



L'ILLISIBILITÉ DU PAYSAGE

Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité

[Estelle Zhong Mengual](#), [Baptiste Morizot](#)

Presses Universitaires de France | « [Nouvelle revue d'esthétique](#) »

2018/2 n° 22 | pages 87 à 96

ISSN 1969-2269

ISBN 9782130802297

DOI 10.3917/nre.022.0087

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-87.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

ESTELLE ZHONG MENGUAL ET BAPTISTE MORIZOT

L'illisibilité du paysage

Enquête sur la crise écologique comme crise de la sensibilité

Quels liens tissent la crise écologique que nous traversons et l'esthétique environnementale ? Ils peuvent sembler ténus. La crise écologique systémique qui est la nôtre apparaît d'abord en effet comme une crise, économique et politique, des sociétés humaines : elle met en danger le sort des générations futures, les bases mêmes de notre subsistance, et la qualité de nos existences dans des environnements souillés. Elle est aussi une crise des vivants : sous la forme de la sixième extinction des espèces, comme de la fragilisation des dynamiques écologiques par le changement climatique, et de la réduction des potentiels d'évolution de la biosphère.

Mais c'est aussi une crise d'autre chose, de plus discret, et peut-être plus fondamental. Ce point aveugle, nous en faisons l'hypothèse ici, est que la crise écologique actuelle, plus qu'une crise des sociétés humaines d'un côté, plus qu'une crise des vivants de l'autre, est une crise de nos *relations* au vivant. Parmi elles, il en est une qui concerne au plus près l'esthétique environnementale. Ce que nous nous proposons ici de suivre comme piste, c'est que la crise écologique constitue aussi une crise de la *sensibilité* – une crise de notre sensibilité à l'égard du monde vivant.

Par crise de la sensibilité, nous entendons un appauvrissement de ce que nous pouvons sentir, percevoir, comprendre, et tisser comme relations à l'égard du vivant. Une réduction de la gamme d'affects, de percepts, et de concepts nous reliant à lui. Nous avons une multitude de mots, de types de relations, de types d'affects pour qualifier les relations entre humains, avec les artefacts ou avec les œuvres d'art, mais bien moins pour nos relations au vivant. Cet appauvrissement de l'empan de sensibilité envers le vivant, c'est-à-dire des formes d'attention et des qualités de disponibilité, se manifeste de manière cruciale dans les réflexions portant sur l'appréciation esthétique de la nature. C'est dans cette mesure que l'esthétique environnementale s'impose comme un lieu-clé pour penser et retisser

de nouvelles relations au vivant dans le contexte qui est le nôtre. Quelles formes prend cette crise de la sensibilité au monde vivant ? Comment comprendre cet appauvrissement ?

QUELS OBSTACLES DANS LA CONSTITUTION D'UNE SENSIBILITÉ AU VIVANT ?

L'esthétique environnementale cognitive permet d'approfondir cette question, en tant qu'elle enquête sur nos formes d'attention spontanées à l'égard du vivant. D'après cette tradition, l'extinction d'une expérience directe de la nature, liée par exemple à l'urbanisation croissante, n'est pas suffisante pour expliquer le phénomène de crise de la sensibilité : il faudrait faire justice au style d'attention envers les milieux vivants qui se serait sédimenté dans la tradition à laquelle nous appartenons. Si « on n'y voit rien », ce serait alors en partie en raison de la prédominance du « modèle du paysage » comme modèle d'appréciation de l'environnement naturel. Ce modèle, intrinsèquement lié au genre pictural de la peinture de paysage, aurait structuré notre œil de telle manière que les éléments dignes d'attention dans la nature soient spontanément les éléments-clés de la construction d'un tableau : effets de perspective, ligne d'horizon, cadrage panoramique. « Le touriste moderne moyen [...] est intéressé, non pas par les formes et les processus naturels, mais par une belle perspective ^[1] » écrit Ronald Rees. Le modèle du paysage induit également une forme d'aplatissement du paysage, réduisant l'environnement naturel à un ensemble de vues. Il institue également une extériorité à son égard, ces vues étant à apprécier à bonne distance, la promenade prenant l'allure d'une déambulation muséale de points de vue en points de vue. Pour Allen Carlson, le modèle du paysage fait écran entre le monde vivant et nous : il empêche qu'on puisse l'apprécier « pour ce qu'il est en lui-même et pour les qualités qui sont les siennes ^[2] ». Il s'agirait pour cela de substituer au modèle artistique du paysage, un « modèle de l'environnement naturel » fondé sur « du sens commun et des connaissances scientifiques » ^[3] sur le vivant, nous faisant accéder par exemple à des « foyers d'appréciation ^[4] » propres à celui-ci tel que le fonctionnement écologique d'un milieu, ou les propriétés évolutives des vivants, nous permettant ainsi de reconstituer une sensibilité au vivant. Si l'« on n'y voit rien », ce serait ainsi parce que nous voyons le monde vivant seulement comme un paysage, et ce par ignorance de savoirs écologiques à même d'enrichir notre appréciation. De ce point de vue, la crise de la sensibilité au vivant équivaldrait dans un premier temps à une crise de *connaissance* et de style d'attention porté sur le vivant.

