les êtres vivants. Une écologie des images nous révèle ainsi à ces différents milieux de la vie (animale, végétale, minérale), à ces êtres qui la peuplent, et dont les temporalités si souvent nous échappent. Cette pensée écologique permet d'observer la nature comme une manifestation technique, tout en remettant en cause la nature même de l'observation. Si nous cessons de concevoir l'écologie sur le mode statique d'une coexistence au sein d'une grande maison, mais que nous la pensons à l'aune des transits multiples et des trajectoires hétérogènes et pourtant connectés, la coexistence cesse d'être subordonnée à une pensée de la synchronicité. Des êtres aux temps et aux rythmes irréductibles les uns aux autres, des vivants et des non-vivants, peuvent se côtoyer et entretenir des relations fortes, sans que l'un soit à la mesure de l'autre ni que l'on entretienne l'illusion qu'il puisse à jamais y avoir un temps rigoureusement propre, individuel et décorrélé.

Marie Rebecchi est maîtresse de conférences en Esthétique et Histoire du cinéma à l'Université Aix-Marseille et membre du LESA. Après des études de philosophie en Italie, elle a poursuivi son travail de recherche et d'enseignement en France (Paris 3 Sorbonne Nouvelle). Elle a notamment publié *Sergei Eisenstein and the Anthropology of Rhythm* (Nero, 2017 avec Elena Vogman), *Paris 1929. Eisenstein, Bataille, Buñuel* (Mimésis, 2018), *Puissance du végétal et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique* (Les presses du réel, 2020, avec Teresa Castro et Perig Pitrou). Avec Antonio Somaini et Éline Grignard elle a organisé l'exposition « Time Machine. Cinematic Temporalities » (Parme, 2020) et en a co-dirigé la publication (Skira, 2020). Avec Jacopo Bodini et Stanislas De Courville, elle a co-dirigé l'ouvrage *Cinéma du corps. Cinéma du cerveau. Deleuze aux frontières de la spectatorialité*, Mimésis, 2024. Elle a été chercheuse invitée à l'Université de Lausanne (2021 et 2023). Elle a été Visiting Fellow auprès du Film and Media Studies Program de l'Université de Yale (2023), et travaille sur le projet « The Kaleidoscopic Image. An Alternative Archaeology of Optical Modernity ».

Mots-clefs : écologie des images, manipulation du temps des images, milieux, techniques cinématographiques, vivants

Pour citer cet article : Marie Rebecchi, "Images et écologie: pour une hétérotemporalité des vivants et des images", publié le 29 février 2024, Revue Turbulences #01 | 2023, en ligne, URL: www.turbulences-revue.univ-amu.fr/wp/01-marie-rebecchi-images-et-ecologie-pour-une-heterotemporalite-des-vivants-et-des-images, dernière consultation le 6 mars 2024.

Télécharger cet article en PDF : <https://turbulences-revue.univ-amu.fr/pdf/revue-turbulences-01-marie-rebecchi-images-et-ecologie-pour-une-heterotemporalite-des-vivants-et-des-images.pdf>

Partager cet article :



