

**Emmanuel MBEDE**

Chargé de cours  
Université de  
Yaoundé II Soa-  
ESSTIC  
emambede@yahoo.fr  
Yaounde Mediation and  
Information Studies

**Andrea SEMPRINI**

Maître de  
conférences  
Université Lyon II

**IMAGES ET APPRÉHEN-  
SIONS "MONDIALES"  
DE LA CAUSE  
ENVIRONNEMENTALE**  
**Perspectives et  
déconstruction  
sociosémiotique du dis-  
cours écologique plané-  
taire à travers *La terre  
vue du ciel* et *Home*  
de Yann Arthus Bertrand**

### **Résumé**

La préoccupation environnementale mobilise depuis quelques années l'attention des scientifiques, politiques et militants écologiques qui s'attèlent à lui donner une résonance particulière dans l'espace public international. L'objectif principal de ces différents acteurs est de faire prendre conscience de " l'urgence " d'un changement de comportement. La communication se présente ainsi comme le socle de cette action. A travers une exposition, un livre et un film, le photographe et cinéaste français Yann Arthus Bertrand est l'auteur de l'une des initiatives les plus emblématiques sur cette question. Cet article analyse la construction d'un discours écologique à visée planétaire (tant du point de vue de la production, des messages que de la réception) à partir d'un point de vue aérien. Les concepts de culture visuelle, de monde possible, de codage/décodage des messages médiatiques sont ainsi mobilisés pour étudier le livre *La terre vue du ciel* et le film *Home* qui servent de corpus à l'étude.

**Mots clés :** Images, écologie, culture visuelle, télévision, discours environnemental, Yann Arthus Bertrand

### **Abstract**

The environmental concern mobilizes for some years the attention of the scientists, the politics and the ecological activists who endeavour to give him a particular echo in the international public place. The main objective of these various actors is to make become aware of "urgency" of a change of behavior. The communication so appears as the base of this action. Through an exposure, a book and a movie, the french photographer and film-maker Yann Arthus Bertrand is the author of one of the most symbolic initiatives on this question. This article analyzes the construction of an ecological speech with global aim (both from the point of view of the production, the messages and of the reception) from an air point of view. The concepts of visual culture, possible world, coding / decoding of the media messages are so mobilized to study the book *La terre vue du ciel* and the movie *Home* which are of use as corpus to the study.

**Keys words:** visual culture, television, images, ecological speech, Yann Arthus Bertrand

## **Introduction**

En décidant de montrer la terre dans une perspective jusque là inédite, Yann Arthus Bertrand, le photographe (devenu cinéaste) et militant écologique français a voulu faire de Home, un projet à la dimension de la cause pour laquelle il milite. 500 heures de rushes pour dix-huit mois de tournage dans 54 pays ; une sortie planétaire le 5 juin 2009, précisément Journée mondiale de l'environnement. Un film diffusé quasiment partout, gratuitement ou presque, et dans tous les médias et supports: télé, cinéma, DVD, Internet. Qualifié par ses producteurs de " premier véritable film de la mondialisation ", le projet de Home envisageait de matérialiser l'idéal du projet de préservation de la planète : " Penser globalement, agir localement ". Du point de vue de la réalisation et de la diffusion cela visait à représenter la planète comme un espace commun, unique et sans frontières, ce qui explique le choix d'un tournage à travers les cinq continents<sup>1</sup>. Mais surtout, s'agissant d'un film militant ambitionnant de constituer un tournant dans la mobilisation pour la préservation de la planète, le projet aurait sans doute perdu de sa force et de son sens si sa diffusion s'était limitée aux pays occidentaux et émergents. L'idée d'une sortie planétaire multi supports devait pallier cette faiblesse. C'est ainsi que le même jour (5 juin 2009) le film a pu être diffusé en prime time sur une centaine de chaînes de télévision. Les téléspectateurs français de France 2, ceux de CRTV au Cameroun ou encore ceux de RTP (Portugal), etc. ont ainsi découvert quasiment au même moment un film revendiquant la posture de sonnette d'alarme. Avec en prime, sur toutes les chaînes de télévisions partenaires de la diffusion, la présentation d'une émission débat sur la préservation de l'environnement à la suite du film.

Cette tentative d'approcher la sensibilisation à la cause écologique à travers le cinéma n'est pas originale. Elle relève d'ailleurs d'une forme d'effet de mode. Trois

ans avant *Home*, c'est Al Gore<sup>ii</sup> qui avait créé l'événement dans le même registre avec le film *Une vérité qui dérange*<sup>iii</sup>. La promotion mondiale du film avait notamment conduit l'auteur dans les campus universitaires, auprès des associations, des municipalités et des institutions politiques occidentales. Si l'évocation militante de la question environnementale au cinéma se prête plus facilement au genre documentaire, certains cinéastes et acteurs s'y sont essayés avec la fiction. C'est le cas des cinéastes Alastair Fothergill et Mark Linfield et de l'acteur Leonardo Di Caprio (*Un jour sur Terre*, 2007) et bien avant (2004), du cinéaste Roland Emmerich, *Le jour d'après*<sup>iv</sup>, pour ne citer que les plus récents. Dans le domaine de la télévision, bien avant Yann Arthus Bertrand, Nicolas Hulot est longtemps resté en France la figure télévisuelle de référence du combat écologique. Le succès de son émission *Ushuaïa*<sup>v</sup> lui a ainsi conféré une notoriété telle qu'il a réussi à obtenir la signature de son "pacte écologique"<sup>vi</sup> par les principaux candidats à l'élection présidentielle française de 2007.

Alors que les différents projets précédemment cités représentent une forme de manifestation logique, compte tenu de la place centrale qu'occupe l'environnement dans le débat public (tout particulièrement en Occident), la démarche de Yann Arthus Bertrand constitue une rupture, un tournant. Elle marque une évolution qui peut être envisagée comme un phénomène, du point de vue de la dimension conceptuelle et socioculturelle de l'œuvre, qui tente de domestiquer à son compte la "mondialisation" à travers la perspective écologique aussi bien du point de vue de la production (transfrontaliérité des sites de tournage), de l'esthétique de narration (construction d'un paysage aérien comme unique modalité de représentation de la planète) que de la diffusion (approche multimodale des supports et diversité géographique des publics). C'est à ce titre que ce travail particulier mobilise l'intérêt de la recherche. Il s'agit en effet dans la forme et le contenu, d'une mutation concernant les approches de construction d'une

" bonne cause " dans le nouvel espace social international dominé par le développement des moyens de communications et la disparition non pas physique et spatiale, mais psychologique et symbolique des frontières.

Le film *Home*, mais bien avant, le livre *La terre vue du ciel* de Yann Arthus Bertrand offrent ainsi l'opportunité d'une réflexion sur la manière d'approcher une préoccupation planétaire -la question environnementale- dans un espace public international présenté comme global, mais qui n'en demeure pas moins géographiquement et culturellement hétérogène. La communication environnementale à l'échelle nationale et planétaire, c'est en effet une diversité d'acteurs et de discours (institutionnel, militant, commercial), qu'il s'agit d'essayer de positionner auprès de publics culturellement marqués et pour lesquelles l'urgence environnementale ne se présente pas de manière similaire.

Et dans cette communication qui vise à la fois la sensibilisation et le changement de comportement, l'image joue un rôle central. D'une part en raison de son importance gigantesque comme modalité de communication et de structuration des expériences dans la nouvelle culture technologique où les images de toutes natures sont omniprésentes dans les pratiques sociales contemporaines<sup>vii</sup>. D'autre part et conséquemment, parce que l'importance des images pour la communication impose pour une cause comme l'environnement de donner à voir, de montrer, au-delà du seul discours verbal et des autres formes de communication, si l'on veut être pertinent et efficace.

Mais voir ne signifie pas seulement identifier des formes, des couleurs, des organisations spatiales. Voir signifie encore et surtout les organiser, leur attribuer un sens, se les approprier, les mettre en relation avec d'autres visions, les articuler à notre expérience passée, à notre présent, à notre identité, à notre culture

personnelle et à celle de notre groupe de référence. Bref, on sait désormais que l'acte de vision est tout sauf une reconnaissance automatique, un simple enregistrement d'une donnée sensible.

