Faire voir la nature comme elle est

Essai d'analyse de la figuration écologique de la nature

André Micoud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pa/1670>

DOI : 10.4000/pa.1670

ISSN : 2273-0362

Éditeur

Université Lumière Lyon 2

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2003

Pagination : 14-22

ISBN : 1643-7706

ISSN : 1634-7706

Référence électronique

André Micoud, « Faire voir la nature comme elle est », *Parcours anthropologiques* [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2021, consulté le 21 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/pa/1670> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pa.1670>

FAIRE VOIR LA NATURE COMME ELLE EST : ESSAI D'ANALYSE DE LA FIGURATION ÉCOLOGIQUE DE LA NATURE

03

La question : la production du vraisemblable social

Avec l'écologie, a-t-on l'habitude de dire, se manifeste une nouvelle *représentation* de la nature. L'objectif principal de cet article est de parvenir à montrer comment cette nouvelle représentation devient *vraisemblable* socialement, et par là, efficace. Nous intéressera donc au premier chef ce que l'on pourrait appeler la « production du vraisemblable », manière plus simple de parler de la production symbolique de la société par elle-même. Cette production toutefois n'est pas un phénomène simple. Comme on a pu l'exposer par ailleurs¹, nous nous proposons de l'analyser comme comportant trois moments, étroitement imbriqués les uns avec les autres dans la réalité bien sûr, et donc séparés ici seulement pour l'analyse : le moment de la *figuration* où il s'agit de rendre *imaginable* un nouveau regard sur les choses et le monde, celui de la problématisation où il s'agit de le rendre *rationalisable*, et celui de l'*authentification* où il s'agit d'*instituer* proprement dit la nouvelle représentation sociale, de la rendre « opposable aux tiers » en quelque sorte. Ainsi, à titre d'exemple, la « réserve naturelle » qui doit son nom au vocabulaire muséographique, rend imaginable qu'on puisse accorder un traitement à part, comme dans un musée à des « sites naturels » dignes d'intérêt. Mais, quand la même réserve est problématisée en terme de « biotope remarquable », c'est la rationalité scientifique qui fait son entrée pour dire quelle est la raison de l'intérêt de cette réserve et, de là, quelle doit être la meilleure manière de la gérer. Enfin, quand un « arrêté préfectoral de biotope » aura été prononcé, la circonscription de territoire ainsi délimitée se verra dotée d'un statut juridique spécial lui donnant « force de loi ».

Dans cet article cependant, nous ne retiendrons (un peu artificiellement donc) que le premier moment de ce procès de production du vraisemblable – procès global d'institutionnalisation donc –, celui de la figuration ; quand il s'agit, au sens le plus littéral du terme, de rendre imaginable quelque chose qui est encore absent tant que les *figures* qui permettent de le « faire voir » n'ont pas encore été inventées. Mais ce terme de figure est encore trop polysémique : il regroupe dans un même ensemble les « figures de style » de la langue (les « tropes » de la rhétorique) et les figures iconiques, les images visuelles au sens restreint du mot². Ici, sauf exception, il ne sera question que des seules images. Seront donc principalement convoqués les outils de l'esthétique et de la sémiotique des images³. On voudrait seulement noter au passage

combien ces objets mixtes que sont les emblèmes et qui articulent ensemble le signe écrit et l'image (la « devise » et le « type ») sont des objets « forts » pour ce qui concerne cette production du vraisemblable qui nous intéresse⁴.

La sociologie, même si cela commence à changer petit à petit, s'est assez peu intéressée jusqu'à présent aux images. Notre projet s'inscrit donc dans ce courant nouveau qui, dans notre monde de plus en plus audiovisuel, souhaite accorder toute sa place à ce recours aux images qui participe tant à la construction d'un sens commun. En effet, comment pourrions-nous nous comprendre si, d'une manière ou d'une autre, nous ne partagions pas peu ou prou un même imaginaire, ou, pour reprendre une expression de P. Legendre, si nous n'étions pas précisément « sujets aux images » (au sens d'assujettis) ? Or, ce que nous appellerons le « moment écologique », est tout à fait significatif à cet égard. Son émergence, avons-nous dit, manifeste la venue d'une nouvelle *représentation* de la nature. C'était dire, en employant d'autres mots plus concrets, qu'il témoignait d'un changement de *regard*, de l'apparition d'une nouvelle *vision*. Or, si les mots ont un sens, comment cela aurait-il pu se faire sans la production de nouvelles *images*, au sens très concret que l'on a dit plus haut ? Le problème est que ces images, disons les « images écologiques de la nature », sont bien là, à profusion même, dans tous les locaux des associations de protection de la nature, dans nombre de laboratoires de recherche écologique, dans d'innombrables chambres d'enfant, dans tout le matériel d'éducation à l'environnement..., mais que nous ne les voyons pas, ou du moins que nous ne les voyons pas *comme telles*, comme des images. Elles nous aveuglent. Et c'est là le ressort le plus secret de leur efficacité. Elles se font passer pour des images *de ce qui est...* mais que l'on n'aurait pas vu comme tel jusqu'à ce qu'on nous le fasse voir. Ce qui n'est possible que parce que nous désirons les recevoir ainsi. Ainsi se construit le vraisemblable social ou, autrement dit, le nouveau sens commun, à proprement parler déjà *institué* dès ce moment-là⁵. La production de la société par elle-même – à savoir la représentation qu'elle se donne de ce qu'elle est par rapport à son « autre » naturel – production symbolique donc au sens où ce sont des figures qui vont nous permettre de nous rendre imaginable ce qui n'était pas là jusqu'à présent, est un travail qui passe notamment par ce truchement des images.

