

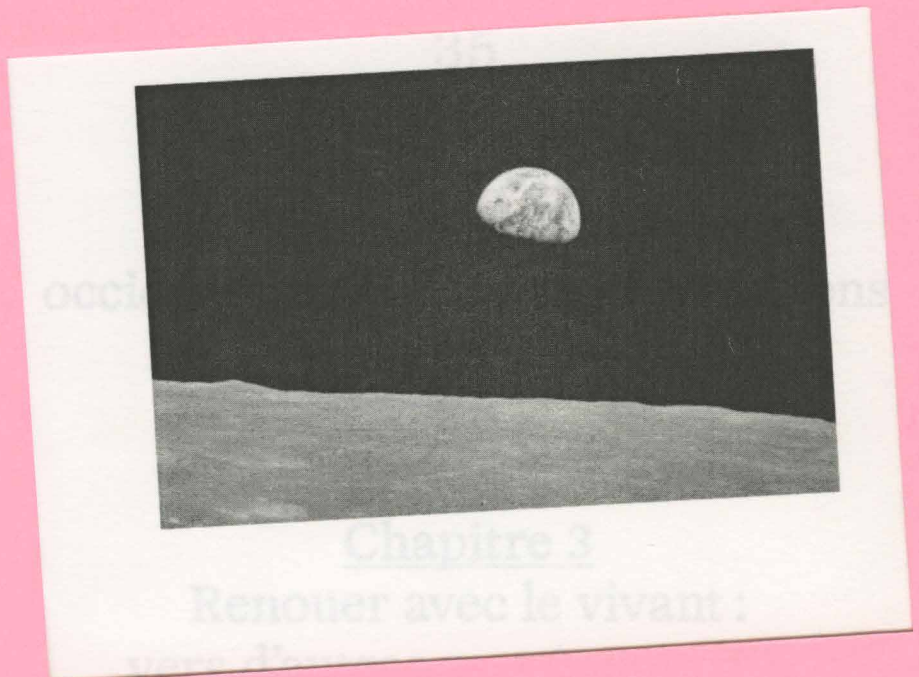
L'image au conditionnel

14

iconographie d'une
mobilisation écologique

32

8



Adèle Migeat

[FR]

Résumé [EN]

Abstract

« Notre maison brûle, et nous regardons ailleurs ».

C'est par ces mots que s'exprimait en 2002 un ex-chef d'État français à l'occasion du 4^e Sommet de la Terre à Johannesburg. Plus de 20 ans plus tard, cette formule restée célèbre semble encore et toujours d'actualité.

Alors que l'urgence écologique occupe une place centrale dans le débat public, les réponses des acteurs gouvernementaux demeurent largement insuffisantes.

En réaction, des citoyens s'organisent et proposent de redessiner nos manières d'habiter le monde.

Pourtant, une part encore trop importante de la population se tient à l'écart de ces revendications.

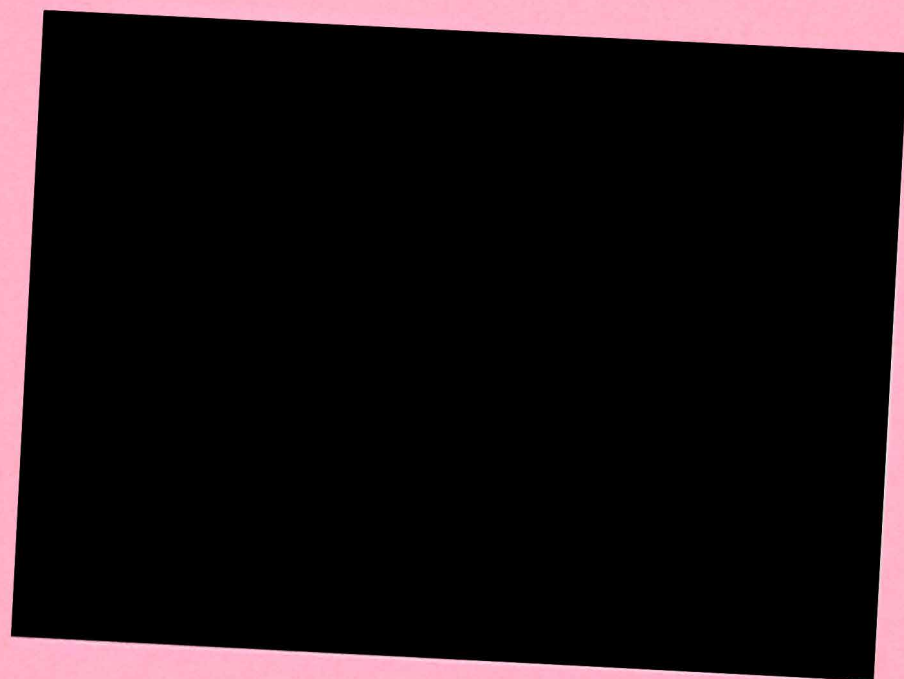
Face à ce constat, je m'interroge : comment expliquer que malgré l'abondance d'images faisant état des dégradations environnementales, certains persistent au pire à marquer leur désintérêt total pour le sujet, au mieux avouent baisser les bras ? Par extension, cette question en appelle d'autres : l'image, au vu de sa place grandissante dans nos sphères de discussion, est-elle en mesure de conduire à une mobilisation écologique ? Comment les images, employées au conditionnel, nous font-elle entrevoir les multiples éventualités des devenirs terrestres ?

“Our house is burning down and we're blind to it”.

These are the words expressed by a former French head of state in 2002 on the occasion of the 4th Earth Summit in Johannesburg. More than 20 years later, this famous metaphor still seems relevant. While the ecological emergency occupies a central place in the public debate, the responses of government actors remain largely insufficient. Faced with the observation of glaring inaction, citizens are organizing and proposing to redesign our ways of living in the world. However, too large a part of the population is still aloof from these claims.

Faced with this observation, I wonder: how to explain that despite the abundance of images reporting environmental degradation, some who persist at worst in showing their total disinterest in the subject, at best admit revealing their arms ? By extension, this question calls for others: is the image, given its growing place in our spheres of discussion, able to lead to ecological mobilization ? How do the images, used in the conditional, make us glimpse the multiple eventualities of earthly becomings ?

sous la direction d'Annabel Vergne professeure
de scénographie à l'École des Arts Décoratifs of Paris



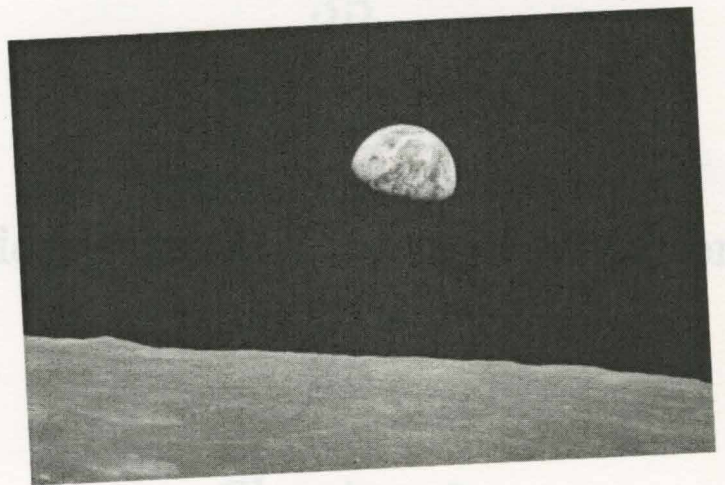
under the direction of Annabel Vergne scenography
teacher at École des Arts Décoratifs of Paris

L'image au conditionnel

Iconographie

d'une mobilisation

écologique



Adèle Migeat

<u>Remerciements</u>	<u>Avant-propos</u>	<u>Introduction</u>
5	7	9

I - <u>Images de la catastrophe : fabriques de l'inaction ?</u>	13
<u>Chapitre 1</u>	
Cultiver une esthétique du désastre	15
A	B
<u>Chapitre 2</u>	
Omniprésence médiatique des images de la catastrophe	19
<u>Chapitre 3</u>	
Des représentations qui paralysent ?	24
A	B

II - <u>Mieux voir pour mieux comprendre</u>	33
<u>Chapitre 1</u>	
La cosmologie naturaliste, berceau de la crise écologique	35
<u>Chapitre 2</u>	
Les stigmates de l'ontologie occidentale dans les représentations du vivant	38
<u>Chapitre 3</u>	
Renouer avec le vivant : vers d'autres représentations	41
A	B
	C

Chapitre 1

Revendications dans l'espace public : l'image comme mégaphone des luttes
51

Chapitre 2

Dessiner les contours de nouveaux lendemains
54

A

B

Mémoire
rédigé entre 2022 et 2023
réédité en 2025

Remerciements

Je tiens en premier lieu à remercier ma directrice de mémoire Annabel Vergne, qui a su m'éclairer et me soutenir tout au long de la rédaction de cet écrit. Nos entrevues régulières, riches en partage de connaissances m'ont permise d'affiner et d'étoffer ma pensée. Mes remerciements s'adressent aussi à Paul Sztulman, Judith Abensour, Roxane Jubert, Stéphane Degoutin et Patrick Laffont-DeLojo qui ont pu se rendre disponible pour répondre à mes interrogations. Je tiens enfin à remercier mes parents, Hélène et Vincent Migeat, ainsi que mes amis de l'Ensad et d'ailleurs pour leurs relectures, leurs conseils avisés et leur aide matérielle.

Avant-propos

Deux ans avant ma naissance, en 1997, se tenait au Japon la COP 3, une conférence qui aboutit à la signature du protocole de Kyoto, visant à réduire entre 2008 et 2012, les émissions de gaz à effet de serre d'au moins 5% par rapport à 1990. Près de vingt-cinq ans plus tard, le GIEC publie un sixième rapport, qui fait état de la gravité de la situation actuelle : depuis la période pré-industrielle, l'activité humaine a conduit à une augmentation de la température atmosphérique globale de 1,1°C. L'équilibre de nos conditions de vie sur Terre s'en trouve durablement bouleversé : submersion de terres habitées, sécheresses, appauvrissement de la biodiversité, récurrence d'épisodes climatiques extrêmes, risques de pandémies accrus sont autant de menaces qui pèsent sur nos existences. Alors, dans l'espoir d'assurer la survie de l'humanité et plus globalement des espèces qui peuplent la planète, il est devenu urgent de repenser nos manières d'habiter le monde. J'ai grandi en banlieue parisienne, dans une ville où le béton prenait très largement le pas sur les espaces verts subsistants : la seule relation quotidienne que j'entretenais avec la nature se limitait au jardin familial. Néanmoins, la sensibilité à la question écologique a toujours fait partie intégrante de mon éducation : je pourrais décrire mes parents comme des « consom'acteurs », convaincus que les petits gestes participent à faire la différence, mais pas moins en colère contre les grands de ce monde. De cette enfance citadine je regrette aujourd'hui l'absence de visites pédagogiques à la ferme, et le manque de sorties en forêt. Parfois il m'arrive encore, au détour d'une foire agricole de village, de m'extasier devant des animaux que je n'avais vus jusqu'alors qu'à travers mon poste de télévision. Ce n'est qu'assez récemment, au fil de mes rencontres et lectures, que j'ai pris conscience de l'urgence à agir. Pour être tout à fait honnête, je ne me décrirais pas comme une militante de la première heure. Ce sont sans doute les combats que j'ai portés plus tôt, relatifs

aux notions d'égalité, de respect et de vivre ensemble, qui m'ont conduite aux questions d'écologie. Je me sens appartenir à une génération qui ne bataille pas par choix mais par nécessité. Je me prépare à l'idée que si nous n'agissons pas rapidement, dans une vingtaine d'années (je serai alors âgée de 45 ans) la face du monde que nous connaissons aujourd'hui aura drastiquement changé : où serai-je alors ? Dans quelles conditions vivrons-nous ? Que sera-t-il advenu de la Terre et de ceux qui la peuplent ? Autant d'interrogations qui me poussent à me pencher sur l'impact des images au sein de la mobilisation écologique. Écrire ce mémoire m'apparaît alors relever d'un acte militant : il est en quelque sorte et à mon échelle, la petite pierre que j'apporte à l'édifice.

Introduction

En juin dernier, j'achevais la rédaction d'un mémoire que que j'intitulais *Retour de Flammes*. Il y était question d'une exploration de la figure du feu, un élément qui m'intéressait depuis quelque temps et dont j'avais déjà commencé à entrevoir l'ambivalence à travers la conception d'un catalogue d'images l'année précédente. Dans cet écrit, je m'attardais sur la place qu'occupe le feu dans notre Histoire, nos rites, nos imaginaires, nos quotidiens. Mais naturellement, au vu des récents incendies qui avaient fait des ravages dans divers endroits du monde, il m'était impossible de conclure ce mémoire sans traiter du feu sous le prisme de l'écologie. Dans la troisième partie de cet écrit j'analysais notamment les images rapportées des méga-feux et tentais d'en comprendre la portée médiatique. Je relevais alors de nombreux paradoxes : ces images, pourtant témoins visuels d'une urgence extrême, provoquent bien souvent une mise à distance de la catastrophe.

L'été 2022 a été marqué par des températures records en Europe. Alors que je profitais comme beaucoup des chaleurs estivales, les interrogations soulevées dans la partie finale de mon mémoire ne m'ont pas quittée. Par extension elles ont débouché sur une question plus uniquement circonscrite aux méga-feux mais à l'ensemble de la crise écologique actuelle : comment se fait-il que dans mon entourage, devant la vision d'une telle urgence, et malgré un matraquage médiatique constant, certains persistent au pire à marquer leur désintérêt total pour le sujet, au mieux avouent baisser les bras ?

J'ai gardé en tête ces mots, prononcés par un ex-chef d'État français – que je choisis délibérément de ne pas nommer

– à l'occasion du 4^e Sommet de la Terre à Johannesburg, en 2002 : « Notre maison brûle, et nous regardons ailleurs ». Il est donc ici affaire de regard et de cadre : peut-être y-a-t-il quelque chose à aller chercher du côté de l'image, encore une fois ?

En tant que graphiste et fille d'un père photographe et iconographe, l'image m'environne et m'intéresse depuis longtemps maintenant. Mais bien que ce support m'apparaisse comme familier, en donner une définition me semble relever d'une entreprise bien délicate voire impossible : le mot « image » (du latin *imaginem*, « représentation, copie, comparaison ») recouvre une diversité de sens extrêmement large. Il suffit, à titre d'exemple, de consulter le Larousse pour s'en apercevoir. Parmi les treize entrées que le dictionnaire propose, on retrouve les définitions suivantes : « aspect sous lequel quelqu'un ou quelque chose apparaît à quelqu'un, manière dont il le voit et le présente à autrui, notamment dans un écrit », « représentation mentale élaborée à partir d'une perception antérieure » ou encore « représentation ou reproduction d'un objet ou d'une figure dans les arts graphiques et plastiques ». Ainsi, puisque la langue française ne possède pas de mot pour opérer une distinction entre l'image « mentale » et l'image « matérielle », je me permets d'emprunter à l'idiome anglais pour affirmer que mon analyse se situera du côté des *pictures*, à savoir donc, des images « matérielles », par opposition aux *images*, images « mentales ». Le mot « image » désignera donc, tout au long de mon écrit, le dispositif de représentation qui s'adresse à notre faculté de voir.

L'image, dans le sens qu'elle adoptera ici, renverrait donc à un tiers extérieur (dont elle doublerait la présence ou signifierait l'absence), devenant du même coup, au-delà d'un miroir du monde, un nouvel élément de ce même monde disséminé aux quatre coins de celui-ci. Sa définition semble prendre racine dans un réseau d'antinomies à mon sens fragiles et inextricables. On l'oppose ainsi trop souvent au texte : *quid* alors des images composées de caractères typographiques, et des origines de notre alphabet, dont la formation des lettres prend sa source dans la représentation picturale du monde environnant ? L'image est également dissociée de la pensée, et de la réalité, pourtant elle en est bien souvent le produit. En définitive, c'est peut-être ici que réside sa beauté : dans notre constante inaptitude à la circonscrire.

L'image permet une projection plus directe que les mots puisqu'elle s'exprime par la figuration : elle fixe de manière plus effective un instant qu'une description écrite qui ne sera, par essence, jamais aussi précise ni exhaustive. De plus, elle semble se donner de manière plus rapide et immédiate que le texte qui nécessitera, pour sa simple appréhension, un temps de lecture bien souvent supérieur (si tant est qu'on sache lire). Mais c'est ici que se situe la faille : si elle paraît extrêmement accessible, son sens n'en est pas moins aussi complexe que celui d'un texte. Elle s'inscrit dans un contexte (à la fois historique et géographique), provient d'une source, contient une somme de références et d'informations qui ne sont parfois pas portées à la connaissance du spectateur. Ainsi, il s'agit de garder en mémoire que la mise au monde d'une image est toujours empreinte des codes culturels de son auteur et il en est de même pour sa lecture : une enluminure médiévale ne se fabriquera et ne se déchiffrera pas de la même manière qu'une peinture aborigène.

Avec le perfectionnement des techniques de manipulation visuelle, l'image (et en particulier la photographie) occupe de moins en moins le statut de témoin irréfutable de la réalité : *deepfakes*¹ et autres représentations créées par des intelligences artificielles perturbent aujourd'hui nos espaces de discussion et participent à une défiance croissante envers elle, bien que la manipulation photographique ne date pas d'hier. Avec le développement des techniques de captation, la lecture mais aussi la fabrication, la reproduction et la diffusion des images se sont largement démocratisées. Photographies amateur, *mèmes*², et autres *gifs*³ envahissent de plus en plus nos sphères médiatiques là où l'information par le texte semble décliner. Avec l'avènement d'internet, leur propagation s'est drastiquement accrue : elles circulent désormais à une vitesse exponentielle, et, franchises de toute hiérarchie apparente, dialoguent entre elles de manière autonome.

La crise écologique, sa médiatisation et les questions qu'elle soulève n'échappent pas aux images. Je pourrais citer, en guise d'ouverture de ce mémoire, celle du célèbre *Lever*

1. Le *deepfake* est un mot-valise issu de la fusion entre le terme *deep learning* (« apprentissage profond », technique d'intelligence artificielle) et *fake* (« faux »). Il désigne un contenu audiovisuel truqué et sciemment trompeur conçu grâce à l'intelligence artificielle.

de Terre, immortalisé par William Anders (un des trois membres de la mission Apollo 8) le 24 décembre 1968. Elle est la première photographie prise de la Terre par un humain à cette distance. Classée en 2003 par le magazine *Life* comme l'une des 100 photos les plus influentes du XX^e siècle, elle nous rappelle la beauté mais également la fragilité de notre planète, et en prenant de la distance, nous confronte à l'insignifiance de l'existence humaine. Elle nous rappelle surtout à cette vérité fondamentale : nous n'avons qu'une seule maison, et son nom est *Terre*. C'est ainsi tout naturellement que cette image, par sa force symbolique, appuiera les débuts d'une prise de conscience écologique à l'échelle internationale.

Dans un registre plus actuel, me viennent spontanément à l'esprit d'autres images emblématiques des mouvements écologistes : ces photographies d'ours polaire émaciés et esseulés sur leur morceau de banquise, mille fois passées devant nos yeux. Pourtant, devant ces clichés « chocs » et la réalité criante qu'ils retranscrivent, certains semblent atteints d'une soudaine crise de cécité : les réactions et initiatives sont encore insuffisantes eu égard à la gravité de la situation. Il s'agit malgré tout de constater l'avancée significative d'une prise de conscience à l'échelle mondiale : selon un rapport de l'*Economist Intelligence Unit*⁴, le nombre de mentions autour des sujets « nature » et « biodiversité » a augmenté de 65% entre 2016 et 2020 sur Twitter. Bien que des réponses citoyennes s'organisent partout à travers le monde et font le pari d'une solidarité salvatrice, une proportion encore insuffisante de la population prend part à ces transformations.

Bien sûr, je ne blâme pas ici les peuples victimes des ambitions colonialistes et capitalistes des nations impériales, qui sont les premiers et les plus durement touchés par les effets du réchauffement climatique. J'incrimine plutôt les grands acteurs et décideurs de la planète, qui, trop longtemps portés par leurs idéaux destructeurs de maîtrise et de conquête, se sont rendus coupables de la dégradation de nos conditions d'existence sur Terre. Néanmoins, n'est-il pas de notre devoir, en tant que citoyens occidentaux (donc bénéficiaires directs des logiques d'exploitation citées plus haut), d'agir ? N'est-il pas temps de questionner nos manières d'habiter le monde ? De prendre conscience que les formes de vie qui nous entourent sont indispensables à notre existence et méritent toute notre attention ? De garder à l'esprit que d'autres possibilités d'avenir viables sont possibles, loin des leurres en forme de promesses écologiques que brandissent, à coup de *greenwashing* et de « croissance verte » les grandes multinationales et les gouvernements ?

Je me pose ainsi la question suivante : l'image, au vu de sa place grandissante dans nos sphères de discussion, est-elle en mesure de conduire à une mobilisation écologique ? Comment les images, employées au conditionnel, nous font-elle

2. Un *mème* Internet est un élément ou un phénomène repris et décliné en masse sur Internet. Il prend souvent la forme d'une photo légendée, d'une vidéo, d'un gif animé ou d'un son.
3. Image animée tirant son nom de son format informatique, le « .gif », abréviation de *Graphic Interchange Format*.
4. « An Eco-wakening : Measuring global awareness, engagement and action for nature », *The Economist Intelligence Unit*, décembre 2020.

entrevoir les multiples éventualités des devenir terrestres ? Je ferai ici le choix de m'intéresser à des images fixes et planes, puisqu'elles me semblent les plus aptes à emprunter, du même coup, les deux véhicules de reproduction et de diffusion que sont les supports imprimés et les écrans : leur force de propagation n'en est, à mon sens, que plus impressionnante. Les représentations que je choisirai d'étudier, forcément empreintes de ma culture occidentale, s'adresseront donc avant tout à mes contemporains. Ce corpus d'images ne sera pas le reflet d'une volonté de tout voir, de tout analyser, de tout comprendre tant les questions que je soulève sont vastes ; il sera plutôt le miroir d'un cheminement de pensée qui m'est propre, et qui m'accompagne dans mon engagement écologique.

Mon analyse aura pour point d'entrée une critique du motif de la catastrophe dite « naturelle », omniprésent dans la médiatisation de la crise écologique. Je m'intéresserai ensuite à l'importance de bâtir, dans l'optique de renouer des liens avec ce(ux) qui nous entoure(nt), une nouvelle culture visuelle du vivant. Enfin, j'irai explorer l'image comme outil militant, qui nous enjoint à résister contre un monde en perdition et nous invite à dessiner les contours de lendemains plus collectifs, plus écologiques, plus heureux.

Images de la catastrophe

Fabriques de l'action

L'Anthropocène¹ (du grec ancien *anthropos*, « être humain », et *kainos*, « nouveau ») désigne une nouvelle ère géologique de notre planète, dans laquelle l'Homme, du fait de l'influence qu'il exerce sur le système terrestre, serait devenu l'acteur central. Elle succède à l'Holocène (une ère interglaciaire qui dura plus de 10 000 ans et dont les températures clémentes ont favorisé l'expansion des sociétés humaines) et il est d'usage de faire coïncider ses débuts avec la Révolution Industrielle du XIX^e siècle, caractérisée par l'accélération des activités humaines.

Frappé d'*hybris*, dans une volonté de développement des civilisations modernes et d'une course au profit toujours plus effrénée, l'humain s'est lancé dans une exploitation intensive des « ressources » planétaires qu'il perçoit comme lui revenant de droit². Ses activités mortifères ont provoqué – et provoquent encore – une grave rupture des équilibres naturels de la planète et un appauvrissement extrême de la biodiversité. Au-delà de pointer du doigt les effets irrémédiables de l'action humaine sur son milieu, l'anthropocène marque aussi la remise en question de nos propres conditions d'existence sur Terre.

Avec le réchauffement climatique, la récurrence d'épisodes météorologiques extrêmes s'est intensifiée. On assiste ainsi à la multiplication de ce que l'on nomme « catastrophes naturelles », à savoir l'intensité anormale d'un agent naturel. Néanmoins, cette dénomination peut se révéler trompeuse, puisque la survenue de ces événements, si elle semble être l'expression d'une nature en colère, est surtout favorisée par l'activité humaine prédatrice. L'étymologie du mot « catastrophe » (en grec ancien *katastrophê* signifie « renversement ») semble ainsi nous rappeler que les occurrences régulières de ces événements sont avant tout imputables aux

humains : la catastrophe c'est peut-être aussi le drame d'un renversement de l'ordre naturel des choses, d'une humanité qui a voulu s'élever au dessus de la Nature, vivre contre elle plutôt qu'avec elle. Ces épisodes entraînent des conséquences au niveau social : face aux risques climatiques, nous ne sommes pas tous égaux, et l'Occident s'inquiète de l'accroissement de vagues migratoires conduisant à ses portes des milliers de réfugiés venus trouver asile en des terres plus habitables. Ces catastrophes ne menacent pas seulement la vie humaine : elles mettent également en péril l'existence d'autres formes de vies, ainsi que les équilibres naturels fondamentaux censés garantir la viabilité terrestre.

D'années en années, nos journaux et écrans se peuplent d'images toutes plus alarmistes les unes que les autres, rapportées de ces catastrophes aux bilans matériels et humains souvent conséquents. Relayées en masse, elles inondent les espaces de discussion consacrés aux questions environnementales. Le succès qu'elles remportent s'explique peut-être parce que ce sont avant tout de « belles » images, qui nous renvoient d'ailleurs à des préoccupations esthétiques plus anciennes. Elles nous attirent sans doute en second lieu parce qu'elles remettent en question notre capacité de subsistance même. On les pense donc aptes à déclencher une prise de conscience à l'échelle planétaire. Cependant, ce sursaut mondial tant espéré se fait toujours attendre.

« Imaginer les pires lendemains possibles me procure de grandes joies sur le plan artistique. Les ténèbres du futur éclairent mon présent, et la prescience d'une fin à venir est garante de mon bonheur de vivre aujourd'hui »
Hiroshi Sugimoto, 2009

Chapitre 1

Une esthétique du désastre

D'où nous vient cet attrait pour des images qui font état d'un monde en proie aux pires déchainements naturels ? Puisqu'il n'y a en apparence rien d'agréable dans ces représentations, il convient de remonter quelques temps en arrière pour en retracer les origines et comprendre que la fascination de la catastrophe nous renseigne aussi sur le siècle que nous habitons... car à l'ère de l'Anthropocène, l'engouement visuel pour l'incertitude de nos devenirs semble tout indiqué.

A

Le sublime

L'attrait pour les représentations de la catastrophe n'est pas un phénomène récent, il est possible d'en retrouver les traces dans des préoccupations esthétiques plus anciennes.

En 1757, Edmund Burke, homme politique et philosophe irlandais, publie un ouvrage intitulé *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*. Il y est notamment question d'une étude empirique autour des plaisirs esthétiques et de leurs manifestations. L'auteur y propose une nouvelle catégorie du « sublime », venant se

substituer à celle dédiée à la rhétorique et l'habileté d'éloquence que l'on doit au Pseudo-Longin³. Chez Burke, le sublime relève d'une fascination visuelle pour les paysages sauvages, les déchainements naturels, l'immensité cosmique devant lesquels l'Homme se sent soudain si petit, si seul, si vulnérable. Face à des représentations marquées par une esthétique de la soudaineté et de la rudesse, le spectateur éprouve une jouissance négative (une « terreur délicate », *delightful horror* dans l'ouvrage original) : un plaisir mêlé de crainte d'avoir échappé à un danger peut-être mortel. Le sublime est ainsi le sentiment qui naît de l'éloignement ou de l'atténuation d'une douleur dont on conserve l'empreinte. Le sentiment du beau, par opposition, relèverait quant à lui d'un « plaisir positif », il est le déclencheur d'un état d'apaisement qui a, selon Burke, plus à voir avec une certaine délicatesse qu'un idéal d'équilibre ou qu'une perfection des formes.

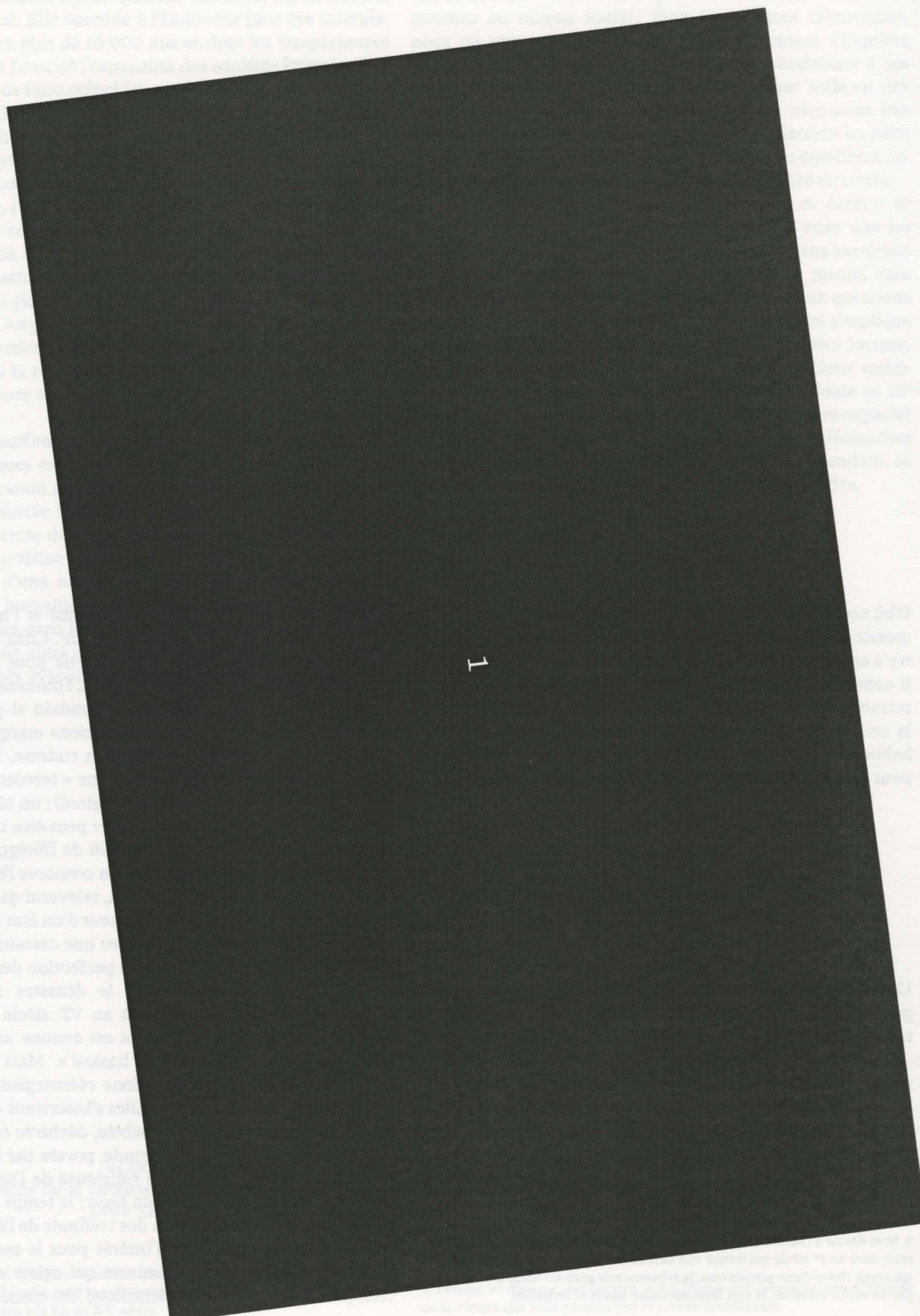
Cette fascination pour le désastre ne date pas d'hier : Héraclite affirmait déjà au VI^e siècle avant notre ère que « le monde le plus beau est comme un amoncellement de décombres jetées au hasard ». Mais ce n'est pas une coïncidence si ces réflexions réémergent de manière significative au XVIII^e siècle. Elles s'inscrivent en effet dans une période politiquement troublée, déchirée entre une soif d'explication rationnelle du monde, portée par les Lumières, et la persistance d'une vision religieuse de l'univers. Aussi, on s'est lassés de l'harmonie du beau : le temps est au sensationnalisme et à l'exploration des tréfonds de l'âme humaine par les Romantiques. Avec l'intérêt pour le motif de la catastrophe naturelle, l'antagonisme qui existe entre le récit biblique et l'exploration scientifique du cosmos semble se

« Comment se fait-il en effet que [les] travaux qui examinent patiemment les récits de la catastrophe écologique, fassent de manière générale l'impasse sur la fonction des images ? »
Dork Zabunyan, « À quoi servent les images de la catastrophe écologique ? », *AOC Média*, octobre 2019

1. Concept utilisé dès les années 1980 par le biologiste américain Eugene F. Stoermer, et théorisé pour la première fois par le chimiste néerlandais Paul Josef Crutzen à la fin du XX^e siècle.