Qu'est-ce voir, au juste, si ce n'est connaître ? Ainsi une analyse des modes de vision finit inévitablement par croiser une épistémologie de la connaissance (Debray, 1995). Ce rôle de connaissance joué par l'image est particulièrement important dans l'espace social contemporain, en raison de son omniprésence et de son utilisation explicite comme vecteur d'apprentissage et de connaissance. La sémiotique textualiste et surtout les théories de la réception (Iser, 1995, Jauss, 1990, Véron, 1998) ont montré comment une image (et en général tout texte) est toujours vue, lue et comprise en faisant référence à un bagage préexistant d'informations, de connaissances, d'expériences personnelles et collectives qui constituent ce que Umberto Eco appelle l'encyclopédie de réception (Eco, 1985), une sorte de répertoire des savoirs constitués et des savoirs contextuels détenus en mesure variable par chaque individu.

A mesure que nous accordons une place croissante aux images dans l'espace social et que nous déléguons au registre visuel une partie importante de notre connaissance du monde, la capacité de lire le visuel devient une compétence fondamentale de l'individu contemporain et une ressource clé pour pouvoir maîtriser l'environnement social et pour en tirer profit. Voir est savoir et savoir est pouvoir, mais pour maîtriser ce pouvoir il faut savoir-voir. Pour souligner la complexité du voir dans l'environnement contemporain et le bagage d'outils conceptuels que ce voir implique, les spécialistes des études culturelles ont créé la notion de culture visuelle (Leewen et Jewitt, 2001 ; Mirzoeff, 1998 ; 1999). Cette expression désigne l'ensemble des connaissances et des capacités interprétatives qui per-

mettent de s'approprier les stimulations visuelles proposées par les médias, les industries culturelles, les nouvelles technologies, le monde artistique, le design, Internet, etc. Il s'agit évidemment d'un ensemble ouvert, dynamique et en transformation continue, où les nouvelles stimulations se déposent pour ainsi dire sur les précédentes, dans un processus presque géologique de sédimentation par couches de sens superposées.

Toutes ces productions contribuent à enrichir la culture visuelle contextuelle et à nourrir l'espace socio-culturel de nouveaux messages, de nouvelles significations, de nouveaux discours. Ce processus, à son tour, permet de générer et de renouveler les ressources culturelles avec lesquelles les individus, dans un processus évolutif et réflexif, alimentent leurs mondes possibles et utilisent ces mondes comme systèmes de référence et comme grilles de lecture pour attribuer un sens à leur environnement, à leur expérience et à leur position par rapport aux autres (Semprini, 2003).

C'est de ce point de vue que l'œuvre de Yann Arthus Bertrand nous intéresse. Qu'il s'agisse de *La terre vue du ciel*, son ouvrage photographique paru en 2005<sup>viii</sup> ou plus récemment du film *Home*, le succès d'audience mais surtout la prétention à toucher un public international sont une occasion d'interroger, du point de vue culturel, sa tentative de constituer une grammaire de l'image basée sur la plongée, sur la perspective "vue du ciel" pour véhiculer (avec efficacité ?) son discours militant.

Cet article se propose ainsi de montrer les modalités de construction d'une "bonne cause" à travers une grammaire spécifique. A partir du concept de culture visuelle, il s'agit d'essayer de présenter la grille de lecture anthropologique et culturelle, les mondes possibles à partir desquels sont interprétées les images de Yann Arthus Bertrand (YAB), selon qu'elles sont regardées dans une pers-

pective africaine ou occidentale. Nous entendons ainsi mobiliser les expériences indigènes d'appropriation d'une thématique planétaire (la cause environnementale) à partir d'un point de vue qui revendique son originalité et sa mondialité. Pour ce faire, le film et l'ouvrage photographique de YAB sont abordés comme un discours que nous envisagerons d'abord dans sa forme (la grammaire visuelle), ensuite dans la substance de son énonciation (la thématique environnementale) et enfin dans son approche du public et de la réception.

### **I. LA TERRE VUE DU CIEL, LA SPÉCIFICITÉ SOCIOSEMIOTIQUE D'UN POINT DE VUE**

#### **Un regard renouvelé : la terre vue du ciel**

L'identité de l'œuvre de YAB s'affirme d'emblée par un paramètre clé de son travail : la vue aérienne. Qu'il s'agisse de *La terre vue du ciel* (l'exposition photo puis le livre) ou de *Home*, toutes ses images sont prises à partir d'un avion ou d'un hélicoptère. L'altitude de la prise de vue peut varier de manière significative, allant de quelques dizaines à quelques milliers de mètres, mais ce qui est pour ainsi dire le premier signe distinctif de ces corpus d'images, celui que l'on retient le plus facilement et qui a donné à ces projets leur identité auprès du grand public est d'avoir adopté systématiquement le point de vue icarien. Ce choix n'est pas anodin et pose immédiatement la question du point de vue et du type de vision (et donc de regard) qu'il met en place. Le principal point d'intérêt ici est que les images de YAB ont redonné à ce point de vue une originalité et un pouvoir d'enchantement qu'il avait progressivement perdu.

Si l'on considère brièvement l'histoire de la prise de vue aérienne, on peut constater qu'il s'agit essentiellement d'un phénomène moderne. La relation scopique entre ciel et terre a été pendant une grande partie de l'histoire hu-



maine orientée plutôt du bas vers le haut et non le contraire. Ce sont les hommes qui pendant des siècles ont levé le regard pour scruter le ciel, pour y lire leur futur immédiat (la météo) ou leur destin. Le ciel est dans de très nombreuses cultures le siège des divinités, des puissances créatrices. C'est à elles qu'est donnée la capacité de regarder les hommes et éventuellement d'intervenir dans les affaires de ceux-ci. On notera au passage que l'objet premier de ce regard "d'en haut" est toujours l'activité humaine et très rarement l'habitat de ceux-ci, l'environnement naturel, la terre.

Depuis toujours, donc, le point de vue aérien est associé au pouvoir et cette association perdurera, quand l'homme tentera de s'approprier, dans la mesure de ses moyens techniques du moment, un ersatz de ce regard. Le point de vue aérien donne le pouvoir car il permet de voir au loin et donc dans une certaine mesure de reconnaître, de prévoir, d'anticiper. Il est à lui seul une source d'information et donc de savoir. Il suffit d'observer la position des tours de guet qui ponctuent les côtes méditerranéennes pour comprendre à quel point il pouvait être vital de voir avec un maximum d'anticipation des navires pirates, pour préparer une défense, pour mettre en lieu sûr les richesses, pour se retirer à l'intérieur des terres. La position en hauteur des châteaux au Moyen-âge obéit à la même logique : contrôler le passage et dominer la vision des alentours, aussi loin que possible. Dans ces cas, voir signifie disposer d'une information qui peut s'avérer cruciale tant d'un point de vue militaire que commercial. Il en est de même dans les régions forestières en Afrique par exemple où la perspective, la vision au loin, se heurtaient à la nature et notamment à la forêt, l'impératif de voir au maximum et au loin a conduit les chefferies traditionnelles d'abord et plus tard colons et missionnaires à installer leur résidence sur le plus haut sommet du site. Posture stratégique certes, mais aussi nécessité d'affirmation de l'autorité et du pouvoir du point de vue symbolique. La

position en hauteur domine l'ensemble comme le chef ses sujets.

Cette association entre vision, pouvoir et information sera progressivement renforcée et explicitée à mesure que le développement technologique permettra de maîtriser l'espace aérien. Déjà au début du XIXe siècle, l'invention des ballons aérostatiques permet de disposer d'un véritable point de vue aérien et ce sera bien sûr avec le développement de l'aviation que cette conquête sera perfectionnée et poussée toujours plus loin.