14

Problème de méthode : dire et montrer

Il reste que ce type d'efficacité propre aux images pose un redoutable problème à celui qui se donne pour objectif d'en mettre les ressorts à jour. En effet, aucune analyse sérieuse ne peut être faite de ces images sans les reproduire pour les donner à voir au lecteur. Lecteur qui, de ce fait même, est transformé en lecteur-spectateur à qui il est demandé, d'une part de faire appel à sa sensibilité perceptive et d'autre part à son entendement logique pour ce qui est du commentaire écrit de l'image en question. C'est précisément à un tel problème que Magritte voulait rendre « sensible » le spectateur-lecteur de son tableau fameux : « Ceci n'est pas une pipe » (fig. 1). Donner à voir une image, c'est aussitôt mobiliser des « affects » hétérogènes à ceux qui sont mobilisés par le « donner à lire ». Les illustrateurs le savent bien qui en ont fait la pointe de leur art : de provoquer une oscillation, vertigineuse quand elle est réussie, entre l'image et le texte. Il en est de même des concepteurs de ces emblèmes déjà évoqués. Mais, comme on peut s'en douter, s'agissant des « images écologiques de la nature », l'analyste montreur d'image s'expose aussi à une autre difficulté. Parce que son objectif n'est pas de produire le vertige, il lui sera immanquablement reproché de chercher à « casser la baraque » quand, s'entendra-t-il dire, il y a encore tant à faire pour « sensibiliser » les gens à la protection de la nature. Notre propos, bien évidemment, n'est pas, par cette analyse, de venir contester le bien-fondé d'une telle nécessité. Outre l'objectif, de type purement scientifique que l'on a dit plus haut – de la meilleure connaissance des mécanismes de la production de la vraisemblance sociale par le recours à l'image – il vise aussi, d'une part et de manière générale, à plaider pour que l'esprit critique garde ses droits et, d'autre part, et plus précisément, à chercher ce que ces images concrètes *disent* de la représentation de la nature qui est en train de devenir la nôtre, et qu'on ne voit pas. (Faisons simplement remarquer au passage que ces images que l'on ne voit pas comme telles deviendront « criantes » quand, quelques années s'étant écoulées, on aura pris quelque distance avec leurs effets ; comme avec celles de l'électrification qui, hier, suffisaient à elles seules à figurer le Progrès et à le rendre désirable). Pour l'heure, nous essayerons de montrer que cette représentation de la nature telle que donnée à voir dans ces images publiques en est une dont l'homme est absent. Ceci bien sûr, qui n'est pas une découverte⁶, ne laisse pas d'être tout de même assez problématique. Et c'est pour cela, qu'en nous tenant au plus près de ce que peut permettre une réflexion sur l'usage social des images, il nous semble possible d'aller plus loin et de dire aujourd'hui, que le schème central de cette nouvelle représentation pourrait bien être celui de la « sensibilité » ou de la « sensibilisation ». Mais, de cette possible suite d'un travail toujours en cours, nous ne pourrions dire ici que quelques mots dans notre conclusion. Le schème en effet, articulation complexe du concept et de l'image, est un outil dont nous sommes encore loin de maîtriser toute la difficulté.

Problématique : du rôle des images dans l'institution du vraisemblable social

L'arrière-plan théorique de cet article est celui qui autorise à décrire une société donnée, sur le plan

symbolique, comme cet ensemble humain qui n'a de cesse de se représenter lui-même dans le même temps et le même mouvement qu'il construit la représentation de ce qu'il pose hors de lui-même. Ainsi en va-t-il de toutes les sociétés humaines, les unes par rapports aux autres. C'est de cette manière que chacune d'elles construit son propre sens commun (qu'il faudrait écrire « comme-un »). À cette construction, bien entendu, participe la fabrication et la diffusion des images. On a pu suggérer ailleurs par exemple combien la diffusion des images des principaux « sites naturels et historiques » du territoire français dans les séries philatéliques et au-dessus des banquettes des trains de la Société Nationale des Chemins de Fer Français avaient pu contribuer en son temps à cette unification, par « l'imaginaire » donc, du territoire national⁷. Par là, un nouveau regard était institué qui, de représenter dans les mêmes cadres tant d'objets pourtant forts hétérogènes, avait pour effet de les récapituler comme figurant une même entité au demeurant bien abstraite : la nation. Telle est la fonction symbolique proprement dite : de rendre figurable, imaginable, une entité abstraite qui, sans cela, de demeurer irréprésentable, ne pourrait même pas accéder à l'existence sociale⁸.