2. J'exclus ici d'autres civilisations, qui cultivent une approche bien différente de la Nature que celle promue par la pensée occidentale.

3. Nom donné à l'auteur (un écrivain grec anonyme) du *Traité du Sublime*, texte écrit au I^{er} siècle qui donne une définition du concept du « sublime », qui serait l'écho d'une grande âme, la substance de grandes idées conçues par un esprit créateur, et non leurs formules figées et imitables.



crystalliser dans certaines représentations. Car dans la catastrophe, là où certains y voient l'expression des forces de la nature, d'autres y trouvent les traces du Déluge, sentence divine qui devrait à jamais marquer l'Homme et lui inculquer la crainte de l'Apocalypse.

En 1834, John Martin, peintre et graveur anglais, peint *Le Déluge* (fig. 1). Cette huile sur toile, de dimensions plutôt imposantes, s'appuie sur l'épisode biblique éponyme. Il s'agit d'une version agrandie du tableau original, exposé quelques années avant à la *British Institution* et aujourd'hui perdu. Dans le récit de la Genèse il est dit que Dieu, furieux de l'impiété des humains, décide d'en débarrasser la Terre en noyant cette dernière sous des pluies diluviennes. Avant de déclencher cette terrible inondation qui dura quarante jours et quarante nuits, il ordonne à Noé (le plus juste des hommes) de construire une arche afin de sauver les espèces animales de l'anéantissement. Ce récit majeur clame la toute-puissance de Dieu et symbolise le lavage des péchés du monde par l'eau purificatrice. Martin, familier des motifs paysagers et bibliques qu'il convoque de manière récurrente dans son œuvre, nous donne à voir la vision cataclysmique d'un monde qui disparaît. Le peintre convoque pour l'occasion des circonstances astronomiques extraordinaires : le soleil, la lune et une comète rougeoyante entrent en conjonction dans la partie supérieure du tableau, à demi-masqués par l'abatement des torrents divins. Tout est chaos. Des blocs de roche se détachent avec fracas et roulent sur l'écume jaillissante, prêts à écraser la foule massée en contrebas. Les flots débordent pratiquement de la toile : d'immenses vagues lardent les extrémités de l'image, se confondant avec les montagnes environnantes dans un paysage aquatique et minéral saisissant. L'horizon a disparu. À l'arrière-plan on distingue à grand peine l'arche de Noé, éclairée par les derniers rayons du soleil. Au centre, un éclair vengeur déchire la composition en direction d'un blasphémateur, que sa femme tente de faire taire, la main sur sa bouche. Plus loin, des corps chutent dans l'abîme.

Ce qui fait à mon sens la force et la magie de cette image, c'est qu'elle fixe les dernières secondes d'un monde à l'agonie dans un temps suspendu éternel, juste avant le basculement final. Plongés dans ce terrible chaos, nous, spectateurs assistons – impuissants mais protégés par l'intermédiaire « image » – aux ultimes supplices de l'Humanité. Extérieurs à la scène, nous avons tout loisir de la contempler le temps qu'il faudra afin d'en observer les moindres détails, d'en saisir les moindres nuances. Le caractère grandiose de l'épisode retient notre attention dans un sentiment d'admiration mêlé d'effroi : témoins à l'abri, nous nous délectons d'assister à une telle horreur et d'en réchapper intacts. Cette image nous fait entrer en contact avec l'angoisse de notre finitude même : elle convoque notre recherche de préservation vitale. Nous n'en gardons pas moins la trace brûlante du danger sur nos rétines, comme celle d'un feu dont nous nous serions approchés d'un peu trop près. Nous ne nous en sentons que plus « vivants ».

Là où d'autres images de l'Apocalypse (je pense notamment aux représentations médiévales) se peuplent de chimères et autres créatures effrayantes, le sublime choisit de convoquer Dieu à travers l'expression des forces na-

turelles. En effet, quoi de mieux pour représenter la puissance divine que la perfection et la crainte que nous inspire l'observation de tels phénomènes ? Ce tableau témoigne de l'épanouissement grandissant du motif de la catastrophe en ce XVIII^e siècle agité. Si cet imaginaire a continué de connaître un engouement certain par la suite, l'Anthropocène en offre une toute nouvelle lecture, pas moins inquiétante mais nécessaire...

B Une esthétique réactivée à l'heure de l'Anthropocène

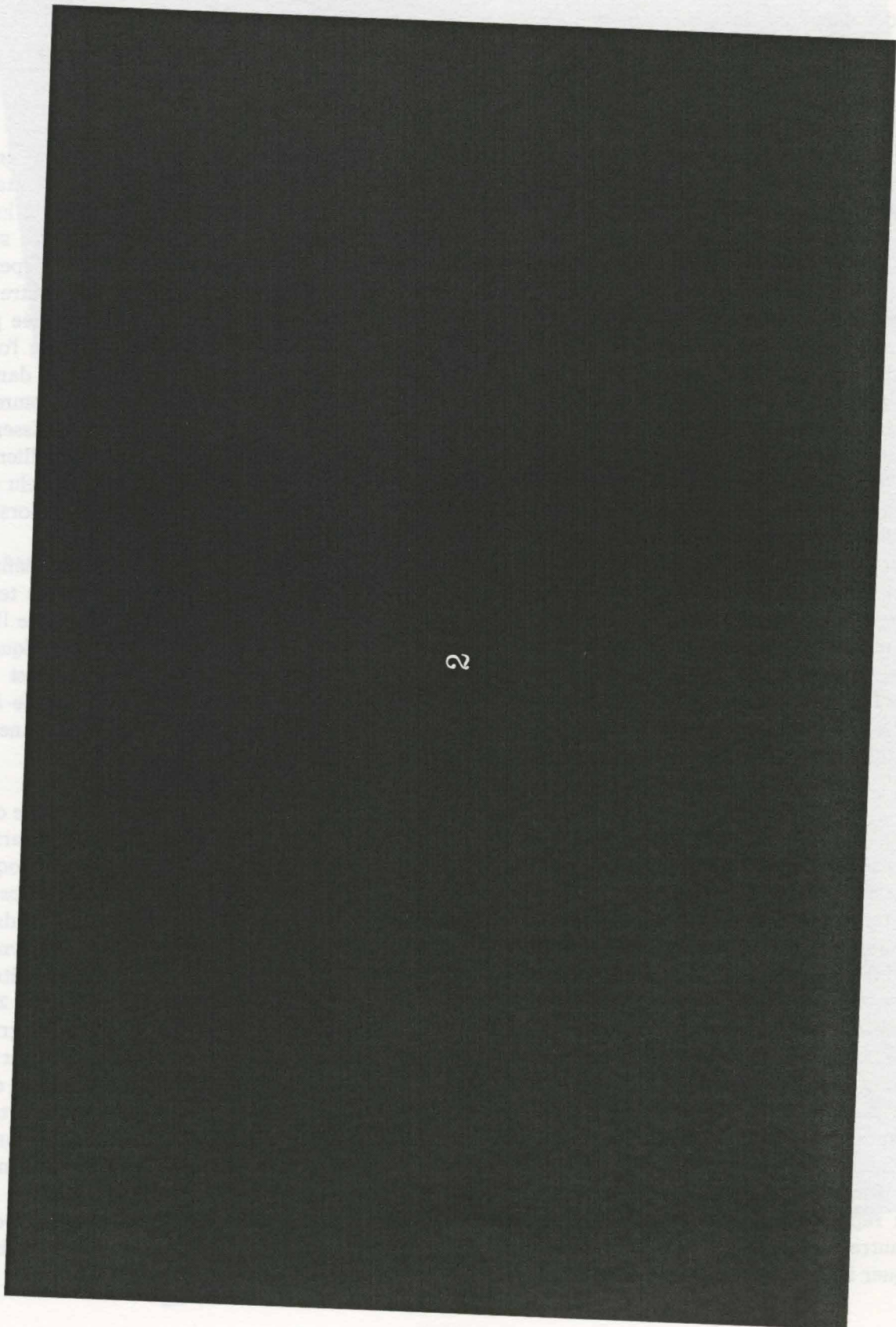
Le concept du sublime a été largement critiqué au fil des siècles : il s'agit d'une esthétique occidentale et bourgeoise par excellence, puisqu'avec elle on a le luxe de s'offrir le frisson de la disparition, de fantasmer sur notre propre destruction, tout en s'en préservant. Cependant, à l'ère de l'Anthropocène, la frontière qui existe entre un désastre fantasmé et sa survenue réelle s'est effritée pour disparaître totalement. Cette nouvelle période, de l'ordre de l'infime si on la compare à l'Histoire terrestre dans son ensemble, marque un point de non retour : les dommages causés par l'Humain depuis à peine deux siècles laissent des traces qui seront encore visibles pendant des milliers d'années dans les archives géologiques de la Terre. Relu à la lumière des événements actuels, le sublime accède alors à une toute nouvelle postérité.

Les canons du sublime tels que définis par Burke en 1757 résonnent dans l'urgence de notre temps présent. Le caractère phénoménal et grandiose que l'on attribuait jadis aux manifestations naturelles s'applique désormais aux activités humaines, tant leur impact est impressionnant. L'Homme, qui se plaçait au XVIII^e siècle à la merci d'une nature toute-puissante, souvent écho d'une voix divine, est entré en rivalité avec elle.

En 1996, Edward Burtynsky, photographe canadien, réalise la série *Nickel Tailings*. Il se rend en Ontario pour suivre la trace des pollutions des cours d'eau provoqués par l'extraction de nickel ou d'uranium. Bien loin des représentations habituelles du Canada (images de grands espaces forestiers qui s'étendent à perte de vue), Burtynsky nous donne à voir des paysages quasi-désertiques, à l'étrange coloration orange. L'épreuve chromogène n°31 (fig. 2) attire particulièrement mon attention. Sur un fond gris anthracite se détache une trainée orange vif, se frayant ça et là un chemin entre ce qui s'apparente à des mottes de terre éparses. L'échelle de la prise de vue m'apparaît incertaine, la frontière entre micro et macro est floue : nous pourrions tout aussi bien être très près du sol qu'en altitude. L'image est presque étouffante, le regard n'a pas de point de fuite par lequel s'échapper puisque l'horizon est placé hors-champ. Sommes-nous en présence d'une coulée de lave, au bord d'un volcan en éruption ? Il faut se rendre à l'évidence, cette apparition

n'est manifestement pas d'origine naturelle : bien que le nickel ne soit pas un élément de synthèse, son extraction, et du même coup la teinte orangée que prennent les cours d'eau environnants relèvent de l'empreinte humaine. Burtynsky réactive ici les codes du sublime : il révèle quelque part la beauté d'un paysage désolé, qui nous séduirait presque si le titre ne nous indiquait pas l'origine de l'étonnante couleur qui scinde le cliché. Cette image, si elle ne partage pas le fracas convoqué par John Martin dans *Le Déluge*, rejoint néanmoins l'étymologie du mot « catastrophe ». Ici nous assistons à un renversement de l'ordre naturel des choses : avec l'entrée dans l'Anthropocène, l'Humain tente de réali-

ser ses ambitions de maîtrise de la Nature, dont les forces étaient auparavant craintes et tenues en respect. Si l'esthétique du sublime a marqué de façon pérenne notre regard sur le paysage, les artistes de l'Anthropocène ont contribué à sa réactivation par le biais du détournement, attirant ainsi notre regard sur les activités mortifères de l'Humain. L'attrait pour l'« image de la catastrophe » (c'est ainsi que je choisis de désigner les représentations de la catastrophe écologique) demeure une constante et dépasse aujourd'hui, via le règne des médias de masse et sous l'influence du cinéma, le cercle parfois confidentiel de la pratique artistique.



« C'est [...] une onde de choc dans l'opinion publique que cette iconographie de la catastrophe entend déclencher. »
Dork Zabunyan, « À quoi servent les images de la catastrophe écologique ? »,
AOC Média, octobre 2019

Chapitre 2

Omniprésence médiatique des images de la catastrophe

L'entrée dans l'Anthropocène marque le bouleversement de nos conditions d'existence sur Terre : les épisodes météorologiques extrêmes se multiplient, le niveau des mers monte, le GIEC estime que le réchauffement de la planète atteindra 1,5°C dès le début des années 2030, et ce quels que soient les scénarios d'émission. Les images rapportées de ces catastrophes « naturelles », du fait des questions écologiques qu'elles soulèvent mais aussi de l'attrait esthétique qu'elles provoquent, sont largement relayées. Projetées sur le devant de la scène médiatique, elles sont massivement convoquées lorsqu'il s'agit de traiter du désastre écologique actuel.

La plateforme en ligne de la chaîne américaine d'information en continu CNN consacre sa rubrique « Weather » aux aléas climatiques en tout genre. Ce geste répond sans nul doute aux émois du public devant la récurrence de catastrophes naturelles aux États-Unis, pays régulièrement frappé par des ouragans et des méga-feux, comme en témoignent les sous-sections « Storm Tracker » ou encore « Wildfire Tracker ». Sur le site, témoignages de rescapés et interviews d'experts alarmistes côtoient les dernières nouvelles et prévisions météorologiques à l'échelle internationale. Une profusion d'images toutes plus spectaculaires les unes que les autres s'affiche sur la page d'accueil, comme autant de portes d'entrée dans des récits apocalyptiques. Ces visuels séduisants bien que terribles, couplés à des bandeaux racoleurs, harponnent le lecteur : la surenchère se veut toujours plus extravagante. CNN semble avoir bien pris connaissance du succès que remportent ces clichés et compte capitaliser sur leur diffusion : les images de la catastrophe sont des images

qui « font vendre ». Si ce cas précis est un reflet amplifié du traitement iconographique du changement climatique par les médias *mainstream*⁴ (la chaîne américaine étant connue et critiquée pour ses penchants sensationnalistes), il n'en reste pas moins un aperçu plutôt fidèle des dynamiques médiatiques à l'œuvre qui s'obstinent à faire fleurir une esthétique du désastre extrêmement codifiée.

Il suffit de relever la remarquable monotonie des choix iconographiques dans leur ensemble pour s'en apercevoir. Dork Zabunyan, chercheur et professeur à l'Université Paris 8, dans un article intitulé « À quoi servent les images de la catastrophe écologique ? »⁵, distingue « au moins cinq espèces d'images [qui] reviennent de manière récurrente dans la presse écrite comme dans les journaux télévisés » :

- « la vision satellitaire de l'œil de l'ouragan » (fig. 3). J'ajouterai à celle-ci les prises de vues aériennes de feux de forêt (fig. 4), qui, si elles sont captées à une autre échelle, fonctionnent à mon sens de la même manière.
- « les voitures qui flottent de façon erratique dans les faubourgs des villes inondées » (fig. 5)
- « les maisons détruites par l'ouragan, avec des éléments de la sphère privée [...] qui se retrouvent projetés dans l'espace public » (fig. 6)
- « des vues aériennes témoignent de la dévastation d'un paysage essentiellement urbain » (fig. 7)

4. Cet anglicisme désigne collectivement les divers grands médias de masse (presse, affiche, cinéma, radiodiffusion, télévision, internet) qui influencent un grand nombre de personnes et qui reflètent et façonnent les courants de pensée dominants. / S. ZABUNYAN Dork, « À quoi servent les images de la catastrophe écologique ? », *AOC Média*, 30 octobre 2019.

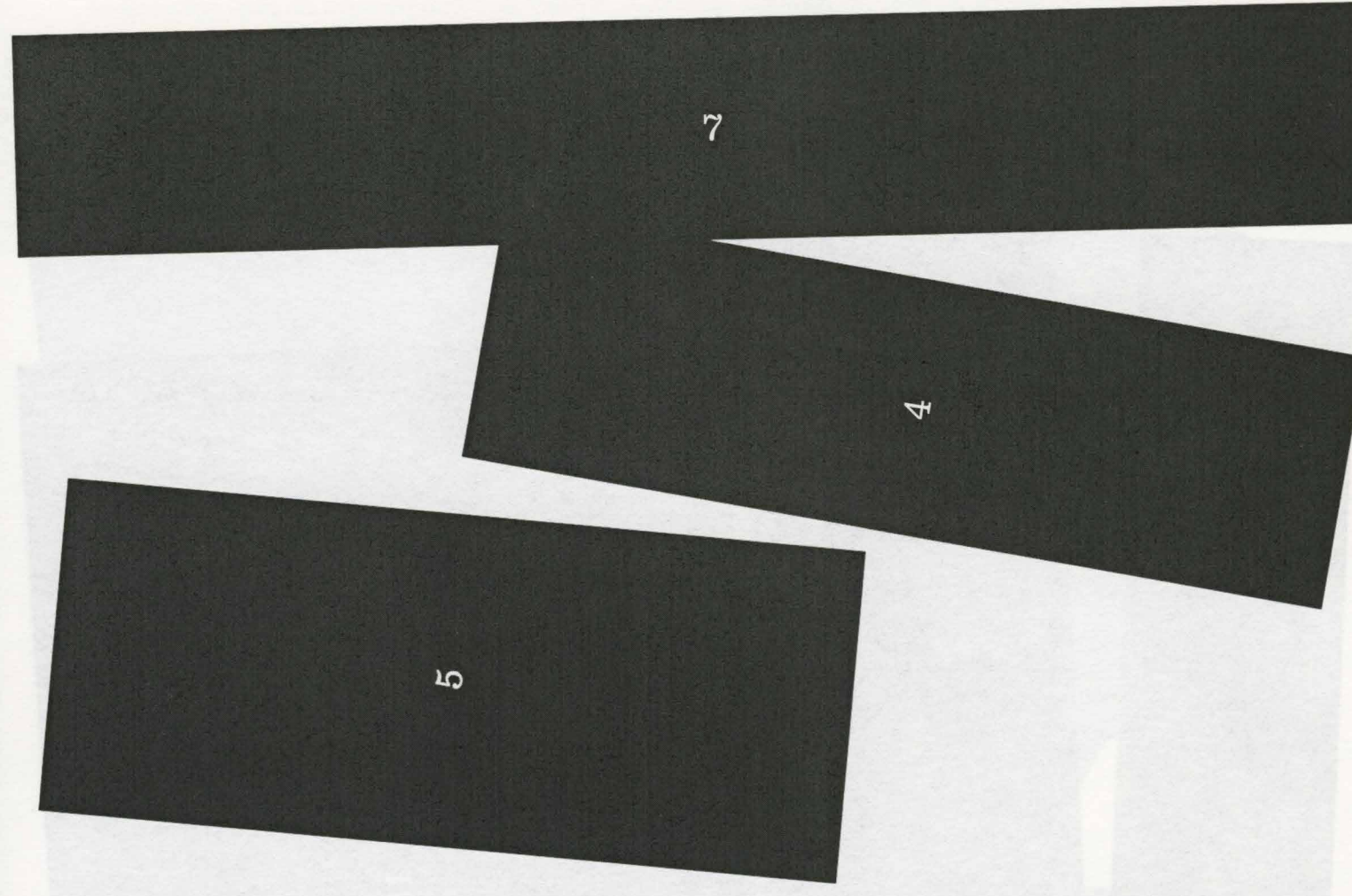
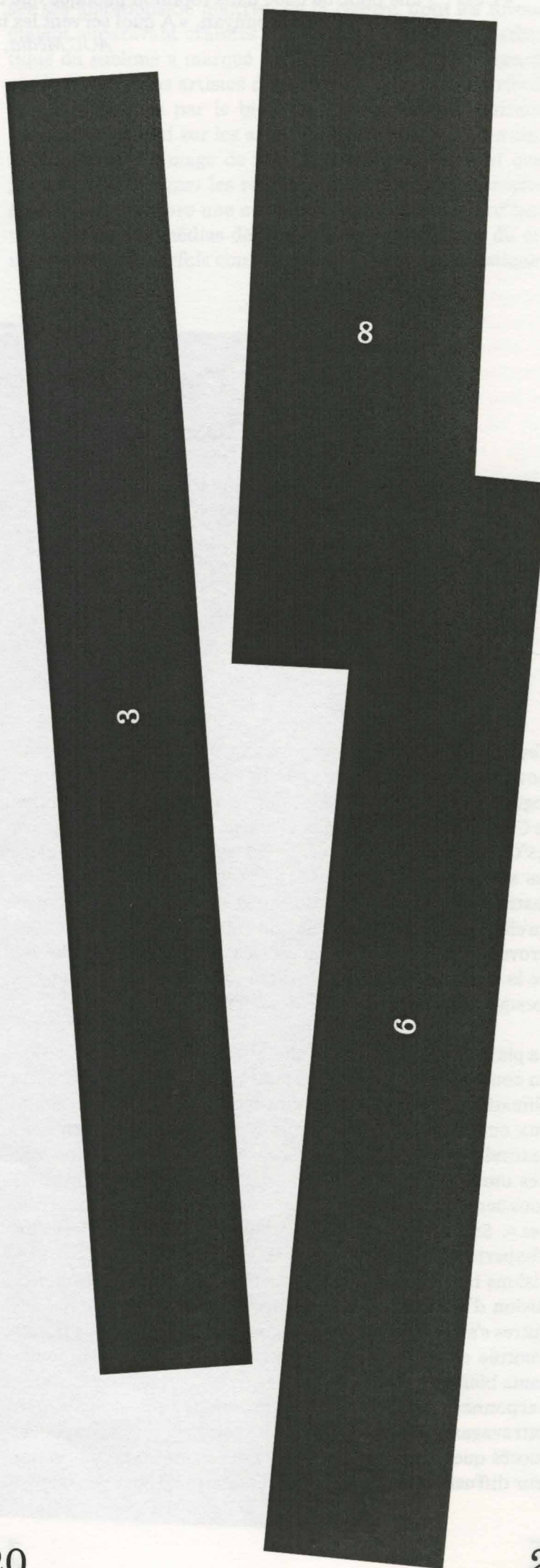
• « des habitants spectateurs du déchaînement de la nature enregistrent ce qu'ils voient au péril de leur vie » (fig. 8)

Je me permets d'ajouter d'autres catégories à celles déjà proposées : les secours en action (fig. 9) ; des portraits des survivants après le passage de la catastrophe (fig. 10) ; les singularités de l'environnement citadin mutilé (fig. 11) ; la faune en péril (fig. 12)... Bien que ces photographies couvrent des sujets différents, elles partagent toutes une même qualité : ce sont de « belles images ». Un soin particulier est apporté au cadrage, la composition s'agence de façon harmonieuse autour d'un élément central, aucun détail incident ne vient perturber l'intention de la prise de vue, des retouches accentuent même parfois les contrastes de couleurs, dramatisant ainsi la scène.

Ces images sont à mon sens imprégnées des canons esthétiques portés quelques siècles plus tôt par la peinture sublime. On y retrouve ce même engouement pour une nature déchaînée et souveraine, dont l'immensité nous dépasse : les prises de vue distantes laissent la part belle à la majestuosité du paysage (fig 3 & 4). C'est avec une certaine emphase que l'on appuie sur les anomalies urbaines nées du passage de la catastrophe (fig. 5, 6, 7 & 11) : l'accent est porté sur l'inattendu, la soudaineté et l'accident, éléments si chers aux adeptes du sublime qui cultivaient déjà, deux siècles plus tôt, un goût pour le bousculement de l'ordre naturel des choses. L'homme apparaît dans ces clichés à la fois comme un sauveur et une victime (fig. 9, 10 & 12). Terrassé par les effets d'une nature qui le dépasse, laissé à sa merci, il tente de se reconstruire comme il le peut. Enfin, le récit divin semble quelquefois convoqué : certaines scènes d'inondation prennent des allures de Déluge, les forêts qui brûlent nous rappellent aux flammes de l'Apocalypse. Combinées, ces données esthétiques conduisent à l'apparition d'images surprenantes qui frisent parfois même avec les productions picturales du sublime (fig. 13).

Quant aux images amateurs (fig. 8), je les tiens éloignées de cette analyse. Elles doivent à mon sens être étudiées pour ce qu'elles sont : les témoignages bruts d'une urgence certaine. Elles proposent à leur manière une esthétique différente, non moins intéressante que la précédente puisque qu'elle confère à ces photographies davantage de crédibilité et de tension dramatique : la prise de vue est souvent floue, l'horizon est incliné, le cadrage imprécis. On perçoit ainsi fortement la présence de l'auteur du cliché derrière sa caméra. Au-delà de leur « beauté » incontestable, le succès de ces images témoigne de l'intérêt que l'on porte à l'inattendu d'une part, et de notre satisfaction de nous savoir des spectateurs protégés de cette catastrophe d'autre part. Elles sont pour ainsi dire le prolongement moderne de préoccupations esthétiques qui retenaient en leur temps, toute l'attention des artistes du sublime.

Tout est ainsi mis en œuvre pour produire et diffuser des photographies les plus spectaculaires possibles, et ce parfois au détriment de la véracité de l'information elle-même, comme en témoigne le photographe Thibaud Moritz, interviewé en novembre 2022, au micro du *Dessous des Images*⁶. En juillet 2022, il est amené à couvrir l'incendie qui ravage la forêt de la Teste-de-Buch qui s'étend derrière



la Dune du Pilat, dans le sud-ouest de la France. Depuis la plage du Pyla-sur-mer, à la sortie du bassin d'Arcachon, le photographe réalise une série de clichés pour le moins parlants. Deux images en particulier retiennent mon attention. Sur la première (fig. 14), des vacanciers bronzent sur leurs serviettes, d'autres profitent des vagues. L'insouciance est palpable. Au loin s'élève dans le ciel un nuage de fumée grise, provenant de derrière la dune. Sur la seconde image (fig. 15), la fumée de l'incendie semble s'être considérablement rapprochée et assombrie : elle occupe à présent tout l'espace supérieur du cadre, sans que cela semble alerter la population en contrebas, qui continue de vaquer paisiblement à ses occupations. Le contraste entre l'indifférence des vacanciers et la menace qui se profile à l'horizon est soudain saisissant. La différence qui sépare la première de la seconde image s'explique en réalité par un truchement optique opéré par le photographe. Grâce à un réglage de son téléobjectif, il a réalisé un « écrasement de perspective » : l'arrière-plan du second cliché nous paraît instantanément beaucoup plus proche. Et c'est cette dernière image, plus dramatique mais « trafiquée », qui a été très largement relayée. « Dans le métier on appelle ça une plaque. C'est une expression qu'on emploie quand on rentre une image très forte [...], qui risque potentiellement d'être reprise un peu partout⁷ », explique Thibaud Moritz. « Pour moi, une image comme ça, quand je la fais, c'est vraiment pour faire prendre conscience de

ce qu'il se passe. [...] Sur ce type d'événement, je prends le parti de faire une image qui va faire réfléchir et réagir⁸ ».

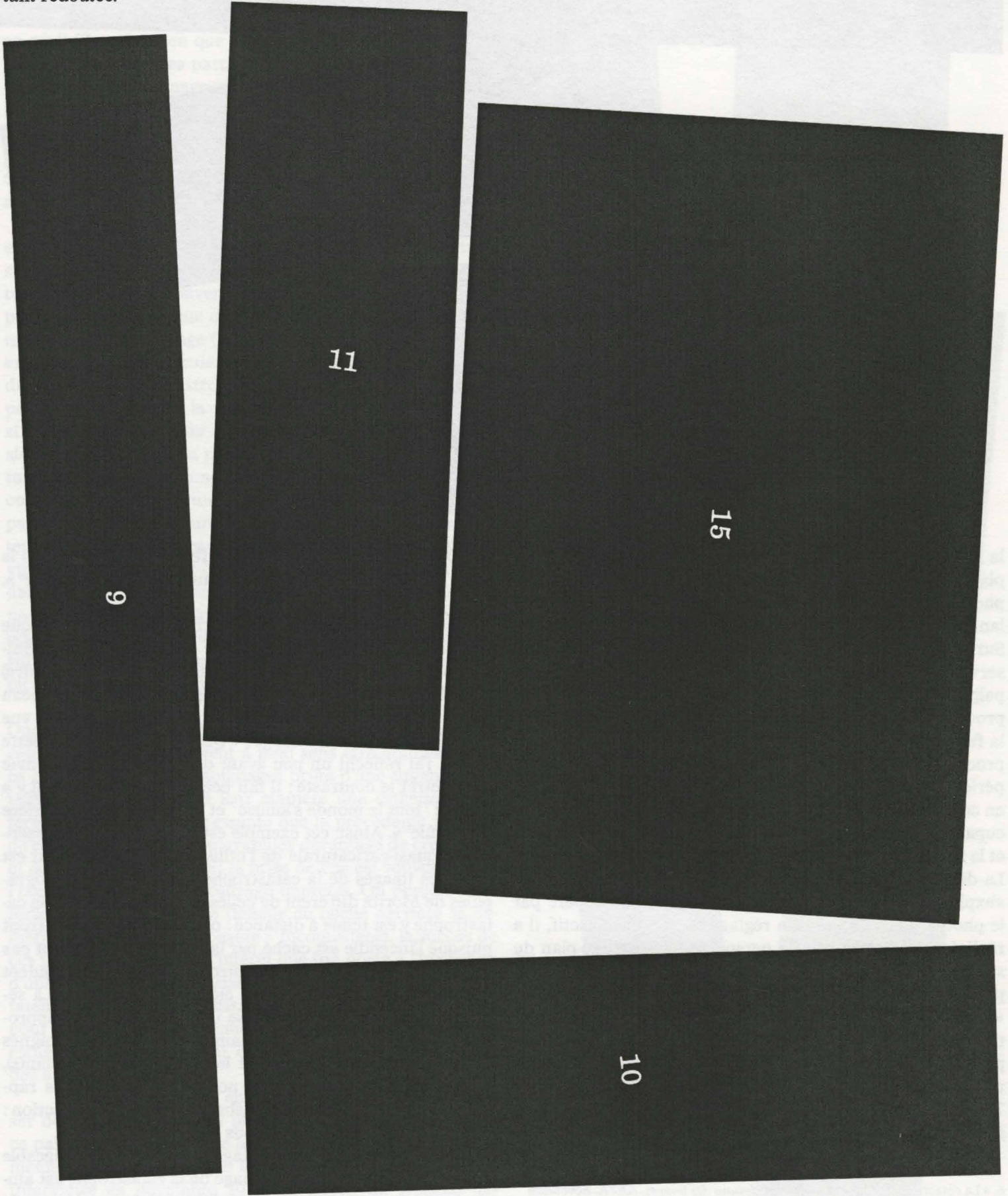
Ce cas constitue à mes yeux le parfait exemple du manque d'objectivité mais aussi de la force des images : par définition parcellaires (puisqu'elles induisent la notion de cadre) elles demeurent des représentations, marquées par le sceau d'une intention. Ici Thibaud Moritz manipule la prise de vue pour faire passer un message : « Quand je vais prendre cette image, j'ai réfléchi un peu avant dans le sens où j'ai envie de montrer le contraste : il fait beau, c'est la canicule, il y a ce côté 'tout le monde s'amuse' et en même temps derrière tout brûle⁹ ». Ainsi, cet exemple est à mon sens la représentation quasi-caricaturale de l'utilisation dialectique qui est faite des images de la catastrophe. Bien que les photographies de Moritz diffèrent de celles étudiées plus haut (la catastrophe y est tenue à distance : on ne l'aborde pas de front puisque l'incendie est caché par la dune), elles n'en sont pas moins des images de la catastrophe puisqu'elles rendent compte d'un choc entre deux éléments dissonants. La seconde image (fig. 15), cristallise une intention : en rapprochant volontairement deux champs en apparence éloignés (l'incendie derrière la dune et les vacanciers insouciant), Moritz signale l'absurdité de notre inaction et nous rappelle à cette formule restée célèbre et citée en introduction : « Notre maison brûle, mais nous regardons ailleurs ».