La rencontre entre appareil photo et avion, deux technologies et deux pratiques modernes par essence, s'inscrit profondément dans cette logique (Bakis et Bonin, 2000). C'est pendant la première guerre mondiale, dix ans à peine après le premier vol des frères Wright, que l'on commence à utiliser les images aériennes à des fins militaires et qu'apparaît la pratique de la reconnaissance aérienne. Après une longue phase, s'étendant sur des millénaires, pendant laquelle la vue du ciel est associée à la divinité et au pouvoir spirituel, on entre donc dans une phase où la vue aérienne obéit plutôt à des impératifs pragmatiques, militaires, cartographiques. Elle ne sert plus à aider les hommes à définir leur position, leur identité, leur indépendance et leur liberté (Vernant, 2006). Elle sert plutôt à maîtriser le territoire, à reconnaître le terrain, à identifier les positions et à anticiper les mouvements de l'ennemi, à préparer l'action, à en vérifier les conséquences a posteriori. La photographie aérienne devient ainsi une pratique vouée à la précision, une science avide d'objectivité, un dispositif de pouvoir explicitement assumé. Il est important de souligner que dans ces deux phases (celle mythologico-religieuse et celle moderniste-pragmatique) l'objet de regard n'est jamais la terre en tant que telle, mais les activités et les commerces humains qui y trouvent place. Si le terrain est cartographié et étudié au millimètre près, ce n'est pas pour l'observer en soi, et encore moins

pour en apprécier la beauté, mais toujours dans un but instrumental, pour déterminer la position d'une batterie de missiles, pour identifier une voie d'accès ou éventuellement, en période de paix, pour établir des priorités d'équipement, dans une logique d'aménagement du territoire.

Encore balbutiante au début du XXe siècle, la vue aérienne se développe très rapidement et atteint son apogée avec les vols spatiaux des années soixante et soixantedix. Les images transmises depuis la capsule Apollo 8 offrirent pour la première fois, aux yeux médusés du public et en premier lieu des astronautes eux-mêmes, la vision de la planète Terre, réduite par la distance à la taille d'une petite boule bariolée. Ce renversement de perspective, qui consiste à voir la Terre comme on voit habituellement la lune, provoqua un véritable choc, culturel, esthétique, émotionnel et déclencha toutes sortes de commentaires et réflexions sur la place de l'homme dans l'univers, sur la beauté de notre planète, sur le miracle statistique que représente la possibilité de la vie sur Terre. Pendant un bref moment, la vue du ciel avait retrouvé le pouvoir d'enchantement et la fascination qui l'avaient caractérisée pendant des millénaires.

Mais le développement des programmes spatiaux et surtout la généralisation des vols commerciaux eurent rapidement raison de cette brève parenthèse d'enchantement. Les images de la planète sont aujourd'hui omniprésentes et largement galvaudées, des génériques des journaux télévisés aux prévisions météorologiques. Ce qui quelques dizaines d'années auparavant était à la portée des seuls pilotes de chasse, devint rapidement accessible à n'importe quel voyageur. Les hublots des avions de lignes deviennent autant de viseurs par lesquels admirer le Mont Blanc, la côte Atlantique ouest-africaine, la Grande Muraille, le delta du Nil. Le point de vue aérien est devenu une expérience courante, à la portée de tous, et il a perdu une grande partie de sa magie, jusqu'à ne plus être re-

marqué et reconnu dans sa spécificité. On est passé en moins de trente ans du ravissement d'Apollo 8 à l'indifférence blasée du *world traveller* contemporain, réel ou virtuel (grâce à des programmes tels Google earth).

Dans une autre perspective, on peut dire que banalisation signifie également alphabétisation, apprentissage. L'individu contemporain a en quelque sorte intégré ce type de regard, est devenu malgré lui familier du point de vue aérien. Celui-ci fait partie désormais de son expérience perceptive courante, directement, ou de manière médiatisée. Chacun d'entre nous possède désormais, du moins de façon implicite ou virtuelle, les outils de lecture et d'interprétation de ce point de vue si particulier, même si nous ne nous en servons pas, notamment en raison de la banalisation qui caractérise cette expérience perceptive.

### **Modification d'échelle et effet de vérité**

La première caractéristique, la plus immédiatement évidente du point de vue aérien concerne la modification de l'échelle, la portion d'espace de plus en plus étendue que le regard peut embrasser, à mesure qu'augmente l'altitude de la prise de vue. On a vu qu'avec les images transmises par les capsules spatiales, cet effet d'échelle est poussé jusqu'à sa limite extrême et la planète toute entière est réduite à une petite sphère dont la taille tient aisément dans le cadre d'un petit hublot. Par ailleurs, une échelle encore plus grande finirait par réduire progressivement la taille de la sphère, jusqu'à la faire tout simplement disparaître de la vision.

Une deuxième caractéristique du point de vue aérien concerne son effet de vérité renforcé. Toute image photographique ou cinématographique porte en elle un effet de vérité qui est lié à son histoire technique, mais qui est en réalité largement conventionnel. Le développement de la technologie numérique, par exemple, avec toutes les

possibilités de manipulation qu'elle autorise, même pour un utilisateur peu expert, a considérablement fragilisé cet effet de vérité. Mais l'image (photo ou vidéo) aérienne, peut-être aussi en raison de sa filiation avec la photo militaire de reconnaissance, jouit d'un statut de vérité encore largement intacte, par comparaison, par exemple, avec le portrait ou la photo de reportage. Avec l'image aérienne, on est au cœur de l'effet documentaire, de la sensation que ce que l'on voit est effectivement ce qui est vraiment là, devant nos yeux, sans filtrage et sans manipulation préalables.

Paradoxalement, on peut rapprocher cet aspect à une troisième caractéristique du point de vue aérien, à savoir l'artificialité assumée de sa démarche, sa non naturalité. Nous avons souligné précédemment que le point de vue aérien est par définition ce qui échappe à l'homme, l'attribut traditionnel de la divinité. Seul le développement technologique des deux derniers siècles a permis de conquérir et de s'approprier ce point de vue. Pour filmer la terre depuis le ciel il faut un avion, il faut des équipements techniques puissants et sophistiqués. Il s'agit par conséquent d'un point de vue totalement fabriqué, artificiel, rendu possible par un travail technique particulièrement lourd et complexe.

### **Donner à voir et faire regarder**

Ce caractère fabriqué, artificiel, technique de la vue aérienne n'est pas sans conséquences sur le type de regard qu'elle construit. Le point de vue icarien, bien que désormais largement banalisé, continue à nous solliciter et à stimuler notre perception d'une manière tout à fait particulière. La vue du ciel se prête, en raison de son altérité et des puissants effets sémiotiques qu'elle produit, à un réveil du regard, à une stimulation de la vision, à un titillement perceptif qui permet de saisir un ensemble différemment, de modifier notre regard et donc de voir ce qui

n'était pas visible ou de voir autrement ce qui l'était déjà. En imposant à l'œil une éducation scopique, le point de vue aérien modifie donc profondément tant le processus perceptif que la cognition qui lui est corrélée.

Il s'agit en premier lieu d'un processus de focalisation et de refocalisation. Les changements d'échelle obligent à une gymnastique permanente pour reconnaître un objet, un détail, un contour. En nous montrant des objets plus ou moins familiers à une échelle qui nous est bien moins familière, les images construisent un effet de nouveauté et de surprise qui est davantage lié à la construction du point de vue qu'à la nature intrinsèque de l'objet.

Mais le jeu des changements d'échelle produit des effets cognitifs encore plus puissants. Non seulement les mêmes formes et objets peuvent apparaître différents quand ils sont observés à une distance inhabituelle mais la distance peut aussi faire apparaître des nouveaux objets, peut faire émerger des nouvelles réalités, car l'œil peut embrasser une portion de territoire plus importante et y déceler des structures ou des configurations formelles qui seraient autrement invisibles. L'exemple le plus connu de cet effet optique est le cheval d'Uffington, dans le Oxfordshire, qu'on ne peut observer aisément que du ciel.

Ces changements d'échelle ont donc la capacité de créer *ex nihilo* de nouveaux objets de vision et donc de créer de nouvelles réalités. Ces réalités ne sont ni inventées ni construites de toutes pièces par l'œil du photographe/cinéaste. Leur statut de réalité est toutefois ambigu, car il dépend totalement de la construction (artificielle) d'un regard capable de le faire émerger.

Ce processus a été étudié par l'anthropologie des sciences dans les mécanismes de production de la vérité scientifique (Callon et Latour, 1991). La recherche fondamentale en physique, en génétique ou en mathématique

nécessite le recours massif à des instruments, à des systèmes de mesure et de simulation qui représentent une condition constitutive de l'observation du phénomène lui-même. Sans ces machines, les faits scientifiques ne pourraient tout simplement pas être établis et aucune théorie ne pourrait être développée à partir de ces faits. Ceci ne signifie nullement que ces faits n'aient pas une existence "réelle", mais que leur existence est lourdement, parfois même totalement dépendante de l'instrument de mesure qui a été spécialement conçu pour la faire émerger et la rendre donc "observable".