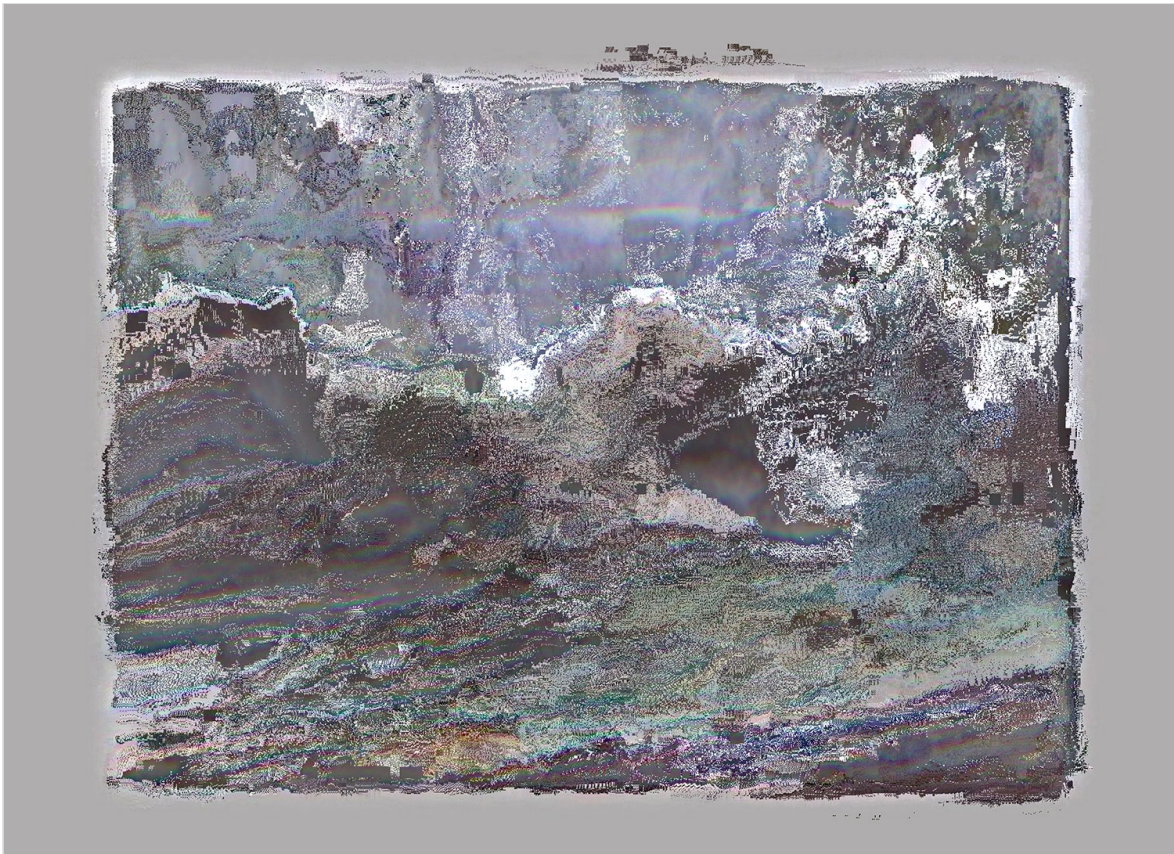
LinkedIn



Twitter



Facebook



Jacques Perconte, *Le Tempestaire*, 2020, vidéo générative.

Quelle est la contribution des images au tournant écologique ? On peut certes considérer que la fabrication, la circulation et la consommation d'images représentent un coût écologique exorbitant, dont nous ne commençons qu'à peine à mesurer l'impact. C'est un des aspects traités par Peter Szendy dans l'entrecroisement qu'il propose entre économie et écologie des images, ou encore « écologique iconomique » (Szendy, 2021). Mais l'écologie des images peut peut-être se référer encore à d'autres dimensions, qu'il va falloir mieux cerner.

Une pensée écologique des images, dans cette perspective, est tout d'abord une pensée par images des relations à ce qui nous environne. Or si l'écologie est une pensée relationnelle, voulant faire apparaître les liens qui relient les différentes formes de vie et les modes d'être qui coexistent dans un milieu, pour visualiser ces liens, documenter et enregistrer la vitalité qui parcourt les êtres vivants, elle a besoin d'images. Une écologie des images nous révèle ainsi à ces différents milieux de la vie (animale, végétale, minérale), à ces êtres qui la peuplent, et dont les temporalités nous échappent si souvent. À cet égard, l'écologie requiert une technique, ne fût-ce qu'une technique de visualisation. L'usage de formes de manipulation temporelle dans la photographie, le cinéma et les nouvelles technologies pour le traitement des images numériques nous permet d'assister au déploiement d'une hétérotemporalité spécifique des vivants (notamment la croissance des végétaux, sur laquelle il faudra revenir) et au bouleversement profond des coordonnées spatio-temporelles à travers lesquelles s'organise la perception humaine. De nombreux artistes interrogent aujourd'hui sous un angle critique l'opposition entre

nature et technique, documentant, par ce qu'on peut nommer une « nature seconde », que la photographie n'est autre qu'un prolongement de la photosynthèse et que les micro-organismes génèrent déjà des « images vivantes » ①.

Une pensée écologique des images est aussi une réflexion autour de la soutenabilité environnementale des médias optiques numériques et de l'hyper-circulation des images en réseaux. On pourrait dire : une pensée « iconomique » à l'ère de l'empreinte carbone. Comme le souligne Perig Pitrou dans *Puissance du végétal* (Castro, Pitrou, Rebecchi, 2020), l'enjeu est de réfléchir à la manière dont émergent de *nouvelles écologies* (Pitrou, 2020, p. 12) produites par les objets techniques qui, à la manière des organismes, ne cessent d'instaurer des réseaux de relations entre les êtres, humains et non humains, vivants et non vivants.

Écologie des images

Dans son livre *Pour une écologie des images*, Peter Szendy mobilise les notions d'écologie et d'image en s'interrogeant sur les conditions de possibilité d'une iconomie du *non-humain* :

La question qui me guidera, c'est celle de l'image *en général* comme transformat, comme différentiel de vitesses, comme avance ou retard sur elle-même. Autrement dit, nous nous demanderons si, en deçà ou au-delà de l'homme et de ses temporalités à l'échelle humaine, l'image peut encore être conçue comme essentiellement et structurellement hétérochrone. C'est-à-dire comme résultant d'une tension ou d'une élasticité temporelle, d'un *ton* (du grec *tonos*, qui se dit en parlant par exemple d'une corde tendue ou encore du tendon d'un muscle) » (Szendy, 2021, p. 31).

Szendy fait remonter de manière tout à fait originale l'idée d'une hétérochronie structurelle de l'image à l'*Histoire naturelle* de Pline, au commencement de la peinture, au premier portrait tracé par l'ombre. Pline raconte l'histoire de Kora, la fille de Boutadès, potier de Sicyone (vi^e siècle av. J.-C.), qui réalisa le portrait de son amant à partir de l'ombre projetée sur un mur par la lumière d'une lampe. Son père ensuite le mit en relief avec de l'argile. À l'origine du processus de création de cette image peinte, il y a une traduction immédiate du geste pictural vers un autre médium : « Le dessin devient un relief en argile [...]. À l'origine de l'image peinte, il y a son immédiat reformatage [...], c'est-à-dire aussi un différentiel de vitesse, puisque l'un des formats (la cuisson de l'argile) prend plus de temps que l'autre (la trace du dessin) » (Szendy, 2021, p. 20). L'idée proposée par Szendy, dans la première partie de son ouvrage, est de penser l'image comme un *transformat*, comme un *différentiel de vitesse* : une image *tensive*, résultant d'une élasticité temporelle (Szendy, 2021, p. 31). Penser l'image de manière tensive, permet à Szendy de sortir d'une économie de l'humain et de quitter une « iconomie anthropocentrée », en direction d'une pensée nouvelle qu'on pourrait inscrire sous le signe d'une écologie des images. Une iconomie qui dépasserait l'économie naturelle de Ernst Haeckel ②, père fondateur de l'écologie, pour s'ouvrir à une hétérochronie des images.