Au delà de constituer un avantage financier non négligeable pour les médias de masse, l'image de la catastrophe est ainsi et sans cesse convoquée dans l'objectif de condamner le péril écologique, et *a fortiori* l'inertie humaine devant un tel

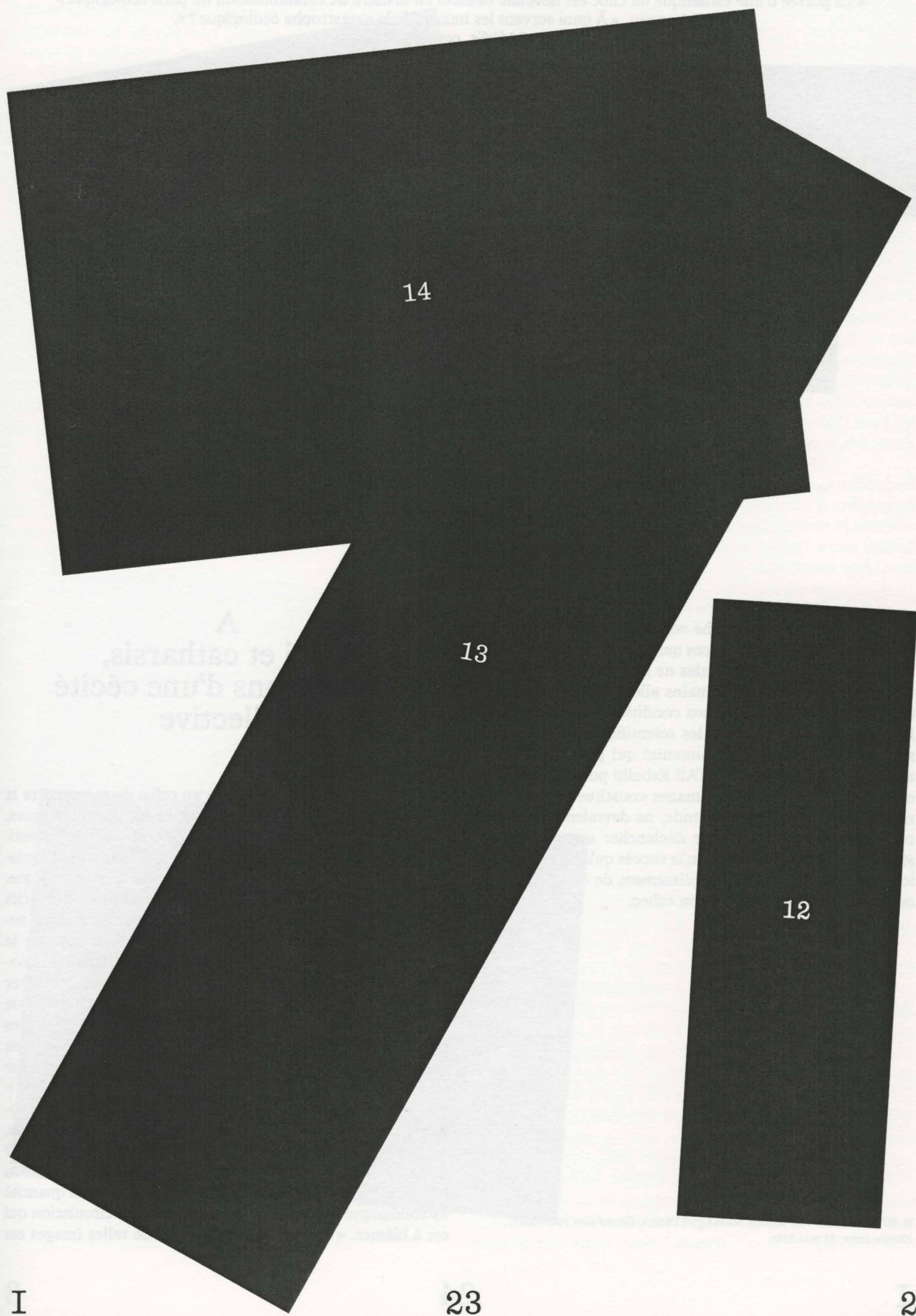
6. « La catastrophe et les parasols », *Le dessous des images*, ARTE, novembre 2022. / 7. « La catastrophe et les parasols », *Le dessous des images*, op. cit.

8. & 9. Ibid.

désastre. Comme l'affirme Dork Zabunyan, c'est « une onde de choc dans l'opinion publique que cette iconographie de la catastrophe entend déclencher¹⁰ ». Mais, bien loin de provoquer l'effet escompté, le relai et l'esthétisation sans limite de ces images contribuent à perpétuer cette inaction collective tant redoutée.



10. ZABUNYAN Dork, « À quoi servent les images de la catastrophe écologique ? », op. cit.



Chapitre 3

Des représentations qui paralysent ?

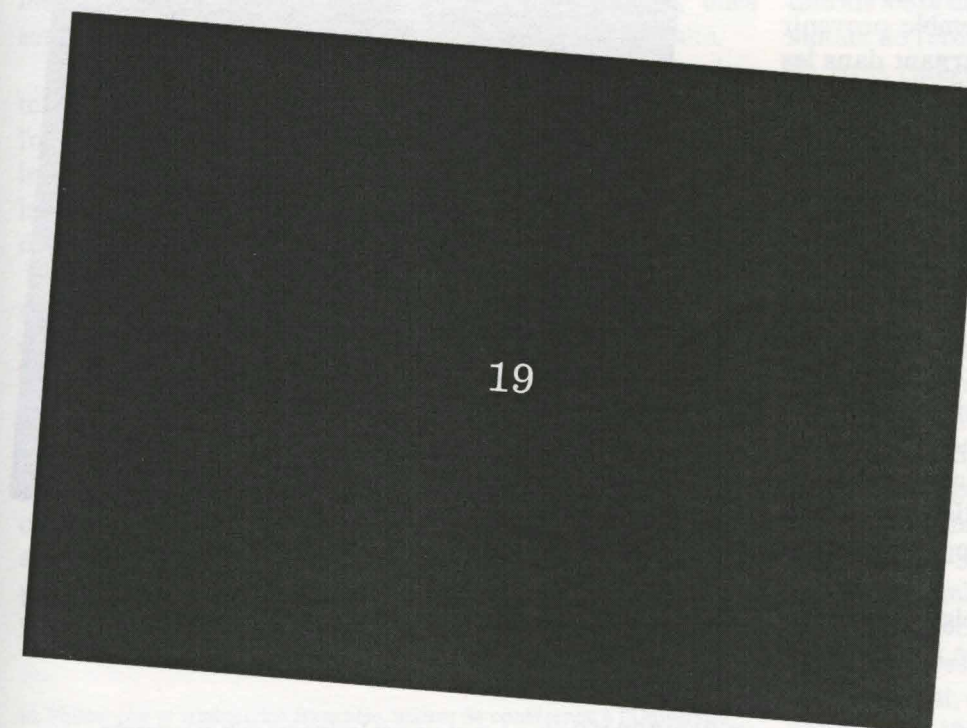
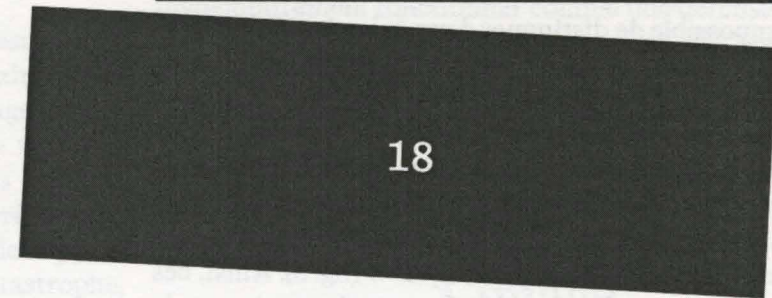
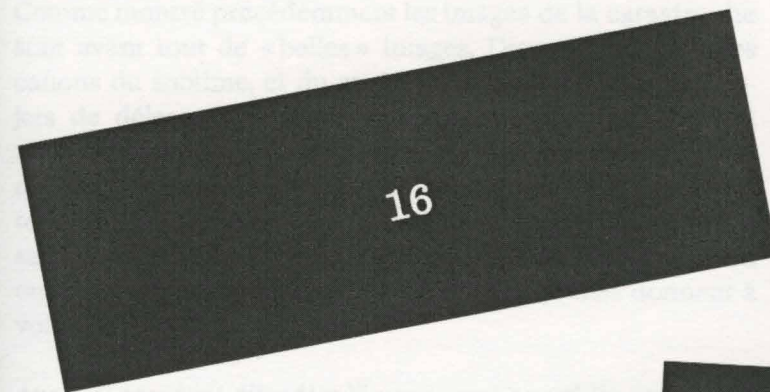
A

Déni et catharsis, expressions d'une cécité collective

Le déni, en psychologie, désigne un refus de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante. En d'autres termes, il s'agit d'un mécanisme de défense inconscient qui constitue une protection nécessaire devant une réalité si angoissante qu'elle peut provoquer un effondrement psychique. C'est ce même déni qui gagne la grande majorité des esprits lorsqu'on en vient à aborder l'effondrement écologique actuel. Malgré les prévisions alarmistes et unanimes de la communauté scientifique et le matraquage médiatique (notamment visuel) qui l'accompagne, force est de constater l'insuffisance de la réponse citoyenne mais surtout politique face à la gravité de la situation. Bien sûr, analyser les causes de ce déni de réalité dans leur ensemble est une entreprise qui dépasse mon champ d'étude. La question qui m'intéresse ici est plutôt la suivante : pourquoi des images aussi « choc » que les images de la catastrophe, incessamment convoquées lorsqu'il s'agit de traiter du changement climatique, ne parviennent pas à produire le sursaut tant escompté ? Cette indifférence s'explique peut-être et en premier lieu par un effet d'accoutumance, et c'est sans doute la quantité astronomique d'images de la catastrophe en circulation qui est à blâmer. « La prévalence continue de telles images est

Les images de la catastrophe sont des reflets éloquentes de l'Anthropocène et des menaces qui planent au dessus de nos têtes : si des mesures radicales ne sont pas prises dans les décennies à venir, nous humains allons assister au dramatique appauvrissement de nos conditions de vie sur Terre. Pire encore, « si on écoute les scientifiques, d'ici la fin du siècle, c'est la moitié de l'humanité qui peut disparaître » alerte Cyril Dion au micro d'Ali Rebeihi pour *France Inter*, en mai 2018¹¹. Puisque ces images constituent des prémonitions de notre propre finitude, ne devraient-elles pas se révéler assez « fortes » pour déclencher une mobilisation suffisante ? Malheureusement, le succès qu'elles remportent, loin de contribuer à l'accomplissement de ce dessein, court la plupart du temps à son échec.

11. REBEIHI Ali, « Le monde selon Cyril Dion », *Grand bien vous fasse !*, *France Inter*, 31 mai 2018.



décourageante ; plus les photographes font d'images de la destruction, de la violence ou de la pauvreté plus nous nous habituons à les voir. Il y en a tout simplement trop sur Internet et les réseaux sociaux pour nous affecter comme l'imaginait Burke¹² » déplore Marie Huber, éditorialiste pour le magazine culturel britannique *Frieze* dans un article en ligne intitulé « En quoi la photographie de la catastrophe est-elle sublime ? ». De plus, et comme je le montre plus haut, il existe dans cette imagerie des typologies iconographiques récurrentes : ces images sont à ce point semblables qu'il est possible de les classer par catégories. Il devient alors pratiquement impossible de distinguer deux épisodes climatiques extrêmes de même nature, comme le constate Dork Zabunyan : « Si l'on compare par exemple les images de l'ouragan Florence qui s'est abattu sur l'Atlantique Nord fin août 2018 et l'ouragan Dorian qui a en partie dévasté les Bahamas début septembre 2019, nous constatons qu'elles rendent pratiquement indiscernables ces deux catastrophes naturelles qu'amplifie le réchauffement climatique¹³ » (fig. 3). Ainsi, ces images nous traversent, nous développons le sentiment de les avoir déjà vues mille fois : l'inédit perd de son essence, et de ce fait, le spectaculaire de sa puissance.

Par ailleurs, cette uniformité et cette usure sont peut-être imputables à un certain cinéma de genre. Depuis des décennies, le cinéma « apo » (de genre apocalyptique, pour les initiés) pétrit l'imaginaire collectif de récits cataclysmiques tous plus inquiétants les uns que les autres. L'hyper-spectacularisation du désastre que ce cinéma cultive façonne durablement l'esthétique des images de la catastrophe. On y retrouve les mêmes effets de cadrage, de soin apportée à la chromie et à la composition de l'image. *Le Jour d'Après* (*The Day After Tomorrow*, 2004) de Roland Emmerich en est un exemple frappant. Ce film relate l'histoire de Jack, un climatologue pris de cours par l'arrivée soudaine et violente d'événements qu'il pensait encore lointains : inondations, grêle, tornades et chute record des températures dévastent la planète et mettent en péril la survie de l'espèce humaine. « Toute l'iconographie médiatique semble provenir des scènes de ce film qui a constitué un tournant dans les « éco-films » à tendance apocalyptique¹⁴ » relève Dork Zabunyan. En effet, il est possible d'établir des parallèles iconographiques évidents entre *Le Jour d'Après* et des images rapportées d'événements tristement réels (fig. 16, 17 & 18). Le cinéma apocalyptique renforce ainsi notre habitude à l'image de la catastrophe et tend à en ternir les effets : « la portée d'une esthétique du choc est devenue désuète en matière de condamnation du péril écologique¹⁵ » affirme Dork Zabunyan. À mon sens, ces productions hollywoodiennes contribuent même à tenir la gravité de la situation écologique à distance, puisqu'elles noient fantasme d'apocalypse et événements existants dans un même et dangereux tourbillon visuel, où il peut devenir difficile de dissocier fiction et réalité. Il est ainsi d'autant plus aisé d'échapper au terrible d'une certitude écrasante.

D'autre part, une esthétique trop soignée pourrait expliquer notre manque de mobilisation face à ces images.

12. HUBER Mary, « How is Disaster Photography Sublime ? », *Frieze*, 4 septembre 2019.

13. ZABUNYAN Dork, « À quoi servent les images de la catastrophe écologique ? », op. cit. / 14. & 15. Ibid.

Comme montré précédemment les images de la catastrophe sont avant tout de « belles » images. Dignes héritières des canons du sublime, et du cinéma « apo », elles sont des objets de délectations aussi hypnotiques que morbides qui nous permettent d'assouvir notre pulsion scopique (pulsion de voir) : ici, on se satisfait de contempler la catastrophe tout en restant extérieurs, à l'abri. On en retire une jouissance esthétique pour reprendre les mots de Burke et on en oublie presque la gravité des événements qu'elles donnent à voir.

Aussi, il convient d'étudier l'image pour ce qu'elle est : c'est à dire un médium de *re-présentation*, un intermédiaire visuel entre un récepteur et une certaine réalité. L'image, si elle a le pouvoir magique de nous projeter dans une réalité – temporellement ou spatialement – lointaine, nous prive de certains paramètres sensoriels nécessaire à l'appréhension globale et vraie d'une situation. Je me permets de rapprocher cette idée de ma propre expérience de la catastrophe, certes insignifiante au regard de la gravité des cataclysmes que j'étudie ici, mais à mon sens non moins intéressante.

En août dernier, je passe quelques jours en Corse avec des amis, près d'Ajaccio. En quelques heures le temps se dégrade et l'île est placée en vigilance orange. Une tempête d'une rare violence s'abat alors sur la côte ouest où nous résidions : il n'est plus question de tergiverser, nous quittons notre camping dans l'urgence pour aller nous réfugier en sécurité chez de la famille non loin de là. Bien qu'à l'abri dans une construction en dur, le spectacle des objets alentours projetés ça et là nous fait frissonner. Les volets claquent sous le coup des rafales de vent et la toiture de la paillote du jardin menace de s'envoler. C'est un ensemble de manifestations sensorielles qui se donnent à nous, et non pas seulement une perception visuelle. Lorsque je suis confrontée à nouveau aux photographies de cet incident, et bien que mes souvenirs en demeurent intacts, je ne peux m'empêcher de penser que ces images sont sans commune mesure avec l'expérience vécue de la catastrophe : elles semblent même en atténuer considérablement l'intensité.

Ainsi, devant l'image d'une forêt qui brûle, je n'entends ni le craquement du bois qui cède sous les flammes, ni l'odeur acre des éléments qui se consomment, ni le souffle de la chaleur sur mon visage, ni la fumée qui devrait me piquer les yeux. Je persiste donc à penser que l'image n'est pas en capacité de retranscrire parfaitement l'expérience vécue.

À mon sens, ces omissions sensorielles participent à la déconnexion du public vis-à-vis d'une réalité trop lointaine. Car si nous sommes présents devant cette image, placés en position de spectateurs, c'est bien que la catastrophe ne nous a pas touchés dans notre chair. Joëlle Zask¹⁶, dans un entretien accordé au magazine *Jef Klak* et consacré au phénomène des méga-feux, invoque même une forme de *catharsis* par l'image : « comme au théâtre tragique, le spectateur éprouve de la pitié et de la terreur, et une fois purgé il reprend tranquillement le cours de ses activités¹⁷ ». Placés en posture de spectateurs, nous sommes convain-

16. Philosophe et traductrice française, maître de conférence à l'Université Aix-Marseille. / 17. CAMUS Nêmo, « Nos paysages sont de plus en plus inflammables », *Jef Klak*, n°7 (« Terre de feu »), janvier 2021.

cus que nous n'aurons pas à subir cette situation puisqu'elle nous paraît bien éloignée de notre réalité. Comme devant une œuvre du sublime, nous sommes en capacité d'éprouver de la terreur face à la vision du désastre écologique, mais ce sentiment est de courte durée, puisqu'il se retrouve rapidement noyé sous un flot d'images incessant. En d'autres termes, si sursaut provoqué par l'image il y a, celui-ci se révèle trop éphémère pour mener à une mobilisation écologique durable.

Finalement, cette prolifération des images semble involontairement fonctionner comme une défense collective contre la peur d'une catastrophe annoncée. Mais comme dans tout phénomène, il existe des exceptions : il convient donc de nuancer quelques peu le propos tenu plus haut.

B L'image de la catastrophe : possible déclencheur d'une mobilisation écologique

En 2017, *Place to B*, un média qui s'intéresse aux questions d'écologie, s'associe à l'ADEME et à l'institut de sondage BVA pour conduire une étude sur l'impact émotionnel des « visuels climatiques ». Un échantillon de 1500 individus est confronté à un panel de 36 visuels différents, portant tour à tour sur les causes, les conséquences, et les alternatives pour faire face au changement climatique. Les participants évaluent ces images à partir des critères suivants : les émotions ressenties devant ces visuels et les actions que ces représentations leurs donnent envie d'accomplir. Afin d'affiner les résultats de l'étude, les organisateurs divisent les participants en trois catégories distinctes, définies en fonction de leur niveau d'engagement et de leurs caractéristiques socio-économiques. Les « indifférents » font preuve d'une sensibilité limitée aux enjeux écologiques, les « consom'acteurs » sont familiers des pratiques dites « durables », et les « ambassadeurs » sont d'ores et déjà engagés dans une lutte active pour la préservation de l'environnement.

Les résultats de cette étude sont pour le moins éclairants. Les « indifférents » manifestent dans l'ensemble des émotions « positives » (intérêt, joie, surprise) à l'encontre des visuels invoquant des solutions. Néanmoins, à la vue d'images de la catastrophe, ils tendent à s'en prémunir par le déni, les jugeant trop culpabilisantes, là où les consom'acteurs semblent y être plus réceptifs en développant à leur contact des sentiments « négatifs » (colère, mépris, tristesse). Les ambassadeurs se montrent quant à eux les plus stimulés par ce panel d'images, qu'elles suscitent des émotions positives ou négatives.

Ainsi, on se souvient de Greta Thunberg, qui en 2019 confiait au *New York Times* avoir pris conscience de l'urgence à agir après avoir visionné des documentaires aler-

tant sur la fonte des glaces. Les images d'ours polaires décharnés errant sur la banquise l'ont durablement marquée : « elles sont restées bloquées dans ma tête¹⁸ ». L'activiste suédoise, comme beaucoup d'autres, souffre d'« éco-anxiété ». Théorisé pour la première fois par Véronique Lapaige¹⁹ en 1996, ce concept désigne une forme de détresse psychique dont la cause serait les bouleversements environnementaux actuels. Il s'agirait, en somme, du nouveau « mal du siècle ». L'éco-anxiété ne s'apparente pas à une pathologie ou une maladie mentale mais plutôt à une sorte de syndrome de « stress pré-traumatique », qui précède l'aggravation annoncée des dégradations terrestres. Il est possible de rapprocher l'éco-anxiété d'un autre terme, dont la popularité ne cesse de croître : la « solastalgie²⁰ », qui désigne la nostalgie d'un endroit perdu. Survenant après la catastrophe, ce sentiment est « la marque d'un profond attachement à la terre », et témoigne d'une « bonne santé mentale » comme le soulignent Pablo Servigne et ses co-auteurs, Raphaël Stevens et Gauthier Chapelle dans *Une autre fin du monde est possible* (éditions Points, 2022), un ouvrage qui invite à reconsidérer notre rapport à l'effondrement écologique.

Ces affects, loin d'engendrer des phénomènes de paralysie – au contraire des stratégies de déni – semblent constituer les tremplins nécessaires à l'engagement. « Je me suis aperçue, dans le groupe multiculturel d'une cinquantaine de personnes que je suivais à l'époque, que beaucoup exprimaient un mal-être identitaire similaire face au constat effroyable de ce qui se passait autour de nous. Mais ce sentiment n'était pas uniquement négatif car il provoquait aussi une responsabilisation de ces personnes face aux changements planétaires. » énonce Véronique Lapaige, dans un article de *National Geographic* consacré à l'éco-anxiété²¹. Ainsi, Donella Meadows, écologiste pionnière, enseignante et autrice américaine notait avec justesse l'utilité des ces ressentis, notamment celui de la colère, vecteur d'action à son sens : « Avec une colère à moitié réprimée, j'ai tendance à me balancer et à faire quelque chose d'impétueux et d'ignorant. Mais une colère bien sentie, ancrée et familière, peut me motiver à travers un engagement à vie pour améliorer les choses²² ». Il semblerait donc que l'impact des images de la catastrophe ne peut pas uniquement s'expliquer par les

18. SENGUPTA Somini, « Becoming Greta : “Invisible Girl” to Global Climate Activist, With Bumps Along the Way », *The New York Times*, 18 février 2019.

19. Médecin-chercheur en santé publique et en santé mentale canadienne.

20. Concept forgé en 2003 par Glenn Albrecht, suite à ses travaux sur la santé mentale des habitants de la Hunter Valley (Australie), une région bouleversée par l'industrialisation et l'ouverture de mines à ciel ouvert. / 21. CLUZEAU Taïna, « L'éco-anxiété, le nouveau mal du siècle », *National Geographic*, 9 avril 2020. / 22. MEADOWS Donella, « Feeling our feelings might not be a trivial exercise », *The Donella Meadows Archive : Global Citizen Columns*, 30 janvier 1997.

modes d'apparition des visuels eux-mêmes (à savoir la manière dont ils font « représentation » ainsi que leurs modes de diffusion) ou par les récits qu'elles servent. L'identité du récepteur entre également en ligne de mire : elle est susceptible de changer la donne.

De même, il s'agit de nuancer le propos en opérant une distinction au sein de l'imagerie de la catastrophe elle-même : d'une image à l'autre, d'importantes dissemblances d'ordre sémantique sont à noter et suscitent chez le public des réactions différentes. Les images de méga-feux²³ semblent avoir un impact sur les consciences plus prononcé que les images de la fonte des glaces. En effet, et c'est sans doute pour le mieux, la profusion d'images relayées sur internet et par les médias *mainstream* suite aux méga-feux qui ravagèrent la Californie et l'Australie entre 2019 et 2020 semblent avoir entraîné, du moins à l'époque de leur publication, une importante prise de conscience dans l'opinion publique. Fait étonnant, sur les réseaux sociaux, ces clichés étaient systématiquement associés au réchauffement climatique, là où les publications médiatiques initiales ne faisaient pas le lien. Un raccourci efficace qui avait fini par décider les grandes puissances d'apporter leur aide aux pays touchés. La différence d'impact qui sépare les images d'incendies de celle de la fonte des glaces s'explique sans doute par l'antinomie des temporalités, des figures et des distances qu'elles convoquent respectivement.

Le feu nous apparaît plus naturellement comme une incarnation de l'urgence, puisqu'il se caractérise par sa vitesse extrême de propagation. « Je pense qu'il y a dans le feu quelque chose d'irrépressible. Ces méga-feux, des feux qu'on ne peut pas combattre et qu'on ne peut que prévenir, on ne peut pas les nier, les dénier, les dénigrer ni leur échapper. Contrairement à d'autres catastrophes écologiques qui sont plus lentes, plus progressives, les feux nous mettent devant une responsabilité immédiate²⁴ » affirme en 2020 Joëlle Zask, interrogée au micro de Guillaume Erner, sur *France Culture*. Aussi, dans les images rapportées des méga-feux qui ont touché l'Australie et la Californie, on recense la présence de figures humaines, touchées dans leur quotidien : le feu qui n'épargne rien n'a pas hésité à franchir le sanctuaire de la ville et réduire en cendre des vies entières.

A *contrario*, les images d'ours polaires esseulés sur leurs parcelles de banquise convoquent un temps plus long, celui de la fonte des glaces et par raccourci, moins urgent. L'univers représenté nous apparaît comme lointain, car quasi-inhabité par l'Homme. La figure de l'ours qui n'est pas humaine rend le processus d'identification discutable. De plus, publier des images de glacier lorsqu'on traite de réchauffement climatique peut apparaître aux yeux de certains peu évident voire contradictoire, comme le souligne André Gunthert²⁵, cité dans un article de Pierre Ropert publié sur le site internet de *France Culture* : « Avec de telles

23. Un méga-feu est un incendie hors-normes déclenchant de très grands incendies, notamment des feux de forêt ravageant une très grande surface boisée, sans que cette appellation ne corresponde à une définition scientifique très précise. Leurs effets et leurs causes peuvent différer de ceux des feux classiques. / 24. ERNER Guillaume, Joëlle Zask : « Les méga-feux nous placent devant une responsabilité écologique immédiate », *L'invité culture, France Culture*, 29 juin 2020. / 25. Maître de conférences à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

images, de froid et non pas de chaud, on était dans quelque chose d'abstrait, dans une allusion qui n'arrivait pas à faire peur. C'était une imagerie contradictoire, où le réchauffement était en quelque sorte nié par l'image et qui, de façon très paradoxale, n'a pas réussi à alerter, à mobiliser les populations²⁶ ».

Par ailleurs, d'autres visuels proposent un renouvellement de l'imagerie de la catastrophe et semblent contourner certains des écueils cités plus tôt. Les organisations non-gouvernementales engagées pour la protection de l'environnement n'hésitent pas à investir l'espace public à coup d'images « choc ». Elles entendent réveiller les consciences en proposant une régénération des images de la catastrophe présentées plus haut. Le *World Wildlife Fund for Nature* (WWF) propose ainsi des images qui tendent à rapprocher la faune ou la flore et l'humain par un effet d'anthropomorphisme. En empruntant à la publicité ses traditionnelles « figures de style » et par le truchement de photomontages, l'ONG compte établir un rapport d'identification entre le spectateur et la nature en souffrance : la forêt prend la forme d'organes humains (fig. 19), l'ours polaire extériorise des affects proches des nôtres (fig. 20). Là où le WWF compte sur le développement d'un sentiment d'empathie, *Greenpeace* de son côté n'hésite pas à appuyer notre culpabilité. À travers des images plus tranchantes, témoins d'une réalité désagréable,

l'ONG nous renvoie sans détours à notre inaction et notre rôle de pollueur : une analogie formelle fait le lien évident entre l'activité industrielle et la dégradation des sols (fig. 21), notre indifférence face au spectacle d'un animal mourant amoindrit notre humanité (fig. 22).

Ces images, au contraire des habituelles photographies de la catastrophe rapportées par les médias *mainstream*, accrochent efficacement notre regard : il s'agit d'objets habilement construits, et qui comptent sur la réflexion et l'attention du spectateur pour être lues. Cependant, elles n'échappent pas à l'engouement nourri pour la catastrophe puisqu'on y recense toujours et encore la présence des motifs cités plus haut et dont nous finissons par nous lasser : la fonte des glaces, la figure de l'ours esseulé, des vues aériennes de paysages en danger...

Bien sûr, il ne s'agit pas de refuser en bloc l'image de la catastrophe puisqu'elle se révèle parfois nécessaire. D'une part, elle effectue la médiation entre des phénomènes scientifiques complexes et leur visibilité collective, même si parfois ce processus conduit à des raccourcis maladroits. De plus, dans une démarche de documentation historique, elle incarne un référentiel utile pour penser de nouvelles stratégies de résilience, en d'autres termes, un appui pour trouver la force de se relever après le passage de la catastrophe.

Cependant, il convient de rappeler que ces images sont limitées et parcellaires. Elles occultent en effet d'autres catastrophes naturelles, moins facilement visibles certes, mais non pas moins graves, comme par exemple l'appauvrissement de la biodiversité ou la pollution de l'air. De plus, ces images font état des conséquences de l'activité humaine sous couvert de l'appellation « catastrophe naturelle » mais n'expliquent pas suffisamment la complexité des causes politico-économiques qui sont à l'œuvre derrière ces désastres, nous tenant ainsi éloignés d'une réelle prise de conscience de notre responsabilité. Par ailleurs, ces représentations entretiennent dans l'imaginaire commun l'idée selon laquelle l'effondrement annoncé correspondrait à l'arrivée future et soudaine – mais encore lointaine – d'une catastrophe majeure qui annihilerait l'humanité toute entière, comme on en voit dans les films d'apocalypse. Il n'en est rien, comme l'écrit Pablo Servigne dans *Une autre fin du monde est possible* : « Un effondrement n'est pas un événement (c'est à dire une catastrophe), mais un enchaînement d'événements catastrophiques ponctuels (ouragans, accidents industriels, attentats, pandémies, sécheresses, etc.) sur fond de change-

ments progressifs non moins déstabilisants (désertification, dérèglements des saisons, pollutions rémanentes, extinctions d'espèces et de populations animales, etc.) ». L'effondrement, nous le vivons déjà au quotidien.