Mais avec les « images écologiques de la nature » c'est de tout autre chose qu'il s'agit. La représentation qui est en jeu n'en est plus une qui concerne seulement l'identité de telle ou telle société par rapport à celle de ses voisines – leur différence commune avec « la nature » étant présumée aller de soi –, elle est celle qui concerne cette différence même. Du coup le problème devient le suivant : comment rendre imaginable cette nature commune à tous et par rapport à laquelle toutes les sociétés quelles qu'elles soient devraient aujourd'hui, comme le soutient le moment écologique, réévaluer leurs rapports ? Comment rendre imaginable cette Nature qui exige qu'on la reconsidère ? (Ce qui revient ipso facto, notons-le au passage, à cette autre question : comment rendre imaginable à nouveaux frais ce qui fait la différence humaine ? Mais laissons cela pour le moment).

Le mouvement écologique a usé et use toujours de beaucoup d'images pour soutenir son action. On n'en finirait pas de citer toutes les images métaphoriques (les trouvailles de style) qu'il a inventées et diffusées massivement dans le monde entier (small is beautiful, agriculture biologique, act local think global, Gaïa, sustainable development...). Et il faudrait un ouvrage énorme pour montrer les images visuelles qu'il a produites à foison. Les analystes politiques ont remarqué depuis longtemps que c'était là une stratégie fort répandue de la part de tous les groupes minoritaires dans le moment de leur émergence. Ils appellent cela dans leur vocabulaire spécifique, l'esthétisation des répertoires d'action des groupes « outside »⁹. Il reste que la place grandissante des médias, ainsi que, dès l'origine, tant l'organisation internationale des groupes écologistes (du fait de leurs liens privilégiés avec les réseaux scientifiques), que leur proximité avec les mouvements de la contre-culture américaine, en ont fait très vite des experts des slogans et des images. Et la construction de la vraisemblance sociale est aussi une fonction de la masse des figures mises en circulation ; masse d'autant plus

circulante quand il s'agit d'images qui peuvent franchir les barrières des langues.

Des images, de la perception et des codes sociaux de cette perception

Les images, vient-on d'écrire, passent les frontières. Ce qui mériterait d'être un peu nuancé puisque aussi bien chaque culture ne les accepte pas toutes également. D'une part parce que dans leur tradition respective l'image en tant que telle a plus ou moins de place « légitime » et, d'autre part, parce que tel ou tel type d'images est ou non recevable, ou, pour celles qui viennent d'ailleurs, est ou non décodable. « Il n'y a pas d'immaculée perception » a pu écrire P. Bourdieu. Le « mouvement écologique mondial » dont on sait à quel point il affectionne l'image de la Terre – en ce que celle-là est le référent même de son énonciation – a pu connaître quelques déconvenues de n'avoir pas toujours eu une sensibilité suffisamment fine de ces subtiles différences. Si tant est que ces « images écologiques de la nature » sont à analyser en effet comme des « faire-voir » orientées vers des « faire-faire » ; encore faut-il qu'elles puissent rencontrer quelque part les cibles qu'elles veulent faire se mouvoir. Ce qui veut dire en d'autres termes que l'image conçue comme opératrice (de la construction d'une nouvelle vraisemblance sociale) doit à la fois partir de ce qui est connu de son récepteur (de manière à l'atteindre, parce qu'il peut y reconnaître quelque chose) et, en même temps, le déplacer, lui faire faire un écart (sans quoi rien ne serait mobilisé pour l'action).

Et c'est d'emblée par cette approche en terme de code – ce qui fait que, dans une culture donnée, chacun sait « naturellement » à quel genre d'images il a affaire – que nous voudrions entamer cette analyse concrète. La série d'images que nous avons retenue en effet appartient à un genre tout à fait connu et reconnaissable et qui même, comme on dit, a ses « lettres de noblesse » : la *gravure naturaliste*. Il s'agit d'un genre avec lequel, nombre de personnes un peu cultivées entretiennent même un rapport de familiarité (cf. supra. note 3). De cette première caractérisation on peut donc retenir qu'elle satisfait à la première partie du programme indiqué ci-dessus : le dessin naturaliste va à la rencontre de ceux qui le connaissent déjà et qui, le re-connaissant comme familier, ne développeront certainement pas de crainte à son endroit. Ils en connaissent d'ailleurs déjà sans doute tous les arguments. À la différence de la photographie (ce qui d'ailleurs explique toujours son maintien dans la gamme des manières de donner à voir), il est un mode d'expression qui seul peut permettre de relever tel ou tel trait distinctif entre des espèces voisines. Au lieu que la reproduction photographique aligne « objectivement » sur le même plan tous les éléments de l'objet représenté, le dessin fait à la main, informé en quelque sorte par le savoir du « naturaliste », est discriminant¹⁰. Il hiérarchise ce qui doit compter parmi les multiples traits, au besoin en jouant avec les proportions, puisque son objectif essentiel est d'offrir un outil fiable à ces sciences d'observation in vivo que sont les sciences naturelles. Dessin donc non pas « plus vrai que nature » mais plus généreux à l'endroit de ceux dont la tâche, pour bien la connaître, est de bien savoir la distinguer.

