

EXPOSER LA NATURE : LA NATURE S'EXPOSE

RECRÉER DU LIEN AVEC LA NATURE

SÉGOLÈNE SAURET

MASTÈRE SPÉCIALISÉ CRÉATION ET TECHNOLOGIE CONTEMPORAINE

ENSCI



INTRODUCTION	1
1) EVOLUTION DE NOTRE REGARD SUR LA NATURE À TRAVERS SES REPRÉSENTATIONS	5
<i>1. PHILOSOPHIE NATURELLE</i>	6
<i>2. EVOLUTION DES SCIENCES NATURELLES</i>	11
<i>3. LA NATURE REPRÉSENTÉE</i>	15
<i>4. LA NATURE AU CINÉMA</i>	23
<i>CONCLUSION</i>	25
2) FORMES D'EXPOSITION DE LA NATURE, REFLETS DE CES REGARDS	26
<i>1. HISTORIQUE DU MUSÉE EN FRANCE</i>	27
<i>2. MUSÉOGRAPHIE BASÉE SUR LE BIOCENTRISME</i>	29
<i>3. MUSÉOGRAPHIE BASÉE SUR L'ÉCOCENTRISME</i>	30
<i>4. MUSÉOGRAPHIE BASÉE SUR L'ANTHROPOCENTRISME</i>	34
<i>CONCLUSION</i>	36
3) DISPOSITIFS POUR EXPOSER DES RAPPORTS DE L'HOMME À LA NATURE RÉCONCILIÉS	37
<i>1. LE MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE</i>	38
<i>2. L'IMMERSION : LES ÉMOTIONS COMME SOURCE DE DÉBAT</i>	41
<i>3. LE PARADOXE DES PARCS NATURELS RÉGIONAUX ET NATIONAUX</i>	43
<i>4. LE PAYSAGE ET LE TERRITOIRE</i>	46
<i>CONCLUSION</i>	49
CONCLUSION	50



INTRODUCTION

Marée noire, séisme, érosion de la biodiversité, couche d'ozone, éruption volcanique, etc. il est difficile aujourd'hui d'ignorer la crise environnementale. Malgré le peu de décisions prises, la conférence de Rio en 1992 a permis la reconnaissance de l'existence de cette crise planétaire, et ainsi de l'inclure dans le débat public.

Elle regroupe tant les dégâts provoqués par les activités humaines que les catastrophes naturelles, aggravées par le changement climatique lui-même en partie du aux activités humaines.

Les récentes actualités montrent en outre que les effets se combinent : à Fukushima, il y a eu une association des causes naturelles (le séisme qui a provoqué le tsunami) aux causes anthropiques (la présence d'une centrale nucléaire sous le raz de marée) qui a provoqué cette « méta-catastrophe ». Le désastre se pense en terme humain (et économique). Déjà lors du tremblement de terre de Lisbonne en 1755, Rousseau écrivait à Voltaire que « la nature n'avait point rassemblé là vingt mille maisons de six à sept étages, et que si les habitants de cette grande ville eussent été dispersés plus également, et plus légèrement logés, le dégât eût été beaucoup moindre, et peut-être nul. »

Rousseau parlait de nature, nous parlons d'environnement. Ce glissement sémantique est caractéristique de notre façon de penser la



nature. Le mot « environnement » a acquis un sens nouveau avec la conscience des problématiques apparues par l'accélération des impacts de l'activité humaine. Selon François Ewald « quand l'environnement apparaît, la nature disparaît : la crise signifierait la fin de la nature ». Si la nature n'existe plus, notre environnement serait donc entièrement notre construction. Cela nous en rend responsable. Cela implique de plus qu'elle serait totalement connue, expliquée et maîtrisée.

Or plus nous apprenons des processus et phénomènes naturels, plus nous découvrons en complexité et en inconnu ; plus nous produisons d'objets, moins nous maîtrisons leur devenir, les plastiques abandonnés dans la nature, par exemple, se sont rassemblés par la force des courants marins dans de gigantesques « continents » impalpables mais impactant fortement la vie sous-marine.

La conférence de Stockholm exprime la nécessité du développement d'une éducation relative à l'environnement (ErE). Le programme international d'ErE implanté par l'UNESCO en 1977 a pour objectif « d'amener les individus et les collectivités à saisir la complexité de l'environnement, tant naturel que créé par l'homme - complexité due à l'interaction de ses aspects biologiques, physiques, sociaux, économiques et culturels - ainsi qu'à acquérir les connaissances, les valeurs, les comportements et les compétences pratiques nécessaires pour participer de façon responsable et efficace à la prévention et à la solution des problèmes de l'environnement et à la gestion de la qualité de l'environnement ».

Cet objectif et les principes qui en découlent servent de cadre à la mise en place d'actions relatives à l'ErE tant au niveau scolaire

qu'extrascolaire. En effet, l'éducation, l'information concerne toute la société, tous les individus. La contribution de médias, d'ONGs, d'associations locales mais aussi de musées a été - et est toujours - déterminante dans la diffusion de l'information relative à l'environnement.

De quelle façon les musées participent-ils à cette mission d'information ? Leur mission consiste à exposer et à transmettre le patrimoine de l'humanité dans un but d'éducation.

Exposer, par son étymologie, veut dire « mettre hors de ». Il s'agit donc de *mettre* un objet *hors de* son environnement, de le décontextualiser dans le but de le mettre en vue dans des lieux dédiés tels que des musées, ou lors d'événements.

Le fait même d'exposer un objet lui donne sens. Un sens qui a besoin d'être orienté, voire révélé, par une aide à l'interprétation, une médiation du fait de la polysémie des objets et parfois même de leur éloignement culturel qui en occulte le sens. Cependant la médiation peut aussi être un frein à l'imaginaire en imposant le sens par l'interprétation. Elle peut aussi constituer un frein au regard en l'orientant vers le médiateur.

La nature sera considérée dans cette étude comme le regard que notre société porte sur son environnement.

Par « environnement », j'entends ici le monde qui nous entoure, environnant et non pas dans son sens plus contemporain et technique – vu ci-dessus – qui implique une notion de gestion, d'économie, qui définit une nature au regard des activités humaines.

Le choix même du mot regard a son importance : il est ici pris dans son sens phénoménologique, celui de l'action consciente, intentionnelle du regardant faisant lien avec l'objet regardé.

Il s'agit donc d'interroger les liens entre culture, nature et société, ainsi que le rôle des musées dans ces liens, leur construction et leur transmission.

Dans un première partie, je m'attacherai donc à montrer comment la pensée philosophique, les avancées des connaissances scientifiques, notamment dans les domaines de la biologie, et les représentations de la nature dans l'art forment le regard de la société sur cet environnement.

Ensuite, j'étudierai la façon dont ces regards ont influencés la façon de mettre en scène la nature, dans les musées et autres institutions associées afin de comprendre les parti-pris muséographiques actuels.

Pour finir, nous verrons quels dispositifs peuvent être mis en place pour une nouvelle exposition de la nature, qui intègre de nouveaux liens entre la société et la nature.



« Les êtres dont l'existence dépend, à vrai dire, non pas de notre volonté, mais de la nature, n'ont cependant, quand ce sont des êtres dépourvus de raison, qu'une valeur relative, celle des moyens, et voilà pourquoi on les nomme des choses ; au contraire, les êtres raisonnables sont appelés des personnes, parce que leur nature les désigne déjà comme des fins en soi, c'est-à-dire comme quelque chose qui ne peut pas être employé simplement comme moyen. »

Kant, Fondements de la métaphysique des mœurs, 1792

1) ÉVOLUTION DE NOTRE REGARD SUR LA NATURE À TRAVERS SES REPRÉSENTATIONS

Le regard que nous portons à la nature est individuel mais procède dans une certaine mesure d'une construction collective. Ses représentations participent de ce regard.

À travers un petit retour sur notre histoire je vais essayer de comprendre où nous en sommes de ce regard, en quelle mesure il est encore empreint de la pensée moderne.

Je prends le parti de commencer ce retour historique à la Renaissance et d'adopter un point de vue européen-centré.

1. PHILOSOPHIE NATURELLE

AMORCES DU CHANGEMENT

La Renaissance voit la redécouverte de l'Antiquité, elle réinterroge la vision antique par la relecture critique de nombreux textes anciens. Or les Grecs avaient développé une conception de la nature associant une physique (fonctionnement du monde) à une éthique, soit une interaction du naturel et du social, concilant naturalisme et humanisme. Ces notions seront largement ré-étudiées par les Modernes.

De fait, la richesse de cette époque va aboutir à un changement de représentation du monde qui s'affirmera avec les penseurs des Lumières : succinctement, c'est l'âge d'or des mathématiques qui entraînera le développement de toutes les sciences ; l'imprimerie permet la diffusion des connaissances et fait entrer nos sociétés occidentales dans la société du livre ; la terre est sur le point de tourner officiellement autour du soleil ; grâce à de nouveaux instruments de navigation, on cherche une nouvelle route vers les Indes et on tombe sur un nouveau monde...

Les mathématiciens, tel Johannes Kepler, cherchent dans la géométrie le principe formateur à l'oeuvre dans la nature qui, selon la croyance aristotélicienne, poursuit un but, un dessein. En effet, on croit alors au finalisme de la création du monde, on s'extasie de la diversité des formes existant dans la nature.

FONDEMENTS DE LA PENSÉE MODERNE

Bien que la pensée moderne de la nature soit nuancée par les différents philosophes des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles, il s'affirme avec celle-ci une vision anthropocentrique de la relation de l'homme à la nature.

Dans le Discours de la Méthode, Descartes expose les fondements de sa philosophie. Il affirme ainsi qu'« au lieu de cette philosophie spéculative qu'on enseigne dans les écoles, on en peut trouver une pratique, par laquelle, connoissant la force et les actions du feu, de l'eau, de l'air, des astres, des cieux, et de tous les autres corps qui nous environnent, aussi distinctement que nous connoissons les divers métiers de nos artisans, nous les pourrions employer en même façon à tous les usages auxquels ils sont propres, et ainsi nous rendre comme maîtres et possesseurs de la nature » [1]. Il définit en fait la nature comme la Matière, simple objet de science, lui enlevant toute dimension morale - en opposition avec la philosophie grecque, cela permettant de lui appliquer les mêmes principes de rationalisation scientifique. Celle-ci se fonde sur la mathématisation de l'expérience, la séparation de l'objet et du sujet, et par le rôle de l'expérimentation. La science moderne doit donc pouvoir produire des expériences reproductibles et vérifiables plutôt qu'argumenter de la validité d'un phénomène ce qui conduit à créer des communautés « savantes » spécialisées.