Enfin, ces images cadent notre capacité de projection vers des futurs plus positifs puisqu'elles tendent à nous renvoyer une vision fataliste de l'avenir, plus contre-productive qu'autre chose. C'est ainsi ce que souligne Joëlle Zask, dans une interview donnée au média *Usbek et Rica* en août 2019 : « Je pense qu'il y a vraiment un ressort d'optimisme dans la capacité d'agir, plutôt que dans l'impuissance, la démoralisation²⁷ ».

Bien que ces images soient critiquables, il ne s'agit pas de les éviter mais plutôt d'apprendre à vivre avec, comme il est nécessaire d'apprendre à vivre avec l'effondrement pour l'affronter et en atténuer les effets néfastes qui parasitent souvent notre capacité à nous mobiliser. Dans cette mesure, ne serait-il pas temps à présent de diriger notre regard vers d'autres images, essentielles à notre mise en action, capables d'accompagner la réparation de nos liens avec le vivant et de porter des récits d'avenir plus désirables ?

26. ROBERT Pierre, « Les méga-feux, nouvelles iconographie du réchauffement climatique », *France Culture*, 8 janvier 2020.

27. LUCCHESI Vincent, « Face aux méga-feux, il faut réapprendre à entretenir la nature », *Usbek & Rica*, 22 août 2019.

Et si la crise écologique que nous traversons était avant tout une crise des relations que nous humains entretenons avec notre environnement ?

En juin 2022, l'autrice Olga Tokarczuk, prix Nobel de littérature 2018, publie sur le site de *Word Without Borders* un texte intitulé *Ognosia*. Ce cours essai dresse le portrait de notre rapport paradoxal au monde : la mondialisation et l'avènement d'internet ont permis d'en faire le tour et d'en ressentir la finitude, mais du même coup ont élargi le champ infini des possibilités matérielles et virtuelles. Nos existences se retrouvent ainsi tiraillées entre la sensation de vivre sur une planète devenue trop étroite et celle d'être noyées sous le flot continu et grandissant d'une offre consumériste insatiable.

À cette ambivalence déboussolante s'ajoute la survenue de crises majeures (climatiques, politiques, sanitaires, économiques... tout ceci étant bien évidemment lié), bouleversant la prétendue stabilité de nos institutions et les certitudes qui sont aux fondements mêmes de nos sociétés. Sous le coup d'une menace climatique grandissante, l'approche du monde que nous cultivions jusqu'alors est ébranlée : hier, « l'homme monadique (...) dominait seul le règne végétal et animal¹ » ; aujourd'hui, il prend conscience que sa survie n'est pas due à ses seuls efforts mais dépend de l'existence du reste du vivant, et des relations symbiotiques qui le lient à ce dernier.

Ainsi, le concept d'Anthropocène nous pousse à reconsidérer notre rapport au monde, puisqu'en marquant la destruction par l'activité humaine de systèmes biologiques garants d'une harmonie terrestre globale, il met en évidence l'apparente déconnexion de l'humain vis-à-vis de son environnement : ce que nous appelons en Occident la « Nature » est devenu un objet à posséder, exploiter, maîtriser. Cette érosion des relations nous empêche aussi et sans doute de bien saisir la gravité de l'effondrement environnemental auquel nous assistons : car au-delà de la préservation de ce que nous avons si longtemps nommé « Nature », c'est notre propre survie en tant qu'espèce qui est en jeu. Il s'agit donc, afin de contrer cette conception fragmentaire de notre cosmos, d'en cultiver une approche plus holistique. Dans ce même élan, et dans une volonté d'accompagner et de prolonger ce changement de paradigme, Olga Tokarczuk nous invite à nous raconter sur le mode de l'« ognosie », une notion qu'elle définit comme la « capacité à voir le monde comme un tout intégral ». À l'heure où l'activité humaine mortifère menace nos conditions d'existence sur Terre, il devient ainsi urgent de renouveler, par le regard que nous portons sur ce(ux) qui nous entoure(nt), notre rapport au monde.

Mieux voir pour mieux comprendre, peut-être est-ce là le premier pas d'une mobilisation écologique durable...

« S'opposer à la nature, c'est la détruire mais c'est aussi détruire nos chances de vie sur la Terre »
Joëlle Zask, « Mégafeux : 'Nous ne vivons pas seulement dans l'Anthropocène mais dans le Pyrocène' »,
Reporterre, 4 janvier 2020

Chapitre 1

La cosmologie naturaliste, berceau de la crise écologique

S'il est possible de considérer les images de la catastrophe comme des entraves à une prise de conscience écologique globale, c'est aussi parce qu'elles entretiennent la représentation d'un être humain qui se situerait en dehors de la nature. Dans ces images, l'humain incarne tour à tour la figure du super-héros venu sauver les animaux en péril (fig. 12), ou celle de l'innocente victime malmenée par les éléments naturels incontrôlables (fig. 9 & 10). Les modes de prise de vue de ces images ne font que renforcer ce sentiment : les cadrages aériens voire satellitaires sont récurrents, contribuant ainsi à forger l'imaginaire d'une nature lointaine, surplombée par le regard humain.

L'idée d'un être humain évoluant en dehors de la nature parcourt la pensée occidentale. Elle s'exprime à travers la traditionnelle dualité philosophique qui oppose les concepts de Nature et de Culture. À la lecture du mot « Nature », une foule d'images me vient en tête : riche de sens, ce terme est le réceptacle de foisonnants imaginaires visuels. Mais lorsqu'il s'agit d'en donner une définition bien précise, la tâche se complique. Je me limiterai donc ici à celle proposée par le Larousse : « le monde physique, l'univers, l'ensemble des choses et des êtres, la réalité ». Le terme de « Culture », quant à lui, m'apparaît tout aussi large et abstrait, si ce n'est plus. On en trouve néanmoins une définition plutôt satisfaisante sur la page internet de l'*Encyclopedia Universalis* : « enveloppe des dimensions spécifiques où se déploient, par leur manière d'être, d'agir, de ressentir, de

s'exprimer et de communiquer, des êtres humains² ». Dans la pensée occidentale, l'humain se définit à travers l'opposition de ces deux dénominations : issu de la *Nature* car il appartient à la même réalité que ce qui l'entoure, il s'en est paradoxalement affranchi par le développement de sa *Culture*, qui englobe entre autres la somme des savoirs et techniques acquises en vue de maîtriser son milieu. Avec cette définition, le terme de « Nature » offre déjà une certaine instabilité : elle est à la fois le cosmos qui nous contient et l'environnement qui nous échappe, que nous cherchons à placer sous notre contrôle. Nous l'habitons tout en nous en excluant.

Ainsi, on est un « animal politique » doué de raison chez Aristote : certes, nous partageons avec les autres êtres vivants (plantes et animaux) des ressemblances physiques, mais nous nous en distinguons par notre capacité à faire société, à se regrouper pour bâtir des cités, *pólis* en grec ancien. Au 17^e siècle, Descartes nous invite à nous considérer « comme maître et possesseur de la Nature » : la révolution scientifique, en apportant de nouvelles sommes de pratiques et de connaissances, permet alors à l'humain de s'affranchir des affres qu'elle nous fait subir. Les lois naturelles, démystifiées, deviennent alors accessibles à l'entendement et à la maîtrise humaine. Cette opposition trouve un écho dans d'autres disciplines, telles que l'anthropologie. Cette dernière inscrit l'humain dans la « Nature » d'un point de vue physiologique : à l'instar des autres formes de vie qui nous entourent, nous sommes soumis aux mêmes et invariables lois chimiques et physiques qui organisent la vie terrestre. Mais, du point de vue moral et cognitif, elle l'en éloigne, rejoignant ainsi l'idée de « Culture » : l'humain

« On ne protège que ce qu'on aime et on aime que ce qu'on connaît »
« Cyril Dion : 'On a besoin de parler du réchauffement climatique d'une autre façon, de redonner de l'espoir' »,
Léa Salamé, *L'invité de 7h50*, France Inter, Mardi 8 novembre 2022

1. TOKARCZUK Olga, *Ognosia*, *Word Without Borders*, traduit du polonais par Jennifer Croft, 6 juin 2022.

2. ARMENGAUD Françoise, « Culture – Nature et culture », *Encyclopædia Universalis* en ligne.

s'organise en sociétés régies par des mœurs et des coutumes, il a conscience de sa propre existence, au contraire, *a priori*, des autres êtres vivants. Ainsi, si nous partageons des continuités physiques évidentes avec les plantes et les animaux, nous nous en distinguons par nos « capacités intellectuelles » : c'est cette singularité fondamentale qui permet, dans la pensée occidentale, de nous définir en tant qu'humains.

Mais au sein de cette même discipline, des voix dissonantes se font entendre. Philippe Descola, anthropologue français qui enseigne notamment au Collège de France, à l'ENS et l'EHESS, a largement contribué à l'évolution de la pensée écologique depuis plusieurs dizaines d'années. Ses écrits nous invitent à reconsidérer l'idée de « Nature » afin de dessiner la voie d'une nouvelle relation entre l'humain et ce qui l'entoure. Selon lui, le concept de « Nature » désigne une réalité inexistante, assez vide de sens. Il s'agirait d'un artifice de la pensée occidentale, un concept repoussoir qui nous permettrait d'affirmer notre singularité et notre supériorité vis-à-vis des autres êtres vivants : aux contraire de ceux qui nous entourent, nous sommes doués d'intelligence. Les autres êtres vivants constituent, en somme, un faire-valoir bien utile puisqu'ils représentent tout ce à l'inverse de quoi l'humain souhaite se définir.

Descola donne un nom à ce schème ontologique : le « naturalisme ». Il s'agit pour lui d'un sous-bassement intellectuel qui nous permet de tenir le reste du vivant à distance, dans un rapport de soumission et d'objectivation : « La nature est un dispositif métaphysique, que l'Occident et les Européens ont inventé pour mettre en avant la distanciation des humains vis-à-vis du monde, un monde qui devenait alors un système de ressources, un domaine à explorer dont on essaye de comprendre les lois³ » affirme-t-il dans une interview accordée à *Reporterre*, en février 2020. Le naturalisme permet ainsi d'inscrire l'humain et les autres formes de vie dans un dualisme hiérarchique au sein duquel nous aurions l'ascendant.

En ce sens, l'ontologie occidentale contribue à nous faire oublier une vérité pourtant fondamentale : l'humain fait partie de la « Nature ». Premièrement, nous partageons avec elle des liens de parenté. En 1859, Charles Darwin, naturaliste anglais, publie *L'Origine des Espèces*. Ce texte fondateur est encore aujourd'hui considéré comme un des écrits pionniers en ce qui concerne la théorie moderne de l'évolution. Selon Darwin, l'ensemble des différentes espèces qui évoluent sur Terre partagent des ancêtres communs, et leurs dissemblances sont dues à la diversité des parcours évolutifs qu'elles ont chacune emprunté au fil du temps, en fonction de leur environnement naturel. Cet ouvrage fera grand bruit, notamment auprès du clergé puisqu'il met à mal le mythe créationniste porté par le récit biblique. Nous sommes également le fruit de co-évolutions : certaines interactions inter-espèces (entre une proie et son prédateur par exemple, ou dans un rapport d'échange qui fournit un avantage réciproque aux deux parties, ...) ont une influence sur le parcours évolutif des espèces concernées puisqu'elles

conduisent ces dernières à développer de nouveaux caractères. Notre évolution a ainsi été façonnée par la proximité avec d'autres espèces. Enfin, notre existence dépend des autres formes de vie qui nous entourent : sans écosystèmes⁴ sains, nous humains manquerions de nombreux éléments essentiels pour vivre. À titre d'exemple, il est possible de rappeler l'importance des plantes, qui par la photosynthèse renouvellent le stock d'oxygène que l'on respire, ou bien des pollinisateurs, dont l'activité permet à ces mêmes plantes de se reproduire, plantes qui constituent, pour l'homme, une partie de son régime alimentaire. Il serait possible de prolonger cette énumération à l'infini.

Notre existence repose donc sur un réseau complexe d'interdépendances dont nous faisons partie : nous humains sommes ainsi le fruit « d'inextricables pelotes d'interdépendances⁵ » pour reprendre les mots de Pablo Servigne et Gauthier Chapelle. Le réseau des formes de vie terrestre est ainsi à appréhender à l'image d'un château de cartes, une métaphore certes humaine mais qui à mon sens a le mérite d'illustrer efficacement le fonctionnement du monde vivant. L'existence de ce dernier repose sur le maintien même de son équilibre : un élément en moins et c'est tout l'édifice qui s'effondre.

La façon dont nous envisageons l'environnement dans lequel nous évoluons a des impacts significatifs sur nos manières d'habiter le monde. En effet, la pensée naturaliste nous a contraints dans l'idée selon laquelle nous n'avons pas d'intérêt à entretenir des relations sociales avec la Nature, puisqu'elle ôte à cette dernière toute substance ontologique : l'humain – occidental du moins – a « perdu la capacité d'y faire attention comme à un être à part entière, qui compte dans la vie collective⁶ » relève Baptiste Morizot, philosophe et maître de conférence à l'université d'Aix-Marseille. Dépossédée de son statut de sujet, il devient à présent aisé d'en justifier l'exploitation et l'assujettissement. Il est donc possible d'affirmer que l'Anthropocène prend ses racines dans l'ontologie occidentale, qui constitue le terreau favorable à l'épanouissement des ambitions capitalistes. Pourtant, et c'est bien là le paradoxe, c'est en nourrissant l'ambition d'asservir la « Nature » afin de s'assurer maîtrise et confort que l'humain court à sa propre perte. La communauté scientifique est unanime, nous serions actuellement témoins de la sixième extinction de masse : une étude⁷ publiée en 2022 dans la revue *Biological Reviews* révèle que 7,5 à 13 % des espèces animales et végétales auraient disparues dans le monde depuis l'an 1500, et ce à cause des activités humaines. La disparition de ces formes de vie chamboule ainsi les réseaux d'interdépendance sur lesquels notre survie repose, ce qui conduit à la remise en cause de notre propre subsistance. En somme, porter atteinte à la nature c'est finalement porter atteinte à l'humanité. Si nous n'agissons pas rapidement, la Terre sera donc prochainement rendue

4. Système formé par un environnement (biotope) et par l'ensemble des espèces (biocénose) qui y vivent, s'y nourrissent et s'y reproduisent.
5. SERVIGNE Pablo et CHAPELLE Gauthier, *L'entraide, l'autre loi de la jungle*, éditions Les liens qui libèrent, 2017. / 6. MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, éditions Actes Sud, 2020. / 7. COWIE Robert H., BOUCHET Philippe, FONTAINE Benoît, « The Sixth Mass Extinction : fact, fiction or speculation? », *Biological Reviews*, 10 janvier 2022.

inhabitable, ce qui signera peut-être l'extinction de l'espèce humaine. Ainsi, il devient primordial de mettre un terme à nos modes de vies mortifères : il est urgent de s'extraire des logiques de domination de l'humain sur la nature pour nouer des relations plus harmonieuses avec elle.

Le changement de paradigme pourrait d'ores et déjà s'amorcer dans le langage, puisque nommer le monde c'est avant tout traduire une manière de le penser. Ainsi, dans une volonté de s'extraire de la cosmologie naturaliste, Baptiste Morizot propose l'emploi du terme « vivant » comme alternative à celui de « Nature ». Ce terme englobant permettrait de gommer la fracture que le précédent initiait puisqu'il réconcilie les concepts de Nature et de Culture : la Culture n'est-elle pas somme-toute le produit de l'évolution humaine au sein de la Nature ? Il rendrait du même coup justice aux liens inaliénables qui nous lient au vivant en plaçant sous l'égide d'une même dénomination l'espèce humaine et les autres formes de vie terrestres. Comme rappelé plus haut, les êtres qui nous entourent sont des parents indispensables à notre survie, et c'est la proximité continue avec ces mêmes parents qui nous a permis d'être ce que nous sommes devenus aujourd'hui. En somme, nous faisons partie intégrante du vivant, « nous sommes des vivants parmi les vivants⁸ » pour reprendre les mots de Baptiste Morizot, et nous lui devons la vie.

D'autre part l'emprunt du terme « vivant » permet de porter un nouvel éclairage sur la crise écologique : cette dernière est avant tout à comprendre comme une crise du vivant. En effet, les bouleversements causés par les activités humaines ne remettent pas en cause l'existence de notre planète, mais plutôt les formes de vies qui l'habitent. Ce sont les règnes végétaux et animaux (humains y compris) qui pâtissent des effets du réchauffement climatique, et non la Terre, qui survivra quant à elle à ces dégradations. Employer le terme de « vivant » permet ainsi de focaliser l'attention sur ce qu'il est essentiel de préserver : peut-être serait-il judicieux, à l'endroit de la « crise écologique », de parler d'une « crise du vivant » ? User de l'appellation « vivant » ne revient-il donc pas à exclure de nos préoccupations d'autres formes d'existences, inanimées mais pourtant indispensables à notre présence sur la planète, comme l'eau, la roche, la terre, qu'habitent des milliards de formes de vies différentes ? Je ne le pense pas, puisqu'à mon sens, porter attention au vivant c'est par ricochet porter attention aux forces naturelles nécessaires à sa survie. Pour la suite de cet écrit, je ferai donc le choix de substituer le terme « vivant » à celui de « Nature ».

3. KEMPF Hervé, « Philippe Descola : 'La nature ça n'existe pas' », *Reporterre*, février 2020.

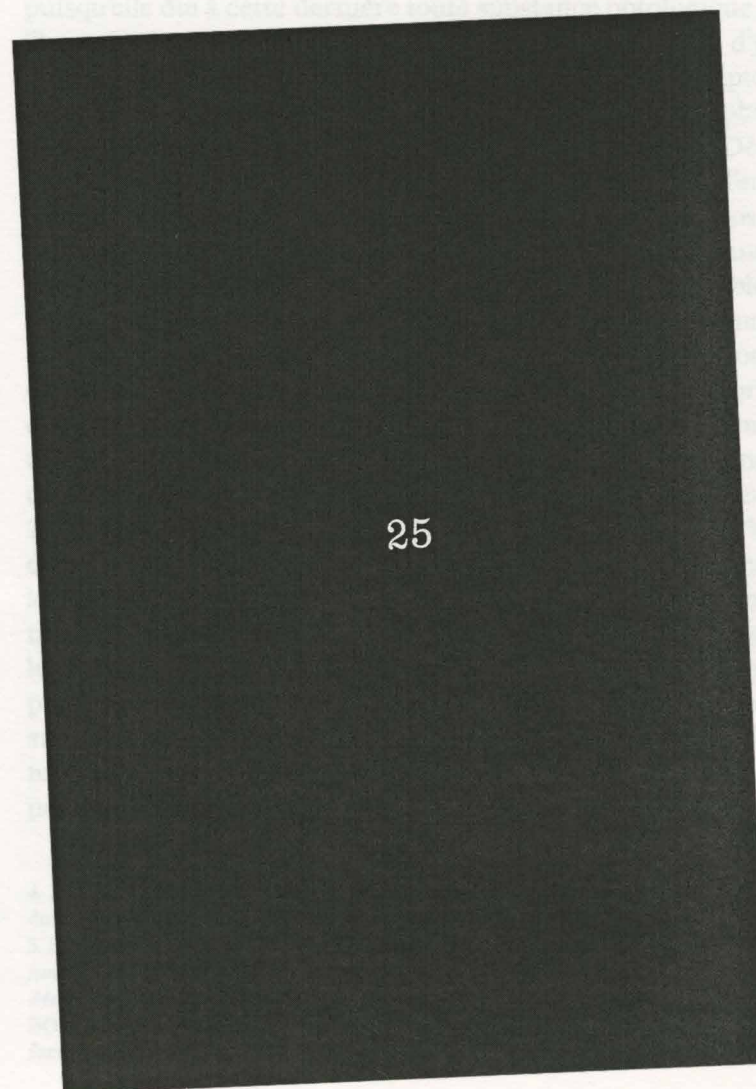
8. GESBERT Olivia, « Comment vivre parmi les autres ? », *La Grande Table idées, France Culture*, 4 février 2020.

Chapitre 2

Les stigmates de l'ontologie occidentale dans les représentations du vivant

Si l'ontologie occidentale se retrouve dans le langage, elle imprègne aussi nos modes de représentations. Le désintérêt vis-à-vis du vivant en tant que sujet traverse l'Histoire des représentations occidentales. Pourtant, cette affirmation semble à première vue paradoxale : la « Nature » est omniprésente dans l'art. Mais, comme le souligne très justement l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual, titulaire de la chaire « Habiter le paysage – l'art à la rencontre du vivant » aux Beaux-Arts de Paris, on y représente le vivant en tant qu'il nous renvoie à nos propres préoccupations humaines : « Dans les œuvres de notre tradition artistique (...), le vivant, s'il est bien présent, est majoritairement présent pour autre chose que lui-même⁹ ». Estelle Zhong Mengual recense trois grandes modalités de convocation du vivant dans l'Histoire de l'Art. Les deux premières se rapportent au paysage, genre pictural privilégié dans notre attention au vivant.

La première est celle du décor. Du XV^e à la fin du XVIII^e siècle, la « Nature » occupe le statut d'arrière-plan de scène historiques : « On parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres. » énonce ainsi l'Abbé du Bos¹⁰ dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719, section 6, p. 52). Il va alors de soi que le monde vivant ne peut prétendre à faire sujet puisqu'on considère qu'il n'y aurait rien à y voir ou à y lire : il ne serait pas porteur de récit puisqu'aucun lien sémantique entre les



25

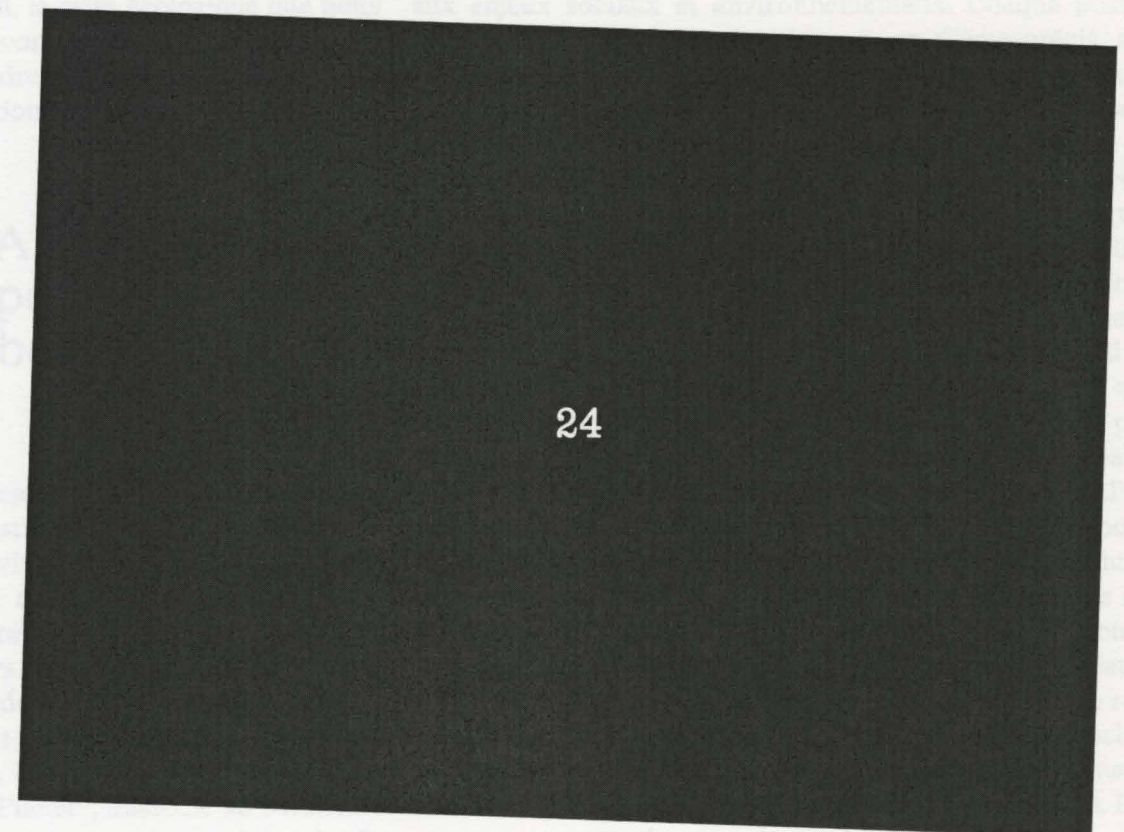
9. ZHONG MENGUAL Estelle, « Faire entrer le vivant dans notre monde commun », *L'Observatoire*, n°57, 2021, pages 27 à 30. / 10. L'abbé Jean-Baptiste Dubos (1670-1742) était un homme d'Église, diplomate et historien français.

éléments qui la composent ne nous saute aux yeux. Vidé de sa substance ontologique, il apparaît comme la simple toile de fond de la scène sur laquelle les tribulations humaines prennent vie (fig. 23).

Alors, dans la mesure où le vivant ne présenterait pas d'intérêt pour lui-même, pourquoi persister à le représenter ? En 1800, le peintre français Pierre-Henri de Valenciennes propose une réponse à cette question. C'est l'artiste qui serait en mesure de lui donner vie et sens : sa mission serait de mettre en évidence les « qualités expressives » du vivant. « L'artiste ne fait pas alors le froid portrait de la Nature insignifiante et inanimée, il la peint parlant à l'âme, ayant une action sentimentale, une expression déterminée, qui se communique facilement à tout homme sensible¹¹ » écrit Valenciennes. Représenter le vivant trouve alors une justification et une nouvelle utilité : il est désormais un support de projection, un reflet, une incarnation des émotions humaines (fig. 24). Ces réflexions font écho au *Déluge* de John Martin étudié plus haut : les forces de la nature y sont convoquées non pas parce qu'on souhaiterait en comprendre les fonctionnements, mais plutôt parce qu'elles transcriraient l'expression de la colère divine et qu'elles seraient aptes à nous faire ressentir le frisson de notre potentiel basculement dans le néant. La seconde modalité de représentation du vivant participe à son illisibilité, comme le relève Estelle Zhong Mengual : « ce régime de lisibilité contribue paradoxalement à rendre le monde vivant illisible : il contribue à le rendre impossible à apprécier pour sa richesse propre

en significations incarnées dans des formes sensibles¹² ». En d'autres termes, lire en lui de potentielles qualités expressives, c'est le considérer comme un contenant capable d'accueillir la subjectivité humaine dans la place laissée par le vide que nous croyons y voir. C'est refuser d'y reconnaître plus qu'un simple objet, c'est le vider à nos yeux, encore une fois, de sa substance ontologique. C'est écarter la possibilité d'intégrer dans notre paysage visuel les formes de vie qui nous entourent en tant qu'identités sensibles à part entière.

La troisième et dernière modalité de convocation du vivant dans la tradition picturale occidentale excède la peinture de paysage. C'est celle du symbole. Le vivant y est employé comme vocabulaire : chaque entité qui le compose devient alors l'incarnation visuelle de figures et valeurs du récit humain. La possibilité d'en citer des milliers d'exemples (le corbeau signifie la mort, le chardonneret la passion du Christ, le bouquet de fleur la vanité de l'existence humaine (fig. 25), etc...) témoigne de la récurrente incapacité à, une fois de plus, convoquer le vivant pour lui-même. Ces modalités ne sont pas nécessairement problématiques en elles-mêmes, mais leur omniprésence dans notre Histoire de l'art est à questionner puisqu'elles participent à perpétuer l'ancrage de l'ontologie occidentale dans nos esprits. Dès lors, et dans l'optique de prendre conscience de l'importance du vivant, vers quelles nouvelles représentations faudrait-il diriger notre regard ? Comment parvenir à déjouer l'anthropocentrisme qui imprègne la tradition picturale occidentale ?



24

11. DE VALENCIENNES Pierre-Henri, *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, Desenne, Duprat, 1800 ; fac-similé, Genève, 1973, 2^e éd. augmentée, Paris, Payes, 1820, p. 382.

12. ZHONG MENGUAL Estelle, *Faire entrer le vivant dans notre monde commun*, op. cit.

Chapitre 3 Renouer avec le vivant : vers d'autres représentations

Nous l'avons énoncé plus haut, la crise écologique que nous traversons est à comprendre comme une « crise du vivant ». Dès lors, comment faire prendre conscience de l'urgente nécessité d'assurer sa préservation ?

A Une expérience de la beauté

Avec l'émergence d'une conscience écologiste, la médiatisation de certaines images destinées à attirer l'attention du public sur l'importance du vivant ont fait date. Me vient spontanément à l'esprit une très célèbre image (fig. 26), que j'ai « croisé » pour la première fois à l'école primaire puisqu'elle ornait un des murs de ma salle de classe. Sur l'affiche s'étalait un paysage verdoyant et au centre de celui-ci, un cœur. La légende indiquait : « Mangrove du Cœur de Voh en 1990, Nouvelle-Calédonie, France (20°57' S - 164°41' E) ». En 2006, la fondation GoodPlanet¹³, s'associe au Ministère français de l'Éducation Nationale pour lancer le projet *Le Développement durable, pourquoi ?*. Cette opération s'inscrit dans la montée des préoccupations écologiques dans l'enseignement : elle propose de mettre chaque année à disposition des écoles, collèges et lycées à travers la France une vingtaine d'affiches dans le but de sensibiliser les élèves

aux enjeux sociaux et environnementaux. Chaque poster est composé d'une photographie sur un thème précis, accompagnée d'un texte. Mis bout-à-bout, ils constituent une exposition pédagogique prête à l'emploi. L'image de la mangrove du Cœur de Voh est issue de la première édition de cette opération, datant de 2006. L'exemple de la mangrove y est utilisé (comme explicité dans le texte qui l'accompagne) pour appuyer l'interdépendance des entités sur lesquelles l'équilibre fragile d'un écosystème se construit. Cette photographie est tirée du travail du fondateur et président de la fondation *GoodPlanet*, Yann Arthus-Bertrand. En 1992, il se lance dans la confection de *La Terre vue du ciel*, un livre qui paraît en 1999 et qui se donne pour mission de couvrir, par la photographie aérienne, l'état de la planète et de ses habitants à l'aube de l'an 2000. L'image du Cœur de Voh est l'un des 190 clichés de cette série photographique. Utilisée pour la couverture de l'ouvrage, et, portée par le succès retentissant de ce dernier, elle se rend célèbre, au point d'être régulièrement réemployée à l'occasion de diverses parutions. Je me souviens avoir été émue par la déconcertante beauté de cette image. À raison, sans doute, puisque c'est par le ressort de la beauté que Yann Arthus-Bertrand entend toucher son audience : « aujourd'hui, on dit souvent que ce constat sur l'état de la planète est plus important que les photos. Par contre, on amène les gens à ces chiffres par l'émotion due

13. Créée en 2005 par le photographe et réalisateur Yann Arthus-Bertrand, la fondation *GoodPlanet* se donne pour mission de « placer l'écologie au cœur des consciences et de susciter l'envie d'agir concrètement pour la terre et ses habitants ».