Observons maintenant l'une des images sélectionnées (fig. 2). Il s'agit bien d'une gravure, d'un dessin fait à la main et non pas d'une photographie. Chaque animal y figurant est représenté très fidèlement, à la manière « naturaliste » qui parvient parfois à faire croire qu'il est là, presque vivant¹¹. Elle est intitulée « Montagnes ». Sa légende (*legenda*, ce qu'il faut lire) ne renvoie cependant pas à une espèce particulière – comme c'est le cas pratiquement sans exception du dessin naturaliste traditionnel – mais à un milieu, un biotope, celui des « montagnes ». Ainsi, sur la base de la familiarité première (et de la confiance qu'elle inspire) vient de se produire un écart qui, déjà, a fait se déplacer le spectateur : il regarde, sans le savoir, une *gravure naturaliste écologique*. En effet, l'objet donné à voir, figuré et institué de ce fait même, est non pas telle ou telle espèce animale ou végétale qu'il est possible à tout un chacun d'aller voir dans la nature ou au Muséum, mais, récapitulée sous cette étiquette « Montagnes », une entité abstraite, identifiée par ce dessin à la coprésence des espèces réputées en être l'expression sans reste, et que selon que l'on est plus ou moins savant, on désignera du terme de « milieu » ou de « biotope ». Habitué en quelque sorte par les codes de sa culture à ce que le nom indiqué sous une gravure naturaliste renvoie à une réalité naturelle (ou plutôt, dans le vocabulaire sémiotique, à un référent), il est ainsi amené à en déduire que ce qu'il voit ainsi représenté et qui a nom « milieu » pourrait bien avoir le même caractère de réalité. L'image et sa légende ont bel et bien, à elles seules, produit un effet : instituer une nouvelle réalité en la produisant comme représentable.

Ces « gravures naturalistes écologiques » (exemple particulier de ce que l'on a appelé génériquement les « images écologiques de la nature »), leurs concepteurs en parlent comme de « tableaux pédagogiques ». Ce que l'on peut entendre comme « faits pour les instituteurs ». Ce qu'il faut savoir en effet c'est qu'à chaque image de la série (qui en compte dix-sept) est associé un petit livret d'une vingtaine de pages et dans lequel on trouve deux dessins où ne sont figurés que les contours des silhouettes des éléments représentés (animaux d'une part et végétaux d'autre part), assorties de numéros renvoyant à un descriptif de chacun d'eux référencé sous la double dénomination linnéenne et commune (Fig. 3 et 4). Par ailleurs, l'introduction à chacun de ces petits livrets est consacrée à une description schématique d'ensemble du fonctionnement écologique du milieu concerné. « Tableaux pédagogiques », matériel éducatif mis à la portée de tous, allers-retours organisés entre le dessin et le texte, entre les noms latins et les noms vulgaires... l'image, on le voit n'est qu'une pièce insérée dans un dispositif fort complexe. C'est que, si l'image est indispensable selon nous à l'institution d'une *vraisemblance sociale* (par cet effet selon lequel ce qui *semble* à « ce qui est » doit bien être *vrai*), elle n'y suffit pas à elle seule et doit être relayée par le discours qui va *dire* ce que l'on voit (la légende au sens large du terme). Mais l'image en tant que telle n'a pas encore fini de produire tous ces effets. Ou plutôt, nous sommes encore loin d'avoir réussi à tous les mettre à jour.

L'effet de « l'image écologique de la nature »

La gravure naturaliste qui constitue le modèle de la série analysée ici, est connue pour son effet d'être « plus vraie que nature ». Nous avons écrit plus haut : plus généreux pour celui dont la tâche est de bien la connaître. Ce qui veut dire, pour les sciences naturelles traditionnelles, dont la tâche est de bien permettre d'identifier chaque espèce. À partir de notre matériel (toutes les images de cette série fonctionnent de la même façon) arrêtons-nous un moment sur la question : quel est l'effet spécifique de la « gravure naturaliste écologique » ? Et pour cela regardons à nouveau attentivement ce qui nous est « donné à voir » dans cette image « Montagnes » (Fig. 1). En matière de générosité nous voilà servis ! C'est l'abondance même, c'est le rêve ! Tout se passe comme si, autant pour notre plaisir que pour notre édification, chacune des espèces réputées avoir son habitat en ces lieux nous avait fait la grâce de nous déléguer un de ses représentants. Ils sont tous venus, qui de son aire, qui de son terrier ou de son gîte pour cette fête des yeux. Et les voilà tous ensemble réunis. Celui qui est plus grand en taille s'est placé modestement au fond du tableau laissant au premier plan de la place pour le plus petit. Les espèces prédatrices sont en parfaite concorde avec les espèces proies. Et d'ailleurs, c'est toutes les saisons en même temps : le plaisir des fleurs et celui des fruits. De ce premier regard nous retiendrons pour le moment que ce que ces images donnent à voir peut être appelé une figure de la *nature complète*.