L'une des premières voix que Szendy convoque dans cette enquête iconomique autour du non-humain est celle de Susan Sontag, qui dans son essai de 1977 sur la photographie, appelle « à la vigilance face au débordement d'images qui menace d'engloutir notre capacité de voir », comme le rappelle Szendy. Sontag, dans les dernières lignes de son essai parle d'une « dé-platonisation » de notre compréhension de la réalité opérée par les pouvoirs de la photographie

(Sontag, 1977, 1993, p. 208-209). Les images, notamment photographiques, cessent d'être des présences transitoires, immatérielles, ombres fugaces des choses elles-mêmes : elles sont plus réelles que ce que l'on aurait pu croire, affirme Sontag. Même si les ressources des images sont inépuisables, il faudra contraster la logique consumériste qui s'impose également dans l'environnement iconique. Sontag appelle alors de ses vœux « une écologie appliquée non seulement aux choses réelles, mais encore aux images » (Sontag, 1993, p. 209). Des paroles dont Szendy met en lumière la nature prophétique, un demi-siècle plus tard. La mise en circulation des images exposées sur le web nous permet aujourd'hui de nous interroger sur la possibilité de penser écologiquement les images, ainsi que sur l'impact des images numériques sur l'environnement. À mi-parcours entre la première formulation de Sontag d'une *écologie appliquée aux images* et l'ouvrage de Szendy sur l'image comme *transformat*, au tournant des années 1990 où se nouent de nouvelles alliances entre l'image et l'écologie (3), paraît l'essai d'Andrew Ross intitulé *The Ecology of the Images* (1992) (cité par Szendy, 2001, p. 33). En s'appuyant sur les images de la Guerre du Golfe, Ross invite d'un côté à réfléchir sur la vulnérabilité de la Terre, et, de l'autre, à distinguer entre « images de l'écologie » et « écologie des images ». Cette dernière formulation est évidemment proche de l'idée de Sontag lorsque celle-ci considère les images comme des choses réelles, produites et distribuées dans la culture « électronique moderne ».

Pour une *écologie des images* de Szendy nous fait donc réfléchir sur la présence d'une double hétérochronie au sein de l'écologie des images : celle des images, ainsi que celle des vivants (non-humains). Toute image technique, ou toute technique innervant les images, possède déjà une temporalité non-humaine. Les réflexions de Szendy appellent d'autres prolongements : que se passe-t-il quand le différentiel de temporalité des images rencontre l'hétérochronie propre aux êtres vivants (non-humain), et notamment l'hétérochronie du monde végétal ?

La vitalité des plantes révélée par la technique

À la croisée entre théorie des médias, histoire du cinéma et pratiques artistiques contemporaines, notre idée de *vivant comme manifestation technique* se focalise sur l'analyse de toute une série de pratiques de manipulation temporelle, comme les usages de la technique de l'accélééré et du *time-lapse* dans le cinéma scientifique et expérimental des premiers temps, dans le but d'explorer la capacité qu'ont les images, notamment en mouvement, de découvrir la vitalité parcourant les différents milieux de la vie. Dans cette réflexion, l'usage de formes de manipulation temporelle constitue un espace d'observation et d'enregistrement de ce qu'on peut nommer en termes d'une hétérotemporalité spécifique des vivants (4).

Prenant le contre-pied d'un récit habituel qui voudrait que le cinéma et les autres médias des images en mouvement soient les dispositifs les plus proches de notre perception dite « naturelle », ces réflexions autour du *vivant comme manifestation technique* visent plutôt à interroger comment le médium filmique a élargi, déplacé et transformé notre perception, nous révélant des espaces et des temps autrement inaccessibles (comme les hétérotemporalités des vivants). L'approche esthétique du cinéma qui a longtemps prévalu doit enfin prendre la mesure de son soubassement technique : notre sentir est déjà traversé et innervé par les appareils.

Dans cette perspective, il s'agira de comprendre comment les techniques photographique et cinématographique ont contribué à rendre imaginable et visible les mouvements, la sensorimotricité, des plantes et plus largement la vie du monde végétal.

La puissance plastique et métamorphique de certaines formes du vivant faussement statiques et inertes à l'œil nu – les plantes – s'anime soudain sous l'effet de certains médias. Dans une perspective esthétique, nous avons d'un côté les rapports entre mouvement et métamorphose du vivant, et de l'autre la relation entre l'animation des images (dessins animés) et l'animisme, à partir de la réflexion autour du pouvoir « animiste » du médium cinématographique, qui existe depuis les années 1910 et 1920, portée par des réalisateurs et théoriciens du cinéma comme Jean Epstein, Sergueï Eisenstein, Jean Painlevé, Germaine Dulac ou Rudolf Arnheim.

Cette réflexion se développe autant dans l'univers plastique du dessin, que dans celui des *images-temps* cinématographiques : deux médias, le dessin et le cinéma, capables de mettre en mouvement la matière immobile (comme dans le cas du dessin) et de la transformer par le mouvement en un « dessin *animé* », à travers une série incessante de métamorphoses et de transformations.