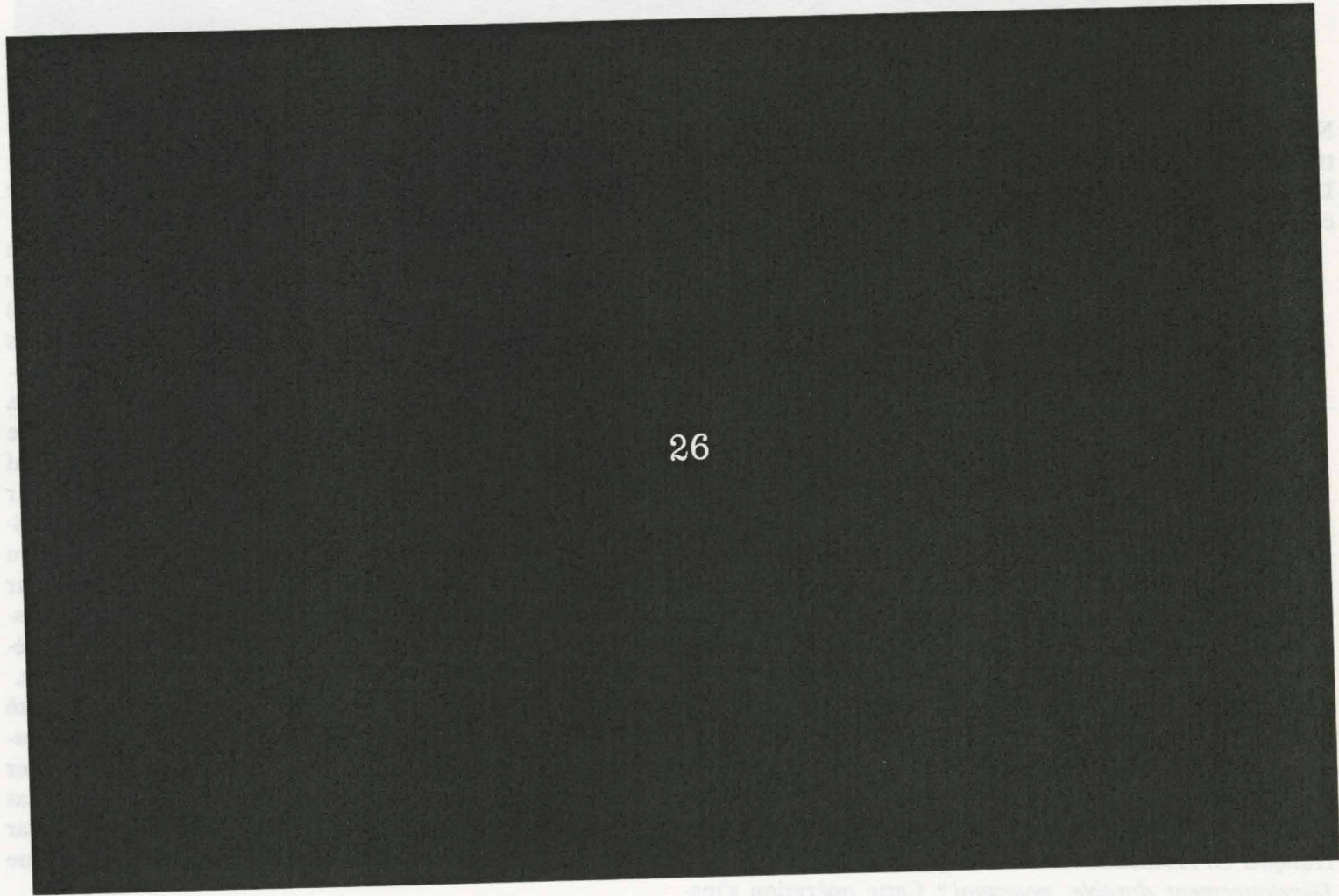
à l'esthétisme incroyable de la nature¹⁴ ». Le photographe semble ainsi partager le constat d'Isabelle Autissier, présidente du WWF France, qui affirmait au août 2022 au micro de *France Inter* : « On aime naturellement ce qui est beau et qui nous fait plaisir. Ce qu'on aime, on le défend. Faire connaître et apprécier la nature est un ressort puissant¹⁵ ».

Aujourd'hui, à la lumière de mes lectures, cette image m'apparaît bien différente. À mon sens, elle flirte dangereusement avec les écueils cités plus haut : elle n'est pas tout à fait un décor, puisqu'aucune figure humaine n'apparaît dans ce panorama, mais n'en reste pas moins avant tout un objet de satisfaction esthétique. Du symbole, on retire une émotion : si l'apparition fortuite du cœur est amusante – et en réalité due à un simple effet de paréidolie¹⁶ – on y projette volontiers un « message d'amour de la part de la Terre », pour reprendre les mots de Yann Arthus-Bertrand. On s'émeut devant le spectacle d'une planète qui nous parlerait.

En plus de se situer aux croisements des styles de convocation cités plus haut, cette image contribue à perpétuer le genre pictural du paysage comme modèle privilégié et dominant d'attention au vivant. Un paysage, quand on y pense, c'est avant tout une vue délibérément sélectionnée : c'est à dire la résultante du point de vue humain qui capture un fragment de « Nature ». Ici, l'utilisation de l'hélicoptère dans le dispositif de prise de vue est largement critiquable

puisqu'au-delà d'être un véhicule polluant, il permet au photographe d'adopter un point de vue surplombant. Le vivant semble encore une fois tenu à distance de l'homme qui s'en exclut. Il est ainsi aplani, appauvri de la multitude des formes qui le composent : devant une telle échelle de prise de vue, ce que notre œil retient ce sont les lignes courbes et les couleurs éclatantes qui dessinent le paysage plutôt que la présence des espèces qui habitent et forment la mangrove. Bien sûr, cette photographie est intéressante : insister sur la beauté du vivant pour faire prendre conscience de la nécessité de le préserver semble être un moyen efficace de marquer les esprits, en atteste le succès qu'elle a remporté. D'ailleurs, il est important de rappeler qu'elle s'inscrit dans une logique d'images sérielles qui fonctionnent ensemble, et qu'elle est complétée par le texte. Néanmoins, elle demeure à mon sens l'expression d'une conception « esthétisante » de l'environnement, qui n'est pas encore totalement parvenue à dépasser la tradition occidentale de la représentation du vivant. Cette image participe en somme, à « l'illisibilité du vivant » qu'évoque Estelle Zhong Mengual, cette incapacité à le voir pour ce qu'il est, pour ce qu'il a à nous raconter de son existence, pour ce qu'il a à nous dire de son importance.

Ainsi, il faut continuer à creuser davantage, plus loin encore. Ne faudrait-il pas se rapprocher d'autres représentations, d'autres échelles d'attention susceptibles de nous faire véritablement entrer en contact avec le vivant ?



14. HROZÍNKOVÁ Magdalena, « Photos aériennes de Yann Arthus-Bertrand : une beauté qui incite à la réflexion. Rencontre... », *Radio Prague International*, 13 août 2006.

15. PÉPIN Charles, « Environnement : Comment sortir du déni ? Avec Isabelle Autissier », *Sous le soleil de Platon, France Inter*, 3 août 2022. / 16. Processus survenant sous l'effet de stimuli visuels ou auditifs, portant à reconnaître un élément familier dans une image, un son.

B

Se rendre sensible au vivant

Nous l'avons évoqué plus haut, la « crise du vivant » que nous traversons peut s'expliquer par l'influence de la cosmologie occidentale sur nos esprits : percevoir le vivant comme un objet qui nous est extérieur nous a conduit à en justifier l'exploitation. Mais cette crise n'est pas seulement imputable aux influences philosophiques qui ont façonné nos modes de pensée, elle est surtout due à l'oubli, dans notre expérience quotidienne du monde, des liens qui nous unissent au vivant : « C'est un de ces savoirs dont on ne fait pas l'expérience¹⁷ », affirme Baptiste Morizot au micro d'Olivia Gesbert, en 2020.

Baptiste Morizot constate ainsi l'existence de ce qu'il nomme une « crise de la sensibilité au vivant », autrement dit une « réduction de la gamme d'affects, de percepts, de concepts et de pratiques¹⁸ » nous reliant aux autres formes de vie. En d'autres termes, le manque d'intérêt que nous leur portons nous empêche de les appréhender comme des actrices indispensables à nos existences et qui en font partie intégrante. Nous oublions – à mesure qu'on ne parvient plus à les éprouver – les liens originels, inaltérables et indubitables qui charpentent le fragile mais merveilleux édifice de la vie terrestre dont nous faisons partie.

Cependant, constater l'existence de cette « crise de la sensibilité au vivant » c'est malgré tout entrevoir la lumière d'une issue possible. C'est aller à rebours de visions fatalistes qui considéreraient que nos relations au vivant sont uniquement conditionnées par notre éducation « naturaliste », éducation trop profondément ancrée dans nos esprits pour en être déracinée. C'est avant tout comprendre que la « solution » de la crise écologique (à savoir le rétablissement d'un rapport harmonieux entre les formes de vies « humaines » et « non-humaines », pour reprendre les mots de Philippe Descola) se situe sans doute dans la pratique de relations plus attentives au vivant. C'est le programme de cette « culture du vivant » que Baptiste Morizot entend ériger, et qui devrait nous permettre de « reconsidérer le monde vivant dans son ensemble, [...] en saisissant l'intelligence¹⁹ ». Il s'agirait d'attiser notre curiosité humaine, de l'amener à désirer la rencontre avec d'autres formes de vie, de rendre justice à l'importance de ces « parents-alter » pour reprendre la formule du philosophe. Comprendre la manière dont les espèces interagissent et cohabitent pourrait ainsi nous permettre d'entrer en communication avec elles, d'en saisir le caractère indispensable, la finesse, la force. Développer cette « culture du vivant », ce serait lui faire à nouveau place dans notre existence, lui accorder l'attention et le respect que celui-ci mérite.

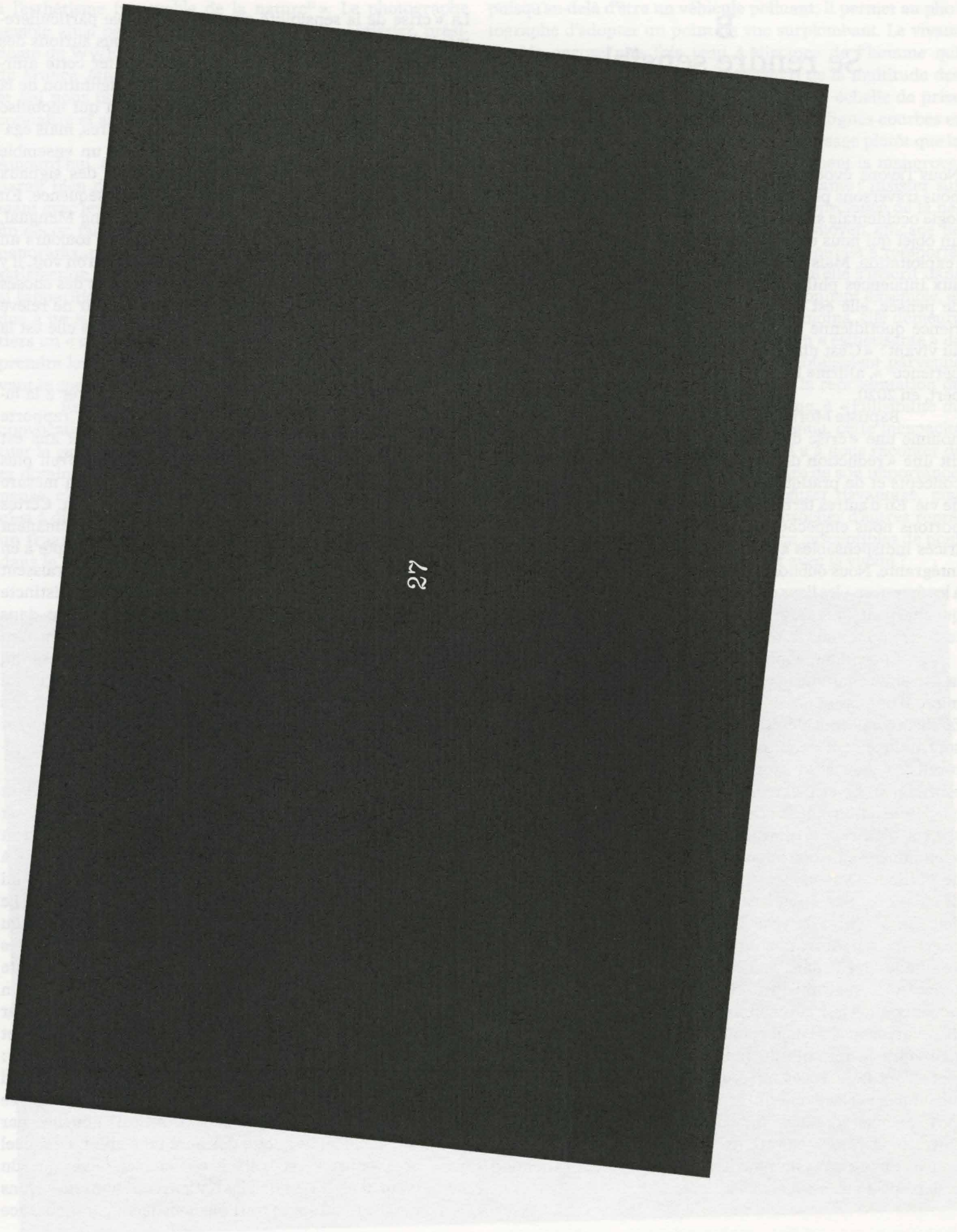
17. GESBERT Olivia, « Comment vivre parmi les autres ? », op. cit. / 18. Ibid. / 19. Ibid.

La « crise de la sensibilité au vivant » semble particulièrement s'incarner dans une crise de cécité : nous aurions des difficultés à « voir » le vivant. Afin d'explicitier cette affirmation, il s'agit tout d'abord de revenir à la définition de la faculté de « voir ». Voir, c'est une disposition qui mobilise non seulement nos appareils perceptifs oculaires, mais également notre cerveau, où sont emmagasinés un ensemble de savoirs. C'est ainsi la capacité à recevoir des signaux sensibles et à les interpréter pour agir en conséquence. En d'autres termes, comme le précise Estelle Zhong Mengual, voir « ce n'est jamais voir indistinctement, c'est toujours un acte de sélection, d'attribution de valeurs à ce qu'on voit, il y a des choses qui font saillance autour de nous, et des choses qui restent dans l'ombre²⁰ ». Notre faculté de voir ne relève donc pas d'un geste emprunt de neutralité, mais elle est la somme d'influences sensibles et intellectuelles.

Notre incapacité à voir le vivant pourrait s'éclairer à la lumière de l'exemple suivant. Une récente étude²¹ rapporte qu'un enfant nord-américain entre quatre et dix ans est capable de reconnaître et distinguer en un clin d'œil plus de mille logos de marques, mais qu'il n'est pas en mesure d'identifier les feuilles de dix plantes de sa région. Certes son œil est apte à recevoir les stimuli visuels qui émanent des feuilles de ces plantes, mais son cerveau est inapte à en dégager un sens, une utilité, un récit. Elles lui apparaissent comme constitutives de la masse organique indistincte qu'est la « Nature » à ses yeux, elles correspondent dans son esprit à l'élément « feuille » mais ne lui évoquent rien de plus. *A contrario*, la somme des logos de marques qui peuplent son environnement visuel quotidien font chez lui immédiatement écho à des souvenirs, des sensations, des savoirs, des lieux, puisqu'il est capable de les distinguer, et ce sans hésitation : ces logos constituent pour lui des repères indispensables.

Cet exemple me semble particulièrement parlant puisqu'il atteste que notre incapacité à voir le vivant est la résultante de trois facteurs. Le premier facteur serait le manque de connaissance : cet enfant ne parvient pas à identifier les feuilles des plantes de sa région parce qu'il lui manque sans doute les savoirs scientifiques nécessaires. Le second facteur serait le manque d'usage qu'il peut faire du vivant : si ces plantes ne lui apparaissent pas comme dignes d'intérêt, c'est parce qu'il n'y trouve pas d'utilité apparente (là où connaître les logos des marques l'oriente dans son quotidien, pour reconnaître la qualité d'un produit par exemple, ou visiter telle ou telle enseigne). Le troisième et dernier facteur serait l'influence de notre héritage culturel : l'enfant ne parvient pas à identifier ces feuilles parce qu'il n'y décèle rien de plus qu'un joli élément du décor, capable de le satisfaire esthétiquement. Son œil est influencé par sa culture occidentale : cette dernière lui a enseigné à quel point la « Nature » est belle à contempler, mais que du même coup, il n'y a rien de plus à y voir. « Si nous ne voyons rien dans la « nature », ce n'est pas seulement par ignorance

20. ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*, éditions Actes Sud, juin 2021. / 21. Étude menée en 2014 par Discover the Forest, l'US Forest Service et l'Ad Council, citée par Baptiste Morizot dans son ouvrage *Manières d'être vivant*.



27

de savoirs écologiques, éthologiques, et évolutionnaires, mais parce que nous vivons dans une cosmologie dans laquelle il n'y aurait supposément rien à voir, c'est à dire rien à traduire: pas de sens à interpréter²² » conclut Baptiste Morizot.

Modifier notre expérience sensible du vivant pourrait donc débiter par un (ré)apprentissage de notre faculté de voir. Car avant de parvenir à interagir avec d'autres formes de vie, il faut d'abord parvenir, par notre regard, à les extraire de cette construction culturelle en forme de masse organique indistincte que nous appelons « Nature », pour leur permettre d'exister à nouveau à nos yeux en tant qu'individus à part entière, dignes d'attention. Il s'agit, en somme, d'apprendre à reconnaître ces êtres pour ce qu'ils sont: des identités singulières, porteuses d'histoires. Ainsi, la vue d'une forêt, d'un lac, d'une montagne, ne devrait plus seulement déclencher chez nous l'appréciation des qualités esthétiques qu'on y projette (réflexe qui trahit d'ailleurs l'influence que les représentations du vivant énumérées plus haut exercent sur notre faculté de voir). Elle devrait aussi et surtout déclencher l'appréciation d'un lieu où cohabitent des millions d'individus, qui devraient être perçus comme autant d'invites avec lesquelles interagir.

Dès lors, comment « réapprendre » à voir? Puisque la vue est une perception construite par notre héritage culturel, peut-être faudrait-il nourrir notre œil d'autres manières de représenter le vivant, qui ne s'y intéressent non pas pour ce qu'il nous dit de nous, mais pour ce qu'il nous dit essentiellement de lui. C'est dans cet exercice de réapprentissage de la vue qu'Estelle Zhong Mengual propose de nous embarquer. Dans son dernier livre²³, l'historienne de l'art nous invite à exhumier de la tradition picturale critiquée plus haut les œuvres d'une poignée d'artiste qui, s'éloignant des sentiers battus de la représentation classique, nous mettent sur la piste de nouveaux modes d'attention au vivant.

Arrêtons-nous sur une des images du corpus qu'elle propose d'étudier, à mon sens particulièrement parlante. Il s'agit d'un tableau du peintre américain Martin Johnson Heade, intitulé *Orchidées et oiseau-mouche* (fig. 27), peint entre 1875 et 1883, et qui fait suite aux voyages d'explorations qui l'ont conduit dans les forêts tropicales d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud. Au premier plan, sur une branche, un minuscule colibri, et, à côté un plan d'orchidée dont une des fleurs penche gracieusement vers lui. Derrière l'animal et la plante se détache un paysage luxuriant, vu à hauteur de canopée.

Ici, Heade rompt avec la tradition picturale dont il hérite en représentant le vivant pour lui-même. L'oiseau et la plante sont représentés au premier plan, et ce avec une précision rigoureuse. Nous ne sommes ni en présence d'une nature morte (puisque l'oiseau et l'orchidée sont bien vivants, perchés sur une branche), ni dans une peinture de paysage à proprement parler (pas de figures humaines incidentes qui relègueraient au plan de décor la nature environnante). Pas

de doute, le colibri et l'orchidée constituent bien les figures centrales, les personnages principaux de cette image.

Alors, que cherche ici à nous montrer Heade? Il nous raconte l'histoire de la relation qui unit l'oiseau à la fleur. En effet, l'orchidée pour se reproduire a besoin de colporter son pollen grâce à un intermédiaire (le colibri) qui ira le déposer dans une autre fleur (en butinant cette dernière, puisque c'est du nectar de l'orchidée dont il se nourrit) et ainsi la féconder. C'est la correspondance du rouge que partagent la gorge de l'oiseau et le pétale de la fleur, ainsi que l'oblique qui traverse le tableau (du haut de la fleur d'orchidée de gauche, en passant par son cœur, jusqu'à la gorge écarlate du colibri) qui nous met sur la piste de cette interprétation. Le peintre nous met ici en présence à la fois d'une scène galante et d'une scène de banquet: la fleur de gauche, volontairement mise en valeur par le peintre se tend vers l'oiseau dans l'espoir de le séduire, tandis que ce dernier s'en détourne, probablement déjà repus du nectar de la fleur de droite.

Au-delà de l'interaction entre deux acteurs d'une même scène, Heade nous donne à saisir la délicatesse des relations d'interdépendance qui les unit (la fleur nourrit l'oiseau, en retour celui-ci lui permet de se reproduire). Plus encore, il montre le lien de co-évolution que ces deux espèces entretiennent: l'orchidée, afin d'attirer le colibri pour pouvoir se multiplier, a su développer des signes visuels pour l'attirer (le rouge, auquel le colibri est particulièrement sensible, ainsi qu'une taille plutôt exubérante, à même d'accueillir le corps de l'oiseau). C'est à partir de la petite histoire quotidienne qui lie colibris et orchidées, qu'Heade illustre la grande Histoire de l'évolution. Cette peinture nous donne en effet à voir le déroulement d'un éternel recommencement, puisqu'elle figure à la fois l'instant passé (le colibri a butiné la fleur de droite) et l'instant à venir (la fleur de gauche se tend vers l'oiseau dans l'attente du moment où celui-ci viendra la butiner).

À mon sens, cette image ne fonctionne pas comme une planche de botanique: ici nous sommes loin d'une représentation « objective » d'un végétal, aplati sur un fond blanc et privé des éléments qui l'environnent d'habitude. Heade le maintient en présence de ses cohabitants. C'est en semant quelques indices visuels (l'exagération des proportions de la fleur, l'attention toute particulière aux postures et aux couleurs des protagonistes) qu'il nous permet de recomposer l'énigme du récit que ce tableau donne à voir (pour peu que nous ayons quelques connaissances scientifiques): à savoir l'histoire d'une relation que deux « non-humains » entretiennent. Nous ne sommes pas non plus en présence d'un documentaire animalier: l'image nous résiste, notre œil s'exerce à comprendre, décrypter, lire ce qui s'y trame. Elle ne s'en inscrit que davantage dans notre mémoire. Ainsi, l'image, au delà de constituer un obstacle dans notre relation au monde vivant, se révèle être un intermédiaire efficace puisque qu'elle en souligne toute la finesse et la complexité. Plus encore, elle peut être assimilée à un dispositif de traduction du monde vivant: c'est le geste du peintre qui nous le rend à nouveau visible, lisible. « Passer par l'art permet des rencontres plus intenses avec ce monde-là en enrichissant ce qui peut être perçu, expérimenté, ressenti dans l'expérience du monde²⁴ » affirme Estelle Zhong Mengual.

22. MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, éditions Actes Sud, février 2020. / 23. ZHONG MENGUAL Estelle, *Apprendre à voir: le point de vue du vivant*, op. cit.

En définitive, l'art pourrait donc constituer un intermédiaire bienvenu entre la connaissance scientifique et l'humain : de telles représentations permettraient de remédier au clivage qui a trop longtemps opposé Art et Sciences, le premier comme discipline des émotions, lieu d'expression de la rêverie, du subjectif ; le second comme incarnation de la vérité, de l'exactitude incontestable, un lieu de chiffres et de figures souvent arides pour le quidam. L'art participerait ainsi à la « reconstruction » de notre regard, puisqu'il nous permettrait de saisir toute l'intelligence, la subtilité, le merveilleux des formes de vie qui nous entourent. Au-delà de raviver chez nous l'intérêt perdu pour le vivant, il nous permettrait de partir à sa rencontre, puisqu'il serait enfin possible pour notre œil de prêter attention à ces autres formes de vie pour elles-mêmes, et non plus seulement comme constitutives d'un décor, d'un lieu de projection de nos émotions, ou d'un symbole. « C'est tout un chantier artistique qui s'ouvre aujourd'hui pour les artistes contemporains, qui est très enthousiasmant et à mon sens consiste en une sorte de préparation essentielle à la rencontre avec le vivant qui peut se faire après, bien-sûr, en dehors des œuvres et en dehors de l'art²⁵ » conclut ainsi Estelle Zhong Mengual.

C Figurer le lien

À mon sens, il serait nécessaire d'enrichir cette nouvelle « culture visuelle du vivant » d'autres images, qui ne donneraient plus seulement à voir des interactions entre non-humains, mais cristalliseraient les liens qui unissent humains et autres formes de vie au sein d'une même narration. À quoi ces représentations pourraient-elles ressembler ?

Au XX^e siècle, l'empreinte durable de l'activité humaine sur l'environnement fait son entrée dans le débat public. Le paysage cesse alors d'être un simple objet de représentation et devient un espace pratiqué par les artistes, notamment par le biais de la performance. Il devient alors entre autres le lieu d'expression de nouveaux rapports au vivant. Entre 1973 et 1977, Ana Mendieta, artiste américano-cubaine dont l'expression artistique se situe à la croisée du land art²⁶ et du body art²⁷, immortalise par la photographie une série de performances qu'elle réalise sur le site archéologique de Yagul, situé dans la vallée de Tlacolula, dans l'État d'Oaxaca (Mexique). Elle y opère un travail sur le corps et son empreinte, autour d'une réflexion qui prend racine dans son histoire personnelle. Ces « por-

traits » évoquent ainsi son arrachement à sa terre natale, Cuba, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, et son désir de la retrouver. Une des photographies de cette série, *Imagen de Yagul* (fig. 28) m'intéresse particulièrement puisque qu'elle illustre à mon sens, et ce avec très peu de moyens, le lien intime qui unit l'humain au reste du vivant. Elle représente l'artiste, couchée dans une position mortuaire dans une tombe pré-hispanique. Des fleurs la recouvrent, elles semblent même jaillir de son corps. Selon moi, cette photographie ambiguë se situe à la lisière de la vie et de la mort : elle est à la fois l'expression d'une disparition (celle d'un corps) et d'une naissance (celle des fleurs), de l'éternel recommencement d'un cycle au sein duquel toutes formes de vie ont une place, y compris l'humain. La scène revêt un caractère sacré, rituel : elle est sans doute un rappel discret à la culture Mixtèque²⁸ qui hante les lieux, et qui défendait des rapports aux non-humains bien différents de ceux qu'ont entretenus les occidentaux. Le corps de Mendieta y devient ainsi un prolongement du vivant, un élément devenu fertile. C'est alors une réflexion autour de la « féminité » qui se met en place : Mendieta incarne ici tour à tour la figure d'une cubaine déracinée et d'une femme qui partage les souffrances de la Terre, à une époque où le mouvement éco-féministe²⁹ commence à faire son apparition.

Quelques années plus tôt, en 1968, Gina Pane – artiste française connue pour ses œuvres spectaculaires impliquant son propre corps – réalise une performance intitulée *Pierres déplacées* restituée par une série de photographies qui rend compte du déroulement de l'action (fig. 29). Alors qu'elle se promène dans la vallée de l'Orco aux environs de Turin, elle aperçoit un tas de cailloux placé sur le versant ombragé de la montagne. Pane décide de réparer ce qu'elle considère comme une injustice : ces pierres n'ont pas accès à la douce chaleur du soleil, alors elle entreprend de les déplacer, une à une, jusqu'au versant sud. Par ce geste d'une simplicité déconcertante, emprunt de poésie, l'artiste institue avec ce qui nous paraît être l'archétype d'une matière inanimée et donc indigne d'intérêt, une relation. Elle réalise un tour de force : établir un contact là où il nous paraît impossible. La figure de la pierre n'est peut-être pas vivante, du moins elle est constitutive de notre environnement, et participe de nos existences. Certes, cette relation n'a rien de parfait puisque l'artiste calque un besoin humain sur une identité non-humaine. Mais ce geste a le mérite de nous faire réfléchir sur les existences qui nous entourent, et la manière dont nous nous relions à elles. À ce titre, cet acte peut être rapproché de l'éthique de la sollicitude³⁰ (*ethics of care* en anglais), qui place au cœur de sa réflexion l'impact de nos choix et actions au quotidien sur autrui. Elle constitue également à mes yeux un rappel symbolique des relations d'interdépen-

28. Peuple indigène de Mésoméridie dont les descendants habitent toujours les États de Oaxaca, de Guerrero et de Puebla. Les croyances mixtèques étaient animistes et polythéistes. / 29. Courant philosophique, éthique et politique né des conjonctions des pensées féministes et écologistes. Le courant écoféministe identifie des similitudes entre les systèmes de domination et d'oppression des femmes par les hommes et les systèmes de surexploitation de la Nature par les humains. En conséquence, l'écologie nécessiterait de repenser les relations entre les genres en même temps qu'entre les humains et la nature.

dance qui régissent l'existence terrestre. Gina Pane semble ainsi nous ramener à l'évidence de cette affirmation, émise par Baptiste Morizot, et qui pourrait constituer un point de repère essentiel dans notre aventure à la rencontre du vivant : « Se rappeler qu'habiter, c'est toujours cohabiter³¹ ».

Il serait possible d'ajouter à ces deux représentations une autre image, bien différente de celles étudiées précédemment mais non moins intéressante. Il s'agit de l'arbre phylogénétique, plus communément appelé « buisson du vivant ». Cette illustration scientifique (fig. 30, ici adaptée sous une forme organique) synthétise les liens de parenté que partagent tous les êtres vivants (du moins ceux connus à ce jour), humains y compris. Cette représentation propose une évolution du vivant dans le temps, et est à lire de son centre à sa périphérie. Au cœur de l'arbre se situe l'hypothétique ancêtre commun à toute forme de vie terrestre, LUCA (pour *Last Universal Common Ancestor* – « dernier ancêtre universel commun », apparu il y a 3,8 milliards d'années), duquel prennent racines les trois grands groupes qui structurent le vivant actuel (celui des bactéries, celui des archées³² et celui des eucaryotes³³). Se déploient ensuite en réseau à partir de ces derniers l'immense diversité des espèces aujourd'hui disparues, ancêtres communs des vivants actuels, qui se situent pour leur part à l'extrême périphérie du buisson. C'est donc à la surface de l'arbre que l'Humain appartient, figuré par un infime rameau terminal noyé dans la myriade des espèces actuelles existantes.

Cette représentation est à mon sens particulièrement parlante. Au-delà de nous rappeler aux liens de parentés inaltérables qui nous unissent au vivant, le buisson nous restitue notre juste place, celle d'un vivant parmi les vivants. Nous sommes ici bien loin des représentations anthropocentriques qui placent l'humain au centre de la création. Cette image jette également un nouvel éclairage sur la diversité des formes de vies qui peuplent notre planète : les êtres qui nous sont visibles à l'œil nu ne constituent en réalité qu'une infime partie du vivant, c'est alors une somme de nouveaux horizons qui s'ouvrent à notre connaissance. Ce buisson s'élance dans toutes les directions, des lignes s'interrompent, d'autres se subdivisent pour en créer de nouvelles, la vie subsiste, encore et toujours.