Sans vouloir pousser trop loin l'analogie, on peut toutefois affirmer que les spécificités évoquées du point de vue aérien (la distance, la verticalité, l'artificialité, la force objectivante, la variation d'échelle, les effets de perspective) ont cette capacité de faire percevoir une réalité de manière différente et surtout de faire émerger, de rendre visibles de nouvelles réalités. Le point de vue aérien permet de définir des régimes de visibilité, ou encore plus précisément de mettre en place des opérations de visibilisation, en rendant visible - et donc en accordant un statut factuel - ce qui ne l'était pas, en faisant émerger à l'œil des configurations, des perspectives, des formes qui sont constitutivement liées au type de regard qui les a engendrées.

Cette capacité de focalisation, d'organisation de la vision et donc de directivité scopique et de "révélation" au regard est propre à tous les points de vue, comme l'ont montré de nombreuses études dans le domaine de l'art et du visuel (Magny, 2001, Panofsky, 1976). Mais dans le cas du point de vue aérien cette force de dévoilement apparaît particulièrement pertinente. En nous faisant voir différemment le monde, la vue du ciel montre ce qui dans un sens est bien là, mais est caché (ou inaccessible) au regard ou n'a pas été regardé de cette manière. Il y a donc bien une opération de dévoilement qui se met en place, une straté-

gie de visibilisation, une volonté de faire découvrir. En cela, le choix de la perspective aérienne comme mode d'énonciation visuelle dans *La terre vue du ciel* et dans *Home* révèle déjà une posture militante assumée : la terre a une identité cachée ou, mieux, invisible. De cette identité découle sa beauté, sa richesse, sa préciosité. Nous ne faisons pas assez attention à elle, nous la préservons pas assez parce que nous ne savons pas la voir car nous ne l'avons pas encore regardée de la bonne manière, et ce, parce que nous n'avons pas adopté la bonne distance.

## **II. CONSTRUCTION ET CONTRADICTIONS DU DISCOURS ENVIRONNEMENTAL**

### **Les formes du discours environnemental**

La question environnementale s'est progressivement immiscée dans le débat politico-médiatique (à des degrés divers selon les pays) au fur et à mesure que s'imposait scientifiquement l'existence d'une crise écologique à l'échelle planétaire<sup>x</sup>. L'une des particularités de cette crise environnementale est son caractère global. Elle implique aussi bien les Etats, les collectivités, les entreprises que les individus, chacun dans une triple qualité de responsable du problème, de victime et d'acteur potentiellement mobilisable pour la préservation de la planète. C'est l'une des raisons pour lesquelles, plus que dans d'autres domaines, la communication s'est imposée comme " source privilégiée de médiation et d'appréhension des questions environnementales<sup>x</sup>". L'impératif de mobilisation sur la question étant considérée comme le point de départ d'une éventuelle solution, c'est par la communication que vont pouvoir émerger et coexister la multiplicité des regards, des intérêts et des enjeux des principaux acteurs directement impliqués dans les questions environnementale que sont : les responsables politiques, les scientifiques, les militants associatifs et les entrepreneurs. L'écho médiati-



que dominant du discours produit par ces différents acteurs peut se résumer à un souci de sensibilisation à l'écologie, c'est-à-dire susciter un plus grand intérêt sur les thématiques environnementales et inciter à des pratiques sociales plus respectueuses de l'environnement.

Cette vision générique de la communication environnementale est cependant bien loin de correspondre à la réalité. A la diversité d'acteurs, d'enjeux et de positions, correspond une diversité de discours qui traduisent des perceptions différentes d'un phénomène, d'une "bonne cause", rendant ainsi complexe l'identification d'une solution et surtout son implémentation. Les différents sommets sur l'environnement mettent chaque fois en évidence cette situation. Si les problématiques environnementales urgentes concernent principalement le climat, la biodiversité, la déforestation, la désertification, l'eau et les pollutions urbaines, d'une région à une autre de la planète, d'un continent à l'autre, la hiérarchie de ces problèmes peut être inversée de manière radicale. Et cela, compte non tenu de l'épineuse question des causes et par conséquent des responsabilités entre pays riches et pays pauvres, entreprises et Etats.

### **Discours environnemental et représentations**

A cette impasse thématique s'ajoute celle de la représentation. Si dans la plupart des pays occidentaux la thématique environnementale s'est imposée comme incontournable dans l'agenda social et politique au point d'influencer et modifier les pratiques de la vie courante pour les individus<sup>xi</sup>, il est loin d'en être de même dans les pays africains. En opérant une transposition symétrique, il apparaît que, hormis l'action des organisations non gouvernementales (basées pour l'essentiel en Occident), la thématique environnementale est essentiellement prise en charge de manière institutionnelle sans prégnance sociale véritable sur des formes similaires à celles constatées en

Europe. Dans un pays comme la Côte d'Ivoire, victime d'une pollution écologique qui a fait seize morts<sup>xii</sup>, la question n'a même pas été évoquée lors de la campagne électorale de 2010 et encore moins lors du débat télévisé entre les deux principaux candidats (dont le président en exercice a géré cette crise). La thématique environnementale n'émerge ainsi dans le débat public et dans l'agenda médiatique que lorsqu'il existe une crise (accident, catastrophe) ou en relais à un agenda (journée mondiale) ou à une préoccupation internationale<sup>xiii</sup>. De ce point de vue, la thématique environnementale peut apparaître en Afrique comme une thématique " imposée ", une affaire institutionnelle, même si les conséquences de la crise écologique sont indubitablement ressenties comme une réalité.

Cette perception et la grille d'appréciation utilisée révèle tout le problème des représentations. En Afrique, les principaux problèmes écologiques concernent les ressources en eau ; la présence d'insectes et de maladies ; la dépendance à la fertilité des sols ; l'érosion et la désertification<sup>xiv</sup>. La gestion quotidienne de ces phénomènes, leur prise en charge par les communautés tant au niveau individuel que collectif<sup>xv</sup> font de la thématique environnementale une préoccupation *naturelle* dans le vécu des individus. Les questions environnementales (ainsi que les approches de solutions aux problèmes) ne relèvent pas de l'ordre du discours (médiatique, institutionnel ou scientifique) mais de la culture et parfois de l'impératif de survie.

Se gardant bien de revendiquer une autorité définitive pour ce qui concerne la représentation et les savoirs culturels dits africains, James Fairhead et Melissa Leach<sup>xvi</sup> soulignent le décalage qui existe dans la représentation de la gestion de l'environnement vue de l'Occident et vue d'Afrique. En rappelant que " dans la pensée africaine, les relations entre les hommes et l'environnement naturel engagent les relations sociales y compris les relations avec

énoncés d'un discours cohérent et dense. En nous appuyant sur la double discussion présentée dans les paragraphes précédents sur la spécificité sémiotique du point de vue aérien et sur les formes de construction et de représentation du discours environnemental, nous allons maintenant aborder l'analyse de ce double corpus selon l'approche socio-sémiotique des *mondes possibles*. En nous parlant de (ou en nous donnant à voir) la réalité, un discours médiatique construit nécessairement une version de celle-ci, car il est impossible de tout dire et de tout montrer. C'est en cela qu'un artiste, à l'intérieur d'une œuvre ou à travers l'ensemble de son œuvre, offre à l'analyse un univers cohérent structuré autour d'un ensemble de repères bien spécifique et personnelle quoique relevant du réel commun.