Cela place l'homme en dehors de la nature : la dualité de l'objet et du sujet place l'observateur à l'extérieur des processus observés. Or, si tout est mécanique, la nature n'a pas besoin de l'homme pour fonctionner. C'est alors par la connaissance que l'homme peut se

[1] Descartes, *Le discours de la Méthode*, cité par Catherine et Raphaël Larrère, dans *Du bon usage de la nature, pour une philosophie de l'environnement*, Poches, 2009

réappropriier le monde, permettant le passage d'une nature-processus qui exclut l'homme à une nature-artefact que l'homme possède.

La nature est perçue comme une grande machinerie, régie par des lois immuables et que l'homme peut donc domestiquer, maîtriser.

Jusqu'alors, les hommes de savoirs avaient des connaissances dans tous les domaines ; la pensée était globale. La séparation des arts et des sciences ainsi que la parcellisation des savoirs qui apparaît avec le siècle des Lumières dissocie les courants de pensée et les savoirs. Les grandes découvertes ne vont pas avoir la même répercussion globale sur la pensée. Aussi, après la Révolution Française, les découvertes scientifiques ne toucheront que peu la pensée philosophique, du moins dans le domaine naturel, maintenant séparé de la condition humaine. Il faudra attendre le développement de l'écologie scientifique pour qu'un nouveau courant de philosophie naturelle se développe : l'éthique environnementale ; et qu'elle réinterroge les relations homme-nature. Cependant, le XIX^{ème} siècle sera essentiel dans le développement des sciences naturelles qui permettront l'avènement de l'écologie.

VERS UNE NOUVELLE ÉTHIQUE

L'éthique environnementale se développe surtout aux Etats-Unis à partir du début du XX^{ème} siècle, en France, il faudra attendre la fin des années 1960 que cette notion acquiert une visibilité dans l'espace public. C'est en effet l'époque où les crises environnementales commencent à faire parler d'elles. La conférence de Stockholm en 1972 pose la question écologique à un niveau international et permet à l'écologie politique de prendre de l'ampleur.



La pensée de Serge Moscovici est intéressante en ce sens qu'elle tente de recomposer le rapport entre culture et nature, de sortir de la dualité entre ces notions mais aussi de sa déconstruction par un tout culturel. Il insiste sur le fait que l'homme est *dans* la nature et non *de* la nature. Si nous sommes dans la nature, alors nous ne sommes pas extérieurs à ce que nous observons, « l'observateur est lui-même une partie de son observation » pour reprendre la formule de Lévi-Strauss [2].

Baird Callicott élabore ainsi une conception nouvelle de la nature qui en finit avec la pensée moderne : il y a une continuité entre l'humanité et la nature, on ne peut plus concevoir l'extériorité de l'homme à son environnement. Nos ouvrages font donc autant partie de la nature que les oeuvres des autres animaux. Ils en font partie car l'homme est dans la nature, mais aussi car ils s'inscrivent dans les processus naturels. L'exemple des plastiques qui forment des continents est probant, on pourrait aussi souligner la domestication qui a forcé l'évolution d'espèces qui sans l'homme ne survivraient pas. Cela en fait des « objets hybrides » qui relèvent tant du naturel que de l'artificiel.

CONCEPTIONS SOCIÉTALES

En 1992 au Sommet de la Terre à Rio, l'ONU adopte le programme Action 21 qui fait entrer des notions, plus techniques, dans le langage courant, reflets de certains regards sur la nature. L'éthique environnementale n'a encore que peu de répercussions à un niveau social. L'imaginaire collectif est bien plus empreint de modernité que la philosophie de Baird Callicott, et sépare la nature en disciplines.

[2] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, recueil d'articles publiés entre 1945 et la date de parution ou inédits, 1958

D'une part, l'environnement (génie de l'environnement) et le développement durable véhiculent l'idée d'un environnement-ressources pour l'homme. Ils s'assimilent à une vision anthropocentrique de la nature, à un regard « économiste ». Il convient de gérer ces ressources afin de parfaire aux besoins des hommes et de prévenir de leur santé, leur survie, leur qualité de vie. Ils renvoient à des compétences d'ingénierie, de techniques.

La biodiversité et la conservation de la nature, qui correspondent plutôt à une vision écocentrique, se définissent par l'ensemble des éléments du monde vivant (des gènes aux populations) et de leurs interactions. Il s'agit d'un regard plus écologique impliquant l'ensemble des sciences du vivant et de la terre.

Le mot « nature » correspondrait alors une conception biocentrique résultant d'une pensée scientifique encyclopédiste où elle est la composante d'éléments physiques et vivants, dans un dualisme nature/culture.

Dans l'imaginaire collectif ces notions qui devraient être liées sont souvent séparées. Médiatisées sur fond de crise environnementale, elles sont aujourd'hui connues de tous, utilisées par tous. Elles révèlent une prise de conscience qui vise à préserver non seulement l'environnement mais aussi le rapport à la nature comme condition d'une certaine qualité de vie. Il existe un déclin de l'idéologie du progrès comme condition de mieux-être, qui est alors recherché dans une consommation grandissante de produits et services « naturels », « bio- » ou « éco- », dont l'authenticité des techniques « ancestrales » sont garanties.



Le Retour à la Terre, Manu Larcenet. Dans cette BD un couple va s'installer à la campagne, ils reçoivent ici pour la première fois leurs amis.

Pour autant, on assiste par le même temps à un certain rejet de ces thèmes : le sens de ces mots est galvaudé par leur utilisation abusive dans tous les contextes. Plus personne ne sait vraiment à quoi ils font référence. De plus, instrumentalisés (autant par les « pro- » que les « anti- »), leur sens se perd encore plus. La déconnexion des citoyens aux « espaces naturels » est une cause de ce rejet : l'éloignement physique/géographique donc le peu de contact avec la nature ne permet pas la compréhension de ses dégradations.

2. EVOLUTION DES SCIENCES NATURELLES

L'ÉTUDE DE LA DIVERSITÉ DES FORMES

La Renaissance voit la constitution de cabinets de curiosités et de chambres de merveilles, ces lieux où prenaient place toutes sortes d'objets, constitutives des premières collections. On y trouve tout d'abord des vestiges de l'époque romaine et grecque.

Avec la découverte des Nouveaux Mondes, les objets s'accumulent et les catégories se diversifient : outre les antiquités, s'y trouvent des instruments scientifiques, des objets d'art, des objets « magiques », des objets exotiques ainsi que des représentants des règnes animal, végétal et minéral. On se passionne pour la diversité des formes issues de la nature. Ces objets ne sont ni séparés ni classés de façon systématique, mais rassemblés esthétiquement.

Les collections végétales vivantes commencent aussi à être constituées



Gravure du cabinet de curiosité de Ferrante Imperato, pharmacien et naturaliste à Naples.

à cette époque : des jardins de simples sont en effet plantés aux abords des facultés de médecines. En France, le Jardin Royal des plantes médicinales est créé par Louis XIII, il s'agit de l'actuel Jardin des Plantes de Paris. Il est destiné d'une part, à la culture, la conservation, l'étude et l'utilisation des plantes utiles à la santé, et d'autre part, à l'enseignement de la botanique, de la chimie et de l'anatomie, à destination des futurs médecins et apothicaires.

Au XVII^{ème} siècle, ce goût des curiosités se diffuse en Europe. L'art devient la plus haute valeur et les cabinets sont parfois spécialisés. On ne se contente plus de raretés, au contraire, la constitution des collections est de plus en plus spécialisée et des catalogues font état, classent et décrivent les objets.

EXHAUSTIVITÉ ENCYCLOPÉDIQUE

Avec le rationalisme cartésien, on assiste à une séparation des sciences permettant de comprendre la mécanique de la nature, et des études naturalistes qui ne peuvent pas relever d'un fonctionnement mécaniste du fait de la diversité des formes observables dans la nature. D'ailleurs, dans l'Encyclopédie, d'Alembert, chargé de définir la « nature », lui donne une définition vague, rien d'autre que le « mécanisme des corps », une physique.

Les naturalistes continuent le travail commencé à la Renaissance en décrivant, inventoriant, comparant les espèces végétales et animales et en essayant d'« ordonner la nature ». Cela se fait dans un souci d'exhaustivité... qui n'est toujours pas atteint de nos jours.



Illustration de l'Histoire Naturelle de Buffon

Sous l'intendance de Buffon, le Jardin Royal – qui s'est orienté vers l'histoire naturelle – va doubler de superficie et considérablement agrandir ses collections, en particulier grâce aux nombreuses explorations naturalistes de l'époque. Il décrit dans son Histoire Naturelle quantité d'espèces, se basant sur des critères anthropomorphiques pour les classer. L'homme est délibérément placé hors de l'animalité : « en comparant l'homme avec l'animal, on trouvera (...) un corps, une matière organisée, des sens, des chairs et du sang, du mouvement et une infinité de choses semblables ; mais toutes ces ressemblances sont extérieures et ne suffisent pas pour nous faire prononcer que la nature de l'homme est semblable à celle de l'animal » [3].

Buffon décrit en outre une nature sauvage et hostile : « de vieux arbres chargés de parasites », « des eaux mortes et croupissantes », « des marécages qui, couverts de plantes aquatiques et fétides, ne nourrissent que des insectes vénéneux et servent de repaires aux animaux immondes ». Il décrit en fait des lieux privés d'hommes : la nature sauvage est une nature mourante, dont il faut s'occuper afin qu'elle soit « brillante et pompeusement parée des soins de l'homme ». L'homme doit s'associer à la nature pour la sublimer, la gérer.