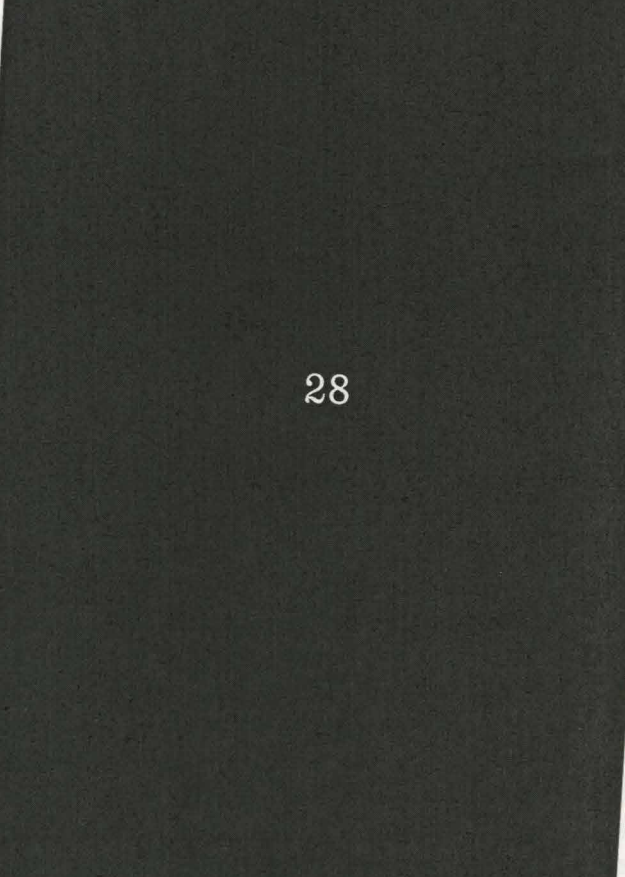
30. Courant philosophique contemporain fondé par la philosophe et psychologue américaine Carol Gilligan. La « sollicitude » y est employée selon une acception particulière, qui regroupe un ensemble de sens : attention aux autres, soin, responsabilité, prévenance, entraide, prise en compte des besoins, des relations et des situations particulières, travail et accent sur la vulnérabilité et la dépendance des personnes concrètes.

31. MORIZOT Baptiste, *Manières d'être vivant*, op. cit. / 32. Les archées sont des micro-organismes unicellulaires procaryotes, c'est-à-dire des êtres vivants constitués d'une cellule unique qui ne comprend ni noyau ni organites.

33. Les eucaryotes regroupent tous les organismes, unicellulaires ou multicellulaires, qui se caractérisent par la présence d'un noyau et généralement d'organites.

30

II



28

48

Images en lutte :

49

Le problème écologique est à appréhender dans sa globalité : il ne concerne pas seulement notre rapport au vivant mais également les relations que nous entretenons à l'égard de nos semblables. Les problématiques sociales actuelles sont intimement liées à la crise écologique. À titre d'exemple, l'exploitation des ressources naturelles conduit à déposséder des populations de territoires qu'elles habitaient auparavant, la délocalisation de la production industrielle (responsable d'une large partie des émissions de gaz à effet de serre) encourage le maintien de conditions de travail inacceptables dans les pays en voie de développement... La course effrénée au profit a ainsi largement contribué à creuser le fossé qui sépare riches et pauvres : en 2021, un rapport du *World Inequality Lab*¹ annonçait que seulement 10% de la population globale possédait 76% de la richesse mondiale. À cela s'ajoute une autre problématique, elle aussi liée à la crise écologique : l'injustice climatique. Certaines populations sont et seront davantage impactées par les effets du réchauffement planétaire en fonction de leur lieu d'habitation, alors même que leurs niveaux d'émission de gaz à effet de serre ne sont pas les plus élevés. Face à ce constat alarmant, le sixième et dernier rapport du GIEC place la lutte contre les inégalités au cœur de ses recommandations. À l'heure où luttes écologiques et sociales convergent, c'est donc l'ensemble d'un système mortifère qui est à renverser.

Les réponses proposées par les gouvernements témoignent d'un engagement de façade et d'une déconnexion apparente vis-à-vis de la réalité des faits. La politique de la responsabilité individuelle et des « petits gestes » permet aux États de se dédouaner de leurs devoirs. Les propositions

1. Le *World Inequality Lab* (en français, « le Laboratoire des Inégalités Mondiales ») est un groupe de recherche qui rassemble des spécialistes en sciences sociales dans le but d'étudier et de rendre intelligibles les moteurs de l'inégalité dans le monde.



« Ce monde ne peut pas changer simplement parce que nous voulons qu'il change. Il changera quand nous serons le changement nous-mêmes ». Cyril Dion, *Animal*, 105 minutes, 2021

1. Le *World Inequality Lab* (en français, « le Laboratoire des Inégalités Mondiales ») est un groupe de recherche qui rassemble des spécialistes en sciences sociales dans le but d'étudier et de rendre intelligibles les moteurs de l'inégalité dans le monde.

avancées témoignent d'une stratégie de fuite en avant, dans laquelle la croissance, recouverte d'un vernis nouveau, demeure malgré tout le maître mot. En France, la Convention citoyenne pour le climat² organisée en 2021 s'est révélée être un échec : seulement 10% des propositions ont été reprises par le gouvernement.

Face à l'insuffisance des réponses étatiques, des initiatives citoyennes s'organisent pour protester et dessiner les contours d'un futur plus écologique. Si les milieux militants s'accordent tous sur l'urgence à agir, un dissensus quant aux stratégies à adopter subsiste malgré tout. Ces désaccords concernent aussi bien les manières d'organiser la lutte que d'envisager l'avenir. La décroissance est-elle vraiment praticable ? L'utilisation de la violence est-elle justifiable ? A-t-on besoin de figures de proues pour porter des revendications ? Quelles aides financières est-on en droit d'accepter ? Faut-il abandonner le nucléaire ?

Ainsi, cette dernière partie n'aura pas vocation à énumérer la diversité des opinions militantes, tant les questions soulevées sont vastes : cette étude excéderait alors de loin mon champ de recherche et mes compétences actuelles. Elle consistera plutôt en l'analyse des voies d'expression visuelles qu'empruntent les revendications et initiatives écologistes.

La sphère publique (qu'elle soit physique ou virtuelle) est un lieu privilégié de la contestation militante puisqu'elle constitue un terrain d'expression commun : elle se veut accessible à tous. Manifestations, appropriations graphiques de l'espace urbain et médiatique et actions de désobéissance civile s'y succèdent, toutes portées par la présence ou l'intervention d'images. Certaines de ces images opèrent la traduction d'un message par l'emploi (conjugué ou non) du mot et de la figuration. Puisqu'elles soutiennent une revendication qui a pour but d'emporter l'adhésion du plus grand nombre, elles se doivent d'être concises et efficaces. Afin d'atteindre au mieux leur audience, elles s'expriment à travers l'utilisation de divers registres.



2. La Convention citoyenne pour le climat était une assemblée de citoyens français, constituée en octobre 2019 par le Conseil économique, social et environnemental sur demande de l'ancien Premier ministre Édouard Philippe. Elle regroupait 150 hommes et femmes volontaires tirés au sort parmi la population française, et avait pour objectif de « définir les mesures structurantes pour parvenir, dans un esprit de justice sociale, à réduire les émissions de gaz à effet de serre d'au moins 40 % d'ici 2030 par rapport à 1990 ».

2. La Convention citoyenne pour le climat était une assemblée de citoyens français, constituée en octobre 2019 par le Conseil économique, social et environnemental sur demande de l'ancien Premier ministre Édouard Philippe. Elle regroupait 150 hommes et femmes volontaires tirés au sort parmi la population française, et avait pour objectif de « définir les mesures structurantes pour parvenir, dans un esprit de justice sociale, à réduire les émissions de gaz à effet de serre d'au moins 40 % d'ici 2030 par rapport à 1990 ».

« Notre maison brûle. [...] Je veux que chaque jour vous ayez peur comme moi. Et je veux que vous agissiez. Je veux que vous agissiez comme si vous étiez en crise. Je veux que vous agissiez comme si notre maison était en feu. Parce qu'elle l'est. » Greta Thunberg, *Rejoignez-nous*, (traduction Flore Vasseur) éditions Kero, 2019



Chapitre 1

Revendications dans l'espace public : l'image comme mégaphone des luttes

À l'heure où les gouvernements semblent faire la sourde oreille et qu'une portion encore trop faible de la population prend part au combat écologiste, il s'agit d'alerter, protester, dénoncer et convaincre. L'importance et l'omniprésence actuelle de l'image dans nos quotidiens lui permettent de s'imposer comme l'un des supports privilégiés des revendications écologistes. Son caractère protéiforme permet de déployer un large éventail de modalités d'expression. À qui ces images s'adressent-elles ? Comment sont-elles reçues ? Participent-elles d'une mobilisation écologique globale ?

La sphère publique (qu'elle soit physique ou virtuelle) est un lieu privilégié de la contestation militante puisqu'elle constitue un terrain d'expression commun : elle se veut accessible à tous. Manifestations, appropriations graphiques de l'espace urbain et médiatique et actions de désobéissance civile s'y succèdent, toutes portées par la présence ou l'intervention d'images. Certaines de ces images opèrent la traduction d'un message par l'emploi (conjugué ou non) du mot et de la figuration. Puisqu'elles soutiennent une revendication qui a pour but d'emporter l'adhésion du plus grand nombre, elles se doivent d'être concises et efficaces. Afin d'atteindre au mieux leur audience, elles s'expriment à travers l'utilisation de divers registres.

L'emploi du mécanisme du détournement est récurrent. Au sein de la manifestation, la reprise de codes culturels communs, souvent issus de la Pop Culture, est une constante (fig. 31). Ces images constituent un moyen de transmission plutôt efficace puisqu'elles permettent au lecteur de s'y reconnaître, à condition de partager le référen-

3. Collectif d'activistes écologistes britanniques lancé le 14 février 2022 et qui exige l'arrêt de l'exploitation des hydrocarbures au Royaume-Uni.

tiel culturel convoqué. Sur internet, le *mème* (fig. 32) permet de réinvestir des visuels déjà existants pour en proposer un nouvel usage. Le ressort narratif que ces images exploitent semblent davantage cibler les jeunes générations, habituées à les voir défiler. Le jeu de mot ou la proximité phonétique sont des mécanismes régulièrement usités puisqu'ils font intervenir l'attention et la patience du lecteur. Certaines images nécessitent de s'y prendre à plusieurs reprises pour être décodées (fig. 33, fig. 34). La satire semble également être un exercice efficace, puisqu'elle opère généralement une critique par l'absurde qui déclenche le rire. Le dessin de presse en est une des expressions privilégiée (fig. 35).

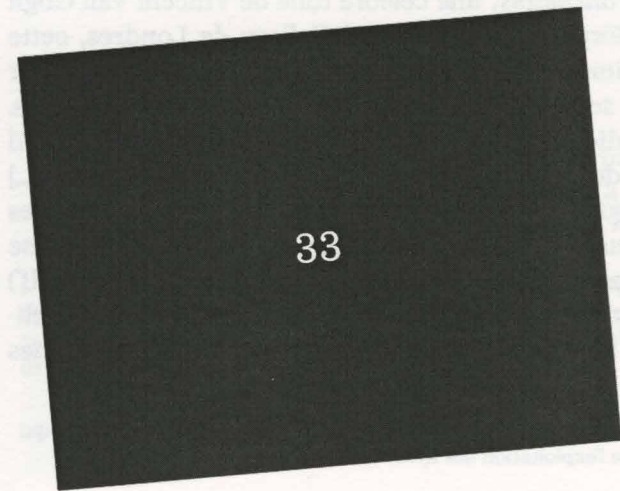
L'image permet également la captation et la retransmission d'actions de désobéissance civile. En octobre dernier, deux militantes du mouvement *Just Stop Oil*³, Anna Holland et Phoebe Plummer aspergeaient de soupe à la tomate *Les Tournesols*, une célèbre toile de Vincent Van Gogh (fig. 36). Exposée à la National Gallery de Londres, cette œuvre estimée à 84 millions de dollars était protégée par une vitre : seul son cadre avait subi quelques légers dégâts. Les revendications des deux activistes sont claires : « Il est temps de se lever, de se battre pour ce qui est juste. [...] Qu'est-ce qui a le plus de valeur, l'art ou la vie ? » ont-elles déclamé, juste après avoir commis leur acte. Dès leur mise en ligne, les images de l'événement (prises par le collectif) deviennent virales, suscitant des réactions extrêmement cli-vées, et ce au sein même du milieu militant. Sur Twitter, des

3. Collectif d'activistes écologistes britanniques lancé le 14 février 2022 et qui exige l'arrêt de l'exploitation des hydrocarbures au Royaume-Uni.

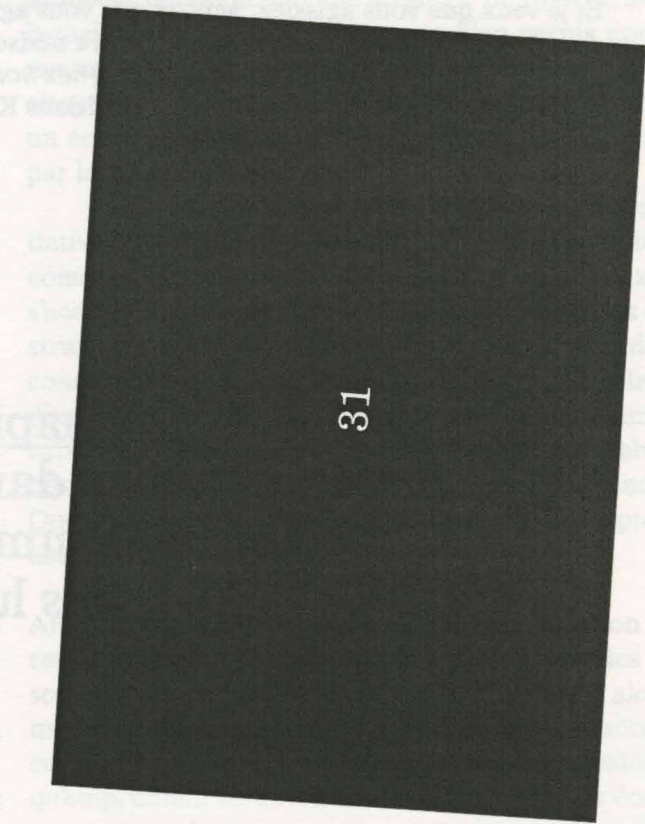
élus français prennent la parole : l'eurodéputé vert Yannick Jadot déplore dans un tweet « Le climat mérite mieux que cette caricature imbécile ». La députée Europe Écologie-Les Verts Sandrine Rousseau appuie quant à elle ce geste dans un autre post : « L'action de ces jeunes avec de la soupe est hyper intéressante parce que très dérangeante », pointant du doigt l'évidente efficacité de ces images. Ainsi, si cette acte déclenche des réactions pour le moins mitigées, il permet de faire entendre haut et fort la voix des militants, pour qui les actions menées en manifestations ne parviennent pas à toucher une audience suffisante.

Il serait ainsi possible d'élargir cette énumération tant la multiplicité de ces images est importante. Bien que certains codes visuels propres aux luttes écologistes reviennent régulièrement (la Terre, la couleur verte, l'arbre,...), force est de constater la diversité des mécanismes mis en place. En effet, leur profusion et leur circulation accélérée permettent leur perpétuel renouvellement : ces images se rencontrent, s'influencent, se superposent, se répondent, se complètent. Elles permettent l'expression d'une voix singulière qui porte les revendications collectives, afin d'ancrer la mobilisation militante autour de messages communs.

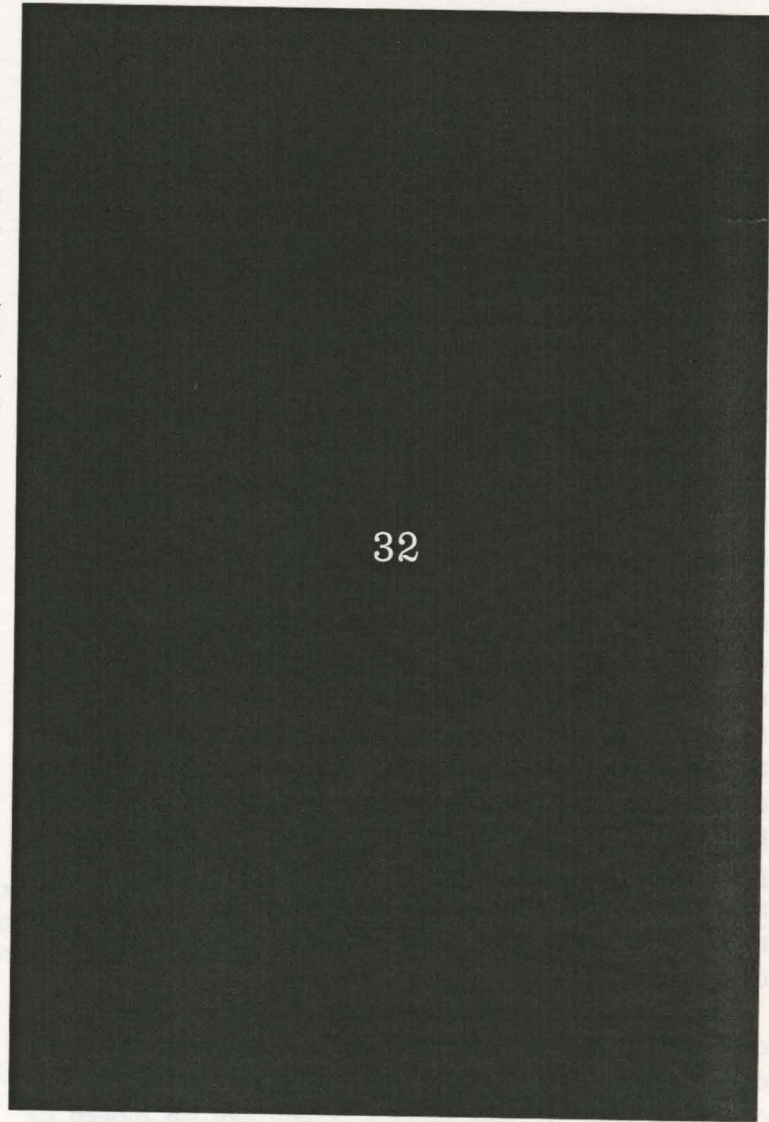
À mon sens, ce qui fait la force de ces images, c'est qu'elles sont facilement accessibles, *a contrario* d'un art (pourtant militant) souvent réservé à l'espace muséal et parfois jugé imperméable à la compréhension du spectateur. Néanmoins, elles peinent à mobiliser ceux qui n'ont pas encore rejoint la lutte, sans doute parce qu'elles retombent très souvent dans les écueils cités plus tôt : elles insistent davantage sur la gravité de la situation plutôt que sur des solutions à apporter, au risque de perpétuer un phénomène de paralysie. Si ces images participent à rendre visible l'expression d'une contestation grandissante et amplifient la médiatisation d'une lutte essentielle, elles ne parviennent pas totalement à déclencher la survenue d'une mobilisation globale. Se diriger vers d'autres images, celles-ci porteuses d'avenir désirable, semble ainsi plus judicieux.



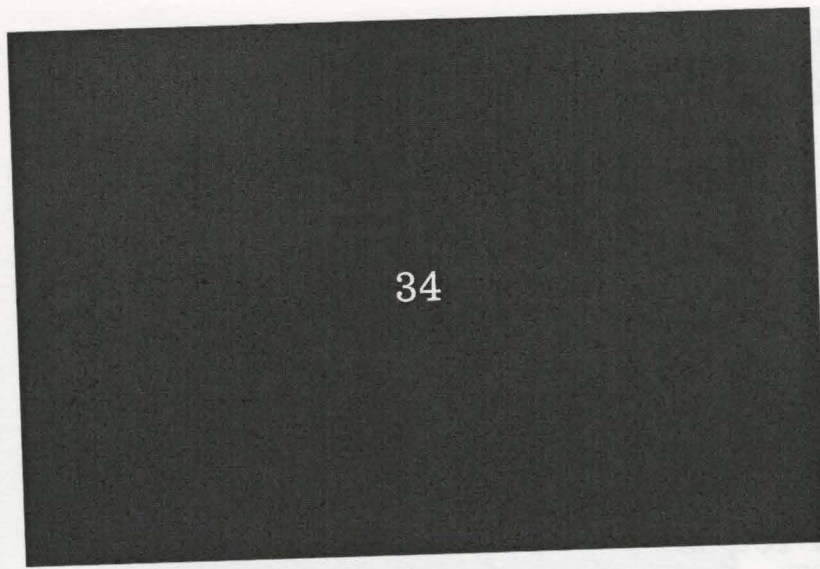
33



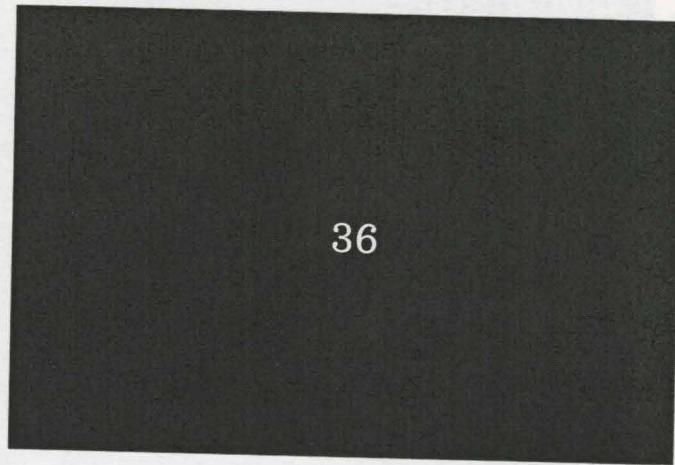
31



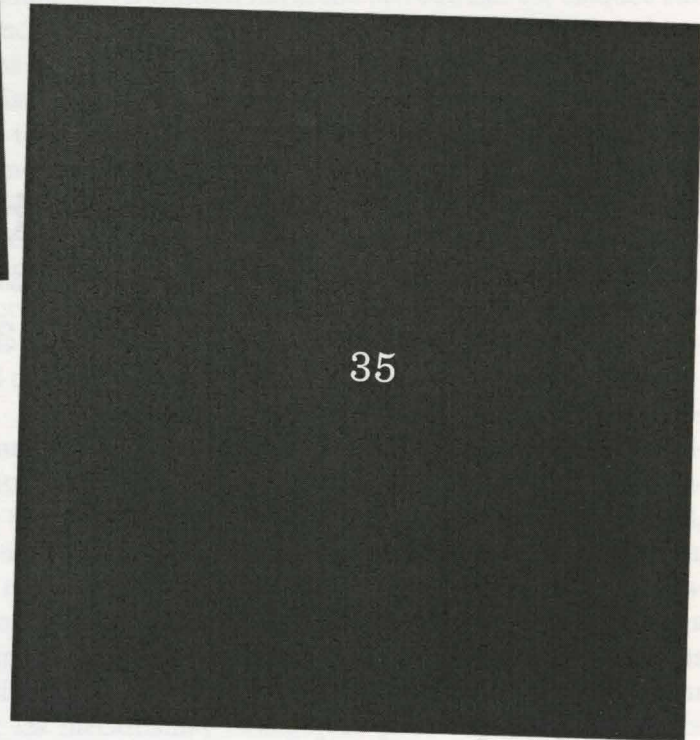
32



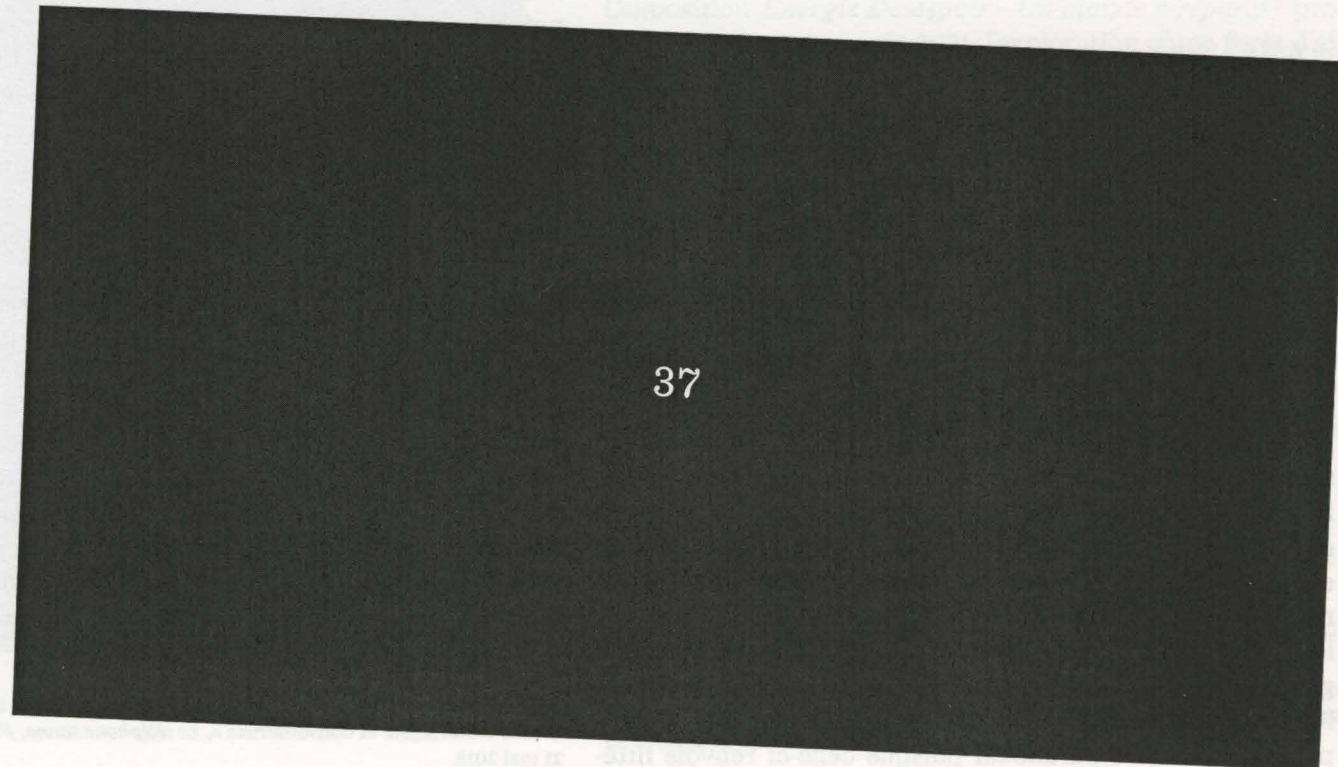
34



36



35



37

Chapitre 2

Dessiner les contours de nouveaux lendemains

A

En quête d'images porteuses de récits désirables

Si la protestation écologiste s'organise, elle peine à remporter l'adhésion du plus grand nombre. En effet, sa communication se construit très largement, nous l'avons vu plus haut, autour de l'alarme écologique d'une part et de la nécessité de l'abandon de notre mode de vie actuel d'autre part. Ces éléments déclenchent chez leurs récepteurs des affects négatifs : beaucoup expriment la crainte d'une perte d'un confort qu'ils associent encore trop largement à l'idée de croissance économique. Ce n'est pas un hasard si l'idéal de la « croissance verte » rencontre des partisans. Ce projet en forme d'oxymore propose de conserver tous les acquis de notre civilisation thermo-industrielle tout en se débarrassant de ses désavantages écologiques : il s'agit d'un leurre. Pourtant, et au sein même des milieux militants, la croyance en la viabilité de ce projet subsiste. Ce phénomène met en exergue l'ancrage de l'idée de croissance économique dans notre imaginaire et renvoie à notre difficulté à abandonner les idéaux productivistes, matérialistes et consuméristes qui guident nos quotidiens, et qui sont pourtant à la source de l'effondrement actuel. L'attachement à la croissance peut pourtant paraître paradoxal puisque celle-ci renvoie litté-

ralement à l'augmentation du produit intérieur brut, c'est un indicateur quantitatif et non qualitatif : il n'est pas synonyme de notre bien-être. Cyril Dion insiste sur l'importance du récit dans l'acte de faire société : « L'ensemble des organisations sociales, l'ensemble des constructions humaines s'appuient sur des récits. [...] Or on a tendance à penser que ces récits sont la stricte réalité et donc à imaginer qu'ils sont immuables. Et ces récits sont tellement puissants, tellement présents qu'on finit par ne même plus les remarquer⁴ ». Ici, le récit pourrait s'envisager comme une ligne d'horizon commune, porteuse de valeurs auxquelles aspirer. Ainsi, le changement qui pourrait s'opérer serait d'ordre culturel : il s'agirait de détricoter le récit actuel commun (consommériste et matérialiste) pour en tisser un nouveau. Mais comment proposer et faire adhérer à de nouveaux imaginaires ?

À la dystopie du temps présent, il serait possible d'opposer l'utopie d'un temps futur dans lequel se projeter. Luc Schuiten, architecte et dessinateur belge propose, au travers d'une série d'illustrations baptisée *Cités archiborescentes*, d'imaginer les villes de demain. Ces hypothèses urbaines partent du constat de notre déconnection vis-à-vis des formes de vie qui nous entourent. Selon Schuiten, il faudrait donc apprendre à « construire avec l'ensemble du vivant et pas contre lui⁵ ». L'architecture des cités qu'il dessine prend sa source dans le concept de *biomimétisme*, un pro-

4. DEMORAND Nicolas, Cyril Dion : « Il faut remplacer le récit dominant actuel, matérialiste et consumériste », *Le téléphone sonne*, France Inter, 21 mai 2018.

cessus d'innovation et d'ingénierie qui s'inspire des formes, matières, propriétés, processus et fonctions du vivant pour proposer des solutions soutenables.

Ainsi, fig. 37, Luc Schuiten imagine une ville baptisée « Cité des Habitarbres » à partir d'hypothèses scientifiques. Les façades des bâtiments sont constituées de biotextiles souples et résistants, inspirés de la chitine⁶ des ailes de libellule. La ventilation naturelle des édifices est calquée sur le modèle des termitières. L'éclairage nocturne des habitations est produit par bioluminescence en imitant le procédé utilisé par les vers luisants ou certains poissons abyssaux. Si une telle image peut faire rêver (après tout, l'illustration est formellement séduisante), elle interroge néanmoins : la présence humaine n'y est pratiquement pas perceptible, il est donc difficile de s'y projeter. La structure de la ville qu'elle propose m'apparaît plutôt similaire à celle que nous pratiquons déjà : nous sommes ici en présence d'une agglomération d'habitats individuels sédentaires, où le confort matériel optimal semble rester au centre des préoccupations.

Néanmoins, l'imaginaire de futures villes biomimétiques trouve des soutiens, comme Gauthier Chapelle (militant écologiste, docteur en biologie et co-auteur, avec Pablo Servigne, de plusieurs ouvrages à succès). Pour celui-ci, l'idée de villes biomimétiques, pour le moment utopiques, ne relève pas de l'impossible : « Les espèces sont l'aboutissement de 3,5 milliards d'années, une longue évolution qui a éliminé ce qui était imparfait et optimisé ce qui était le plus résistant. [...] Il nous faut désormais travailler en profondeur sur les mécanismes biologiques pour répondre autrement aux contraintes de construction et bâtir des villes biomimétiques⁷ ».

Enfin, cette image donne à voir une utopie, c'est à dire, si on se réfère à l'étymologie de cette dernière (en grec *ou-tópos*, « en aucun lieu »), un lieu qui n'existe nulle part. Dans l'objectif d'emporter l'adhésion d'une majorité de la population, ne faudrait-il pas s'orienter vers des images qui renvoient à des solutions et récits déjà appliqués ?