L'analyse de formes filmiques comme le *time-lapse* et le gros plan produit un bouleversement de nos coordonnées spatio-temporelles habituelles et nous fait accéder, via les images, au mouvement interne – l'âme – des diverses manifestations du vivant. En particulier, on peut songer aux films des années 1910 et 1920 sur la « croissance » des végétaux du naturaliste et documentariste britannique Percy Smith et du médecin français pionnier de la microcinématographie Jean Comandon, ou aux films scientifiques de Jean Painlevé (comme *Hyas et Sténorinques*, 1929 et *L'Oursin*, 1928).

Le *time-lapse* est un effet d'ultra accéléré réalisé image par image. Pour obtenir l'effet d'accélération, la cadence de prises de vues devra se démarquer de la cadence de projection standard, fixée à 24 images (ou 25 images), pour passer à 12-8-6 afin d'accélérer respectivement 2-3-4 fois, etc. Percy Smith fut justement l'un des pionniers de cette technique au cinéma avec son film de 1910 *The Birth of a Flower*, réalisé en Kinemacolor. Le film consiste en neuf scènes qui montrent l'éclosion de neuf fleurs, parmi lesquels des jacinthes, des lys et des anémones, mais aussi des narcisses, des tulipes et des roses.

Dans ces films, nous pressentons ce que Teresa Castro, dans son essai sur Jean Epstein et le « cinéma animiste », désigne sous les termes de « double sens de l'animisme ». Un animisme qui renvoie d'une part à l'attribution d'une « intériorité aux choses du monde », mais d'autre part également à « l'imputation au cinéma lui-même d'une vitalité », d'une âme ou d'une intelligence (Castro, 2016, p. 248). Epstein, dans *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), suggérerait en effet que le cinéma est à la fois une machine qui rend les choses vivantes et une machine elle-même vivante et intelligente :

Le cinéma accorde ainsi aux apparences les plus gelées des choses et des êtres, le plus grand bien avant la mort : la vie. Et cette vie, il la confère par son aspect le plus haut : la personnalité. La personnalité passe l'intelligence. La personnalité est l'âme visible des

choses et des gens, leur hérédité apparente, leur passé devenu inoubliable, leur avenir déjà présent. Tous les aspects du monde, élus à la vie par le cinéma, n'y sont élus qu'à condition d'avoir une personnalité propre (Epstein, 1974 p. 140).

L'animisme est donc entendu ici comme à la fois la présence matérielle d'une substance vitale et d'une intériorité, d'une personnalité et d'une intentionnalité (Descola, 2005, p. 168-169). Epstein parle de la technique du *time lapse* en rapport à la découverte du mouvement de certaines formes de vie, qui paraissent inerte à l'œil humain : « l'amplitude des jeux de perspective spatio-temporelle, que réalisent l'accélééré, le ralenti et le gros plan, fait découvrir le mouvement et la vie dans ce qu'on tenait pour immuable et inerte » (Epstein, 1974, p. 287).

Avec les films en *time-lapse*, le cinéma a révélé que les plantes possèdent une *sensorimotricité* complexe et généralisée, c'est-à-dire une capacité sensorielle qui leur permet d'effectuer des mouvements adaptés à leur environnement. Par sensibilité, on entend ici une capacité de percevoir des stimulus de natures diverses (lumière, température, gravité, pression mécanique, concentration d'une espèce chimique, etc.), émis ou non par d'autres organismes vivants, tandis que par motricité, on entend des mouvements actifs utilisant l'énergie des cellules. Les mouvements végétaux, que la temporalité de notre regard humain discerne à peine, mais que le regard de l'objectif révèle grâce aux contractions cinématographiques du temps, font deviner, parmi les plantes, la coopération de deux facultés généralement considérées comme animales : la sensibilité et le souvenir. Epstein peut affirmer en conclusion que « Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés. Il ne reste plus qu'un règne : la vie » (Epstein, 1946, 1977, p. 255).

Comme le souligne le philosophe Michael Marder, malgré son apparente immobilité, *l'âme végétale* présente trois des quatre types de mouvement énumérés par Aristote dans le *Traité sur l'âme* (*De anima* : 406a14-17 ; Marder, 2013, p. 20). Dans ce sens, une plante peut se mouvoir en modifiant son état, croître et se décomposer, mais elle ne peut modifier sa position. La plante « bouge » donc de manière appropriée à son être, abritant une *âme* adaptée à son mode de vie et son mode d'existence : les plantes ne sont pas capables de se déplacer et de changer leur position dans l'espace, mais elles sont capables d'un mouvement de *façonnage de soi* (Coccia, 2026, 27) qui se manifeste dans leur *croissance*.

Rendre visible les mouvements des plantes requiert forcément d'intervenir sur les coordonnées temporelles: la temporalité des plantes est une hétérotemporalité : une temporalité différente quantitativement et qualitativement de celle qui caractérisent l'existence des êtres humains ; un *temps-végétal* qui nécessite l'intervention du cinéma – en tant que médium technique en mesure de développer et étendre les capacités d'un organisme – pour se transformer dans une temporalité maîtrisable par l'œil humain.