Rousseau expose cette dualité nature/culture où la nature est un état sauvage et où la culture est assimilée à la civilisation : « J'étais seul, je m'enfonçai dans les anfractuosités de la montagne, et de bois en bois, de roche en roche, je parvins à un réduit si caché que je n'ai vu de ma vie un aspect plus sauvage. (...) Sans doute je suis le premier mortel qui ait pénétré jusqu'ici ; je me regardais presque comme un

[3] Buffon, *Histoire Naturelle*, cité par Catherine et Raphaël Larrère, dans *Du bon usage de la nature, pour une philosophie de l'environnement*, Poches, 2009

autre Colomb » [4].

Tout comme Buffon, il développe le mythe de la nature vierge, non anthropisée. Cependant, si l'un est dans le rejet de cette nature hostile, l'autre est dans sa contemplation - et dans sa conquête.

RECENTREMENT SCIENTIFIQUE

La théorie de l'évolution replace l'homme dans la nature en posant l'hypothèse que les espèces découlent les unes des autres, l'humanité se trouvant dans cette évolution. Il n'est plus un être à part, dominant et domestiquant, il fait partie intégrante de la nature, au même titre que les autres espèces. C'est surtout au sein du monde scientifique que la théorie de Darwin aura des répercussions. Socialement, elle est décriée et caricaturée.

L'industrialisation va contredire cette avancée majeure de la connaissance biologique en mystifiant d'autant plus la capacité de l'homme à soumettre les lois de la nature grâce aux technologies industrielles. Elle change les notions de vitesse, d'échange et de circulation, introduisant une logique de fluidité et de rapidité. On assiste à un exode rural qui transforme les villes et leur importance constitutionnelle de la société.

La protection de la nature est mise en place au XIX^{ème} par la création de réserves naturelles dans des forêts (Fontainebleau en 1853 puis Rambouillet, etc.). La loi de protection des monuments naturels (1906) s'aligne sur celle des monuments historiques : on est ici dans une protection patrimoniale, où la valeur biologique n'est pas prise en



Caricature de Charles Darwin, parue peu après sa théorie de l'évolution

[4] Jean-Jacques Rousseau, *Rêveries du Promeneur Solitaire*, Cinquième promenade, 1782

compte. Il s'agit de protéger le remarquable, l'extraordinaire. Ce qui est encore vrai de nos jours, les arbres remarquables ont récemment fait l'objet de recensements à travers la France.

Au même moment aux Etats-Unis, on assiste à l'inscription dans la constitution de la notion de *wildness* - la nature sauvage, vision moderne de la nature : une nature qui n'aurait pas été modifiée par l'homme. La valeur de l'espace naturel protégé est donc construction culturelle.

DÉVELOPPEMENT DE L'ÉCOLOGIE

Heackel définit l'écologie dès 1866 comme étant « tout le domaine de savoir qui concerne l'économie de la nature – l'étude de l'ensemble des relations de l'animal à son environnement organique et inorganique – ceci inclut avant tout les rapports amicaux ou hostiles avec des animaux et des plantes avec lesquels il entre directement ou indirectement en rapport » [5].

Cette science étudie les relations entre la faune, la flore et leur habitat, les interactions entre eux. La notion d'écosystème est apparue dans les années 30 et avec elle l'étude des flux énergétiques qui y circulent.

3. LA NATURE REPRÉSENTÉE

APPARITION DU PAYSAGE

La Renaissance en peinture permet de se libérer de l'art sacré et d'explorer de nouveaux thèmes : le portrait, le nu, les thèmes antiques,

[5] Ernst Heackel, *Generelle Morphologie des Organismen*, 1866, cité par Yves Girault,

la nature morte. Mais c'est aussi la découverte de la perspective et avec elle le paysage qui commence à apparaître dans les tableaux. Il n'est alors visible qu'à travers une petite fenêtre, en arrière-plan, caché derrière le « vrai » sujet du tableau, comme quelque chose d'inatteignable, de lointain. En même temps c'est l'inconnu, un monde nouveau qui s'ouvre à notre regard par cette fenêtre. Le paysage est une représentation d'une mise à distance de la nature, distance entre l'oeil qui voit et la chose vue.

PAYSAGE MODERNE

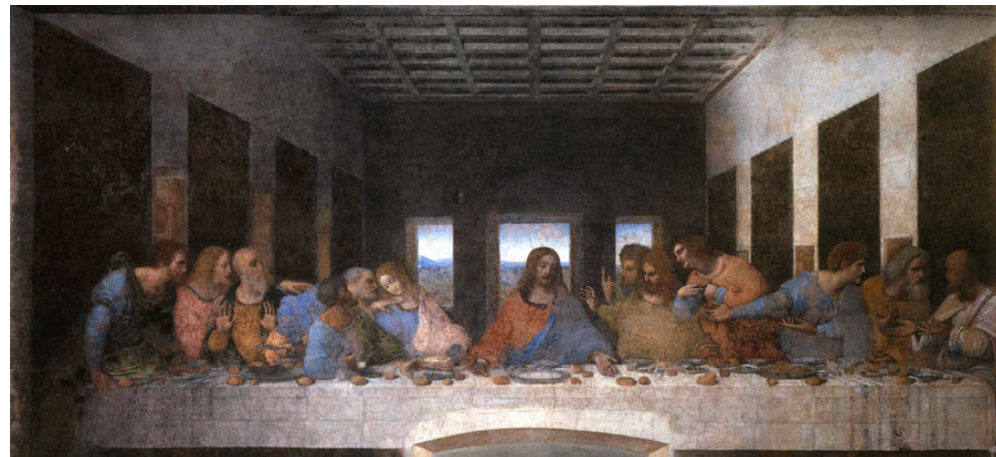
Petit à petit, le paysage fait composition, il passe sur le devant de la scène. Il devient un genre pour lui-même et pas seulement un décor. Le thème traité devient accessoire et semble alors un prétexte à la représentation de la nature.

Cette nature est idéalisée, on y voit souvent une nature cultivée (champs labourés, villages calmes) qui incarne l'harmonie, la sérénité ; l'idée de nature maîtrisée.

A cette époque deux sortes de jardins sont créés, les jardins à la française et les jardins à l'anglaise, représentatifs de la pensée moderne : le rationalisme cartésien et l'art du naturel de Rousseau.

Le jardin français domestique et ordonne l'espace dans un souci de géométrie, de perspective et d'optique.

Le jardin anglais, dit jardin des peintres, veut imiter la nature : il développe des formes irrégulières, crée des éléments paysagers (vallon, rivière...) comme une redécouverte d'une nature sauvage et poétique.



Par la fenêtre de la Cene de Leonardo da Vinci apparait un des premiers paysages de la peinture, 1497.



Les oeuvres de Poussin sont représentatives de la transformation de la place de la nature dans la peinture, 1651.



Vue aérienne du jardin du Luxembourg, Paris



Cognac : détail de jardin à l'anglaise



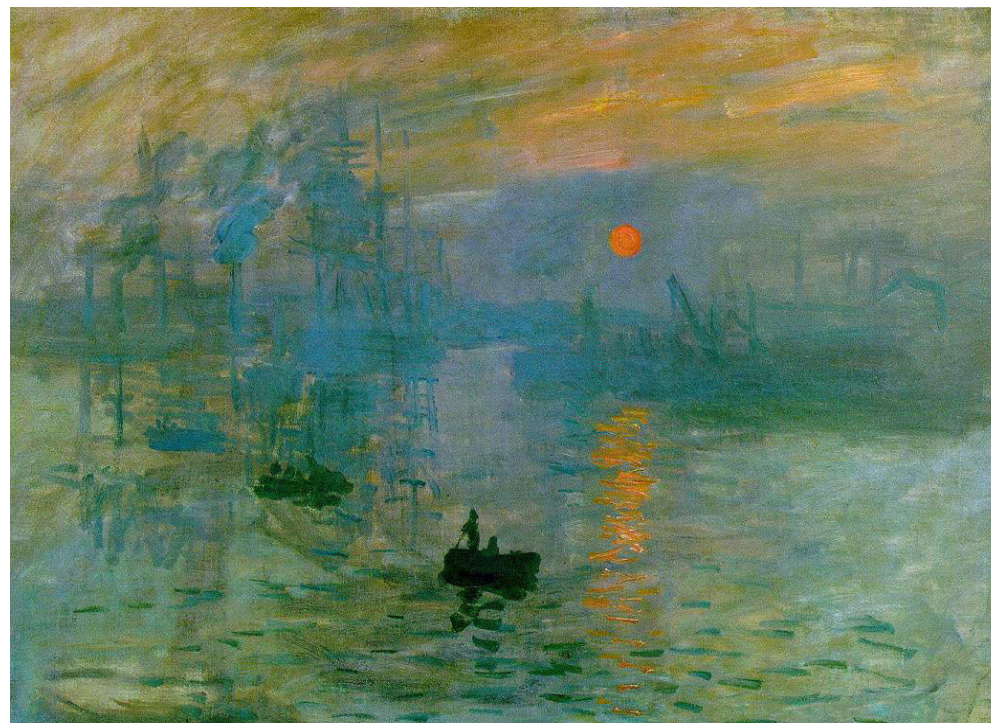
La description du jardin de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* explique parfaitement l'opposition entre ces deux types de jardins. « Vous ne voyez rien d'aligné, rien de nivelé ; jamais le cordeau n'entra dans ce lieu ; la nature ne plante rien au cordeau ; les sinuosités dans leur feinte irrégularité sont ménagées avec art pour prolonger la promenade, cacher les bords de l'île, et en agrandir l'étendue apparente sans faire de détours incommodes et trop fréquents » [6]. Le jardin doit être comme un paysage, il est créé de toute pièce, mais de façon à ne pas voir de traces de cette création.

ART MODERNE

Le romantisme recherche de nouveaux paysages, du dépaysement. En peinture comme en littérature il se caractérise par l'immensité, l'infini, le désordre, le mouvement. La représentation se porte sur des paysages de montagne, d'océans, jugés jusque là comme repoussants, effrayants. C'est la nature sauvage dont les descriptions ont été initiées par Rousseau.

Le genre n'a en aucune façon une prétention naturaliste, elle est le reflet des états d'âme, de la sensibilité du romantique. Il est une réaction au rationalisme des Lumières.