Tout le monde bien sûr sait assurément qu'il ne s'agit là que d'une convention, d'une fiction bienheureuse, d'une rare félicité¹². Tout le monde le sait, « mais quand même », ça ferait tellement du bien si cela pouvait être vrai ! Tout le monde peut se laisser aller à rêver que, hier peut-être, à moins que ce ne soit au commencement du monde, un tel spectacle aurait pu s'offrir à nos yeux. Et alors, pourquoi pas, à nouveau, demain ? Cette image, fort différente donc en cela de la gravure naturaliste ordinaire (à but « strictement » scientifique voudrait-on dire, encore que le plaisir esthétique y soit bien toujours plus ou moins associé), produit bel et bien un autre type d'effet. Celui qui ne se produirait pas tant si, par ailleurs, on n'avait pas le désir qu'il se produise : le désir de croire possible même ce que l'on sait être irréel¹³. Là est sans doute le ressort le plus efficace de l'effet produit et qui ne serait donc seulement strictement « pédagogique », c'est-à-dire de l'ordre de la diffusion de la connaissance, mais bel et bien édifiant voire militant : mobiliser pour faire en sorte, en protégeant la nature en chacun de ses milieux maintenant bien *identifiables* par l'ensemble de la faune et la flore à laquelle ils sont réputés être consubstantiels, que la vision imagée, et donc imaginable, puisse se réaliser. Et même si tout le monde sait que le « retour » à cette « nature complète » doit être reconnu comme impossible, l'essentiel est acquis qui consiste à ce que cette image fonctionne non pas seulement comme idéal mobilisateur, mais comme opérateur d'inférence réelle d'une entité abstraite socialement construite. Le milieu (ou le biotope), parce qu'il est identifiable à la présence d'une série d'espèces posées comme caractéristiques, présence qui deviendra bientôt observable dans des lieux remarquables et bientôt mesurable sur toute la planète (sous le vocable nouveau de la

« Biodiversité ») est devenu quelque chose dont l'existence est aussi vraisemblable socialement que l'est l'inflation ou la criminalité. Les « gravures naturalistes écologiques » comme on pouvait s'en douter, ont aussi pour effet de produire la vraisemblance sociale, et donc la légitimité, de la discipline qu'elles servent.

L'image et la série

Chacun des posters renvoie à un biotope particulier (Fig. 5). Chacun, comme on l'a vu, n'a pas pour référent ce qui pourrait être une scène réelle puisqu'au contraire ce qu'il donne à voir (ce qu'il organise pour le regard) est comme la *représentation de la forme pure d'un concept*, concept très proche de ce qui est l'objet même que se donne la science écologique, à savoir : l'étude des relations des êtres vivants entre eux et avec leur milieu. En ce sens, et si l'on se rappelle que la figuration est cette procédure qui permet de rendre présente une entité abstraite, alors on peut mesurer à quel point ce que les « gravures naturalistes écologiques » donnent à voir est la science écologique elle-même. En effet, si chaque image doit bien essayer de donner à voir chaque biotope, la « nature complète » est bien plus que cela. D'où, inéluctablement, la propension à la série qui ajoutera sans arrêt des images toujours plus précises d'autres biotopes ou d'autres sous-biotopes... etc...¹⁴. Jusqu'à faire se demander, quand on avancera ainsi dans toujours plus de fragmentation, si les images pourront continuer à représenter quelque chose de vraisemblable, pour le commun des mortels. Mais nous n'irons pas jusqu'à ce moment qui, pour nous, ouvre à un autre champ d'analyse, non plus celui des images publiques instituant mais celui des représentations graphiques inhérentes à la formalisation scientifique (c'est-à-dire à cet autre moment de l'institution symbolique de ce qui est, que l'on a désigné comme étant celui de la problématisation et où, en principe, les dimensions esthétiques cèdent le pas à celles de la cognition conceptuelle).

Et l'homme dans tout ça ?

La dernière image de la série de dix initialement prévue est intitulée « Villages » (Fig. 6). Regardons-la de près un instant. En effet, c'est la première fois que l'on y voit apparaître une figure humaine. Certes, ça et là, dans une ou deux images précédentes, on avait pu voir quelques traces de sa présence : par exemple un fil de fer barbelé, un bout de clôture dans l'image « Bocages et prairie » ... Mais un homme en chair et en os, c'est là sa première apparition. Certes elle n'est pas bien grosse. Il ne s'agit même que d'une silhouette minuscule que l'on aperçoit à peine dans le plan le plus éloigné. Au premier plan au contraire, dans de vieux abris abandonnés, au milieu des vestiges d'une activité humaine déjà ancienne (des vieux outils, des paniers d'osier...) sont les représentants de toutes ces espèces familières (mais honnies par les anciens habitants des lieux en tant que « nuisibles », des belettes, des fouines...) en train de recoloniser l'endroit. Les villages se meurent. La nature reprend ses droits dans ces lieux où, de l'homme, il ne resterait bientôt plus que des traces indéchiffrables, n'était la présence des ethnologues spécialisés en patrimoine rural.