Esthétique ir-radieuse, re-donner vie aux vivants par le medium photographique

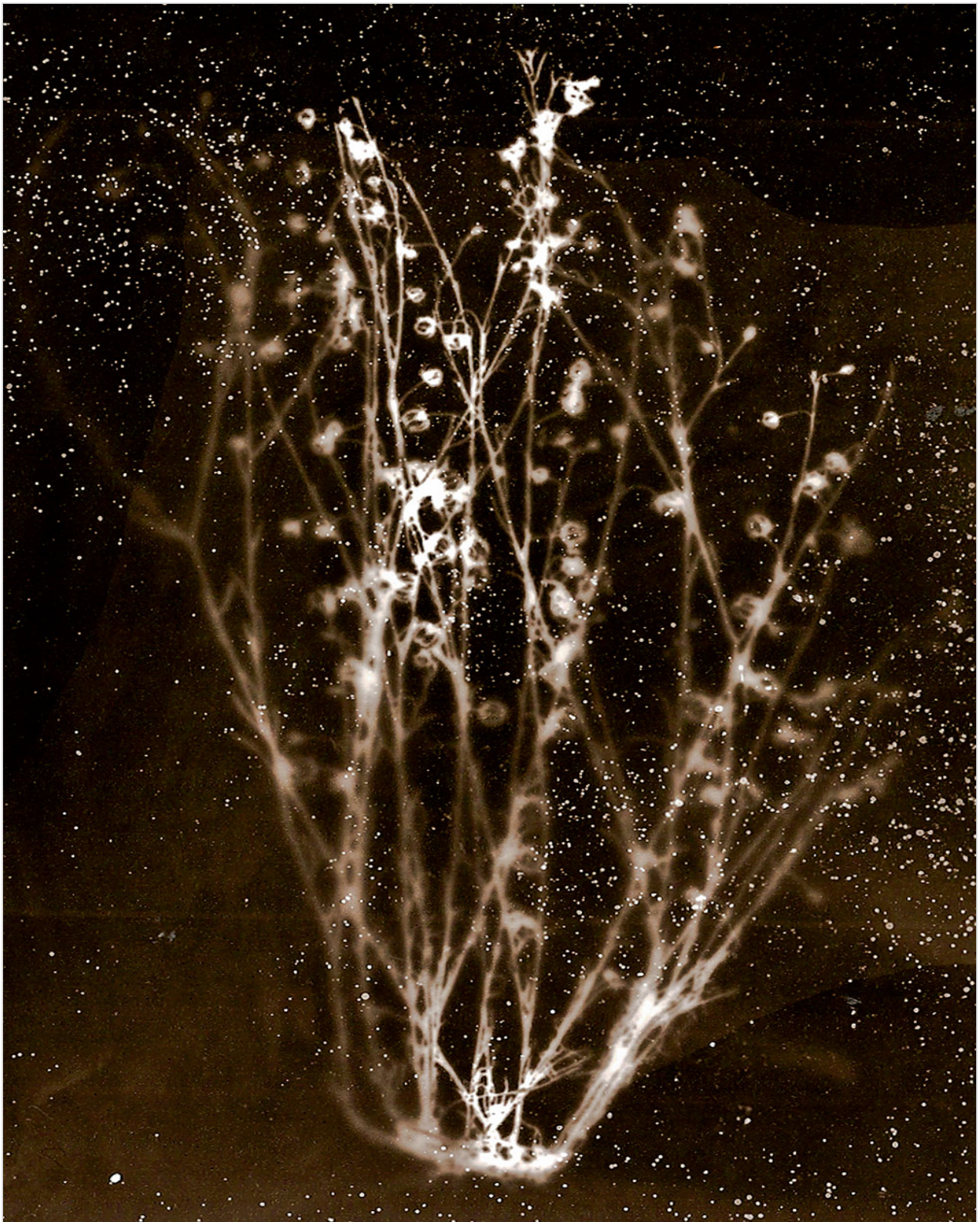
Nous avons eu l'occasion d'approfondir l'une de ces perspectives sur les manifestations techniques du vivant en dialogue avec l'artiste Anaïs Tondeur autour de ce que l'on pourrait appeler une *écologie ir-radieuse* (Rebecchi, Tondeur, 2023 ; Durafour, 2021). L'échange portait autour de l'ouvrage *Tchernobyl Herbarium*, co-écrit avec Michael Marder (Marder & Tondeur,

2021). Le projet part des rayogrammes créés par Anaïs à partir de plantes poussant dans la terre irradiée de la Zone d'exclusion de Tchernobyl. Comme l'écrit Marder dans le texte accompagnant *Tchernobyl Herbarium*, les images d'Anaïs Tondeur sont des rayogrammes créés par l'empreinte directe de spécimens d'un « herbarium radioactif » : au préalable ces végétaux furent cultivés dans les sols de la Zone d'exclusion par un groupe de biogénéticiens, puis disposés sur des plaques photosensibles. Il ne s'agit donc pas d'une « photo-graphie », d'une écriture par la lumière, mais d'un « photo-gramme » : une ligne-rayon de lumière capable de capturer sur le papier photosensible ces végétaux (exposés aux isotopes de Césium 137 mélangés à la terre de la zone d'exclusion). Des rayons qui enregistrent la radioactivité présente dans ces plantes. Marder écrit à ce propos : « Les retombées radioactives et les pandémies échappent à la sphère de notre expérience quotidienne, qu'elles décomposent et la restructurent sans réserve. Si leurs effets deviennent visibles après des jours, des semaines (et dans le cas des radiations des années), leur cause elle-même n'est pas *donnée à voir* » (Marder et Tondeur, 2021, p. 144). Les récents feux de forêt autour de Tchernobyl, ainsi que la pandémie, nous montrent toute une série d'éléments d'invisibilité : « le changement climatique, le virus, la présence anonyme et dispersée d'une radiation, ne parviennent à notre connaissance que rétrospectivement et nous surprennent par la suite, alors que nous croyons les avoir dépassés depuis longtemps » (Marder et Tondeur, 2021, p. 144). On peut ajouter que le livre est composé de 37 photographies de plantes, une pour chaque année écoulée depuis la catastrophe (1986). Une façon de rendre de nouveau visible ce temps long... L'enregistrement de cet invisible, ainsi que d'autres formes d'invisibilité, représente donc une manière possible d'amener à la visibilité une écologie des images.