La compréhension de la décomposition de la lumière permet aux impressionnistes de la maîtriser et la nature apparaît alors comme adoucie, apaisée par rapport aux élans lyriques du romantisme. L'apparition du tube de peinture permet en outre aux artistes de peindre *in situ*, d'être immergés dans le sujet et de capter les lumières perçues.



Monet - Impression Soleil levant 1872

[6] Conroy Jr. Peter V., *Le jardin polémique de Jean-Jacques Rousseau*, dans : Cahiers de l'association internationale des études françaises, 1982, N°34, p. 91-105.



Vision romantique avec Friedrich qui va jusqu'à mettre en scène l'homme contemplant la nature, projection de son âme, 1817-1818.



Cezanne - *La montagne Sainte Victoire*, 1902-1904



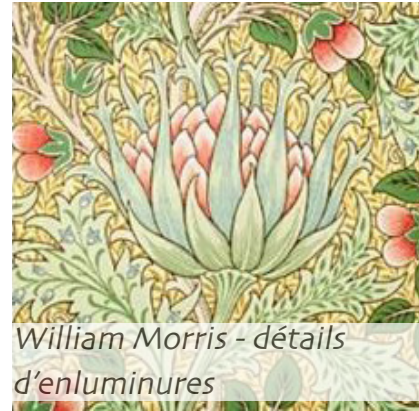
Cézanne initiera le mouvement de déconstruction de l'espace du tableau, il est remis à plat, il n'y a plus d'horizon : la nature disparaît. Il y a une libération totale du sujet, le paysage devient abstrait. En outre, il emploie la forme et la couleur sans plus obéir aux lois de la manifestation naturelle.

Un autre bouleversement contribuera à la disparition presque totale du paysage en particulier et de la nature en général : le renouvellement des matériaux utilisés dans l'art, initié par les «ready-made» de Marcel Duchamp, ouvre la voie aux mouvements qui utilisent des objets de la vie courante comme critique, évocation, etc. de la société de consommation.

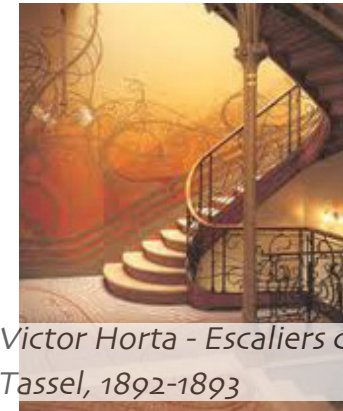
DESIGN - ARCHITECTURE

Le mouvement Arts and Craft, créé par William Morris en réaction à l'industrialisation (l'industrie qui dépossède l'ouvrier de son savoir-faire et la machine qui enlaidit la ville), introduit des éléments décoratifs issus d'une nature idéalisée, source d'harmonie et de beauté intrinsèque. L'Art Nouveau se développe dans tous les arts, en architecture par exemple où les motifs naturels ornent les façades, les escaliers.

Dans les années 1950, le design s'inspirera des formes naturelles pour produire des objets aux lignes organiques, dans un souci non plus d'ornement mais de façon minimaliste.



William Morris - détails d'enluminures



Victor Horta - Escaliers de l'hôtel Tassel, 1892-1893



Pierre Paulin - Mushroom, 1959



La forme de ce TGV japonais a été inspirée par le martin-pêcheur pour minimiser la résistance à l'air.

Avec le développement des nouvelles technologies, on observe un renouveau de ces formes organiques qui tranchent avec les formes géométriques de la fin du XX^e siècle. Il ne s'agit pas uniquement de biomorphisme mais bien de biomimétisme, où l'inspiration ne vient pas que de la forme mais de la fonction imprimée dans une forme.

ART CONTEMPORAIN

A la fin des années 1960 les mouvements artistiques s'affirment dans une volonté de critique de la société de consommation et des institutions par les artistes qui se libèrent, ou essaient, de l'espace muséal et des ateliers. Dans une remise en question du support, ils investissent par exemple l'espace naturel (Land Art) ou corporel (Body Art).

On peut distinguer plusieurs courants au sein du Land Art : l'earth work, l'arte povera et le land art lui-même.

Bien qu'ils interviennent sur des espaces naturels, la préoccupation des artistes de l'earth work n'est pas spécifiquement la nature, mais la sortie du musée, de la galerie. Les oeuvres – sur la nature plus que dans la nature – monumentales nécessitent de grands moyens. Elles redéfinissent le paysage, même si ce n'est pas l'intention de l'artiste. Au contraire, Heizer dit même que ce qu'il lui plaît, « c'est que quand on est dedans [Complex One], on ne voit pas le paysage » [7].

En Angleterre les artistes du land art sont véritablement inspirés par une idée de nature, ils travaillent dans la nature et avec elle. Leurs oeuvres portent les réflexions sur le temps, l'éphémère, de l'emprise



6783 tonnes de terre ont été déplacées pour former Spiral Jetty de Robert Smithson, 1970



Andy Goldsworthy - Knotweed stalks

[7] Colette Garraud, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, 1994

de l'homme sur la nature ou juste de son empreinte.

Chez les artistes italiens de l'arte povera, la relation de l'homme - la culture - à la nature est interrogée.

L'utilisation d'éléments naturels peut être un travail avec le temps de la nature : utilisation de la croissance d'un arbre par exemple. Les oeuvres délicates de Andy Goldworthy semblent aussi éphémères que les productions de la nature.

Dans le land art – incluant ici toutes les formes d'art qui découlent de l'utilisation de la nature dans l'art – la terre, les végétaux, l'eau sont les matériaux premiers ou bien les surfaces d'impression, d'inscription. Alors que la pensée moderne sépare les arts et les sciences et techniques, les productions humaines et les productions de la nature sont intimement liées dans le land art. « En tant qu'interface, l'artiste communique les possibilités et les limites de la nature. L'objet final est un témoignage de l'activité de l'homme et de son interaction avec les divers états et produits de la nature, avec les matériaux qu'elle lui offre et avec le climat » [8].

Certaines oeuvres en interrogeant ces relations homme-nature se font le reflet des problématiques sociétales liées à son environnement.

4. LA NATURE AU CINÉMA

Le cinématographe fait émerger un nouveau rapport à l'image. Le documentaire animalier, ainsi que le film environnemental, vont aussi



Giuseppe Penone, il poursuivra sa croissance sauf en ce point, photo 1978 (installation 1968)



Martin et Osa Johnson

[8] Syrad Kay, *Silence, art, espace*, Catteya éditions, 1998, cité dans *Le paysage investi par l'art contemporain : Exploration d'un nouveau rapport au monde*.

apporter une certaine vision de monde naturel.

Les pionniers de ce genre, Osa et Martin Johnson, sont allés dès le début du XX^{ème} siècle en Afrique filmer les « animaux sauvages », utilisant toutes les nouvelles technologies de l'époque pour innover et acquérir de nouvelles images. Très spectaculaires, leurs films font partie du divertissement.

En France, à la même époque, Jean Painlevé fait du film scientifique un film grand public, vulgarisant des faits scientifiques. En montrant les comportements de certains animaux il fait même émerger des controverses sociétales.

Avec Jean-Jacques Cousteau, on est entre le spectacle et la dénonciation de pratiques humaines à l'encontre de la nature. Ses films participent d'une prise de conscience environnementale.

La télévision relaie avec succès les documentaires de nature. Globalement, le discours véhiculé est à consonance scientifique, éthologique, dans un style éminemment reconnaissable. La distanciation des thèmes ne permet pas l'identification.

Plus récemment, certains grands succès, *Microcosmos*, *le Peuple migrateur* notamment, permettent l'émergence de ce style au cinéma. La composante scientifique est alors moins présente, la poésie, la contemplation, l'esthétique sont recherchées.

Océans, dernier succès en date pour ce genre, joue avec une image spectaculaire, une musique composée spécialement, pour véhiculer du rêve. Un rêve en rupture avec un nouveau discours qui questionne les relations de l'homme à la nature. Un discours naturaliste, qui s'ancre dans la dualité homme/nature, accusant l'humanité d'être à l'origine des maux de la nature.



Microcosmos, 1996

CONCLUSION

Il ne s'agit plus aujourd'hui d'opposer la nature et la culture (l'homme), mais bien d'être capable de se positionner dans une réunification de la pensée.

Si les artistes interrogent avec succès cette relation, les sociétés sont dans un rapport plus conflictuel. L'idée moderne que le progrès provient de la culture, de la technique donc de ce qui n'est pas de la nature, est toujours forte. D'une part le bien-être matériel, d'autre part la conservation de la nature. L'éducation à l'environnement, mise en place il y a plus de 30 ans a permis une prise de conscience de la crise environnementale. Tout le monde s'accorde à dire qu'il faut protéger la nature, mais l'éloignement géographique et psychologique est un frein à l'action.

Quel est le rôle des musées dans l'éducation à l'environnement ? Pourraient-ils être lieu d'interrogation, de construction des conceptions sociétales de la nature ?



Sculpture et récif artificiel de Jason deCaires Taylor - Man on Fire

« Je n'aime pas trop les musées. Il y en a beaucoup d'admirables, il n'en est point de délicieux. Les idées de classement, de conservation et d'utilité publique, qui sont justes et claires, ont peu de rapport avec les délices. »

Paul Valéry, le problème des musées, 1923

2) FORMES D'EXPOSITION DE LA NATURE, REFLETS DE CES REGARDS

L'ICOM (Conseil International des Musées) rappelle qu' « un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation » [9]. Ce sera surtout sur ces deux derniers plans que j'essaierai de voir en quoi les musées sont représentatifs de l'idée de nature et des concepts qui lui sont liés. J'inclue ici dans les « musées » les musées d'histoire naturelle et les institutions qui conservent des collections et présentent des spécimens vivants de végétaux et d'animaux (jardins botaniques, parcs zoologiques, aquariums).

[9] ICOM International Council Of Museums, <http://icom.museum/qui-sommes-nous/la-vision/definition-du-musee/L/2.html>

1. HISTORIQUE DU MUSÉE EN FRANCE

L'origine des musées de France, et plus généralement d'Europe, remonte à ces cabinets de curiosités, véritables lieux de création des collections d'aujourd'hui.