### **L'affirmation graduelle d'un engagement**

Si le discours (photographique et cinématographique) de Yann Arthus Bertrand est approché ici comme une narration continue, il convient de noter que cette narration n'est pas linéaire mais graduelle. C'est un discours progressif dont chaque pallier constitue une composante essentielle de l'ensemble. A l'origine il y a l'exposition-photos. Une sélection de clichés représentant les visages les plus inattendus, mais aussi les plus expressifs de la diversité biologique de la planète. L'attrait de cette exposition proposée par l'Unesco, c'est de donner à voir la planète sous un " certain regard ". La perspective mise en avant pour l'exposition est le talent photographique de l'auteur, accentué par l'originalité du point de vue aérien. Du point de vue militant, le discours environnemental à ce niveau est encore embryonnaire et quasi inconscient. Il s'agit d'une série de photos, offertes au regard dans un cadre réservé, où l'intérêt tient autant à l'art du photographe qu'au sujet représenté (la terre) retenant ainsi l'attention de l'institution hôte (l'Unesco). Une exposition comme support du discours est par ailleurs un espace

éclaté offrant une multiplicité de points d'entrée et de sortie. Même si un parcours de l'exposition est proposé aux spectateurs, chacun a la liberté de s'attarder sur les œuvres auxquelles il est le plus sensible et de passer son chemin pour ce qui concerne les autres.

L'ouvrage *La terre vue du ciel* constitue un second pallier ; une avancée ; une position médiane par rapport à l'exposition. La collection de photographies est rassemblée cette fois-ci sur un support unique, le livre, et la narration s'affirme à travers la sélection et l'ordonnement des photographies. Un récit se construit qui n'évoque qu'implicitement l'environnement, la préservation de la planète. Les images donnent à voir la terre, et le point de vue aérien s'en trouve conforté comme angle principal de prise de vue. Mais l'esthétique de l'image n'est que le cheval de Troie du point de vue militant. Elle fait écho au slogan d'Ushuaia de Nicolas Hulot, " l'émerveillement est le premier pas vers le respect ". La beauté de l'image a pour objectif de transformer le regard sur la planète et cette transformation du regard est censée induire un changement de comportement.

Le film *Home* constitue le troisième palier de cette gradation. Les images fixes du livre sont devenues mouvantes dans le documentaire, le point de vue aérien demeure et le commentaire en voix off<sup>xvii</sup> affirme cette fois-ci explicitement et avec autorité le dessein de l'œuvre. Cette affirmation progressive, à travers les supports et à travers le temps du discours militant, de l'implicite vers l'explicite, constitue la marque de base du discours militant de YAB. Une marque qui relie par ailleurs l'ensemble de l'œuvre (exposition/livre/film) en un discours cohérent, qui s'est construit progressivement, dans une visée bien spécifique.

## **Le paysage comme énoncé relationnel vis-à-vis de son milieu**

On peut considérer le paysage comme un énoncé relationnel vis-à-vis de son milieu. "Toute société a besoin de s'adapter au monde qui l'entoure. Pour ce faire, il lui faut continuellement fabriquer des représentations du milieu au sein duquel elle vit" (Corbin, 2001, p.12). De nombreux théoriciens du paysage tendent donc à le considérer avant tout comme une mise en scène de son propre milieu pour penser sa place dans l'ordre cosmique, social ou culturel. Cette attitude est propre à tous les groupes humains et à toutes les époques. Claude Lévi-Strauss, par exemple, a montré comment l'organisation spatiale des villages Bororo reflète la vision du monde de ce peuple et sa position au sein d'une cosmogonie spécifique (Lévi-Strauss, 1990).

Si l'on considère la manipulation de l'espace comme une forme d'énonciation et donc de manipulation sémiotique, on peut mieux comprendre alors le paradoxe entre distance et contact, entre objectivation et interaction, évoqué plus haut. C'est encore une fois la dimension scopique, le regard, qui est la clé de cette apparente contradiction. Car le regard permet de comprendre la dialectique réflexive entre l'objet construit (et donc objectivé et mis à distance) et le regard pour lequel cette mise en scène se déploie. Un paysage est toujours une lecture virtuelle qui ne saurait être dissociée du regard qui est porté sur lui. Tout paysage contient au moins un regard virtuel prédisposé pour être endossé par le spectateur et qui en quelque sorte construit une position d'observation "idéale", à partir de laquelle le regard posé sur le paysage prend tout son sens. Un paysage est donc à la fois l'objectivation d'un espace donné à voir et un énoncé relationnel et dynamique qui, en proposant activement à l'observateur une position et un point de vue, construit également un simulacre de ce specta-

teur, de sa position, de ses intérêts, de la nature et du sens de son regard.

### **Un temps suspendu.**

Les caractéristiques formelles des images de *La terre vue du ciel* et de *Home* ont un impact sur le registre temporel mis en place. D'une part, nous sommes dans une temporalité absolue, sans référent externe qui permette de la situer en relation aux coordonnées du temps objectif. Les images arrivent à gommer toute référence au temps de la modernité et de la vie contemporaine. Dans la grande majorité des cas, aucun objet, aucune construction, aucun équipement ne permettent de dater clairement ces images. Elles semblent exister dans une temporalité suspendue, dans un non-temps qui semble capable de s'affranchir du temps du calendrier. Même les vêtements des rares figures humaines présentes dans les images, sont dans leur simplicité, placés hors du temps.

On peut déceler un autre type de traitement, ou mieux, de non-traitement de la temporalité, dans ces images. Il s'agit d'une temporalité vidée, figée, comme si elle avait été aspirée des images. Le point de vue aérien contribue à cet effet de sens. La plongée, verticale, en écrasant la perspective tend à figer l'image, à la sceller comme une fleur séchée dans un herbier. Mais la position aérienne n'est pas la seule responsable de cet effet. Ce sont en premiers lieux le choix de la composition des images, leur forte structuration spatiale, l'utilisation de motifs géométriques qui engendrent cet effet de bidimensionnalité et d'immobilité. La majorité des images du corpus manquent de rythme, présentent un tableau cristallisé, avec un mouvement réduit au maximum, comme dans l'esthétique traditionnelle des cartes postales ou des plans touristiques.

Cette absence de dynamique temporelle - externe comme non-référence à la temporalité contextuelle et in-

terne comme suspension du temps du paysage montré -- suggère en réalité une certaine conception du temps. L'absence de temps historique ou du temps immanent déplace la référence vers un temps infiniment plus lent et donc non observable dans les deux échelles temporelles que l'on vient d'évoquer. Il s'agit d'une temporalité distendue, géologique, presque immémoriale, qui souligne la notion de durée et donc de permanence et de stabilité, au lieu de privilégier l'instant ou le changement. Dans le contexte de mise en scène des lieux naturels, cette perspective temporelle engendre un effet rassurant, car elle tend à situer ces lieux hors du temps et donc à suggérer leur pérennité, le fait d'avoir été toujours là et d'être destinés à y être pour toujours. Souvent, chez d'autres auteurs, les images de lieux naturels préservés soulignent plutôt leur fragilité, les menaces que le temps et l'action des hommes font peser sur eux. Le parti pris esthétique des images de La terre vue du ciel et de Home, en évacuant la temporalité et le devenir, semble évacuer la question de la fragilisation des milieux naturels. Tout au moins, elle ne l'aborde pas de manière directe et explicite.

**Une faible narrativité.** Ce point est directement lié aux précédents, car dans la majorité des images du corpus la suspension temporelle et le souci de composition contribuent à générer un effet de faible narrativité. Les images montrent des mises en scène, des étendues spatiales qui semblent non seulement figées dans le temps, mais également immobiles, avec très peu de mouvement à l'intérieur de la scène et encore moins l'idée de déroulement d'une action ou d'une intrigue. Ce sont des énoncés d'état visuels, l'énonciation d'une situation qui est donnée d'emblée et dont le contenu n'est pas susceptible d'une transformation ou d'une dynamique. En sémiotique, on oppose les énoncés d'état aux énoncés d'action, qui présentent la transformation d'une situation ou l'évolution d'un sujet à travers l'accomplissement d'une action. Nous sommes ici en présence d'un énoncé d'état. La fixité et

l'absence de mouvement y dominant et, quand ce dernier est présent, il y est presque de manière anecdotique, comme "accident visuel" qui permet de rompre superficiellement la fixité de l'image, d'y introduire un ersatz de mouvement, qui ne renvoie à aucune narrativité profonde. L'oiseau qui traverse le ciel, l'éléphant qui défie l'objectif, le cheval qui traverse le champ, le personnage qui s'éloigne de l'enceinte d'une maison ne sont pas les indices d'une intrigue en cours de déroulement, ne renvoient pas à une petite dramaturgie, même elliptique, saisie en plein développement. Ils se présentent juste comme des éléments de composition, des détails qui permettent de rompre l'homogénéité du visuel et d'y introduire un point éphémère de "distraction" pour l'oeil.