Ainsi donc, comme on le savait déjà, les « gravures naturalistes écologiques » ne se soucient guère de mettre en valeur les milieux naturels anthropisés¹⁵. La nature à laquelle elles souhaitent sensibiliser les spectateurs est plutôt celle dont l'homme se tient absent. Il y a pourtant un problème. Est-on vraiment sûr que, dans toutes ces images de la nature ainsi données à voir, il n'y ait aucune autre trace de l'homme ? Erreur. Certes, il faut bien la chercher tant la chose est discrète, mais le fait est là : sur chacune de ces images figure le nom du dessinateur, François Crozat (Fig. 7). Mais il faut être encore plus précis : ce n'est pas le nom qui figure, mais la trace de ce nom telle que, ici gravée sur un rocher, là sur un petit bout de bois à peine repérable sur le sol, ailleurs écrit sur un bout de papier perdu au fond de l'eau... etc., elle soit *quasiment* rendue invisible. Le nom lui-même du « naturaliste » a été presque comme « naturalisé ». Le procédé est connu et il a déjà été utilisé par de grands peintres qui, par ce moyen, souhaitaient, pour une raison ou une autre, s'invisibiliser de l'œuvre qu'ils avaient confectionnée¹⁶. Ici, ce que montre l'emploi de ce procédé, c'est qu'essayer de montrer la nature « comme elle est », ne se peut pas sans, dans le même temps, dans cette représentation-là de la nature, essayer d'invisibiliser celui qui, de fait, s'auto-institue comme son énonciateur. Et ce n'est que parce que le droit d'auteur – celui de marquer son œuvre de son nom – vient rentrer en contradiction avec ce que l'œuvre veut montrer, que l'on devra avoir recours à cet artifice maximum : naturaliser le nom lui-même.

Les institutions institutantes

Si maintenant nous retournons le support sur lequel est reproduite l'image, d'autres noms vont apparaître (Fig. 8) : celui du commanditaire, la Région Rhône-Alpes qui figure avec son logo, l'éditeur, la Fédération Rhône-Alpes de Protection de la Nature (FRAPNA) dont l'adresse à l'époque était à l'Université Lyon 1, et enfin, mais en clair cette fois, l'illustrateur déjà nommé, François Crozat. C'était donc bien à la fois d'association militante, de protection de la nature, de science et d'institution territoriale dont il était question ; « institutions » qui toutes ensemble se sont accordées de fait sur l'importance de l'image pour lui faire servir chacune leur dessein. Preuve s'il en était besoin de la vertu qu'on lui reconnaît : de rendre vraisemblable sans passer par les détours de la raison discursive. Or qu'est-ce qui, au fond, est institué par ces images ? Ou, qu'est-ce que, à tout le moins, elles rendent vraisemblable ? Comme nous l'avions déjà suggéré dans l'introduction, elles rendent vraisemblable la représentation selon laquelle la nature est identifiable au vivant, davantage même à tout le vivant sauvage, c'est-à-dire à tout le vivant excepté l'humain (aucune place ou presque en effet pour la nature « domestiquée »).

Comme il est inhérent au naturalisme – mais dans les arts cette fois – de se prétendre comme représentation à la fois sans artifice et sans reste, il en va de même du naturalisme en écologie. Dans les deux cas c'est en s'absentant de ce qu'il donne à voir que l'énonciateur atteint l'effet d'objectivité. Le naturalisme dans les arts est ce mouvement qui s'écarte des institutions codifiées de la représentation du Beau au nom de la

représentation du « réel tel qu'il est » ; ce qui revient en fait à montrer cela du réel que les codes du Beau avaient pour mission de cacher (la pourriture, les déchets, le nauséabond, les ordures). Dans la « gravure naturaliste écologique » la nature, montrée « comme elle est », est identifiée à la complétude des inventaires floristiques et faunistiques des espèces sans l'homme. Loin donc d'être anodines, ces images fonctionnent comme des opérateurs de réassurance quant à une objectivité de ce qui serait en soi, la nature, au moment même où disparaît la pratique que pouvait en avoir le plus grand nombre (sous la forme quotidienne du travail agricole), et où parallèlement le développement de la connaissance du vivant s'effectue en devenant de plus en plus inaccessible au profane. Et c'est donc parce qu'elles sont l'imaginaire de notre temps que, spontanément, nous y adhérons.

Conclusion

L'image en général on l'a vu, du moins peut-on l'espérer, nous « touche » par cette vertu qu'elle a en propre, de court-circuiter les moyens de l'entendement logique, d'anesthésier nos méfiances, en bref, de nous faire adhérer par le moyen de la sidération. Pour autant, la brève analyse critique que l'on a voulu présenter ici n'est pas faite pour ajouter un discours de plus à tous ceux, déjà innombrables, qui recommandent de se méfier de l'imagination et de ces pièges au motif principal selon lequel, parce qu'elle s'adresserait à nos sens, elle serait une menace pour la raison. Nous tenons au contraire pour avéré que nous sommes des hommes sensibles et qu'il est aussi faux que prétentieux de vouloir soutenir le contraire. Sans la présence d'une « sensibilité commune » comment pouvoir imaginer quelque collectif humain que ce soit ? Comment penser les sociétés sans les mythes, les religions et les idéaux politiques¹⁷, utopiques autant qu'idéologiques ? Sans les images donc ? Il reste que, et c'est sans doute là que gît le problème majeur, cette « sensibilisation » (forcément par le recours aux images), nouvelle manière de dire aujourd'hui « faire prendre conscience de », parce qu'elle vient infirmer la représentation selon laquelle nous serions identifiables à n'être que des cerveaux (ou des consciences pures), semble attaquer de front une tradition multiséculaire définissant l'homme comme animal raisonnable¹⁸.