Les premières expositions ont été organisées vers le XVI^{ème} siècle. Ainsi, Paolo Giovio, un historien humaniste, présente sa collection de 400 portraits, classée dans ce qu'il appelle un « musée », en fait une maison prévue à cet effet. De nombreuses galeries présentent alors les collections constituées par les souverains, les riches bourgeois à travers l'Europe.

Vers 1750, le palais du Luxembourg aménage une galerie ouverte au public, qui accueille de nombreuses oeuvres de la collection royale. Cela correspond à l'idée que la communication des connaissances est une condition du progrès. Le British Museum est créé peu de temps après.

Mais les musées tels qu'on les connaît sont fondés à la fin du XVIII^{ème} siècle. En France, la Révolution française permet l'appropriation des collections comme « biens nationaux » et ainsi les protège du vandalisme contre l'Ancien Régime. Elle procède alors à l'élaboration d'espaces neutres afin de réunir et de sauvegarder ces richesses : les musées.

Ils ont vocation à être des lieux de recherche, d'apprentissage et de mémoire, les collections exposées étant avant tout supports



Cabinet d'Ole Worm (Modène - 1655)

d'enseignement.

À partir des années 1960, le milieu muséal subit de profonds changements : forte augmentation du nombre de musées, apparitions de nouveaux types de musée, élargissement de la notion même de musée...

Les musées se sont fondés à partir de collections, d'ensemble d'objets : oeuvres d'art, machines, trophées, antiquités, etc.

Patricia Falguières, professeur agrégé EHESS, interroge la notion d'objets et leur statut. Les objets, tels « un filet de pêche, une parure de plumes, un arc du Nouveau Monde, lorsqu'ils sont transportés en Europe, acquièrent, sans cesser d'être témoins des sociétés (...), une autre qualité, celle "d'objets techniques". Ils requièrent alors d'être appréciés indépendamment des usages » [10].

Qu'en est-il de l'objet pris dans la nature, l'objet naturel (comme un squelette par exemple ou un fossile) ? Bien qu'il soit sans usage propre (un squelette n'a plus d'utilité une fois l'animal mort), devient-il objet technique dans ce sens qu'il est support d'information, de connaissance, d'histoire par sa muséalisation ?

L'évolution parallèle de la science et de la muséographie induit une réinterrogation du statut de l'objet et de la collection dans les musées au cours du temps.

[10] Patricia Falguières, *Les inventeurs des choses. Enquêtes sur les arts et naissance d'une science de l'homme dans les cabinets du XVIe siècle.*, dans Histoire de l'art et anthropologie, Paris, coédition INHA / musée du quai Branly (« Les actes »), 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009. URL : <http://actesbranly.revues.org/94>

2. MUSÉOGRAPHIE BASÉE SUR LE BIOCENTRISME

Dans les cabinets d'histoire naturelle – où les objets recouvraient toutes les parois des salles, des spécimens étaient même suspendus aux plafonds – puis dans les musées d'histoire naturelle tels qu'ils ont été conçus à la fin du XVIII^{ème} siècle, l'objet est seul support d'enseignement et la collection fait office d'encyclopédie.

Avec les travaux des naturalistes, les collections sont séparées dans des espaces différents en fonction des 3 règnes puis par disciplines (paléontologie, minéralogie, etc...), où les spécimens sont présentés seuls, selon la classification en vigueur.

Quant aux jardins botaniques, ils sont plantés à cette époque également en fonction de la classification.

L'organisation des collections dans les galeries du musée traduit l'état de la connaissance en histoire naturelle de l'époque : une tendance à la systématique (recherche de classification des espèces). Cela correspond à une vision biocentrée de la nature, telle qu'on l'a vu dans la première partie, celle qui a permis la connaissance biologique et géologique.

Ces musées étaient parfois associés à des ménageries.

La collection d'animaux vivants est une pratique qui provient de l'Antiquité. Elle permettait de montrer la puissance de son possesseur ou bien était entretenue dans un but religieux. Des montreurs



Galerie de paléontologie - Museum National d'Histoire Naturelle, Paris



Musée des minéraux - Eymoutiers

ambulants présentait des animaux dans les rues des villes.

Lors de la Révolution française, ces ménageries ambulantes et aristocratiques sont considérées comme les autres collections : confisquées au pouvoir, elles sont transférées dans de nouveaux lieux dédiés (telle que la ménagerie du Muséum National d'Histoire Naturelle) afin de les donner à voir à tous.

Il s'agit généralement d'animaux spectaculaires, qui, dans l'inconscient collectif, peuvent induire de la crainte du fait de leur dangerosité ou bien être mystifiés du fait de leur rareté ou de leur symbolique : rhinocéros, lions, requins, poisson lune, etc. Maintenus dans de petites cages, leur exposition aux regards est directe et constante ; il n'existe aucune mise en scène ou reconstitution de lieux de vie, aucune possibilité non plus pour les animaux d'échapper à ces regards.

On notera aussi la présence d'humains exotiques (le mythe du « bon sauvage » est alors à son apogée) dans ces parcs.

Cette spectacularisation entretient une vision distanciée à l'animalité et une idée de domination et de domestication du monde sauvage. C'est le phénomène de foire, le divertissement.



Peintres animaliers, ménagerie du jardin des plantes, 1902

3. MUSÉOGRAPHIE BASÉE SUR L'ÉCOCENTRISME

Lamarck interroge dès lors la place de la collection dans le musée.

En 1790 il écrit : « Toute collection d'histoire naturelle n'est pas comme telle, essentiellement utile : l'ordre, la détermination et un certain état des objets, sont des conditions indispensables pour

qu'une collection de ce genre ait le degré d'utilité qui peut la rendre précieuse et lui mériter un grand intérêt (...) On voit, en effet, souvent des collections d'histoire naturelle dont l'objet en quelque sorte est de former spectacle et peut être d'offrir une image de la richesse et du luxe du propriétaire (...) des collections telles que je viens de les décrire ne sont utiles à rien; elles constituent de simples cabinets de curiosités, et non de vrais cabinets d'histoire naturelle » [11].

De fait, il s'opère au XIX^{ème} siècle une dissociation des collections scientifiques à fins de recherche et des collections pédagogiques qui seront exposées. Peu à peu, on passe de l'exhaustivité encyclopédique à une sélection didactique dans une logique d'exposition.

Avec l'écologie, on voit apparaître les dioramas dans les musées. Les dioramas permettent l'intégration du concept de milieu, d'écosystème dans l'espace muséal et la réflexion autour de sa représentation. Le spécimen n'est plus représenté seul mais conjointement à son environnement naturel. Il existe alors une volonté de montrer différemment les collections, de sortir de la seule apparence de l'espèce pour faire voir les modes de vie, les interactions entre animaux, végétaux, et éventuellement le climat d'un milieu donné.

Les jardins botaniques se transforment eux aussi avec la création de jardins de montagne (parfois considérés comme les premiers jardins écologiques) : il s'agit de présenter des plantes en fonction de leur milieu d'origine et de leur exigences écologiques.

L'authenticité de l'objet n'est donc plus sa seule valeur, mais sa préparation et sa scénarisation deviennent essentielles. On est passé du musée d'objet au musée d'idée.



Diorama du muséum d'histoire naturelle de Lille, salle de zoologie

[11] Michel Van-Praët, *Cultures scientifiques et musées d'histoire naturelle en France*, Hermès 20, 1996

Les connaissances notamment en éthologie et sur le bien-être animal permettent de faire évoluer les normes d'aménagement des enclos afin de maintenir les animaux en de meilleures conditions (espace plus adapté, végétation, abris...). On voit alors se développer des parcs animaliers « en plein air » tel que le parc de Thoiry puis plus tard la réserve africaine de Sigean.

D'autre part, la pression urbaine nécessite une réduction des zoos urbains et donc une réorientation vers d'autres espèces.

Lorsque la dégradation des écosystèmes et l'extinction des espèces sont avérées par le monde scientifique certains zoos et aquariums deviennent des centres de recherche et conservation. De manière générale les animaux ne sont plus prélevés dans leur milieu naturel, mais proviennent d'élevages.

Les animaux en captivité sont toutefois en grande partie encore des « animaux à spectacle » (animaux d'Afrique, reptiles...), ces parcs privilégiant l'émotion suscitée au savoir qui leur est associé.

Un tournant s'opère dans les années 1960/70. L'évolution des sciences n'est plus seule motrice de l'évolution des musées, la prise en compte des publics devient alors déterminante. Le rôle éducatif des musées va être remis en avant. La Nouvelle Muséologie voudra désacraliser le musée, en lui redonnant son sens premier : un musée pour tous et non pas seulement pour les « amateurs éclairés ». On peut en retenir deux grands axes de recherche : d'une part la volonté de médiation pour donner les clés de compréhension des collections ou des lieux à tout un chacun, d'autre part la création de musées communautaires,



Girafes du zoo de Vincennes ; tortue et requins de l'aquarium de La Rochelle

[12] Desvallées, cité dans *L'écomusée : rêve ou réalité*, Publics & Musées, n°17-18/2000

dits écomusées. Comme le dit Desvallées « notre conception privilégie la communication avec le public, la médiation (...). Elle ne met au premier plan ni la conservation des objets pour eux-mêmes, ni le plaisir du conservateur pour lui-même, ni la mise en espace pour elle-même (...). Afin de bien servir le public, il est nécessaire de servir au mieux le sujet, qu'il soit objet à montrer ou propos à traduire » [12].

Dans le même temps, la question de l'interprétation se pose, notamment aux Etats-Unis. Les centres d'interprétation s'y développent : il s'agit d'espaces d'éducation et d'exposition que l'on trouve souvent dans les parcs régionaux ou nationaux. Ils introduisent un changement dans la manière d'exposer, n'utilisant plus la collection comme support du discours mais l'espace naturel environnant. De la même façon, la question des publics y est posée, et donc l'aménagement muséographique et la médiation.