La faible narrativité, la quasi absence de dramaturgie, le caractère figé et immobile des images permettent d'évacuer tout élément secondaire, d'éviter toute lecture parasite et aident à mieux focaliser l'attention du spectateur sur les vrais protagonistes des images : les décors naturels, les paysages, les espaces. C'est bien la nature qui est le seul et unique protagoniste de *La terre vue du ciel*. Dans *Home*, cette faible narrativité des images renforce le style énonciatif du commentaire ("voix off"). Il s'agit ainsi par effet de contraste de faire passer l'essentiel du message dans le commentaire. Les images présentent la beauté de la nature, sa dimension éternelle, et le commentaire est en charge de poser les problèmes : la moitié des pauvres vit dans les pays riches en ressources, les réserves de pêches s'épuisent, les espèces animales disparaissent, la pollution menace la survie de la planète, etc. Mais tout cela contraste avec les images, à l'instar du refrain qui scande le commentaire "il est trop tard pour être pessimiste". Le choix d'un style énonciatif complice reposant sur une construction pathémique (partage des émotions) et axiologique (partage des valeurs) du commentaire à travers l'usage systématique du tutoiement et de l'impératif vise à établir un mécanisme d'inclusion avec les télés-



pectateur susceptible de le mobiliser et de le rallier à la "bonne cause". La faible narrativité des images vise à éviter un double discours (celui des images et celui du commentaire) susceptible d'entrer en opposition au niveau de la réception.

**L'absence de l'homme.** Ce point, qui prolonge et enrichit le précédent permet, de souligner la quasi absence d'êtres humains dans les images de YAB. Dans *La terre vue du ciel* et dans *Home* les images prises à basse altitude offrent très peu d'exemples de clichés où la figure humaine joue un rôle significatif. Et quand les individus sont présents dans les images, ils sont traités de manière formelle, comme éléments qui aident à structurer l'espace, à mieux organiser la composition, à améliorer l'impact esthétique du visuel. Les êtres humains jouent soit un rôle d'animation d'un cadre trop statique, soit un rôle de contrepoint visuel, parfois de simple tache de couleur qui permet de mieux faire ressortir le contexte ou de rendre l'image plus esthétiquement réussie. L'homme allongé sur les ballots de coton (*La terre vue du ciel*) remplacé dans *Home* par la femme à la tenue bigarrée (orange vert-jaune sur fond bleu) et l'enfant toujours allongé sur les ballots de coton, est un exemple de ce type de traitement. Le noir de la peau et la couleur de la robe créés un contraste très fort avec la blancheur des fleurs de coton et contribuent à créer une rupture visuelle dans une image qui autrement n'aurait pas été assez contrastée. Dans ce rôle de contrepoint visuel, la figure humaine est d'ailleurs interchangeable. Un animal, un arbre, un lagon peuvent remplir le même rôle, si leurs caractéristiques formelles conviennent aux besoins de la composition.

La faible prégnance de l'homme dans les images de YAB n'est que la manifestation signifiante d'une absence plus fondamentale, d'une absence symbolique. Dans *La terre vue du ciel* et dans *Home*, le statut de l'homme est vide. Soit il ne jouit d'aucune présence réelle, car il est

visuellement absent soit, quand il est présent, il est dépourvu de toute épaisseur, de toute prégnance narrative, individuelle ou sociale. Les rares figures humaines présentes dans les visuels n'offrent aucun élément de contextualisation ou de renvoi à une référence professionnelle, psychologique, familiale. Les images ne nous disent rien sur ces individus et ne leur font jouer aucun rôle actif. L'effet de sens engendré par ce traitement de la figure humaine est assez clair : il n'y a pas de place pour l'homme dans ces décors naturels. Soit il n'y a jamais pénétré, soit il doit en être tenu à l'écart autant que possible. Mieux, la juxtaposition du discours iconique au discours verbal, laisse apparaître une approche binaire des relations homme-nature : homme-néfaste/nature-généreuse ; homme-parasite/nature-riche ; homme-destructeur/nature-merveilleuse. Mais cette absence de l'homme entraîne aussi une absence de conflit. En voulant réduire l'homme en simple acteur parasite de " la grande aventure de la terre ", l'auteur s'exonère de toutes contraintes d'explications sur les origines de la crise écologique, sur les exploitations, les pollutions, les guerres et leurs conséquences. La planète offerte au regard est souillée par l'action de l'homme tout en restant virginale (pas d'images de pollution des mers, ni de braconnage, ni de famine, ni de guerre, etc.), hormis les effets néfastes de la surconsommation (villes surchargées, production intensive). Dans le discours iconique construit par l'auteur, à la différence du commentaire de Home, la nature et les hommes ne peuvent pas cohabiter, ne sont pas faits pour trouver une forme d'entente. Et ces hommes là, sont coupables et accablés (Occidentaux) ou victimes mais sympathiques dans leur dénuement (Africains, Inuites). Comme si l'homme absent ne peut être toléré que s'il se rapproche de l'homme des " origines ".

D'une certaine manière, ce discours de YAB sur la place de l'homme, très explicite dans *La terre vue du ciel*, pose implicitement la question : l'homme est-il fonamen-

talement une solution ou un problème pour la planète ? La réponse de l'auteur est sans appel. La planète se porterait bien mieux sans l'homme. Alors que *La terre vue du ciel* met en scène cette impasse existentielle d'une planète vierge de présence et surtout d'action humaine, Home tente une médiation (à travers le commentaire), qui prend acte de la présence de l'homme, lui rappelle son action nocive et l'enjoint de changer de comportement par une série de gestes érigés en devoirs.

En mettant en exergue l'insignifiance de l'homme, dominé par la hauteur des montagnes et l'étendue des reliefs ainsi que par la beauté et la diversité de la faune, le discours de YAB fait de l'homme un intrus, qui doit se faire une place dans la nature en veillant à ne rien perturber. Les images montrent en effet une nature riche et variée qui se suffit à elle-même et n'a pas besoin de l'homme, alors que l'homme, lui, est tributaire de la nature. Cette conception spécifique de la cause environnementale, en inversant les rôles et en faisant de l'homme celui qui doit se soumettre à la nature et non le contraire, rejoint de manière inattendue la conception " africaine " du rapport à l'environnement. La notion de village en forêt en constitue l'une des illustrations. Créer un village suppose en effet détruire une partie de la nature pour permettre à l'homme de s'y faire une place. Mais c'est la forêt environnante qui permet l'édification et la présence du village. C'est elle qui lui procure l'essentiel des ressources et donc lui donne la vie. La notion de protection de cette forêt est ainsi consubstantielle à la notion même de vie au village. Les rapports entre l'homme et la nature reposent ainsi sur ce " contrat " tacite que valide de manière implicite et modérée *La terre vue du ciel* et de manière explicite *Home*.

## IV. LA QUESTION DU PUBLIC

### Réception et succès d'audience

Voir, comme nous l'avons indiqué est d'abord une expérience culturelle. Dans le cas des projets *La terre vue du ciel* et *Home*, il s'agit d'une double expérience pour le public. Il y a d'une part l'expérience du regard sur l'œuvre (photographie ; images vidéo) et ensuite l'expérience du regard sur le support (beau livre et exposition pour le livre ; projection sur grand écran, diffusion télévisée et usage domestique en Dvd pour le film). Ces deux expériences structurent différemment le public. Le tout n'est pas de voir, mais comment l'on voit et surtout d'où l'on voit. Ce d'autant plus que comme précédemment indiqué, la visée universelle, mondiale, planétaire des objets (livre et film) soumis au regard, est intégrée de manière explicite dans la production et en prévision de la réception. Certes, dans tout message médiatique, production et diffusion sont toujours liés. Un article de presse, un programme de radio ou de télévision est toujours conçu en projection d'un public spécifique. Un travail d'analyse sur la production n'est pas soumis à la contrainte d'interroger aussi la réception. Mais dans le cas de *La terre vue du ciel* et de *Home*, la posture éditoriale (ou idéologique), mais aussi managériale (système de production et d'exploitation) des œuvres a directement intégré la réception dans la production de sens, dans le discours de celles-ci. Il ne s'agissait pas simplement pour l'auteur de donner à voir, mais il s'agissait surtout d'être regardé et d'attirer l'attention afin de " faire bouger les comportements ". D'où la gratuité et la multiplicité des supports, d'où surtout l'exigence posée aux télévisions partenaires de la diffusion de *Home* de produire et de diffuser un programme de débat sur l'environnement dans le prolongement immédiat du film. Aussi semble t-il intéressant d'interroger, à la suite des éléments de codage révélés précédemment, le cadre de décodage des œuvres à travers la question du public. Car comme l'indiquait jus-

tement Hall, " avant qu'un message puisse avoir un " effet ", (quelle qu'en soit la définition), satisfaire un besoin ou être affecté à un usage, il doit d'abord être approprié en tant que discours signifiant et être décodé de façon significative " (Hall, 1994). Du point de vue de l'auteur et des producteurs, la très large diffusion internationale des œuvres de YAB atteste indubitablement du succès commercial mais aussi idéologique de celles-ci. Dans le cas très spécifique de *Home*, ce " succès " reposait sur la prétention à " toucher " de manière similaire des publics des quatre coins de la planète.