L'exposition *Énergie Désespoir - Un monde à réparer*⁸ proposait, entre mai et août 2021, l'exploration d'une forêt d'affiches peintes sous la nef Aubervilliers, dans les locaux du CENTQUATRE-PARIS. Cette expérience s'organisait de façon bilatérale : le spectateur était invité à déambuler entre soixante panneaux d'environ deux mètres de hauteur, chacun composé de deux affiches, agencées dos à dos. L'une était en noir et blanc et donnait à voir un monde qui s'effondre (intensification des mégafeux, perturbations des cycles saisonniers, traitements chimiques des cultures de sapins,...). L'autre, en couleur, illustrait des solutions de réparation et de reconstruction collectives déjà à l'œuvre (organisation de GIEC régionaux, inventions de machines agri-

5. COLLET Valérie, « Les fabuleuses cités végétales de Luc Schuiten », *Hortus Focus*, 17 septembre 2018. / 6. Molécule de la famille des glucides, la chitine est le principal composant structurel de soutien des parois cellulaires des champignons, des exosquelettes d'arthropodes comme ceux des crustacés et des insectes, ou encore des becs de céphalopodes. / 7. RAIZON Dominique, « Les Cités végétales de Luc Schuiten : douces, durables et intelligentes », *RFT*, 12 mai 2010. / 8. Fruit d'un dispositif collaboratif entre l'agence d'architecture Encore Heureux, la section de recherche en Anthropocène de l'École urbaine de Lyon et l'artiste Bonnefrite. L'exposition est itinérante.

coles en open-source,...): deux sens de lecture s'offraient au spectateur (fig. 38). Certaines reprenaient des slogans militants, d'autres étaient plus illustratives. À chaque image était associé un court texte qui l'explicitait, la précisait. Ainsi immergé dans une foule de représentations au tracé spontané dont les deux registres colorés s'opposaient, le visiteur était invité à composer avec l'énergie du désespoir. Si l'image d'un monde qui s'effondre peut se révéler bouleversante et inhibitrice de l'action, elle est aussi le tremplin qui permet de faire émerger des futurs plus heureux : cette exposition nous plongeait dans le récit d'un monde déjà en reconstruction. Ainsi, il s'agit de garder à l'esprit qu'il reste de l'espoir : les solutions d'adaptation sont à portée de main, sous nos yeux.

En parallèle, d'autres récits se construisent et s'accomplissent. Les oasis sont des lieux de vie qui se donnent pour but de mettre en place les conditions nécessaires à l'harmonie entre l'humain, le territoire qu'il occupe, et les vivants qui peuplent celui-ci. À rebours de l'objectif de croissance, les valeurs de respect et de bien-être sont placées au cœur de ces nouvelles manières d'habiter. Ces lieux alternatifs, majoritairement situés en milieu rural, fleurissent depuis quelques temps un peu partout sur le territoire français. Les personnes qui les peuplent y habitent et y travaillent. Ces expériences, à la frontière de l'utopie tant elles semblent en rupture avec nos manières d'habiter usuelles, s'organisent autour de différentes ambitions, qui varient en fonction des lieux ; pour en citer quelques unes : l'autonomie alimentaire et énergétique, la mutualisation des biens, l'exercice de la démocratie directe, l'apprentissage de la communication non-violente... Ces oasis constituent ainsi des laboratoires d'expérimentation de nouvelles manières de faire société. Les images rapportées de ces expériences nous racontent un nouveau récit : l'interdépendance, l'attention, le partage, la sobriété et la créativité y sont centraux (fig. 39). Mais ce récit est-il capable de convaincre les plus réticents à s'engager sur le chemin émancipateur de la vie à plusieurs, alors que la propriété privée reste primordiale aux yeux de certains ?

En tant que designer, un élément de ce dernier récit m'interpelle tout particulièrement : le geste manuel. À l'heure où je perçois une résurgence du faire sous diverses formes (montée de l'engouement pour le WWOOFing⁹, pour le *surcyclage*¹⁰, pour le *DIY*¹¹,...) je me questionne. Dans la mesure où celui-ci engage le geste individuel dans la construction collective, qu'il est vecteur d'inclusion, de transmission et d'attention, celui-ci ne pourrait-il pas constituer le tremplin nécessaire à l'action ?

B L'image-outil, un formidable support d'action

J'achève à présent la rédaction de cet écrit et des mots affleurent à la surface de ma mémoire. Ce sont ceux de Paul Hawken, auteur américain et militant écologiste impliqué dans l'éducation à l'environnement. Interviewé en 2022 par Cyril Dion, il affirmait : « on sait grâce aux neurosciences que c'est l'action qui change les convictions¹² ». À mon sens, si les récits désirables étudiés plus haut sont nécessaires, ils nous permettent seulement de nous projeter, là où l'action permet la prise directe avec le réel, le développement d'une expérience sensible, et donc une meilleure assimilation des enjeux écologiques. Néanmoins, je me heurte encore et toujours au même écueil : comment inciter à l'action ?

J'estime que l'engouement pour l'acte manuel évoqué plus haut est un levier d'action important, puisqu'il nous permet de retisser des liens sensibles avec ce qui nous environne. Il permet d'engager son corps dans l'action, et d'amorcer une réflexion par la somme d'observations sensibles récoltées. L'importance de cet acte pourrait être transposé dans la création d'images.

En tant que designer graphique, je suis amenée à « construire » des images : j'identifie un besoin, un manque, une problématique et je tente d'y répondre au moyen d'outils, qu'ils soient plastiques ou numériques. Je rends ainsi possible une médiation, par la production de signes, entre une idée et un récepteur. Les représentations que je propose sont souvent porteuses d'un discours émis par une marque, un auteur, une institution dont je traduis en images la parole, auquel j'offre un visage. Les représentations produites font alors argument d'autorité, dans une transmission de parole verticale (émetteur-récepteur). Mais l'image peut également se révéler être un terrain collectif de création et de dialogue efficace. En décembre 2018, *Sur-Mesure*¹³ s'associait à *Stéréolux*¹⁴ et aux designers Louis Éveillard et Quentin Lefevre pour proposer un workshop intitulé « Données situées et

9. Le *World-Wide Opportunities on Organic Farms* (WWOOF) est un réseau mondial de fermes biologiques au sein desquelles des hôtes se proposent d'accueillir des WWOOFers pour partager leurs connaissances, leur savoir-faire, leur quotidien et leurs activités avec la possibilité pour ces derniers de se voir offrir le gîte et le couvert. / 10. Le *surcyclage* (en anglais, *upcycling*) consiste à récupérer des matériaux ou des produits dont on n'a plus l'usage afin de les transformer en matériaux ou produits de qualité ou d'utilité supérieure. / 11. L'anglicisme *DIY* (pour *Do it yourself*, en français « faites-le par vous-même ») désigne l'ensemble des activités visant à créer ou réparer des objets de la vie courante, technologiques, ou artistiques, et généralement de façon artisanale. / 12. DION Cyril et ROBERT Thierry, *Un monde nouveau (1/3) Résister*, Arte, 2022, 53 minutes / 13. *Sur-Mesure* est un projet éditorial et événementiel porté sur la vie des villes et des territoires. Il fonctionne en cycle semestriels thématiques et propose des articles en ligne, une programmation événementielle et une édition papier. / 14. *Stéréolux* est un projet culturel et artistique nantais orienté vers les musiques actuelles et les arts numériques. C'est aussi un lieu de diffusion de concerts, de spectacles, d'expositions, de performances ou de conférences, et de création-recherche, d'expérimentation artistique, de workshop et d'ateliers.

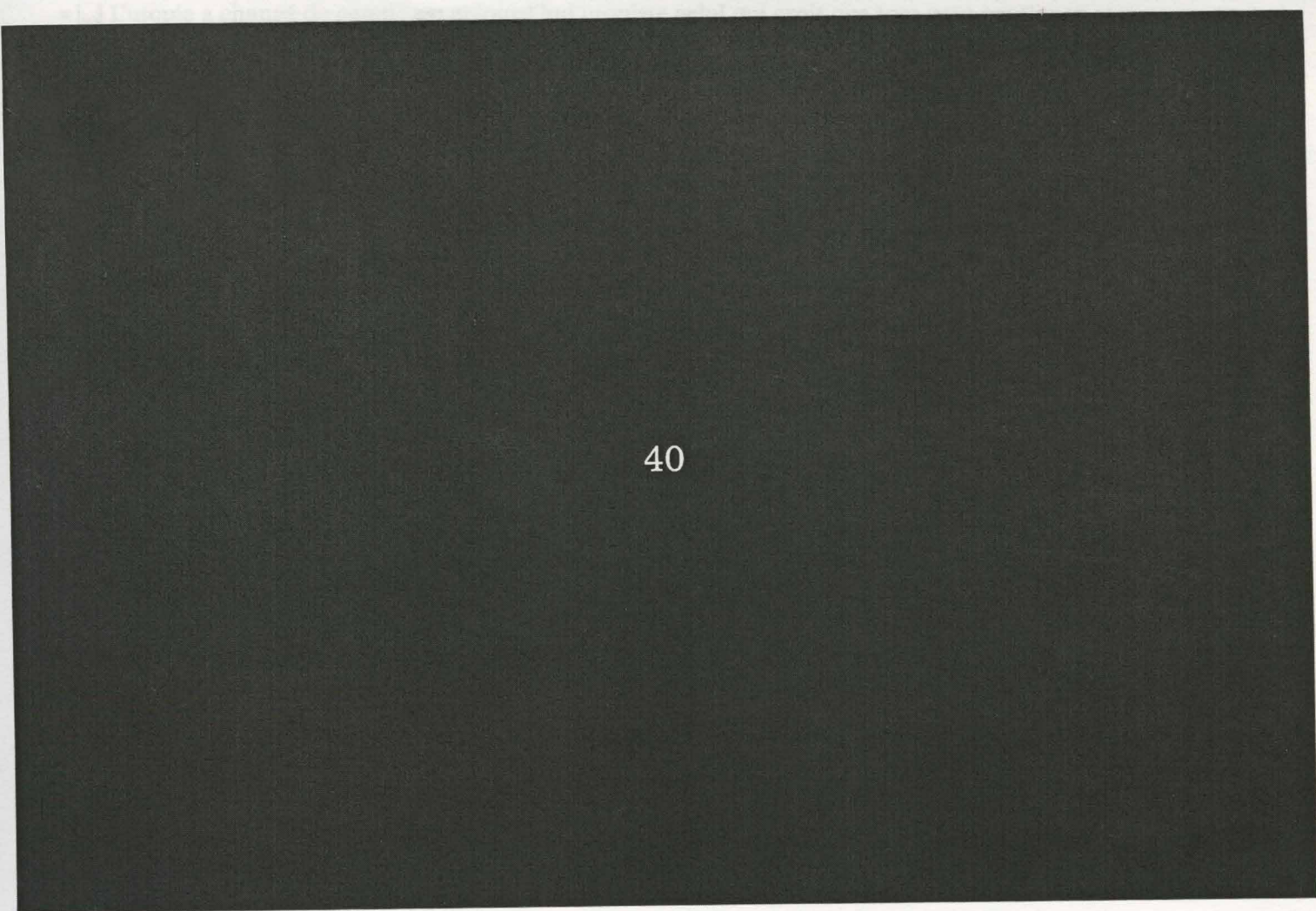
Cartographie sensible ». Cet événement s’inscrivait dans le troisième cycle du projet *Sur-Mesure*, « Habiter, des désirs au projet ». Il réunissait des professionnels et étudiants issus des univers du design et de l’urbanisme et invitait ceux-ci à questionner la pratique du territoire de l’Île de Nantes à travers la production de cartographies urbaines originales.

En amont, *Sur-Mesure* organisait une récolte de données sensibles sous la forme d’un atelier de cartographie mentale et subjective¹⁵ ouvert aux habitants de Nantes. Les participants étaient invités à y exprimer les usages et les affects qui les reliaient à l’Île de Nantes au quotidien. Des fonds de carte leur étaient distribués : une trame de points d’un maillage plus ou moins serré signifiait le proche et le lointain. Un set de tampon était mis à leur disposition, à chaque forme correspondait un lieu à signaler sur la carte (espaces de sociabilité, services institutionnels, zones proposant des activités culturelles...).

Dans un second temps, celui du workshop, les données ainsi récoltées (fig. 40) étaient éprouvées *in situ* par la pratique de la marche : professionnels et étudiants s’orientaient dans l’Île de Nantes grâce aux cartes subjectives produites à l’occasion de l’atelier. Celles-ci étaient alors croisées avec de nouvelles informations, captées sur place grâce à des instruments de relevé géomatiques. Le groupe identifiait, à partir de cette somme de données, différents axes de recherches autour des manières d’habiter l’Île : où se situent les zones de ruptures et de continuités ? Pourquoi observe-t-on une disparité d’affects d’un territoire à un autre ? Que traduit l’absence de représentation d’un espace ? Les résultats obtenus, sous la forme de nouvelles cartes, peuvent servir de base de données utile à de futurs projets d’aménagement.

Cet exemple met en exergue la capacité de l’image à constituer un outil qui permet l’intégration de citoyens dans un processus actif de construction de nouveaux imaginaires, de nouvelles façon de se relier à son environnement. Au-delà d’être un objet d’observation, il s’agit d’un support de construction et de dialogue dont il est possible d’envisager la création à plusieurs. Il fait également apparaître un élément important : ce projet s’attache à repenser un territoire local en s’adressant aux individus qui le peuplent. Les représentations produites ne sont pas le reflet d’un lieu utopique mais d’un espace concret, pratiqué au quotidien. S’y projeter devient alors plus évident. Le designer graphique endosse ici le rôle de facilitateur de l’expérience créative : il assure les conditions nécessaires à l’expression des sensibilités.

15. La *cartographie subjective* (ou *cartographie sensible*) peut se définir comme un média de restitution de l’expérience du territoire, qui s’attache à transcrire les ressentis éprouvés à l’encontre d’un lieu.



Ces réflexions m’invitent à adopter une posture critique vis-à-vis de mon activité de designer. Je rejoins ici le manifeste des *RAD!CALES*, un collectif engagé formé en 2020, qui entend fédérer les designers autour d’un projet commun, celui de retisser le maillage social et environnemental. À l’heure où l’urgence climatique impose de passer à l’action, ce texte propose de repenser nos pratiques : « [...] Les approches fondées sur ‘ l’éco-conception¹⁶ ’ ne suffisent pas : elles ne sont qu’une atténuation à la marge de la production traditionnelle, inégalitaire et écocide. [...] Notre seule certitude, est que la réponse n’est que dans l’engagement collectif et que notre fonction de designer doit se mobiliser dans la construction du monde de demain ».

En tant que designer graphique, j’entrevois alors la possibilité d’élargir mon champ d’action à de nouveaux horizons. Dans le monde fragmentaire qui est le nôtre, je prends peu à peu conscience de la nécessité d’ouvrir mon activité à des pratiques collectives, sources d’imaginaires et porteuses d’un récit plus heureux.

16. Démarche qui vise à minimiser l’impact environnemental d’un produit ou d’un service sur toute sa durée de vie, en faisant appel à une utilisation raisonnée de ressources (de préférence renouvelables) et en privilégiant la production de déchets réemployables et recyclables.

Conclusion

À l'heure où les conditions d'existence de la vie sur Terre sont menacées par l'activité humaine, l'effondrement écologique que nous traversons nous fait entrevoir la nécessité de remettre en cause nos manières d'habiter le monde. Alors que le mot d'«écologie» occupe une place centrale dans les débats actuels, l'inaction politique inquiète. En réaction, des citoyens s'organisent à travers le monde pour proposer des modèles de vie plus soutenables, mais leur nombre reste encore insuffisant eu égard à la gravité de la situation. En somme, l'émergence d'une mobilisation écologique globale tarde à advenir.

Sous le coup de la multiplication des catastrophes «naturelles», symptomatique de l'Anthropocène, l'image devient un relai médiatique majeur de la crise écologique. Les clichés rapportés de ces événements sont massivement diffusés dans l'objectif d'engendrer un éveil des consciences. Paradoxalement, leur profusion et la codification esthétique à laquelle ils sont soumis entraîne l'effet inverse : l'extraordinaire devient ordinaire, et les récits funestes qu'ils portent paralysent plus qu'ils ne mobilisent. Il faut alors orienter notre regard vers d'autres représentations.

La crise que nous traversons découle du rapport fragmentaire que la civilisation occidentale entretient à l'égard de ce qu'elle a trop longtemps nommé «Nature», et dont l'humain fait pourtant partie intégrante. Afin de rétablir l'harmonie des relations entre humains et non-humains, il faudrait ainsi bâtir une «culture du vivant», capable de nous faire entrevoir la complexité et l'importance des formes de vie qui nous environnent. L'image pourrait prendre une part active dans l'enrichissement de notre sen-

sibilité vis-à-vis de ces parents-alter : il est à présent plus que nécessaire de parvenir à représenter les vivants pour ce qu'ils sont, à savoir des êtres dignes d'intérêt, avec lesquels un dialogue est possible.

À rebours d'une vision catastrophiste tétanisante, il faudrait envisager la crise écologique comme un moment de bascule salutaire (en grec ancien, *krisis* désigne entre autres la faculté de choisir) qui nous permettrait de repenser non seulement les relations qui nous unissent à d'autres formes de vie, mais également celles qui nous lient à nos prochains. L'image devient alors un des lieux privilégiés de la projection vers des futurs plus désirables. Elle est à la fois le porte-bannière de nouveaux récits, susceptibles de donner l'impulsion d'une mobilisation placée sous le signe du collectif et le laboratoire d'imaginaires en gestation.

Me pencher sur le pouvoir de l'image relevait pour moi d'un geste nécessaire, puisque celle-ci m'accompagne au quotidien. Je reste ainsi convaincue de son importance dans la crise que nous traversons, et de sa capacité à mobiliser. Néanmoins, il s'agit d'apprendre à l'utiliser à bon escient, en pleine conscience de ses faiblesses comme de ses puissances. Embrasser une problématique aussi vaste et actuelle ne fut pas tâche aisée : il a fallu observer un travail de sélection, éliminer certaines pistes au profit d'autres. Ainsi, je retire de cet écrit un certain sentiment d'inachevé. Le caractère abyssal des questions que j'y soulève me fait, à chaque analyse, entrevoir la possibilité d'y raccorder de nouvelles images. Néanmoins, comme je le formule en introduction, ce mémoire ne nourrit pas l'ambition de tout analyser, de tout

voir, de tout comprendre. Il serait donc plutôt à considérer comme le geste initiateur et personnel d'une recherche qui pourrait être poursuivie.

Les réflexions que j'y amorce, laissées ouvertes, m'indiquent de nouveaux chemins de prospection. J'estime qu'en tant que designer il est de mon devoir d'accompagner les changements structurels à l'œuvre en répondant à certains manques, certains besoins. Je prends conscience de l'importance de m'éloigner des sentiers d'un design qui serait au service d'une affolante surconsommation de biens.

J'aspire davantage à participer à la construction de cette « culture du vivant » que Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual appellent de leurs vœux. J'entrevois également la possibilité d'investir l'*agora* afin d'accompagner, par la création collective d'images, la mise au monde de nouveaux imaginaires, porteurs de récits plus désirables, plus écologique.

Bibliographie

LIVRES

AÏTTOUATI Frédérique, ARENES Alexandra et GREGOIRE Axelle. *Terra forma : manuel de cartographies potentielles*. Montreuil : Ed. B42, 2019. 191 p.

BLAIN Christophe et JANCOVICI Jean-Marc. *Le monde sans fin*. Paris : Dargaud, 2021. 192 p.

ARDENNE Paul. *Un art écologique : création plasticienne et anthropocène*. Bruxelles : Le bord de l'eau, 2019. 277 p. La muette.

ATTAC, CIVIC CITY, BAUR Ruedi et Vera. *Notre monde à changer !*. Zürich : Lars Müller, 2017. 254 p.

MORIZOT Baptiste. *Manières d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles : Actes Sud, 2022. 328 p. Babel essai.

SERVIGNE Pablo, STEVENS Raphaël et CHAPELLE Gauthier. *Une autre fin du monde est possible : vivre l'effondrement (et pas seulement y survivre)*. Paris : Seuil, 2018. 336 p. Anthropocène.

ZHONG MENGUAL Estelle. *Apprendre à voir : le point de vue du vivant*. Arles : Actes Sud, 2021. 255 p. Mondes sauvages : pour une nouvelle alliance.

CATALOGUES D'EXPOSITION

[Exposition. Metz, Centre Pompidou-Metz. 2016]. *Sublime : les tremblements du monde*. Réd. Hélène Guenin. Metz : Centre Pompidou-Metz, 2016. 223 p.

[Exposition. Paris, Centquatre. 2021]. *Énergies désespoirs : un monde à réparer*. Réd. Valérie Disdier et Lou Hermann. Lyon : Éd. 205, 2021. 118 p. À partir de l'anthropocène.

[Exposition. Paris, Bourse de commerce- Pinault collection. 2023]. *Avant l'orage : la collection Pinault à la Bourse du commerce*. Réd. Emma Lavigne et Grégoire Robinne. Paris : Dilecta, 2023. 205 p.

ŒUVRES AUDIOVISUELLES

DION Cyril et LAURENT, Mélanie. *Demain*. [DVD vidéo]. France Télévisions Distribution, 2018. 115 min.

EMMERICH Rolland. *Le jour d'après*. [DVD vidéo]. 20th Century Studios, 2020. 124 min.

FERRARA Abel. *4h44 dernier jour sur terre*. [DVD vidéo]. Capricci, 2013. 82 min.

MCKAY Adam. *Don't look up : déni cosmique*. [film en streaming]. États-Unis : Hyperobject Industries, 2021. 143 min. [consulté le 07/10/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.netflix.com/>

ROBERT Thierry et DION Cyril. *Un monde nouveau*. [série documentaire en ligne en trois volets]. Arte, 2022. 53, 52 et 54 min. [consulté le 07/10/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-023143/un-monde-nouveau/>

VON TRIER Lars. *Melancholia*. [Blu-ray vidéo]. Potemkine Films, 2012. 136 min.

PODCASTS AUDIO

ADLER Laure. *Figuration et anthropologie avec Philippe Descola*. In : *L'Heure bleue, le podcast* [en ligne]. France Inter, 6 septembre 2021. 52 min. [consulté le 14/05/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-bleue/>

DELBOT Alexandra. *Nous vivons bien une sixième extinction de masse, mais elle est plus sévère que prévue*. In : *Le journal des sciences, le podcast* [en ligne]. France Culture, 12 janvier 2022. 6 min. [consulté le 11/05/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-journal-des-sciences-le-journal-des-sciences-du-mercredi-12-janvier-2022-5539283>

DEMORAND Nicolas. *Cyril Dion : « Il faut remplacer le récit dominant actuel, matérialiste et consumériste »*. In : L'invité de 8h20 : *le grand entretien, le podcast* [en ligne].

France Inter, 21 mai 2018. 22 min. [consulté le 17/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-8h20-le-grand-entretien/cyril-dion-il-faut-remplacer-le-recit-dominant-actuel-materialiste-et-consumeriste-1503684>

ERNER Guillaume. *Joëlle Zask : « Les méga-feux nous placent devant une responsabilité écologique immédiate »*. In : *L'invité culture, le podcast* [en ligne]. France Culture, 29 juin 2020. 13 min. [consulté le 21/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-invite-e-culture/joelle-zask-les-mega-feux-nous-placent-devant-une-responsabilite-ecologique-immediate-2861875>

GARDETTE Hervé. *Un long discours vaut-il mieux qu'une bonne photo ?* In : *Du Grain à moudre, le podcast* [en ligne]. France Culture, 13 octobre 2015. 40 min. [consulté le 07/02/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/du-grain-a-moudre/un-long-discours-vaut-il-mieux-qu-une-bonne-photo-2573336>

GESBERT Olivia. *Comment vivre parmi les autres ?*. In : *La Grande Table idées, le podcast* [en ligne]. France Culture, 4 février 2020. 34 min. [consulté le 18/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees-comment-vivre-parmi-les-autres-7837171>

GESBERT Olivia. *Re-voir le vivant en peinture et par la peinture*. In : *La Grande Table idées, le podcast* [en ligne]. France Culture, 16 juin 2021. 33 min. [consulté le 01/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-idees-re-voir-le-vivant-en-peinture-et-par-la-peinture-3527334>

GOUMARRE Laurent. *Extinction-Rebellion : Extension du domaine de la lutte*. In : *Le nouveau rendez-vous, le podcast* [en ligne]. France Inter, 17 octobre 2019. 55 min. [consulté le 18/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-nouveau-rendez-vous/extinction-rebellion-extension-du-domaine-de-la-lutte-7902769>

JOSSE Vincent. *Yann Arthus Bertrand : « C'est fou de penser que le climat qu'on a tous connu est parti à jamais »*. In : *Le grand atelier, le podcast* [en ligne]. France Inter, 21 novembre 2021. 107 min. [consulté le 21/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-atelier/le-grand-atelier-du-dimanche-21-novembre-2021-2951030>

LAURENTIN Emmanuel. *Le réchauffement climatique doit-il être spectaculaire pour mobiliser ?*. In : *Le Temps du débat, le podcast* [en ligne]. France Culture, 9 août 2021. 43 min. [consulté le 11/09/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/le-temps-du-debat-d-ete/le-rechauffement-climatique-doit-il-etre-spectaculaire-pour-mobiliser-8027813>

NOËL Matthieu. *La solastalgie ou la peur de perdre son habitat*. In : *Zoom zoom zen, le podcast* [en ligne]. France Culture, 6 septembre 2022. 55 min. [consulté le 07/10/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/zoom-zoom-zen/zoom-zoom-zen-du-mardi-06-septembre-2022-8024688>

PEPIN Charles. *Environnement : Comment sortir du déni ?* Avec Isabelle Autissier. In : *Sous le soleil de Platon, le podcast* [en ligne]. France Inter, 3 août 2022. 51 min. [consulté le 11/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/sous-le-soleil-de-platon/sous-le-soleil-de-platon-du-mercredi-03-aout-2022-5865357>

REBEIHI Ali. *Le monde selon Cyril Dion*. In : *Grand bien vous fasse !, le podcast* [en ligne]. France Inter, 31 mai 2018. 52 min. [consulté le 12/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/grand-bien-vous-fasse/le-monde-selon-cyril-dion-7247860>

SALAME Léa. *Cyril Dion : « On a besoin de parler du réchauffement climatique d'une autre façon, de redonner de l'espoir »*. In : *L'invité de 7h50, le podcast* [en ligne]. France Inter, 8 novembre 2021. 10 min. [consulté le 12/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-7h50/l-invite-de-7h50-du-mardi-08-novembre-2022-3081070>

ARTICLES DE PÉRIODIQUE ÉLECTRONIQUE

D'ALLENS Gaspard. *Mégafeux : « Nous ne vivons pas seulement dans l'Anthropocène mais dans le Pyrocène »*. In : *Reporterre*. [en ligne]. 4 janvier 2020. [consulté le 15/12/2022]. Disponible à l'adresse : <https://reporterre.net/Mega-feux-Nous-ne-vivons-pas-seulement-dans-l-Anthropocene-mais-dans-le-Pyrocene>

AUCOMPTE Yann. *La décroissance par la production de signes ? Le design graphique à l'épreuve des écologies guattariennes*. In : *Revue Design, Arts, Médias*. [en ligne]. Juillet 2021. [consulté le 11/01/2023]. Disponible à l'adresse : <https://journal.dampress.org/issues/design-industrie-anthropocene/la-decroissance-par-la-production-de-signes-le-design-graphique-al%27epreuve-des-ecologies-guattariennes>

CLUZEAU Taïna. *L'éco-anxiété, le nouveau mal du siècle*. In : *National Geographic*. [en ligne]. 9 avril 2020. [consulté le 21/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/culture-nature-et-culture/l-le-sophisme-naturaliste/>

COLLET Valérie. *Les fabuleuses cités végétales de Luc Schuiten*. In : *Hortus Focus*. [en ligne]. 17 septembre 2018. [consulté le 01/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://magazine.hortus-focus.fr/blog/2018/09/17/les-fabuleuses-cites-vegetales-de-luc-schuiten-1/>

DARTIGUEPEYROU Carine. *Où en sommes-nous de notre conscience écologique ?*. In : *Vraiment durable*. [en ligne]. Février 2013, n°4, pp 15-28. [consulté le 21/01/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-vraiment-durable-2013-2-page-15.htm?contenu=resume>

DRAKE Nadia. *Le «Lever de Terre» de 1968 a bouleversé notre vision du monde (et du cosmos)*. In : *National Geographic*. [en ligne]. 3 janvier 2019 . [consulté le 11/11/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.nationalgeographic.fr/espace/le-lever-de-terre-de-1968-a-bouleverse-notre-vision-du-monde-et-du-cosmos>

GALLE Jennifer. *Quelles images pour sensibiliser aux enjeux du changement climatique ?*. In : *The Conversation*. [en ligne]. 27 août 2017. [consulté le 29/08/2022]. Disponible à l'adresse : <https://theconversation.com/quelles-images-pour-sensibiliser-aux-enjeux-du-changement-climatique-80644>

HUBER Mary. *How Is Disaster Photography Sublime ?*. In : *Frieze*. [en ligne] 4 septembre 2019. [consulté le 22/11/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.frieze.com/article/how-disaster-photography-sublime>

KEMPF Hervé. *Philippe Descola : « La nature, ça n'existe pas »*. In : *Reporterre*. [en ligne]. 12 octobre 2021. [consulté le 08/02/2023]. Disponible à l'adresse : <https://reporterre.net/Philippe-Descola-La-nature-ca-n-existe-pas>

LUCCHESE Vincent. *« Face aux mégafeux, il faut réapprendre à entretenir la nature »*. In : *Usbek & Rica*. [en ligne]. 22 août 2019 [consulté le 28/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://usbeketrica.com/fr/article/megafeux-reapprendre-entretenir-nature-jelle-zask>

PINTO Alfonso. *De la fiction au documentaire : le sublime toxique comme esthétique de l'Anthropocène*. In : *Traverses : la revue de Film-documentaire*. fr. [en ligne]. 4 mars 2022, n°2. [consulté le 09/02/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverses2-le-sublime-toxique>

REINERT Magali. *Face à la crise climatique, le Giec prône la justice sociale et la sobriété*. In : *Reporterre*. [en ligne]. 22 mars 2023. [consulté le 18/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://reporterre.net/Face-a-la-crise-climatique-le-Giec-prone-la-justice-sociale-et-la-sobriete>

SENGUPTA Somini. *Becoming Greta : “Invisible Girl” to Global Climate Activist, With Bumps Along the Way*. In : *The New York Times*. [en ligne]. 18 février 2019. [consulté le 02/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/2019/02/18/climate/greta-thunberg.html>

VOIZEUX Olivier et JUNGERS Stéphane. *Tout comprendre au réchauffement climatique*. In : *Reporterre*. [en ligne]. 7 novembre 2022. [consulté le 21/10/2022].