Dans le chapitre « Flora ou la vie Luciférienne » de son livre *Tchernobyliana*, Jean-Michel Durafour évoque un emprunt au rayogramme, mis en place dans les années 1920 par Man Ray ou László Moholy-Nagy (Durafour, 2021, p. 99). Technique qui passe d'emblée par l'herbier photographique, de Talbot avec son calotype en 1841 à Anna Atkins avec ses herbiers cyanotypiques réalisés entre 1843-50. Les photogrammes d'Anaïs Tondeur s'inscrivent dans cette tradition, mais comme le souligne Durafour ils renouvellent l'imaginaire des rayogrammes par « l'imaginaire implicite de *l'éclairatomique* et par le retournement d'un rayonnement lumineux contre un rayonnement ionisant... » (*Ibidem*).

Un autre projet artistique d'Anaïs Tondeur, *Noir de carbone* (2017), nous permet de passer du milieu des plantes (*Tchernobyl Herbarium*) à celui du ciel tout en prolongeant la réflexion autour du vivant révélé par la technique. On peut d'ailleurs établir un parallèle entre les végétaux « irradiés » de Tchernobyl et les êtres humains plongés dans l'atmosphère polluée de *Noir de carbone*. Ce dernier projet que Tondeur a exposé en 2017 au Musée Léonard de Vinci à Milan puis dans de nombreuses institutions, en collaboration avec des mathématiciens et de modélisateurs du climat, présente une installation de quinze photographies des ciels de la Grande Bretagne depuis son île la plus septentrionale entre l'Écosse et la Mer du Nord. Tirées sur papier avec une encre composée des particules de carbone (météore vient du grec ancien : *ἐωρὰ* ou *αἰωρὰ*, balancement, et *αἶρειν*, lever, son étymologie suggère l'image d'un phénomène qui se manifeste « par le biais de l'air »), les photographies sont collectées grâce à des masques antipollution, sur le site au moment où les photos ont été prises. L'artiste réalise donc un enregistrement d'un médium naturel (lumière, air) à travers un médium technique. Comme le

remarque Durafour, la pratique d'enregistrement technique du ciel comme un espace plastique, évolutif, relationnel, évoque les nouvelles pratiques de *deep mapping*, de cartographies horizontales (qui ne nécessitent pas de voir d'en haut) d'un milieu naturel.



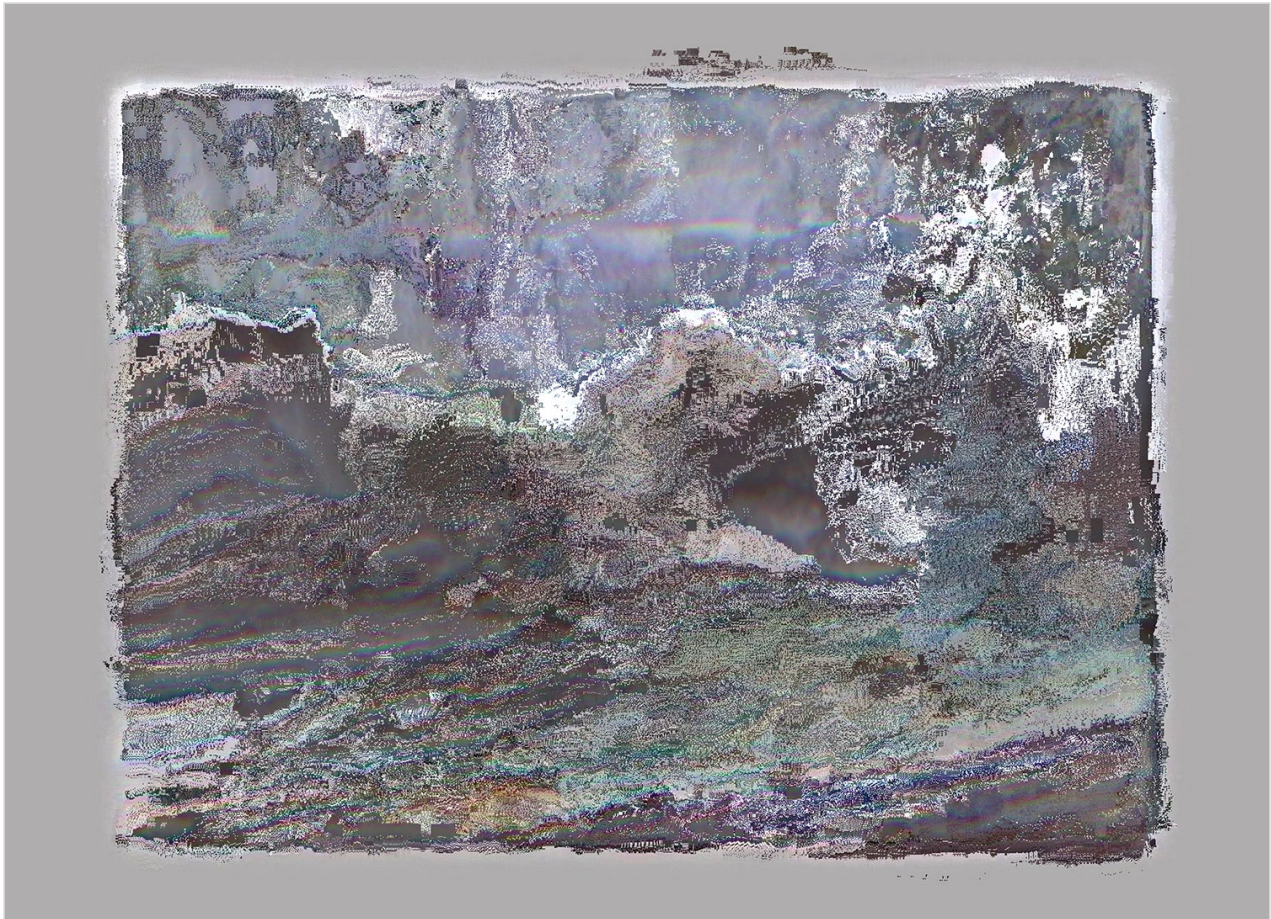
Anaïs Tondeur, *Linum strictum*, Zone d'Exclusion, Tchernobyl, Niveau de radiation : 1.7 μ Sv/h, Chernobyl Herbarium, 2011.