De quelles façons cela se traduit-il pour l'exposition de la nature ? Georges Henri Rivière, qui développa le concept d'écomusée à la fin des années 1960, en a défini le cadre à travers une définition évolutive dont voici l'un des – nombreux – principes : « - expression de l'homme et de la nature. L'homme y est interprété dans son milieu naturel. La nature l'est dans sa sauvagerie, mais telle aussi que la société traditionnelle et la société industrielle l'ont adaptée à son image » [13]. Cette conception est concomitante à l'écologie scientifique où les interactions entre l'homme et la nature sont de plus en plus étudiées. Cependant, aujourd'hui seulement 1% des 200 écomusées que l'on compte en France a comme thématique l'environnement et presque



Micropolis, écomusée de l'Aveyron

[13] *L'écomusée : rêve ou réalité*, Publics & Musées, n°17-18/2000

15% l'agriculture. Ce thème permet une approche complexe du rapport entre l'homme et la nature. Plusieurs approches de cette problématique sont possibles, soit, comme on l'a déjà vu, par l'homme en tant qu'espèce, soit de façon plus centrée sur l'homme.

4. MUSÉOGRAPHIE BASÉE SUR L'ANTHROPO-CENTRISME

Cette représentation des impacts des sociétés sur la nature implique une vision de celle-ci comme une nature-ressources à gérer et à protéger. Les problèmes de l'eau, des déchets, du climat, etc. sont alors abordés dans une perspective utilitariste. Cela correspond plutôt à des expositions temporaires que permanentes et à des activités connexes, et plutôt dans les écomusées.

Ainsi l'écomusée du Pays de Rennes accueille l'exposition « le grand espoir » dite aussi la campagne bretonne des années 1960. Elle retrace le bouleversement que la révolution verte a provoqué dans cette région. Un des objectifs est de « donner à chacun la possibilité de faire le lien avec les problématiques actuelles de l'agriculture bretonne » [14]. Cet exemple permet de soulever plusieurs points. Il s'agit d'un thème lié à la relation homme-nature : l'agriculture. Il est exploré d'un point de vue sociétal et n'interroge que peu les impacts environnementaux aujourd'hui. Pourtant, particulièrement en Bretagne, l'agriculture fait partie des questions de société qui interrogent le « bon usage » de la



Le Grand Espoir, exposition de l'écomusée de Rennes

[14] Ecomusée de Rennes. URL : <http://www.ecomusee-rennes-metropole.fr/exposition-temporaire-le-grand-espoir,201603,fr.html>

nature. L'exposition aurait pu être un lieu de débat, un espace public, il en ressort une sorte de propagande pour excuser un mauvais usage.

On retrouve aussi de plus en plus ces problématiques mises en exposition par les musées de sciences. La Cité des Sciences propose par exemple en ce moment « Océans, Climat et nous ». On retrouve alors ici la séparation des sciences biologiques avec le reste des sciences. Les musées de sciences peuvent s'emparer des thèmes ayant trait au fonctionnement du monde physique et par ce biais parler du monde vivant, alors qu'il semble que l'inverse soit difficile.

Il s'opère alors une mutation du musée en lieu de débat, en espace public où la médiation ne serait plus basée sur du savoir mais sur de la possibilité de mettre en lien. Cela est particulièrement important pour le sujet complexe qu'est la nature, soit le regard posé sur l'environnement.



CONCLUSION

Les différentes approches muséales présentées ici de façon catégorique sont plus nuancées et ces lieux d'exposition mélangent les différents regards sur la nature avec différents degrés. Cependant ce qui est exposé n'est pas de la nature mais bien un regard, une conception.

Ces angles de vue évoluant avec les sciences et plus récemment avec les sociétés, une façon d'exposer la nature serait-elle alors de permettre le dialogue, le débat entre les sciences naturelles et la société, de penser une nature réunifiée avec la culture ?



« Tiers-paysage » ne se réfère pas à « tiers-monde » mais à « tiers-état ». Il renvoie au mot de l'abbé Sieyès : « Qu'est-ce que le tiers-état ? - Tout. - Quel rôle a-t-il joué jusqu'à présent ? - Aucun. - Qu'aspire-t-il à devenir ? - Quelque chose. »

Gilles Clément, Une écologie humaniste

3) DISPOSITIFS POUR EXPOSER DES RAPPORTS DE L'HOMME À LA NATURE RÉCONCILIÉS

D'une part, nous avons vu que la nature exposée est conception. D'autre part, les problématiques sociétales sont évoquées à travers une affirmation scientifique et peu dans les musées liés à la nature. Or, un point de vue critique est nécessaire à l'appréhension d'une société de plus en plus complexe, dont l'étendue des connaissances est telle que personne aujourd'hui ne peut prétendre connaître tous les domaines de savoirs. Cependant, il est possible d'acquérir une pensée critique, une pensée complexe – dans le sens de faire des liens – afin de pouvoir appréhender le monde.

Le musée et les institutions qui exposent ces conceptions environnementales sont-ils des lieux de réception de « savoirs » ou bien de constructions de points de vue ?

Il s'agit ici de proposer des pistes de mise en lien entre nature, culture et société à travers l'exploration de différents dispositifs existants.

1. LE MUSÉUM NATIONAL D'HISTOIRE NATURELLE

Le Muséum National d'Histoire Naturelle (MNHN) expose des objets issus de la nature selon une vision plutôt écocentrée mais avec des incursions de discours biocentriques et anthropocentriques. Il utilise des dispositifs expographiques plutôt métaphoriques dans un scénario en 3 actes.

Le premier acte explique la diversité du vivant, essentiellement basée sur les collections de taxidermie elle reste très biocentrée dans sa façon de présenter les spécimens et d'expliquer les thèmes abordés (classification, diversité, etc). Lors de la rénovation du muséum en 1994, il a été choisis de ne pas présenter de dioramas ou de scènes représentatives, mais d'utiliser une scénographie plus suggestive. Par exemple, les spécimens marins sont éclairés par une lumière bleutée sensée rappeler les fonds océaniques. On peut se demander si cela est réellement perçu par les visiteurs.

Des mammifères terrestres sont présentés marchant à la suite d'un éléphant dans une sorte de grande allée, métaphore de l'arche de Noé. Il s'agit en effet des animaux de la savane, qui sont pour de nombreuses espèces menacées d'extinction. Cependant, la vulnérabilité des espèces n'est abordée qu'à la deuxième partie, et aucun lien ne permet de relier ces faits. Outre la savane, sont présentés les milieux désertiques, la



La lumière bleutée évoque le milieu pélagique, MNHN

forêt tropicale, etc. Mais de milieux tempérés, il n'existe qu'une petite partie faite de photos de nos réserves naturelles ! Ce qui semble le plus proche de nous n'est donc pas représenté. Or il s'agit du premier lien que l'on devrait faire pour recréer du lien entre le citoyen et la nature. L'effet de distanciation dues à la présentation de milieux éloignés de nous ne permet pas d'identification culturelle. Le muséum est confronté à une collection basée sur les prises colonialistes, les grandes explorations des XVIIIème et XIXème siècles. Les espèces locales étaient rarement prélevées.

Il semble donc difficile de se baser uniquement sur la collection qui montre ici une de ses limites.

Les mécanismes de l'évolution sont ensuite abordés de façon très scientifique dans l'acte 2 que je n'analyserai pas ici.

Le troisième acte interroge le rôle de l'homme comme facteur d'évolution.

On peut penser que cette partie aura un parti-pris plus anthropocentrique du fait de la problématique posée. On se trouve en fait un peu perdu dans cette partie qui est sensée relier les actions de l'homme à la nature, mais où les éléments de la nature sont toujours dissociée des éléments humains.

Ainsi on peut observer l'évolution du paysage autour du muséum entre le Moyen-Age et le XXème siècle grâce à trois vitrines. On y voit l'emprise urbaine croissante. Dans d'autres vitrines, les animaux présents à ces différents moments sont exposés. Bien que le texte fasse le lien, on ne peut s'empêcher de voir d'un côté la « nature », de



Grande marche des mammifères, MNHN



l'autre la ville.

L'utilisation des ressources n'est vue qu'à travers la chasse, la pêche et la cueillette. L'exploitation de matières inertes tels que les minerais et les roches fossiles n'est pas abordée. Elle fait pourtant partie des questions sociétales actuelles, et qui étaient déjà d'actualité lors de la rénovation. Serait-ce parce qu'elles sont considérées comme « techniques » ou « technologiques » et reviendraient donc aux musées de sciences ? Pourtant, plus loin, la modification génétique, une biotechnologie, est présentée par le panneau nommé transgènèse.

Il est par ailleurs intéressant de noter que pour toutes ces problématiques le discours proposé est définitif, affirmatif d'une "vérité scientifique". Or les scientifiques sont en plein débat, rien n'est tranché. Aucun élément de pensée critique n'est présenté. Toujours sur les OGM, ce panneau indique que l'on « développe des variétés résistantes aux herbicides et autres agents infectieux ». Introduire une réflexion sur l'adaptation évolutive de ces mêmes « mauvaises herbes » et « autres agents infectieux » permettrait de nuancer le propos, et d'amener le débat.

Enfin, la galerie des espèces disparues fait office de sanctuaire. Dans une magnifique galerie d'époque, les vitrines disposées sur le pourtour et au milieu de la salle accueillent des spécimens d'espèces éteintes ou menacées. Plongée dans la pénombre et dans un silence – presque – absolu, cette pièce est maintenue à une température plus basse que le reste du musée, et ceci à des fins de conservation de spécimens, pour certains, uniques. Cela induit une ambiance très solennelle qui impose



Galerie des animaux disparus et en danger d'extinction, MNHN

une sorte de recueillement. On peut parler ici d'un dispositif immersif du fait de ce décalage espace-temps qui s'effectue alors, d'une certaine émotion évoquée par les conditions d'exposition, comme une mise en scène de tragédie.

2. L'IMMERSION : LES ÉMOTIONS COMME SOURCE DE DÉBAT

Dans les années 1990, on assiste au développement des dispositifs scénographiques d'immersion dans les musées de sciences. Les expositions d'immersion « intègrent le visiteur dans la (re)construction d'un univers de référence en rapport avec la thématique, c'est-à-dire la matérialisation d'un espace-temps qui est au coeur du sujet exposé » [15].