Disponible à l'adresse : <https://reporterre.net/Tout-comprendre-au-rechauffement-climatique#1>

WTULICH Jodie. *Le Dessous des images : Cœur de Voh, la Terre vue du ciel par Yann Arthus-Bertrand*. In : *Phototrend*. [en ligne]. 28 avril 2021. [consulté le 17/02/2023]. Disponible à l'adresse : <https://phototrend.fr/2021/04/le-dessous-des-images-cœur-de-voh-la-terre-vue-du-ciel-par-yann-arthus-bertrand/>

ZABUNYAN Dork. *À quoi servent les images de la catastrophe écologique?*. In : *AOC*. [en ligne]. 30 octobre 2019. [consulté le 02/10/2022]. Disponible à l'adresse : <https://aoc.media/opinion/2019/10/30/a-quoi-servent-les-images-de-la-catastrophe-ecologique/>

CAMUS Néo. *« Nos paysages sont de plus en plus inflammables » Mégafeux et politiques environnementales. Entretien avec Joëlle Zask*. In : *Jef Klak*. [en ligne]. Janvier 2021, n°7. [consulté le 31/05/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.jefklak.org/revuepapier/terre-de-feu-n-7/>

ZHONG MENGUAL Estelle et MORIZOT Baptiste. *L'illisibilité du paysage : enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité*. In : *Nouvelle revue d'esthétique*. [en ligne]. Février 2018, n°2, pp 87-96. [consulté le 12/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-87.htm#no12>

ZHONG MENGUAL Estelle. *Faire entrer le vivant dans notre monde commun*. In : *L'Observatoire*. [en ligne]. Janvier 2021, n°57, pp 27-30. [consulté le 12/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-l-observatoire-2021-4-page-27.htm>

SITES
OU PAGES WEB

ARMENGAUD Françoise. *« CULTURE - Nature et culture »*. In : *Encyclopædia Universalis*. [en ligne]. [consulté le 22/01/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/culture-nature-et-culture/1-le-sophisme-naturaliste/>

BLUTEAU Mariel. *Extinction des espèces (y compris humaine) : le bilan alarmant de Cyril Dion*. In : *Radio France*. [en ligne]. 31 mai 2018. [consulté le 11/02/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/extinction-des-especes-y-compris-humaine-le-bilan-alarmant-de-cyril-dion-7574470>

La rédaction numérique de France INTER. *Inégalités dans le monde : ce que révèle le dernier rapport du World Inequality Lab*. In : *Radio France*. [en ligne]. 7 décembre 2021. [consulté le 17/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/inegalites-dans-le-monde-ce-que-revele-le-dernier-rapport-du-world-inequality-lab-2497431>

GEMENNE François et DENIS Marie. *Qu'est-ce qu'est-ce que l'anthropocène ?*. In : *Vie publique*. [en ligne]. 8 octobre 2019. [consulté le 09/10/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.vie-publique.fr/parole-dexpert/271086-terre-climat-quest-ce-que-lanthropocene-ere-geologique>

HROZÍŇKOVÁ Magdalena. *Photos aériennes de Yann Arthus-Bertrand : une beauté qui incite à la réflexion. Rencontre...* In : *Radio Prague International*. [en ligne]. 13 août 2006. [consulté le 06/03/2022]. Disponible à l'adresse : <https://francais.radio.cz/photos-aeriennes-de-yann-arthus-bertrand-une-beaute-qui-incite-a-la-reflexion-8616825>

HOFFMANN Julien. *Coévolution : entre mutualisme, parasitisme et symbiose*. In : *Défi écologique*. [en ligne]. 8 février 2022. [consulté le 29/01/2023]. Disponible à l'adresse : <https://blog.defi-ecologique.com/coevolution/>

LAUVAUX Bruno. *Ne pas plier : l'internationale la plus près de chez vous*. [en ligne]. [consulté le 08/05/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.nepasplier.fr/internationale.htm>

OTTMANN Camille. *Par-delà nature et culture : repenser notre rapport au monde et aux autres*. In : *Hypothèses*. [en ligne]. 30 janvier 2020. [consulté le 23/01/2023]. Disponible à l'adresse : <https://mastersts.hypotheses.org/235>

PETIT Pauline. *Pourquoi les militants écologistes utilisent l'art pour mener leur action*. In : *Radio France*. [en ligne]. 27 octobre 2022. [consulté le 28/01/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/pourquoi-les-militants-ecologistes-utilisent-l-art-pour-mener-leur-action-6570300>

RAIZON Dominique. *Les Cités végétales de Luc Schuiten : douces, durables et intelligentes*. In : *RFI*. [en ligne]. 15 mai 2010. [consulté le 01/04/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.rfi.fr/fr/science/20100512-cites-vegetales-luc-schuiten-douces-durables-intelligentes>

RAMOS Julie. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau, Edmund Burke : Fiche de lecture*. In : *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. [consulté le 01/02/2023]. Disponible à l'adresse : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/recherche-philosophique-sur-l-origine-de-nos-idees-du-sublime-et-du-beau/>

ROPERT Pierre. *Les mégafeux, nouvelle iconographie du réchauffement climatique*. In : *Radio France*. [en ligne]. 10 août 2021. [consulté le 03/06/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/les-megafeux-nouvelle-iconographie-du-rechauffement-climatique-9837656>

TOKARCZUK Olga. *Ognosia*. In : *Word Without Borders*. [en ligne]. 6 juin 2022. [consulté le 03/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://words.withoutborders.org/read/article/2022-06/ognosia-olga-tokarczuk-jennifer-croft/>

WWF France. *Prise de conscience des enjeux biodiversité : un « réveil écologique » s'empare de la planète*. In : *WWF* [en ligne]. 18 mai 2021. [consulté le 02/04/2022]. Disponible à l'adresse : <https://www.wwf.fr/vousinformer/actualites/un-reveil-ecologique-s-empare-de-la-planete>

VIDÉOS
EN LIGNE

ARTE. *Le Dessous des images : la catastrophe et les parasols*. [vidéo en ligne]. Youtube, mis en ligne le 16/11/ 2022 [consulté le 22/01/2023]. 1 vidéo, 11 min. Disponible à l'adresse :

<https://www.youtube.com/watch?v=maX4kjEUMpc>

ARTE. *28 minutes : déni climatique : pourquoi quand notre maison brûle nous regardons ailleurs ?* [vidéo en ligne]. Youtube, mis en ligne le 28/04/ 2022 [consulté le 23/10/2022]. 1 vidéo, 7 min (00:23-00:30). Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=hYv2avarSA>

FRANCE 5. *C ce soir : Climat : la peur nous empêche-t-elle d'agir ?*. [vidéo en ligne]. France Télévisions, 8 mai 2023. [consulté le 09/05/2023]. 1 vidéo, 66 min. Disponible à l'adresse : <https://www.france.tv/france-5/c-ce-soir/c-ce-soir-saison-3/4856584-climat-la-peur-nous-empêche-t-elle-d-agir.html>

OPC (Observatoire des Politiques Culturelles). *Estelle Zhong Mengual : Que peut l'art face à la crise écologique ?* [vidéo en ligne]. Youtube, mis en ligne le 02/12/ 2021 [consulté le 04/04/2022]. 1 vidéo, 4 min. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=aFk_h45qxsU&

ÉTUDES

COWIE Robert H., BOUCHET Philippe et FONTAINE Benoît. *The Sixth Mass Extinction: fact, fiction or speculation?*. In : *Biological rewiews* [en ligne]. 10 janvier 2022. [consulté le 10/03/2023]. Disponible à l'adresse : <https://doi.org/10.1111/brv.12816>

BRELET M., NOVEL A. S., OLAGNE R., DUPRÉ M., MARTIN V., DERKENNE C., CAZANAVE C. *Des images et des actes : quels visuels pour parler du climat ?*. [en ligne]. 2017. [consulté le 21/11/2022]. Disponible à l'adresse : <http://www.desimagesetdesactes.fr>

MANIFESTE

LES RADICALES. *Manifeste Le design pour l'environnement*. [en ligne]. [consulté le 01/05/2023]. Disponible à l'adresse : <https://lesradicales.org/manifeste.html>

Colophon

Caractères typographiques
Hal Timezone
Quadrant Text Mono
Papier Doré 70g Boesner
Impression
École des Arts Décoratifs
de Paris, mars 2024
Relecture
Annabel Vergne
Hélène et Vincent Migeat
Lison Huet-Larrieu
Mona Boufraïne

Mémoire

de master

design graphique

multimédias

Annexes

Images

Légendes

Crédits

iconographiques

1 John Martin, *Le Déluge*, 1834, Yale Center for British Art, huile sur toile, 168,3 × 258,4 cm

2 Edward Burtynksy, *Nickel Tailings #31*, Sudbury, Ontario, 1996, épreuve chromogène, 101,7 × 154,2 cm

3 (de gauche à droite) Cyclone Florence, 2018 © Nasa Cyclone Isabel, 2003 © Nasa Ouragan Dorian, 2019 © Nasa Ouragan Ian, 2018 © Nasa Ouragan Ian, 2022 © Nasa

4 (de haut en bas) Yakoutie (Sibérie), juillet 2021 © Nina Sleptsova • Image d'illustration © Aheflin / Getty Images • Malibu Creek State Park (Californie), novembre 2018 © David McNew/Getty Images • Réserve nationale de Tetlin (Alaska), 2008 © U.S. Fish and Wildlife Service • Mont Solitaire (Nouvelle-Galles du Sud) © Leah-Anne Thompson, 2020

5 (de haut en bas) Tempête Gabrielle, Auckland (Nouvelle-Zélande), janvier 2023 ©Dean Purrell•Ouragan Harvey, Houston (Texas), août 2017 © Erich Schlegel • Inondations à Reston (Virginie), septembre 2021 © Jahi Chikwendiu •Ouragan Harvey, Spring (Texas), août 2017 © Luke Sharrett • Tempête Angus, Bristol, novembre 2016 © Getty Images

6 (de gauche à droite) Église détruite par le passage de l'ouragan Charley, Punta Gorda (Floride), août 2004 © Mario Tama / Getty Image • Cottage détruit par le passage de l'ouragan Sandy, Union Beach (New Jersey) octobre 2012 © Mario Tama • Habitations détruites après le passage d'une tornade, Rolling Fork

(Mississippi), mars 2023 © Fatih Akas • Logements endommagés par l'ouragan Sandy, quartier de Rockaway (New York), octobre 2012 © Spencer Platt • Maison en ruines à Codrington (île de Barbuda) après le passage de l'ouragan Irma, 1995 © Shannon Stapleton

7 (de gauche à droite) St Thomas (Îles Vierges) ravagé par l'ouragan Marilyn, septembre 1995 © Tana R. Hamilton • Paradise (Californie) après le passage du Camp Fire, novembre 2018 © Noah Berger • Inondations dans le Gard, septembre 2002© Sapeurs-pompiers du Gard • Périphérie de Beira (Mozambique) ravagée par le cyclone Idai, mars 2019 © Adrien Barbier • Port Charlotte (Floride) inondée après le passage de l'ouragan Ian, septembre 2022 © Win McNamee

8 (de haut en bas) Image amateur du tsunami qui a touché le Japon en 2011 • Image amateur de tornade aux États-Unis • Image amateur de feu de forêt au Portugal, 2022 • Image amateur de tornade dans le Mississippi, 2014 • Image amateur du tsunami qui a touché le Japon en 2011

9 (de gauche à droite) Un pompier se bat contre les flammes du Oak Fire près de Mariposa County (Californie), juillet 2022 © Noah Berger • Les secours évacuent des habitants dont le domicile a été inondé à Marbyrnong (banlieue de Melbourne), octobre 2022, Photo © AFP/VNA/CVN • Pompiers français venus renforcer les secouristes japonais après le passage du séisme, mars 2011 © Fred Dufour • Secours syriens dans les décombres du séisme, Zardana (Nord-ouest de la Syrie), février 2023 © Mohammed Al-Rifai

12 (de haut en bas) Un wallaby lèche ses pattes brûlées après avoir échappé à un feu de brousse, Nana Glen (New South Wales), novembre 2019 © Wolter Peeters • Ours polaire décharné luttant pour trouver de la nourriture, île de Baffin (Nunavut) © Paul Nicklen • Un pompier volontaire australien sauve un koala des flammes © NRMA Insurance • Ours polaire sur la banquise fragilisée, province de Manitoba (Canada), 2012 © Paul Souders • Une biche fuit les flammes du Quail Fire, comté de Solano (Californie), juin 2020 © Noah Berger

13 (de gauche à droite) Des flammes brûlent à l'intérieur d'un fourgon à Paradise (Californie), novembre 2018 © Noah Berger • Parc d'attraction de Seaside Heights (New Jersey) dévasté par l'ouragan Sandy, octobre 2012 © Mario Tama •Vue d'une forêt brûlée par un incendie à Altamira (État de Pará, bassin amazonien), août 2019 © João Laet

14 Un incendie ravage la forêt de la Teste-de-Buch (Gironde), photographie prise de la plage du Pyla-sur-mer, juillet 2022 © Thibaud Moritz

15 Un incendie ravage la forêt de la Teste-de-Buch (Gironde), photographie prise de la plage du Pyla-sur-mer, juillet 2022 © Thibaud Moritz

16 Roland Emmerich, *Le Jour d'après*, 2004 • Des glaçons se forment à Chicago, pendant la vague de froid de janvier 2019 © Reuters

17 Roland Emmerich, *Le Jour d'après*, 2004 • Inondations dans le Queens (New York)

Légendes & crédits

10 (de gauche à droite) Habitants évacués d'un quartier inondé à LaPlace (Louisiane) après le passage de l'ouragan Sandy, octobre 2012 © Robert Stolarik

11 (de haut en bas) Pompiers à Breezy Point (Queens) après le passage de l'ouragan Sandy, octobre 2012 © Robert Stolarik

12 (de haut en bas) Un wallaby lèche ses pattes brûlées après avoir échappé à un feu de brousse, Nana Glen (New South Wales), novembre 2019 © Wolter Peeters • Ours polaire décharné luttant pour trouver de la nourriture, île de Baffin (Nunavut) © Paul Nicklen • Un pompier volontaire australien sauve un koala des flammes © NRMA Insurance • Ours polaire sur la banquise fragilisée, province de Manitoba (Canada), 2012 © Paul Souders • Une biche fuit les flammes du Quail Fire, comté de Solano (Californie), juin 2020 © Noah Berger

13 (de gauche à droite) Des flammes brûlent à l'intérieur d'un fourgon à Paradise (Californie), novembre 2018 © Noah Berger • Parc d'attraction de Seaside Heights (New Jersey) dévasté par l'ouragan Sandy, octobre 2012 © Mario Tama •Vue d'une forêt brûlée par un incendie à Altamira (État de Pará, bassin amazonien), août 2019 © João Laet

14 Un incendie ravage la forêt de la Teste-de-Buch (Gironde), photographie prise de la plage du Pyla-sur-mer, juillet 2022 © Thibaud Moritz

15 Un incendie ravage la forêt de la Teste-de-Buch (Gironde), photographie prise de la plage du Pyla-sur-mer, juillet 2022 © Thibaud Moritz

16 Roland Emmerich, *Le Jour d'après*, 2004 • Des glaçons se forment à Chicago, pendant la vague de froid de janvier 2019 © Reuters

17 Roland Emmerich, *Le Jour d'après*, 2004 • Inondations dans le Queens (New York)

18 Roland Emmerich, *Le Jour d'après*, 2004 • Vue satellite de l'ouragan Florence, 2018, © Nasa

19 *Before it's too late* (« Avant qu'il ne soit trop tard »), campagne contre la déforestation du World Wildlife Fund for Nature, 2009, Agence TBWA/PARIS © WWF

20 *What on earth are we doing to our planet ?* (« Que diable faisons-nous endure à notre planète ?)» campagne du World Wildlife Fund for Nature, 2013, Agence UncleGrey © WWF

21 *We can only change 2030 if we all demand a change in 2020* («Nous pouvons changer 2030 seulement si nous demandons tous un changement en 2020 ») campagne Greenpeace #CleanAirNow qui dénonce l'impact des énergies fossiles sur la qualité de notre air, 2020, Agences Ogilvy et Ars Thanea © Greenpeace

22 *[Confirm Humanity : I'm not a robot - If you are not, donate at Greenpeace.org.mx* (« [Confirmez que vous êtes humain : Je ne suis pas un robot – Si vous n'êtes pas un robot, donnez sur Greenpeace.org.mx ») 2018, Agence DDB Mexico © Greenpeace

23 Nicolas Poussin, *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, 1651, Musée Städel, huile sur toile, 192 × 273 cm

24 Caspar David Friedrich, *Lever de Lune sur la Mer*, 1821, Musée de l'Ermitage, huile sur toile, 137 × 170 cm

25 Simon Pietersz Verelst, *Vase de fleurs*, XVII^e siècle, Musée de Grenoble, huile sur toile, 58 × 45,5 cm

26 Mangrove du Cœur de Voh (Nouvelle-Calédonie) photographiée par Yann Arthus-Bertrand, 1990

27 Martin Johnson Heade, *Orchidées et oiseau-mouche*, 1875-1883, Museum of Fine Arts Boston, huile sur toile, 35,88 × 56,22 cm

28 Ana Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973, série *Siluetta Works in Mexico*, 1973-77, épreuve chromogène, 50,8 cm × 33,97 cm © Ana Mendieta Collection, LLC, Courtesy Galerie Lelong & Co. Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

29 Gina Pane, *Pierres déplacées*, 1968, huit épreuves chromogènes, 100 × 260 cm © ADAGP Gina Pane Courtesy

30 Arbre phylogénétique, arrêt sur image issu du film documentaire *Espèces d'espèces*, 2008 © Denis Van Waerebeke

III

31 Une manifestante tient une pancarte sur laquelle on peut lire « Les bronzés ne feront plus de ski » lors de la Marche du siècle à Paris, 16 mars 2019 © Raymond Roig

32 « Government and corporate inaction on climate change – Individual

lifestyle changes » (*Unaction des gouvernements et des entreprises face au changement climatique – Gestes quotidiens et individuels*) © Earth strike international

33 Un manifestant tient une pancarte sur laquelle on peut lire « non assistance à planète en danger » lors de la Marche du siècle à Paris le 16 mars 2019 © Thomas Samson

34 Une manifestante tient une pancarte sur laquelle on peut lire « Terrien sans Terre t'es rien » lors d'une manifestation à Québec le 15 mars 2019 © Erick Labbé

35 Anna Mendieta, *Imagen de Yagul*, 1973, série *Siluetta Works in Mexico*, 1973-77, épreuve chromogène, 50,8 cm × 33,97 cm © Ana Mendieta Collection, LLC, Courtesy Galerie Lelong & Co. Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York

36 Anna Holland et Phoebe Plummer du collectif *Just Stop Oil*, juste avant leur arrestation, à la National Gallery à Londres, le 14 octobre 2022 © Olmos Antonio

37 Luc Schuiten, *Cité des Habitabres*, 2010

38 *Énergies Désespoirs : un monde à réparer*, CENT-QUATRE-PARIS, 2021 © Encore Heureux / Bonnefrite / École urbaine de Lyon

39 Écohameau du Plessis, Eure-et-Loir, 18 juillet 2020 © Éléonore Henry de Frahan

40 Carte sensible de l'île de Nantes, réalisée dans le cadre du workshop *Données situées et cartographie sensible*, décembre 2018 © Quentin Lefebvre / Stéréolux

Sur-Mesure / Louis Éveillard



1

2



3

4

5

8

11

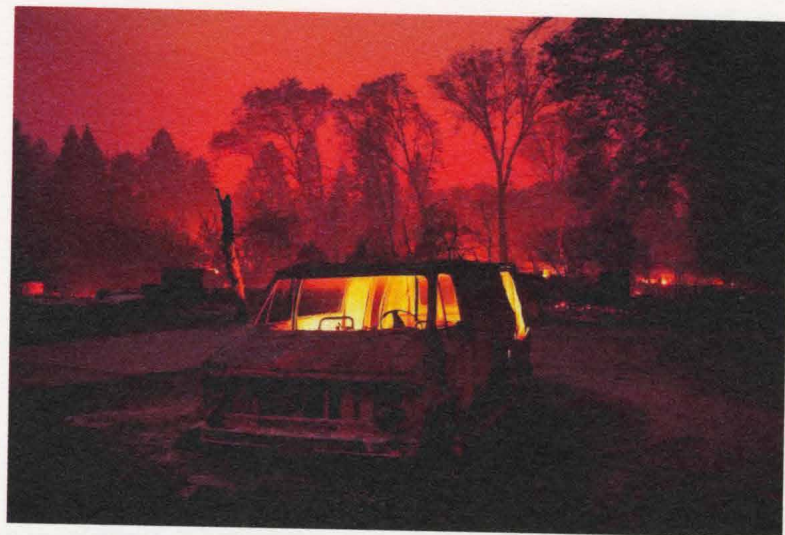
12

6

7

9

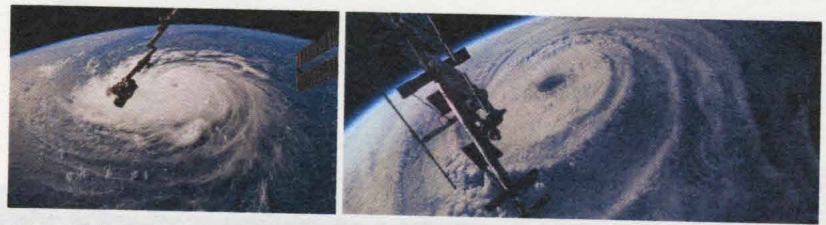
10



13

15

14

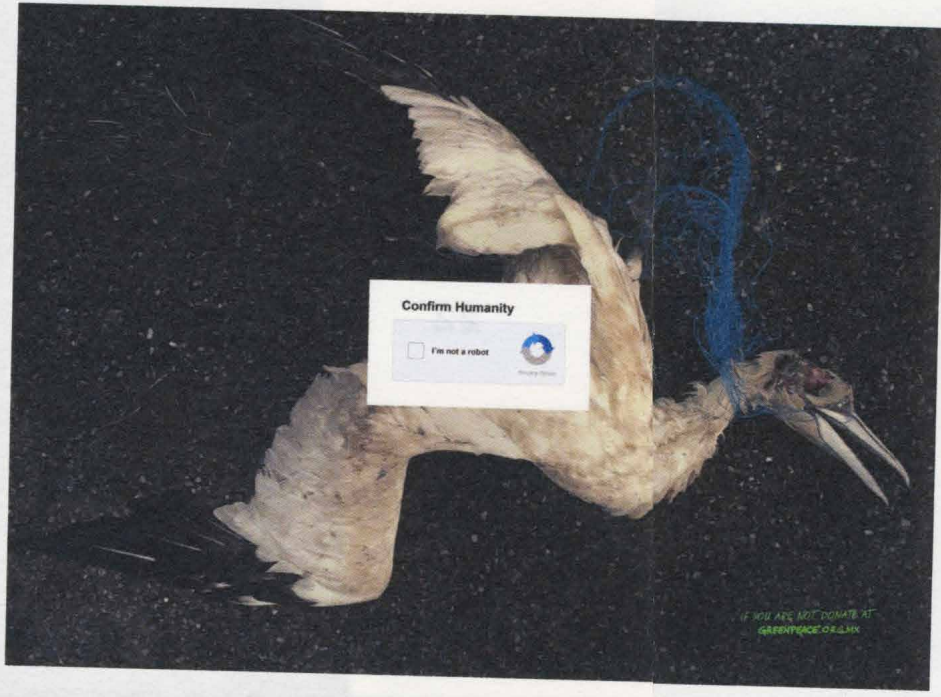


WE CAN ONLY CHANGE 2030



IF WE ALL DEMAND A CHANGE IN 2020
pledge your support at greenpeace.org
#DemandChangeNow

GREENPEACE



IF YOU ARE NOT DONATE AT GREENPEACE.ORG/UK

18

17

16

20

19

21

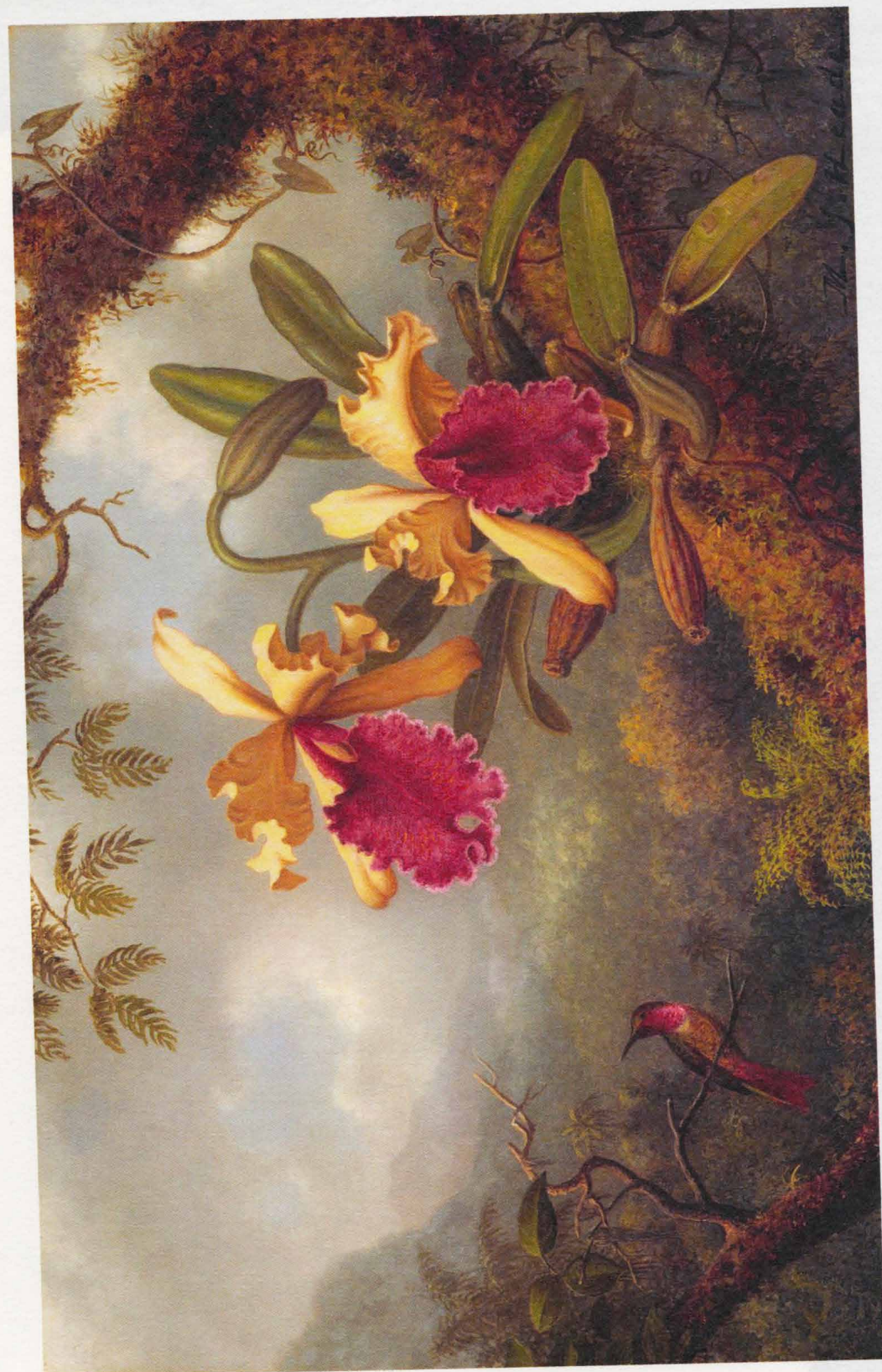
22



23

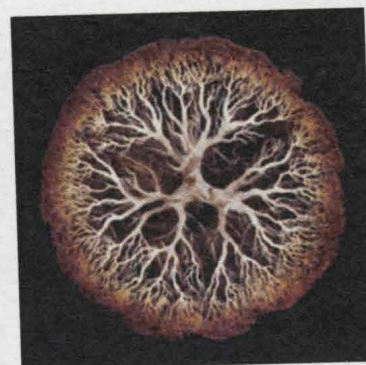
24

25



26

27



28

29

30



33

31

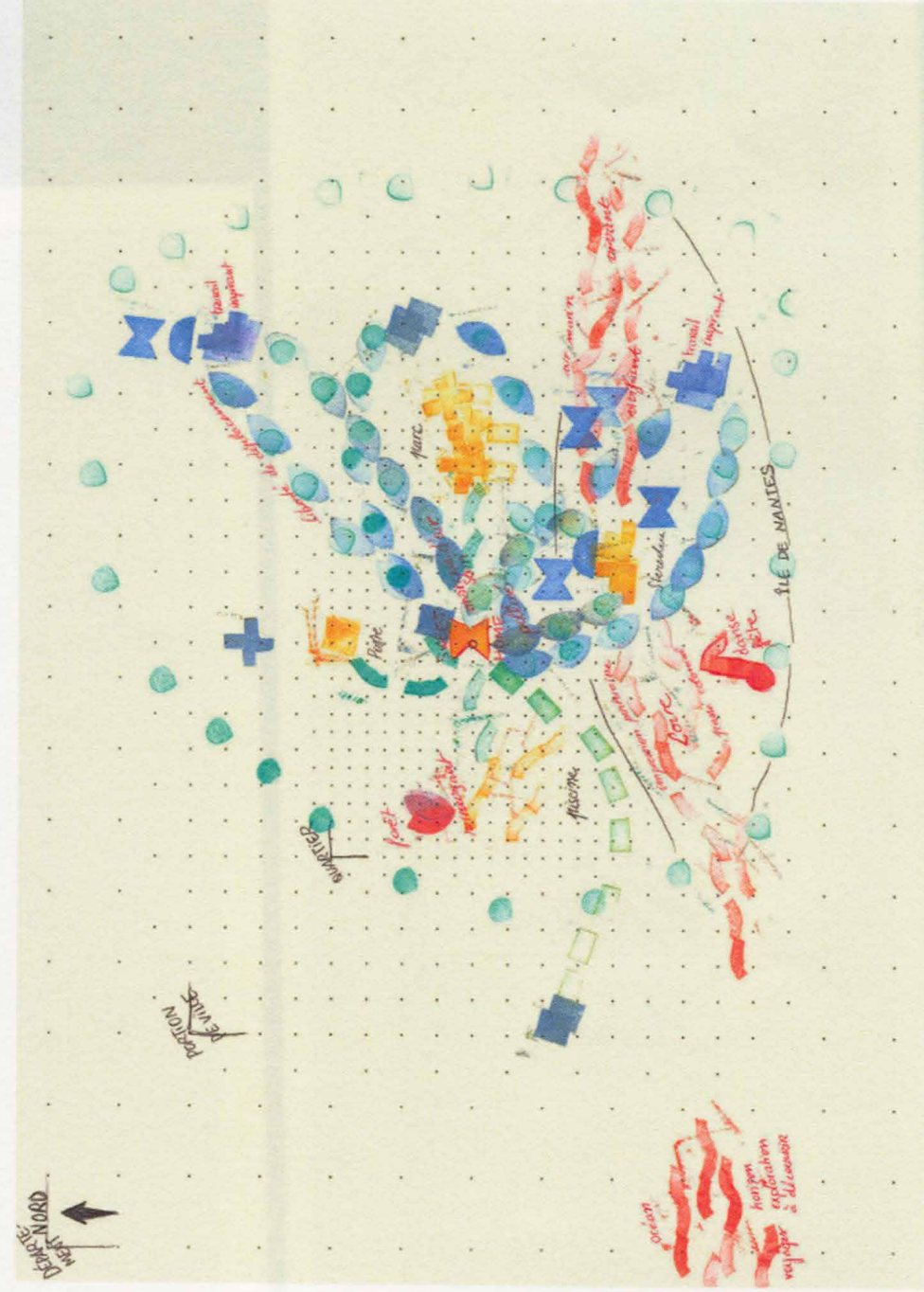
32

34

35

37

36



38

39

40