Manifestations techniques du vivant

Par ailleurs, la capacité révélatrice de la technique ne se limite pas au vivant, mais englobe les phénomènes naturels. Là encore, l'enregistrement par l'appareil permet de mettre au jour une hétérotemporalité des processus non-humains qui souvent nous échappent. Un artiste contemporain tel que Jacques Perconte en apporte la preuve. Dans son travail *Tempetaire*

(2020), Perconte fait revivre numériquement l'imaginaire de *Le Tempestaire* (1947) de Jean Epstein. Après avoir capturé des images d'un orage à Cap Fagnet, en Normandie, Perconte réalise une œuvre animée par un programme que l'artiste recompose à l'infini. Il enregistre numériquement des images nouvelles, à leurs tours déjà enregistrées :

Cette œuvre est animée par un programme que je recompose et affine à chaque nouvelle pièce. Il ne sert pas à agir sur les images ni à les transformer. Il génère le scénario du film. Ce sont les événements du paysage filmé qui viennent agir sur la réalité technique de la vidéo. C'est de cette relation que naît la plasticité (Perconte, 2020, np.).



Jacques Perconte, *Le Tempestaire*, 2020, vidéo générative.

La tempête qui prend corps grâce à un processus génératif est révélée par un dispositif technique qui en modifie l'espace et le temps, en nous rappelant au passage la nature métamorphique de ces phénomènes météorologiques en perpétuel changement.

Dans la perspective d'une écologie des images, la vie est donc saisie techniquement à partir de l'idée de transformation, montrée au milieu du mouvement : une écologie donc du véhicule et non de l'*oikos* (maison). Comme le suggère le philosophe Emanuele Coccia dans la *Vie des plantes*, nous pouvons affirmer que « le monde n'est pas une entité autonome et indépendante de la vie, il est la nature fluide de tout milieu » (Coccia, 2016, p. 68). C'est justement l'unité de la vie qui nous permet d'imaginer cette « métaphysique du mélange » : faire des analogies, penser la transformation d'un être à l'autre et voir ainsi les multiples intersections entre divers domaines du vivant.

Reste à comprendre dans quelle mesure il s'agit bien d'une écologie des images, et pourquoi l'approche écologique des relations ne peut faire l'économie d'une interrogation de la technique. Une première réponse consiste à dire que la technique de la manipulation du temps dans l'image en mouvement permet de rendre compte d'une vie telle que nous ne l'avions jamais vue : la manipulation du temps (ralenti ou accéléré) devient le paradoxal préalable d'un accès à un temps naturel, propre à telle plante, à tel animal ou à telle chose dont les rythmes sont foncièrement inconciliables et imperceptibles pour un spectateur humain. Mais on pourra aisément objecter que cet accès à une altérité radicale est tout relatif, puisque si accès il y a, l'altérité cesse d'être absolue : les dispositifs et les opérations techniques divorcent-ils réellement des régimes perceptifs de leurs spectateurs, pour venir enregistrer une forme de vie toute autre ? Qu'y a-t-il de plus humain que le ralenti ou l'accéléré, et donc des techniques permettant de ramener à notre portée des hétérochronies autrement inintelligibles ? C'est sur ce point précis que l'approche technique doit s'enrichir d'une approche écologique et inversement, bref, que l'écologie du vivant gagne à passer par ce que l'on pourrait qualifier d'une « écotechnie » des images.

Expliquons-nous.

Si nous cessons de concevoir l'écologie sur le mode statique d'une coexistence au sein d'une grande maison, mais que nous la pensons à l'aune des transits multiples et des trajectoires hétérogènes et pourtant connectés, la coexistence cesse d'être subordonnée à une pensée de la synchronicité. Des êtres aux temps et aux rythmes irréductibles les uns aux autres, des vivants et des non-vivants, peuvent se côtoyer et entretenir des relations fortes, sans que l'un soit à la mesure de l'autre ni que l'on entretienne l'illusion qu'il puisse à jamais y avoir un temps rigoureusement propre, individuel et décorrélé. Le temps se mesure aux différentiels, et s'illumine par relations et contrastes ; il n'existe pas en soi. Se rendre sensible par les images techniques à un temps qui n'est pas le nôtre n'équivaut pas forcément à croire pouvoir se brancher « en direct » sur le temps du cristal, de la plante ou de l'araignée. Ce que les images techniques révèlent, c'est alors tout à la fois un autre temps (celui des êtres qu'elles enregistrent et documentent) et leur propre temps, le temps des images. Ce temps propre est cependant foncièrement « impropre » parce que dépendant, tendu entre un temps des êtres montrés en images et des êtres à qui ces images sont montrées.