Rappelons à ce sujet les questions complexes de la caractérisation du " public " et de l'appréciation du " succès " d'une œuvre. De manière générale, le succès d'audience (qui relève essentiellement de l'arithmétique) est considéré comme variable d'appréciation de la réception d'une œuvre culturelle. Le succès d'audience est ainsi évalué par strates géographiques (le pays, le continent, la planète)<sup>xix</sup>. Dans le cadre d'une œuvre militante (cas de *La terre vue du ciel* et de *Home*), la simple exposition à l'œuvre est considérée comme une attestation de réussite valant quasiment adhésion aux valeurs défendues. Voir devient ainsi adhérer, soutenir la cause, s'attribuer un camp (ignorants/instruits ; actifs/passifs ; indifférents/engagés ; etc.). C'est de ce point de vue que les auteurs et producteurs du film ont parlé de " retentissement planétaire " et par anticipation, considéré que la dimension universelle du film était validée.

Sans avoir besoin de soulever le débat épistémologique sur la question de la réception entre approche qualitative et approche quantitative, entre les concepts d'audience, de public et de réception qui postulent des regards différents sur une même réalité : l'appréhension du téléspectateur, il est possible d'aborder cette interrogation sur le public, à travers la seule variable des cadres de la réception. Le cadre, au sens goffmanien, fait réfè-

rence à l'espace social au sein duquel un discours est reçu et au sens qui en découle. Pour le cas de *Home*, il convient de considérer de manière comparative le cadre français (occidental) et le cadre camerounais (africain).

En France la diffusion du film *Home* s'inscrivait dans la dynamique générale de programmation de la chaîne France 2. Celle-ci comprend notamment avant la diffusion du film, la diffusion de bande-annonces qui remplit une double fonction : inscrire le programme dans l'agenda du téléspectateur et préparer la réception du programme en le situant dans un environnement (genre, thème, auteur, etc) et en donnant à voir un avant goût de son contenu. Il s'agit donc à la fois d'une approche d'information et de séduction du téléspectateur. En dehors de cette action directe sur le média diffuseur, le programme proposé est annoncé par les autres médias (radio et presse écrite) dans les rubriques spécialisées. Selon l'intérêt présumé de l'œuvre ou de son auteur, elle bénéficie d'un traitement médiatique pouvant aller de la simple évocation, à la présentation critique en passant par la diffusion des entretiens des auteurs et/ou producteurs. Dans le cas de *Home*, la notoriété de l'auteur (Yann Arthus Bertrand) et du producteur (Luc Besson) ont permis au film de bénéficier d'une importante couverture médiatique pré-diffusion.

Il convient par ailleurs de noter que la diffusion de *Home*, intervenait après celle du livre, après l'exposition photographique, après les interludes télévisés du même auteur sur la même problématique. Le téléspectateur dispose par conséquent d'un volume d'informations qui font de sa rencontre avec l'œuvre, une rencontre assumée. Mieux encore, les téléspectateurs français vivant en région parisienne avaient la possibilité de regarder le film sur grand écran à la tour Eiffel. L'acte de voir n'est donc pas simplement ni un acte passif, ni un objet de curiosité. Il a valeur d'engagement au sens d'implication et confère à celui qui regarde un statut qui n'est pas simplement

celui de téléspectateur. " Voir, c'est voir avec. C'est entrer en interaction avec tous ceux qui regardent simultanément la même image, où ceux dont on imagine qu'ils le font " rappelait Dayan (Dayan, 2000). A ce titre, la somme d'individus qui ont regardé le film constitue bel et bien un public au sens où ils constituent une communauté déjà constituée (par l'acte d'attendre et regarder le programme), ayant en partage une sensibilité de pensée qui fonde leur choix, mais disposant par ailleurs de la possibilité de participer à des débats publics autour du programme (qu'il s'agisse du débat post-film sur France 2, des débats radio-phoniques sur le film ou de la participation aux forums de discussion sur internet via les journaux en ligne et site spécialisés).

Le téléspectateur camerounais de CRTV, quant à lui, a appris la diffusion de Home à la fin du journal télévisé de ce vendredi 05 juin 2009, à travers l'annonce par le présentateur de la diffusion " d'un documentaire sur l'environnement tout de suite après ce journal ". Cette diffusion n'a été précédée d'aucune bande annonce, d'aucune insertion presse ou évocation médiatique du programme. L'absence de journaux consacrés à la télévision ou de rubriques télévision dans les journaux (voir Mutations et Le Jour) ne permettait pas non plus aux lecteurs de la presse d'être informés et préparés à la réception du film. Il en est de même de " l'émission débat " consacrée à l'environnement qui a suivi la diffusion du film. Tout comme le film, elle non plus n'a pas été annoncée. Et l'émission à laquelle prenaient part un responsable du ministère de l'Environnement, un responsable du ministère des Forêts et deux responsables associatifs était centrée autour de ce " qui est fait " et de ce " qu'il faut faire " pour " préserver l'environnement au Cameroun ".

Cette pratique de la télévision publique camerounaise, qu'il s'agisse des approches de diffusion des programmes (absence de bandes-annonces et de relations

presse) ou des contenus, constitue l'archétype de la paléo-télévision. La diffusion prime sur la réception, c'est donc au téléspectateur de s'intéresser aux programmes, de s'adapter à la programmation, et dans le contenu, il lui est assigné un rôle de simple récepteur des informations diffusées. Comme le rappelait Casseti et Odin, cette télévision donne à ses spectateurs la consigne d'être disponibles pour recevoir les programmes proposés sous forme de savoirs à travers une communication pédagogique marquée par la séparation nette de ceux qui savent (les officiels, les experts) et de ceux qui doivent écouter assidument (les téléspectateurs), (Casseti, Odin, 1990).

Ne disposant d'aucune information sur le film, de préparation à sa réception, ni de compte rendu et critique susceptibles de prolonger la réception, ni non plus de cadre d'échange et de discussion, les téléspectateurs camerounais constituent un parfait modèle de non-public. D'une part, par le contenu du film qui ne prend en compte que leur sensibilité esthétique à la qualité des images et l'originalité de la perspective, mais pas leur approche et leurs préoccupations environnementales. D'autre part, du point de vue de la réception où ces spectateurs n'existent que numériquement (comme audience) et non comme public car ne disposant ni d'un espace de délibération, ni d'une capacité de performance susceptible de rendre compte de leurs sentiments.

Contrairement à l'expérience de la télévision cérémonielle qui permet à un public véritablement international d'exister à travers la formation d'une communauté planétaire partageant des émotions (similaires ou contradictoires) autour d'un même événement (couronnement, confrontation sportive, etc.), l'encyclopédie de réception des téléspectateurs du film Home fait émerger deux formes de récepteurs : Un public et un non-public que l'audience permet fort opportunément de dissoudre au sein d'une même communauté : celle de ceux qui ont " regardé " le film.