Ils s'éloignent des présentations muséographiques plus classiques qui exposent l'objet « authentique » ou le savoir « vrai ». Pour cela, ils s'inspirent des attentes d'expériences existant dans d'autres médias ayant pour but de provoquer chez le visiteur des sensations, du dépaysement.

Un territoire, un univers est créé par une scénographie forte, dans laquelle chaque élément est porteur du message de l'exposition, créant une cohérence globale. Le visiteur s'y trouve alors complètement intégré et par la découverte de cet espace suscite l'éveil de ses perceptions primaires.



L'exposition Le Jardin Planétaire à la Villette présente une scénographie immersive, 2000.

[15] Balaën Florence, *L'analyse de l'apparition d'un genre nouveau dans les musées de sciences : les expositions d'immersion*, 2003. URL : <http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/22/92/HTML/index.html>

Pour le visiteur réceptif à ce genre d'expositions, elles provoquent le même effet que le jeu : le visiteur se sent absorbé, le temps s'efface. Ces dispositifs sont généralement de « point de vue », aucune question n'est posée, hors du temps, le visiteur vit l'expérience qui a été planifiée pour lui. Il existe un fort risque que ces expositions relèvent plus du spectacle et du ludique que de leur mission pédagogique et esthétique. En effet, il n'y a plus de place à la liberté émotionnelle puisque tout est fait pour amener le visiteur à éprouver ce qui est programmé. D'ailleurs les réactions du public sont généralement fortes et extrêmes : résonance (acceptation totale de l'expérience), distanciation (critique forte de la mise en scène et déception vis-à-vis du contenu) ou rejet (incompréhension du parti-pris muséographique et donc du sens de la scénographie). La réaction de distanciation est révélatrice du rôle à jouer par les musées : pour faire passer le message, l'intention de l'exposition, faut-il privilégier les sens ou le sens ?

Cependant, les études portant sur les émotions montrent qu'il existent des liens entre celles-ci et certains processus cognitifs tels que l'attention, la mémorisation, la perception et la prise de décision. De plus, elles permettraient de pondérer la mémoire donc l'apprentissage. D'autre part, des recherches en didactique, portant sur un modèle dit allostérique, montrent que le visiteur apprend à partir de ce qu'il est et de ce qu'il sait, c'est-à-dire à partir de ses conceptions sur le thème proposé. Pour cela il est nécessaire de le déstabiliser, le déranger dans ses conceptions pour qu'il soit réceptif, qu'il puisse comprendre et apprendre.

Les dispositifs immersifs pourraient alors être utilisés non plus comme constitutifs de l'exposition à part entière, mais comme une porte d'entrée, un sas qui déstabilise et qui permette de mettre en débat un thème donné.

3. LE PARADOXE DES PARCS NATURELS RÉGIONAUX ET NATIONAUX

Il y a différents types de parcs : les parcs à thèmes (ou de loisirs), les parcs naturels, les parcs archéologiques... Un panel qui va de l'institution muséale – lieu de culture – à l'attraction touristique – lieu de consommation. Les uns et les autres s'ingénient à brouiller leur identité, et de plus en plus l'attraction se veut muséale et le musée cherche à divertir.

Je m'attacherai ici à comprendre l'implication des parcs à caractère naturaliste, c'est-à-dire les parcs naturels régionaux et nationaux, et les jardins botaniques, dans la diffusion culturelle qui leur est propre. Je ne reviendrai pas sur les parcs zoologiques.

Les parcs naturels constituent des outils d'aménagement du territoire ayant pour but : la protection des richesses naturelles, la préservation des sites et des paysages ; la mise en valeur du patrimoine historique ; la promotion des activités artisanales et rurales. On retrouve les concepts de l'écomusée avec de plus une intégration des communes alentour.

Les expositions proposées par les parcs nationaux reposent sur des ensembles de photographies représentant la nature sauvage (la vie sauvage au quotidien) ou les grands espaces (grands paysages des parcs nationaux français). On est ici dans une représentation très esthétique de la nature, assimilée à un patrimoine, donc vue à travers le dualisme nature/culture.

L'exposition "Cœurs de nature en France" affiche comme « but de révéler au grand public l'existence de territoires exceptionnels et protégés, pour permettre à chacun de se les approprier, de s'en sentir responsable et fier ». En exposant ces photographies sur les grilles du jardin du Luxembourg à Paris « les organisateurs de l'événement comptent faire battre ardemment le cœur des français pour leur patrimoine naturel ! » [16]. Leur intention de susciter l'émotion est claire. Elle introduit également la notion d'appropriation qui rejoint la question de « l'expérience vécue », en ce sens que l'une comme l'autre renvoie à la conquête, la prise de possession d'une émotion, d'un sentiment.

La pratique de la randonnée est en développement : on assiste à la recherche d'une nature sauvage, du mythe d'une nature vierge qui s'accompagne de comportements presque religieux. Une installation dans le massif des Ecrins a ainsi été l'objet de vandalisme sous prétexte que la beauté de la nature se suffit à elle-même... Cette installation était le résultat d'un an de travail avec la population et d'une résidence d'artistes. Les auteurs des actes destructeurs étaient des citoyens en vacances, justement de ceux qui viennent chercher du mythe. Un mythe qui continue à être véhiculé par les expositions biocentriques



Parc de la Vanoise, photographie de l'exposition Cœur de Nature

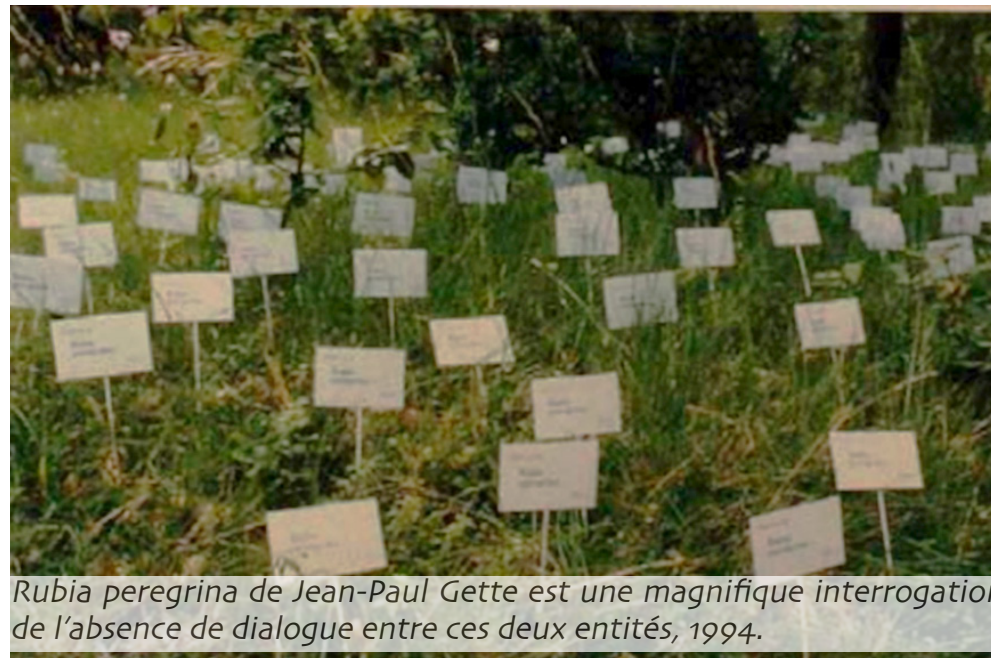
[16] Parcs nationaux de France. URL : <http://www.parcsnationaux.fr/Acces-direct/Expositions>

qui représentent cette nature idéalisée.

Par ailleurs, il existe une demande sociale d'espaces naturels à proximité des villes. L'offre botanique est assez variée entre jardins botaniques, écologiques, de collection, utilitaires, thématiques, conservatoires botaniques... Deux grandes tendances peuvent être mises en évidence avec « d'une part le jardin de connaisseurs réservé à une élite repliée autour de la connaissance scientifique, de l'autre l'art du jardin qui s'ouvre au plus grand nombre, oubliant la science botanique d'origine pour s'organiser autour de critères esthétiques et commerciaux » [17]. Deux composantes des musées mais qui ne se rejoignent pas. Les jardins botaniques et écologiques, les vergers conservatoires, les arboretum constituent des collections qui rendent compte d'une partie de la diversité de formes, de couleurs du monde végétal. On peut y reconnaître la beauté d'une espèce, l'extravagance d'une autre, en être ému, apprendre à voir pour voir, regarder et apprécier.

Cependant il manque un élément interprétatif entre cette émotion et la compréhension ou l'acquisition d'un savoir brut. Les étiquettes qui accompagnent l'espèce sont souvent obscures aux néophytes, créant le même phénomène de rejet que dans les dispositifs immersifs et dans les galeries d'art.

Le musée représente des conceptions de la nature, exposant des éléments de nature choisis et mis en scène pour servir un propos plus ou moins écologiste ou humaniste. Les parcs et jardins représentent une nature d'une part sanctuarisée et d'autre part arrangée, mais dans



Rubia peregrina de Jean-Paul Gette est une magnifique interrogation de l'absence de dialogue entre ces deux entités, 1994.

[17] Sous la direction de Serge Chaumier, *Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition*, Culture & Musées, n°5, 2005. URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/issue/pumus_1766-2923_2005_num_5_1

tous les cas idéalisée et esthétique. Un aspect de ces espaces est le paysage. Cependant celui-ci n'existe que par regard, il est immatériel. Peut-il alors être lieu d'exposition ?

4. LE PAYSAGE ET LE TERRITOIRE

Le paysage est né de la peinture donc du regard ou plutôt de l'interaction entre un site, la perception et la représentation. « C'est le regard qui transforme le site en paysage et qui rend possible son artialisation » [18].

On distingue trois sortes de regard : formé ou esthétique, informé ou scientifique, et familier ou le regard des « gens du lieu ».

Proposer une exposition de paysage, c'est donner à voir avec différents points de vue, réinventer une lecture du paysage plus complexe. S'il n'y a pas de paysage pour les gens du lieu, comme Augustin Berque ou Alain Roger le pensent, exposer le paysage est un moyen d'en réinventer un.