Or, ces images écologiques en particulier, on veut dire celles qui identifient la nature à la vie sans l'homme, que disent-elles de la nature de l'homme si ce n'est, indirectement mais très fortement, qu'il est lui aussi, en tant qu'être vivant, un être sensible, qui a des sens, des sensations, une sensibilité, par quoi ces images peuvent l'atteindre ? Et que c'est aussi par cette médiation-là qu'il peut reconnaître ses semblables, construire un « sens commun » avec eux. Sans être obligé pour autant de ne pas raison garder. Ainsi, avec ce schème de la « sensibilité », et bien au-delà des seules questions strictement écologiques, se laisse peut-être entrevoir l'institution d'une nouvelle différence homme/nature dans laquelle la « sensibilité » (du vivant) prendrait quelque peu le pas sur la rationalité (abstraite ou « schématique »). Et amoindrir ainsi sa différence d'avec l'animal. Peut-être alors serait-ce l'occasion de revisiter cette notion de schème¹⁹, mixte de

concept et d'image auquel, quand bien même ce serait de la manière la plus abstraite qui soit, nous ne pouvons pas ne pas avoir recours pour *penser* les plus hautes institutions humaines (*nihil potest intelligere sine fantasmate* disait le latin médiéval). A-t-on bien réfléchi à ce sujet au sens

du mot « concept » tel que l'emploient les publicitaires ? Moyen de faire passer une *idée* par une *image*.

André MICOUD
(CNRS-CRESAL)

Notes

- ¹ « Écologie urbaine : nouvelles scènes d'énonciation » in *Écologie et politique*, n° 17, été 1996 ; « Le Bien Commun des patrimoines » in *Patrimoine naturel, patrimoine culturel*, La Documentation française, Paris, 1995, p.p. 25-38.
- ² Reproduction sur un support en relation « naturelle » (ressemblance, évocation) avec l'objet représenté.
- ³ L'analyse procèdera ainsi « de l'évidence (du fait) à la mise en évidence (du sens), grâce à la mise à distance de l'expérience ordinaire obtenue par la rupture avec la familiarité », Heinrich N., « L'art et la manière : pour une "cadre-analyse" de l'expérience esthétique », in *Le parler frais d'Erving Goffman*, Minuit, Paris, 1994, p.p. 110-120.
- ⁴ Le lecteur pourra en avoir une petite idée en se reportant à notre brève analyse des emblèmes des associations de protection de la nature (qui, de représenter *toujours* des animaux sauvages familiers, ont pour efficace de produire comme une évidence l'identification : nature = nature vivante animale inoffensive), in *Nature, sciences, sociétés*, Vol. 1, n° 3, 1993, Dunod, Paris, p.p. 202-210.
- ⁵ Où l'on voit que ce que l'on a appelé le « premier » moment, celui de la figuration, ne l'est pas chronologiquement dans ce qui serait un procès linéaire d'institutionnalisation et donc « avant » ceux de la problématisation scientifique et de l'authentification juridique qui lui feraient suite. Il est pour nous principal ou primordial au sens où, par la distinction qu'elle opère dans le chaos, la figure – et le fond qu'elle fait être en s'y inscrivant – est au départ de la production du sens (en tant que le sens procède d'une différence).
- ⁶ Parmi d'autres, on pourra se reporter aux analyses de Larrère R., « La notion de climax : modèle d'une nature sauvage », in *Études Rurales*, n° 129-130, 1993, p.p. 15-31.
- ⁷ « Les sites naturels du beau pays de France » in *Tourisme et Environnement*, La Documentation française, Paris, 1992, p.p. 103-111.
- ⁸ « Peut-être n'y a-t-il pas de groupe social sans ce rapport indirect à son être propre à travers une représentation de soi-même » Ricœur P., in *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Le Seuil, Paris, 1986, p. 230.
- ⁹ Ch. Tilly « Les origines du répertoire de l'action collective contemporaine en France et en Grande-Bretagne » *Vingtième siècle*, n° 4, 1984, cité par Sylvie Ollitrault « Les groupes d'intérêt environnementaux » (projet de recherche, 1997).
- ¹⁰ Remarquons-le au passage, un même mot « naturaliste » désigne à la fois, le savant ou l'amateur ainsi que l'une ou l'autre de ces personnes habiles dans ces sciences auxiliaires que sont le dessin et la taxidermie.
- ¹¹ À propos de ces arts « mineurs », quand les artistes qui étaient capables de réaliser des masques mortuaires saisissants de vie furent disqualifiés comme « artisans » par rapport aux artistes nobles, cf. *Devant l'image*, Didi-Huberman G., Minuit, Paris, 1990, p. 262s.
- ¹² Nous avons répété de nombreuses fois le test qui consiste à présenter ces images à des individus seul ou en groupe et à leur demander ce qu'elles évoquent en eux. Le thème qui vient en premier lieu est celui de l'Eden, du Paradis terrestre (c'est-à-dire non seulement la nature complète, mais la nature pacifiée, irénique, sans conflits) suivi de peu par celui du naïf ou de l'innocence enfantine. Un monde de rêve.
- ¹³ Pour une analyse fouillée de cet effet, cf. « Je sais bien, mais quand même », p.p. 9-33 in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Mannoni O., Minuit, Paris, 1969.
- ¹⁴ Ainsi en a-t-il été de la série analysée ici. Le nombre des images initialement prévues – qui résultait d'une commande émanant de la Région Rhône-Alpes – était de dix. Tel était en effet le nombre de biotopes identifiables que l'on avait cru pouvoir donner à voir comme caractéristiques de cette région avant que, le succès commercial aidant, on décide de poursuivre la série en y ajoutant sept autres gravures (des milieux maritimes notamment).
- ¹⁵ Depuis que cet article resté inédit a été rédigé (en 1995 environ), il convient de reconnaître que les choses ont changé. Les naturalistes et écologues d'aujourd'hui, parce qu'ils sont amenés à intervenir de plus en plus sur la « nature ordinaire » ont intégré ce fait que l'homme est toujours déjà présent.
- ¹⁶ On en trouvera plusieurs exemples dans l'œuvre de Louis Marin, cf. notamment, *Le portrait du roi*, Minuit, 1981, *Opacité de la peinture*, Uscher, 1989, *De la représentation*, Hautes Études, Gallimard, Le Seuil, Paris, 1994).
- ¹⁷ « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », Ricœur P., op. cit. p.p. 379-392.
- ¹⁸ « La personne est la substance individuelle d'une nature raisonnable » Boèce (V^e-VI^e siècle) cité par Ladrière P. « La notion de personne héritière d'une longue tradition » in *Biomédecine et devenir de la personne*, Novaes S. (Éd.), Le Seuil, Paris, 1996, p. 48.
- ¹⁹ « Représentation intermédiaire, homogène d'une part au concept pur, en ce qu'elle ne contient rien d'empirique ; et de l'autre aux perceptions, en ce qu'elle appartient à l'ordre du sensible, et qui par suite, permet la subsomption indirecte des perceptions ou des images sous les catégories ». Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, P.U.F., Paris, 11^e éd., 1972, p. 952. Sur cette notion de schème voir aussi Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p.p. 160-168, ainsi que, dans ce même ouvrage, les notations sur les images *achiropoïètes* « non faites de main d'homme », p. 224.