Avec son insistance sur les différentiels de temps, l'écologie des images de Peter Szendy rappelle avec force que nous avons besoin d'images pour penser les relations avec ce qui nous entoure, mais aussi que nous avons besoin de penser les relations si nous voulons comprendre ce que sont et ce que font les images. Révélatrices d'une hétérochronie du vivant, elles sont, dans leur temps qui ne coïncide ni avec celui du vivant enregistré ni avec celui du vivant spectateur, des intercesseurs entre des existants qui risqueraient peut-être de tout ignorer autrement du fait qu'ils partagent un seul et même milieu, un seul et même monde.

Références

Castro, T., Pitrou, P., Rebecchi, M. (2000). *Puissance du végétal. La vitalité révélée par la technique*. Les Presses du réel.

- Castro, T. (2016). Penser le "cinéma animiste" avec Jean Epstein. *Jean Epstein. Actualités et postérités*. R. Hamery et Éric Thouvenel (éd). PUR, p. 247-260.
- Coccia, E. (2016). *La Vie des plantes. Une métaphysique du mélange*. Rivages.
- Debourdeau, A. (2016). Aux origines de la pensée écologique : Ernst Haeckel, du naturalisme à la philosophie de l'Oïkos. *Revue Française d'Histoire des Idées. Politiques*, n°44, 2016/1, L'Harmattan, p. 33-62.
- Debourdeau, A. (2013). *Les Grands textes fondateurs de l'écologie*. Flammarion.
- Descola Ph. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.
- Durafour, J.-M. (2021). *Tchernobyliana, Esthétique et cosmologie de l'âge radioactif*. Vrin.
- Epstein, J. (197). *Écrits sur le cinéma* 1, t. I [1926]. Seghers, coll. « Cinéma Club ».
- Giraud, L. (2021). Dialogiques de l'œuvre-processus. Échanges interdisciplinaires dans un contexte de recherche en art. *Marges*, n° 32, 2021/1, p. 100-118. URL : <https://www.cairn.info/revue-marges-2021-1-page-100.htm>
- Gombrich, E. (1992). *L'écologie des Images*. Flammarion.
- Guattari, F. (1989). *Les trois écologies*. Galilée.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres [1967]. *Empan*, 2004/2, , p. 12-19.
- Haeckel, E. (1866). *Generelle Morphologie der Organismen*. Verlag/Druker : Reimer. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k679173/f9.item.r=Generelle+Morphologie+der+Organismen.langF>
- Marder, M. (2013). *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*. Columbia University Press.
- Marder, M. et Tondeur A. (2021). *Tchernobyl Herbarium*. Mimésis.
- Perconte, J. Page personnelle. URL : <https://www.jacquesperconte.com/oe?242>
- Rebecchi M., Tondeur, A. (2023). Pour une écologie ir-radieuse, V. Deville, R. Olcèse (dir.), *L'art et les formes de la nature*. Hermann, p. 249-259.
- Somaini, A., Grignard, E., Rebecchi M. (éds). (2000). *Time Machine. Cinématique Temporalities*. Skira.
- Sontag, S. (1993). *Sur la photographie* [1977]. Traduit de l'anglais par P. Blanchard. C. Bourgois.
- Szendy P. (2021). *Pour une écologie des images*. Minuit.

Notes

1. Le travail de l'artiste-chercheuse Lia Giraud sur le procédé « algaegraphique », mis au point pour créer des « images vivantes », est en ce sens exemplaire (Giraud, 2021) [↑]
2. Haeckel fonde l'écologie comme « science des rapports réciproques des organismes » à partir des principes d'une « science biologique qui syncrétise des disciplines aussi diverses que la botanique, la zoologie, la paléontologie, l'anatomie, l'histologie, la géologie, la géographie, la géochimie, la géophysique » (Debourdeau, 2015, p. 35). [↑]
3. Nous rappelons qu'à la fin des années 1980 et au début des années 1990, paraissent deux textes fondamentaux pour penser l'écologie des images à partir d'une réflexion autour des échanges entre les vivants et la sphère des images (Gombrich, 1992) et d'une pensée éthico-politique, *écosophique* (Guattari, 1989). [↑]
4. J'ai abordé la question *vivant comme manifestation technique* à différentes occasions durant les dernières années, notamment dans deux projets collectifs : le volume *Puissance du végétal. La vitalité révélée par la technique*, l'exposition *Time Machine. Cinématique Temporalities*, ainsi que lors de la 16^e édition du Festival Hors-pistes au Centre Pompidou, dédiée justement à la thématique de l'écologie des images. Pour cette édition du festival, j'organisais un marathon de clôture consacré à l'idée de *vivant révélé par la technique*. Sur l'usage des termes « hétérochronie » et « hétérotemporalité », je renvoie aux réflexions de Michel Foucault autour du concept d'*hétérotopie*, comme l'expérience d'un espace « autre » par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel nous vivons (Foucault, 1967, 2004). [↑]