## Conclusion

L'œuvre de YAB a permis de mener la réflexion et l'analyse tant du point de vue de la forme (perspective aérienne), du contenu (promotion de la nature) que du point de vue de la réception (tentative de constituer un public universel). Cette triple interrogation a donné l'occasion de s'intéresser au décalage entre le discours et sa matérialité. Alors que le point de vue aérien donne la possibilité d'éprouver la réalité d'un monde sans frontières et régi par un même destin tel que l'envisagent les discours sur la mondialisation, la réception montre toute la complexité de l'ancrage d'une thématique pourtant consensuelle du fait de publics encore trop culturellement marqués.

La question de l'image se trouve ainsi confrontée à sa réalité. Toute image, et à fortiori des images si particulières, développe un discours dont la visée ne saurait être la seule finalité. Un discours ne prend sens qu'à l'intérieur d'un cadre spécifique quelle que soit son universalité. Et la réception à l'intérieur d'un cadre est fonction de l'environnement culturel qui le caractérise et qui le différencie des autres. C'est cet environnement qui structure la culture visuelle ainsi que la grille de lecture à partir de laquelle peuvent être interprétées des œuvres comme *La terre vue du ciel* et *Home*. Mais pour une démarche qui se voulait d'abord esthétique puis militante, de l'audience naît le public et à ce titre, tout intérêt pour l'œuvre est un point de départ vers un autre regard sur la nature et la planète. De ce point de vue, l'audience peut valablement constituer une variable intéressante pour apprécier la portée de l'œuvre.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Agache, Roger et Delétang, Henri, L'archéologie aérienne en France. Le passé vu du ciel, Errance, Paris, 1999.
- Arasse, Daniel, On n'y voit rien, Gallimard, Paris, 2003.
- Arthus-Bertand, Yann, La terre vue du ciel. Un portrait aérien de la planète, La Martinière, Paris, 2005.
- Bakis, Henry et Bonin, Muriel, La photographie aérienne et spatiale, PUF, "Que sais-je ?", Paris, 2000.
- Belting, Hans, Pour une anthropologie des images, Gallimard, 2004.
- Brooks, David, Bobos, Lgf, Paris, 2002.
- Callon, Michel et Latour, Bruno, La science telle qu'elle se fait, La Découverte, Paris, 1991.
- Cauquelin, Anne, L'invention du paysage, PUF, Paris, 2000.
- Cassetti Francesco, Odin roger, " De la paléo à la néo télévision ", Communications n°51, Seuil, 1990.
- Dayan Daniel, " Explorer la diversité ", Hermès 11-12, 2001.
- Debray Régis, Vie et mort de l'image, Gallimard, Paris, 1995.
- Didi-Huberman, Georges, Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Minuit, Paris, 1999.
- Eco, Umberto, Lector in fabula, Grasset, Paris, 1985.
- Fairhead James, Reframing deforestation: global analysis and local realities: studies in West-Africa, Routledge, London, 1998.
- Ferry, Luc, Le sens du beau, Livre de Poche, Paris, 1990.
- Floch, Jean-Marie, Identités visuelles, PUF, Paris, 1995.
- Gerster, Georg, The Past from Above, Aerial Photography of Archaeological Sites, Getty Publications, Los Angeles, 2005.
- Gervereau Laurent, Histoire du visuel au XXe siècle, Seuil, Paris, 2003.
- Gombrich, Ernst Hans, Histoire de l'art, Phaidon, Paris, 2001.
- Jauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Gallimard, Paris, 1990.
- Leeuwen Van, Theo et Jewitt, Carey (sous la dir.) Handbook of Visual Analysis, Sage, Londres, 2001.

- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Presses Pocket, Paris, 1990.
- Magny, Joël, *Le point de vue*, Cahiers du cinéma, Paris, 2001.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1976.
- *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1979.
- *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1985.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, Londres, 1999.
- Semprini, Andrea, "Métro, réseau, ville. Essai de sémiotique topologique", in *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 8, Pulim, Université de Limoges, 1990.
- *Analyser la communication*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- *CNN et la mondialisation de l'imaginaire*, CNRS Editions, Paris, 2000.
- *La société de flux*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- *La marque, une puissance fragile*, Vuibert, Paris, 2005.
- *L'œil de la mondialisation*, [www.semprini.fr](http://www.semprini.fr), 2007
- (sous la dir.), *Analyser la communication 2*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Vernant, Jean-Pierre, *L'univers, les dieux, les hommes*, Seuil, Paris, 2006.
- Véron, Eliséo, *la sémosis sociale*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1998.

### NOTES

- i La Corée du Nord et Dubaï ont refusé d'accorder leur autorisation et l'Inde a confisqué la moitié des cassettes
- ii Ancien vice-président américain (1992-2001) et prix Nobel de la Paix 2007
- iii Film de Davis Guggenheim (2006)
- iv Dans un genre où l'effet militant et pédagogique est fortement atténué par la dimension spectaculaire et blockbuster
- v Magazine consacré à la "découverte des paysages du monde et de leurs habitants " créée en 1998 et diffusé sur la chaîne de télévision française TF1
- vi Charte environnementale élaborée par la fondation Nicolas-Hulot pour la nature et l'homme et le comité de veille écologique et proposé

aux décideurs politiques afin d'intégrer l'exigence environnementale dans les politiques publiques.

vii Sur ce point, même si la situation des pays asiatiques tels que le Japon et la Chine et des pays occidentaux n'est pas exactement la même que celle des pays africains, il est admis que les évolutions technologiques ont modifié la place et la relation à l'image sur tous les continents du fait de la télévision, du téléphone portable et surtout d'Internet.

viii 3 millions de livres vendus dans le monde et environ 100 millions de visiteurs de ses expositions des photos du livre

ix Même si quelques foyers intellectuels essaient de contester les causes (humaines) de la crise écologique, sa réalité elle est aujourd'hui scientifiquement avérée.

x E. Marty, A. Burguet, P. Marchand, "La communication environnementale : des discours de sensibilisation ? ", Sciences de la société n°74, 2008, pp 23-47

xi Tri des ordures ménagères, émergence des produits " bio ", etc.

xii En août 2006, le Probo koala un supertanker immatriculé au Panama, doté d'un équipage ukrainien et affrété par la multinationale Trafigura, a provoqué une grave pollution dans la capitale ivoirienne avec sa cargaison de résidus pétroliers toxiques causant la mort directe de 16 personnes.

xiii C'est notamment le cas des études d'impact environnementales qui n'apparaissent comme exigence sur les grands projets de développement (construction de routes, de barrages) que lorsque lesdits projets sont financés par les institutions financières internationales.

xiv Nature et société en milieux tropicaux, IRD, 2006, 260 p.

xv Gestion des points d'eau dans le sahel, techniques agricoles en zones forestières, etc.

xvi J. Fairhead, M. Leach, " Représentations culturelles africaines et gestion de l'environnement ", voir Bibliographie

xvii Nous renvoyons à l'analyse de la voix off par François Niney : " Cette voix off, d'où vient-elle ? Qui parle ? D'où ça parle ? Le documentaire est devenu parlé, c'est-à-dire commenté, à la façon du journal parlé à la radio. Images muettes du monde surplombées par le commentaire omniscient du speaker anonyme, telle sera la figure dominante de " l'objectivité " dans les actualités et les documentaires d'aujourd'hui ". L'auteur s'interroge sur l'étonnante légitimité (et longévité) de cette voix anonyme coiffant les images de son commentaire stéréotypé, en faisant mine de tirer ce qu'elle dit de la soi-disant évi-

dence des images. La raison rhétorique d'une telle légitimité, c'est que " la voix off, c'est la voix de Dieu (ou de son ministre) qui observe du ciel (du studio) l'agitation de notre malheureux monde sublunaire. Cette extériorité lui confère cette impartialité du spectateur absolu qui voit, de haut, les choses comme elles sont ". François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009, pp 110-119.

xviii Les images des Africains comme contrepoint visuels parsèment ainsi le film qu'il s'agisse des hommes rassemblés autour d'une montagne de poisson sur la plage ou autour d'un point d'eau en zone désertique, l'éclat et la couleur de leur vêtement donnent surtout une dimension esthétique à l'image.

xix Bien évidemment, il suffit qu'une œuvre soit reçue au-delà de son pays d'origine et par le biais de la diffusion dans quelques pays différents sur plusieurs continents pour que les campagnes de communications y relatives multiplient les superlatifs sur sa dimension " planétaire " .