Le paysage se visite et ne s'appréhende plus seulement par le regard mais par les autres sens aussi, et il se pratique : l'importance de la marche se retrouve tant dans la pratique artistique (tel que Richard Long) que dans l'appréhension de son environnement.

Une installation sur le paysage peut alors interroger nos sens par la déambulation. Celle-ci renvoie à un changement de temps, à une écoute de soi et de ce qui nous environne, permettant donc de



Micheal Kenna - Hillside fence - Study 2, 2002

[18] *Nature, culture et société ; nouvelles scènes, nouveaux publics*, Actes du séminaire national de recherche, 2002

réduire la distance visuelle classique dans la question du paysage. Cette distance qui instaure un éloignement psychologique, qui nous empêche d'être acteur.

La déambulation inclut des temps d'arrêt, autre changement de temps, changement d'échelle. Si la marche permet de s'installer dans un état d'esprit, la pause dans le paysage dans lequel on est entré permet à l'esprit et aux sens de se fixer sur le détail et l'ensemble du paysage environnant. Prendre le temps de s'arrêter - de penser, d'écouter, de sentir, de toucher. Prendre le temps de ne rien faire sinon de découvrir sensiblement dans une société où l'information est partout et prime sur les sensations.

Le paysage révèle un ensemble de pratiques humaines, il s'agit d'un objet hybride, d'une nature anthropisée sur laquelle des débats peuvent s'installer. Il interroge en effet sur des questions évidentes de ruralité et de pratiques agricoles, donc sur l'alimentation, mais aussi sur la biodiversité, la pollution, sur des questions urbaines, de mobilité, etc... Le paysage n'est pas seulement un ensemble d'éléments naturels bien agencés. D'ailleurs la question esthétique du paysage ne se pose plus dans cette approche, du moins elle n'est pas centrale.

En outre, le paysage n'est pas que rural, montagnard ou littoral, il est aussi urbain. Près de 80% de la population française vit en zone urbaine, le paysage de ces "gens du lieu" est urbain ou semi-urbain. Il est donc aussi nécessaire d'instaurer une lisibilité de cet environnement. Pour Erik Orsenna, les jardins, c'est-à-dire « la nature en ville, (...) rappellent le temps qu'il fait et le temps qui passe, le lien

[19] Eric Orsenna, Grands témoins de l'exposition Ville Fertile, 2011. URL : <http://www.citechallot.fr/vod.php?id=203>

avec la nature, que nous n'avons pas le monopole du vivant » [19]. Or, la nature en ville est bien plus que les jardins.

Il se pose alors la question des délaissés, pas uniquement urbains, souvent ruraux. Délaissés, déprises agricoles, espaces de transition, friches, marais, bords de routes... définissent ces espaces où l'homme abandonne l'évolution du paysage au temps, au hasard. Gilles Clément, en s'emparant de ces « tiers-paysages » et en tant que jardinier, leur donne le statut de jardin qu'il définit lui même comme étant « l'expression de ce qu'il y a de meilleur au moment où le jardin a été fait » [20]. De fait les délaissés sont des espaces d'une grande richesse écologique qui méritent plus d'attention qu'on ne leur en donne.

[20] Gilles Clément avec Louisa Jones, *Une écologie humaniste*, Aubanel, 2006

CONCLUSION

Ces différents espaces d'exposition ne s'opposent pas, ils se complètent. Autant le paysage (parcs et tout espace en dehors) est un lieu d'appréhension sensible de la nature, chargé de sens, autant les musées (histoire naturelle, jardins, botaniques, etc) sont des lieux qui permettent de fixer ces sens et de les mettre en débat.

Le rôle de l'émotion dans l'appropriation de connaissances bien que nécessaire est à questionner : quelles émotions veut-on susciter et pourquoi ? Le spectaculaire permet-il le banal, le quotidien ?



CONCLUSION

« La nature est morte, vive la nature ! » disait Baird Callicott parodiant Nietzsche. De fait cette phrase révèle la fin d'une idée, d'un concept : la nature en opposition à la culture, à l'humanité. Il exprime ainsi un renouveau du lien homme-nature.

Il n'est pourtant pas si simple de se départir d'une idée ancrée depuis plusieurs siècles en Occident, et l'éthique environnementale a du mal à trouver sa place dans une société où la recherche de progrès s'est faite en dépit du bon usage de la nature. Peut-on dépasser l'opposition humaniste / naturaliste ?

Les sciences, compartimentées, peinent à sortir de leurs domaines d'expertise.

Les représentations artistiques contemporaines, objets hybrides par excellence, laissent penser qu'ils ne s'opposent pas nécessairement en interrogeant ces liens et la place de l'homme dans la nature.

L'éducation relative à l'environnement, relayée par les musées au sens large, a permis une prise de conscience assez globale de l'impact humain sur l'environnement, tout en restant assez abstrait et lointain du fait d'une déconnexion quotidienne à la nature.



Exposer la nature est donc une nécessité pour reconnecter l'homme à son environnement non plus uniquement dans une pensée de crise mais bien pour le vivre et induire une action consciente et choisie.

Or d'une part la nature est exposée, d'autre par elle s'expose d'elle-même.

Ce qui s'expose est alors d'une part un « débat », une interrogation sur la société et l'environnement dans sa complexité d'interactions, dans sa trans-disciplinarité. D'autre part, une autre nature hybride dont le paysage est une manifestation.

Il s'agit donc de redonner une place à la dimension espace-temps. Lieu immatériel, le paysage permet de lier l'homme à la nature dans une proximité immédiate. Il naît par essence du regard, c'est-à-dire de l'interaction entre le sujet et l'objet, les unifiant. Il est temporalité de la déambulation qui amène à la réflexion sensible sans recherche (ni apport) immédiate d'information. Il est quotidien et tout aussi extraordinaire qu'un lion ou qu'un désert lointain.

L'émotion est au coeur de l'offre culturelle. Nécessaire à la construction de la pensée, elle doit cependant être un moyen, un tremplin vers le processus cognitif et non un but amenant uniquement à « vivre des expériences ». Pour cela la diversité des émotions ressenties est une richesse et évite les réactions trop manichéennes de rejet, de distanciation ou d'adhésion totale.

Les musées interviennent alors dans un deuxième temps pour raccrocher l'approche sensible, l'émotion et l'information. Que le



Daniel Buren - Sha-Kkei ou Emprunter le paysage, 1985

sensible et le rationnel se complètent pour devenir un tout. L'espace muséal peut intégrer les courants de pensée dans le but de les transmettre non pas comme un savoir immuable, mais comme de la matière à penser. L'étendue des connaissances est telle qu'il faut apprendre à comprendre les enjeux, à intégrer des points de vue qui diffèrent, etc. pour se faire une opinion et garder un esprit critique face à la complexité d'une société mondialisée.

Ainsi, le musée sera lieu « d'études, d'éducation et de délectation ».

BIBLIOGRAPHIE

PRINCIPAUX OUVRAGES CONSULTÉS

LIVRES

J. Baird Callicott, *Étique de la terre, Philosophie de l'environnement*, recueil d'articles de l'auteur, Wildproject, 2010

Michel Collot, *La Pensée-Paysage*, Actes Sud / ENSP, 2011

René Huygue, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, 1955

Eric Lambin, *Une écologie du bonheur : vers un bonheur durable ?*, Editions Le Pommier, 2009

Catherine et Raphaël Larrère, *Du bon usage de la nature, pour une philosophie de l'environnement*, Poches, 2009

Edgar Morin, *La Voie*, fayard, 2011

Roland Schaer, *L'Invention des musées*, Découvertes Gallimard, 1993

Simon Schama, *Landscape and Memory*, Vintage Books, 1995

ARTICLES

Marie Alfred, *Le sentiment de la nature dans l'art au XVII^e siècle*, dans : Cahiers de l'association internationale des études françaises, 1954, N°6, p. 41-48.

Eric Baratay, Elisabeth Hardouin-Fugier, *Les représentations de la nature : l'exemple des zoos*, dans Raison Présente 132, 1999

Patrick Denoux, *Le débat, un objet interculturel entre polémique et polysémique*, édité par Mission Agrobiosciences, 2006

Cécile Fortin-Debart, *Le Musée de Sciences Naturelles, un partenaire de l'école pour une éducation relative à l'environnement : du message scientifique au débat de société*, Vertigo - la revue électronique en sciences de l'environnement, Volume 4 N°2, octobre 2003, mis en ligne le 24 novembre 2008. URL : <http://vertigo.revues.org/4494>

André Giordan, *Repenser la conception muséale et la place du musée à travers les*

nouvelles idées sur comprendre et apprendre, 1997. URL : <http://www.lides.unige.ch/publi/vulg/museo.htm>

Yves Girault et co, *L'accueil des publics scolaires dans les musées*, L'Harmattan, 2003

Richard Raymond, *De quelle nature parle-t-on ?*, Strates, n°11, 2004, mis en ligne le 14 janvier 2005. URL : <http://strates.revues.org/398>

Département Sciences, *Les animaux font leur cinéma*, mis en ligne le 04 décembre 2009, URL : http://www.pointsdactu.org/article.php?id_article=971

Sigrid Sterckx, *Ethique de l'environnement : principales approches*,

SITES INTERNET

UNESCO, Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, URL : <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000805/080583fo.pdf>

OCIM Office de Coopération et d'Information Muséographiques

FEMS Fédération des écomusées et des musées de sociétés

Universcience - Cité des Sciences et de l'Industrie. URL : http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/expositions/ocean-climat-et-nous/accueil/

AUTRES MÉDIAS

Jean-Claude Ameisen, *Sur les épaules de Darwin*, France Inter

Culture & Musées. N°5, 2005. *Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition* (sous la direction de Serge Chaumier)

Annick Lantenois

André Desvallées, François Mairesse, *L'écomusée : rêve ou réalité*, Publics & Musées N°17-18/2000, Presses Universitaires de Lyon, 2002

Michel Viotte, *Les amants de l'aventure*, année de production 1999, édition DVD MK2 Editions, 2005