1. Ronald Rees, « The taste for mountain scenery », *History Today*, 1975, n° 25, p. 312.

2. Allen Carlson, « L'appréciation esthétique de l'environnement naturel », in H.-S. Afeissa, Y. Lafolie (dir.), *Esthétique de l'environnement. Appréciation, connaissance et devoir*, Paris, Vrin, 2015, p. 66.

3. *Ibid.*, p. 78.

4. *Ibid.*, p. 58.

LE GRAND PARTAGE DE L'ENCHANTEMENT

Si ce cadre d'explication nous paraît crucial pour approcher plus finement ce que signifie une crise de la sensibilité au vivant, il nous apparaît néanmoins incomplet. En effet, il convient d'interroger ici ce que signifie « connaître » dans

le cadre épistémologique qui est le nôtre. Dans le contexte naturaliste moderne ^[5], la connaissance scientifique prend de manière majoritaire (dans la représentation que les sciences donnent d'elles-mêmes, bien plus que dans les pratiques effectives des chercheurs) la forme de savoirs par objectivation nomologique, destinés à révéler les invariants mathématiques derrière les phénomènes, traduits en variables quantifiées prises dans des équations. Dans cette mesure, on peut se demander si la détention de connaissances scientifiques peut être considérée comme un moyen d'enrichir nécessairement l'expérience esthétique. La nature des savoirs est parfois susceptible de produire un effet sur leur détenteur parfaitement contradictoire avec un sentiment esthétique : un effet de réduction du monde vivant à une causalité strictement mécaniste.

Cette propension des savoirs issus du contexte naturaliste à provoquer un assèchement du monde vivant renvoie à ce que nous appelons le grand partage de l'enchantement. Le grand partage de l'enchantement consiste en une dichotomie très profonde entre science et art, dont nous héritons dans le cadre naturaliste. Il est exprimé ici schématiquement, et mille formes de discours y échappent, au point qu'il peut sembler dépassé. Il est même possible qu'il n'existe pas, mais c'est en tant qu'il *insiste* puissamment, et subrepticement, dans les discours et les pratiques, qu'il mérite d'être formulé dans toute sa schématique et violente clarté. Ce grand partage, dont il faudra retracer la généalogie ^[6], postule implicitement que la science seule pourra apporter des savoirs sur le monde vivant, et que par l'opération d'objectivation qui les constitue, ceux-ci produiront nécessairement un effet de désenchantement des phénomènes vivants, toujours plus réduits à des mécanismes causaux dépourvus de significations, d'intentionnalité, de téléologies locales, d'influences invisibles. Les arts, eux, auront le privilège de produire de l'enchantement de l'expérience, par l'usage de l'imagination, de l'évocation, mais il se fera au prix d'une interdiction fondamentale de prétendre produire à l'égard du vivant des savoirs vrais, c'est-à-dire des représentations fiables du monde qui valent pour une re-description collective partagée et une boussole de l'action. Conséquemment, c'est toute une ontologie qui se déduit de cette répartition de la production des formes symboliques : toute description du cosmos vivant comme riche de sens devient une fiction, heureuse, rêveuse, mais nécessairement erronée, frappée de fausseté par le pacte précédent : car la science, quant à elle, nous rappelle que ce n'est que de la matière, vidée des causes finales, entéléchies, sens, par les progrès de la rationalité. La science aura la vérité mais au prix d'un monde mort, cosmos muet, absurde, et dépourvu de significations. L'art aura le sens, mais au prix de la fiction, au sens ici de fable irrationnelle et consolatrice. La grande violence de ce partage, c'est d'abord qu'il est erroné ; surtout, il condamne toute description des prodiges bien visibles dans les relations écologiques, les héritages évolutionnaires, les formes de communications éthologiques, les myriades d'intelligences non anthropomorphes qui peuplent la Terre, à rester des fables : tout savoir qui restitue ses puissances d'enchantement au vivant tombe hors du savoir, tout art qui prétend s'en emparer reste en dehors de la vérité.

5. Nous faisons ici référence au concept de naturalisme chez Philippe Descola dans *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

6. Nous laissons la généalogie exhaustive de ce grand partage de l'enchantement à de meilleurs historiens des idées, mais la grande bifurcation entre qualités premières et qualités secondes, l'idée de la nature comme livre mathématique chez Galilée, la marginalisation du *wonder* décrite par Lorraine Daston, qui aboutissent à la formulation la plus pure du grand partage de l'enchantement dans la distinction effectuée par Emmanuel Kant entre jugement réfléchissant de l'expérience esthétique et jugement déterminant de l'activité scientifique, comme plus loin dans l'histoire des sciences les théories de la démarcation entre science et non-science, apparaissent comme autant d'étapes-clés. Voir Alfred North Whitehead, *Le Concept de nature* (1920), Paris, Vrin, 2006 ; Galileo Galilei, *L'Essayeur* (1623), Paris, Belles Lettres, 1989 ; Lorraine Daston, Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature (1150-1750)*, MIT Press, 2001 ; Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), Paris, Flammarion, 2000.