Fig. 1 : Tableau de Magritte

Ceci n'est pas une pipe.

20

Fig. 2 : Poster « Montagnes »
© FRAPNA

1. Aigle royal	16. Herminie
2. Apollon	17. Huppie argentée
3. Becoreille des sapins	18. Leston à 4 taches
4. Bouquetin	19. Librevivante
5. Candide	20. Marianne
6. Carabochortensis	21. Merle à plastron
7. Casse-croûte au rocher	22. Mésange alpine
8. Chamois	23. Mouton à queue noire
9. Chaton des pâturages	24. Pic à trois pointes
10. Chevreuil des Alpes	25. Pic à trois pointes
11. Ciconie alpine	26. Salamandre noire
12. Erable européen	27. Sirene alpine
13. Grand tourter	28. Tarsus
14. Grive bleue	29. Ventre de montagne
15. Zygène pourpre	

Fig. 3 : Dessin des silhouettes avec les n°
© FRAPNA

**Fig. 4 : Extrait du
livret descriptif**
© FRAPNA

4. La Clématite des Alpes - *Clematis alpina*. Les Clématites sont des lianes (leur nom grec signifie « bois flexible ») : celle-ci est la seule liane alpine, rampante ou grimpante. Ses fleurs sont blanches, élargies à l'intérieur. Elle pousse dans les bois et les rochers.
5. La Primula hirsute - *Primula hirsuta*. Elle pousse dans les éboulis, les rochers qui retiennent l'humidité. Ses fleurs en corolle se dressent au sommet d'une tige, elles sont rose clair avec l'intérieur blanc pur.

Pour ce qui est de la faune, nous l'avons partagée en deux grandes catégories : les consommateurs primaires (herbivores, granivores...) et les consommateurs secondaires (les prédateurs, les carnivores omnivores).

LES CONSOMMATEURS PRIMAIRES

1. Le Becrorol des sapins - *Laxta cerisea*. Sur le poster, le mâle (couleur brune et la femelle gris-vert) sont représentés. Comme le Cerneau, le Becrorol, passe l'hiver en montagne. Leur régime alimentaire consiste de graine de conifères, abondants à la mauvaise saison, le leur permet. Il établit son nid à la cime des sapins, dans le dénivelé des branches à l'aide de son bec. Une fois établie, cette-ci est très difficile à briser. Les graines d'arbres à feuilles caduques, des baies, des baies de cerise et des pommes. C'est un être très capable de voler en ligne droite, même au lever et au coucher du soleil. Les Becrorols se trouvent dans les forêts de conifères riches en fruits, ils parcourent aussi des milliers de kilomètres à travers le continent européen.

La Clématite des Alpes

Le Becrorol des sapins

**Fig. 5 : Quelques exemples
de la série (dont
« Bocages et prairies »)**
© FRAPNA

Fig. 6 : Poster « Villages »
© FRAPNA

22

Fig. 7: Montage représentant plusieurs exemples (avec grossissement) des traces du nom de l'illustrateur
© FRAPNA

Fig. 8: Verso d'une des images au format carte postale
© FRAPNA