LE MONDE VIVANT COMME ILLISIBLE ET INSIGNIFIANT

Notre hypothèse est la suivante : si les savoirs scientifiques sous leur forme dominante se révèlent comme désenchantés, c'est qu'ils s'inscrivent dans une cosmologie naturaliste, qui postule une *illisibilité* et une *insignifiance* du monde vivant. Autrement dit, si nous ne voyons rien dans la nature, ce n'est pas seulement par ignorance de savoirs écologiques, éthologiques et évolutionnaires, mais parce que nous vivons dans un cosmos dans lequel il n'y aurait supposément rien à voir, c'est-à-dire ici rien à lire : pas de sens à interpréter. Ce ne serait pas seulement que l'on manquerait de moyens de traduction par ignorance des savoirs, c'est que la cosmologie « scientifique » postule qu'il n'y a pas de significations à déchiffrer. La crise de la sensibilité au vivant excèderait ainsi largement une crise de la *connaissance* sur le vivant.

Cette conception de la nature comme illisible et insignifiante, nous nous proposons de la pister à travers une approche philosophique de l'histoire de la peinture de paysage. Il s'agit ainsi de prolonger la généalogie des formes d'attention au vivant menée par l'esthétique environnementale cognitiviste : ce ne serait pas seulement en tant qu'ensemble d'éléments de composition que le modèle du paysage structurerait notre regard, mais en tant qu'il amène avec lui l'idée d'une *illisibilité* de la nature, d'un monde vivant sans significations.

Si la question de la lisibilité nous est apparue comme un point-clé de la reconstitution d'une sensibilité au vivant, c'est à l'aune d'une pratique, partagée par les auteurs, qui restitue le monde vivant comme un univers de signes à traduire : il s'agit du pistage, en un sens philosophiquement enrichi ^[7]. Pister, c'est rendre sensible aux détails révélateurs de la vie et des comportements des autres vivants (les animaux au premier chef, mais aussi insectes, bactéries, végétaux et champignons). C'est-à-dire décrypter et interpréter indices et traces des vivants pour reconstituer leurs perspectives sur un milieu partagé, leurs relations constitutives dans leur historicité, et leur style d'existence tissé aux autres. C'est enquêter sur le monde d'indices signifiants qui révèlent les habitudes de la faune et de la flore, leur manière d'habiter parmi nous. En faisant se lever les significations éco-étho-évolutionnaires du vivant, cette pratique a reconfiguré notre rapport visuel, sensoriel, et enfin interprétatif aux territoires vivants. C'est par un jeu de contrastes avec ce qui est lisible dans le vivant, dans les pratiques du pistage philosophiquement enrichi, qu'on va pouvoir rendre visible les dispositifs d'illisibilité qui caractérisent la nature des Modernes dans la peinture. Autrement dit, ce que la pratique du pistage amène avec elle en creux, c'est l'hypothèse que *la reconstitution d'une sensibilité au vivant passe en partie par la reconstitution d'une lisibilité de celui-ci*. Pour savoir quelle lisibilité construire, il s'agit cependant de nous intéresser aux couches d'illisibilité à décapier, que l'on peut déceler dans le naturalisme via l'histoire de la peinture de paysage.

7. Baptiste Morizot, *Sur la piste animale*, Arles, Actes Sud, 2018.

QUELLE LISIBILITÉ DU VIVANT DANS LA PEINTURE ?

Le premier indice révélateur quant au postulat d'une insignifiance de la nature se manifeste d'abord par le statut qui lui est accordé dans la composition picturale, notamment dans la tradition italienne et française. Malgré une progressive autonomisation du genre depuis le milieu du xv^e siècle jusqu'au xvii^e siècle, la nature occupe le statut de décor de scènes historiques jusqu'à la fin du xviii^e siècle^[8]. Elle ne peut prétendre en effet faire sujet.

Le plus beau paysage, fût-il du Titien ou du Carrache, ne nous intéresse pas plus que le ferait la vue d'un canton d'un pays affreux ou riant, il n'est rien dans un pareil tableau qui nous entretienne pour ainsi dire [...] Les peintres intelligents ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait les paysages déserts et sans figure. Ils les ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages [...] C'est ainsi qu'en ont usé Poussin, Rubens, et d'autres grands maîtres [...] On parle plus souvent des figures de ces tableaux que de leurs terrasses et de leurs arbres^[9].

Ce que souligne ici l'Abbé du Bos, c'est l'incapacité de la nature à faire histoire, au sens institué par Alberti dans le *De Pictura* (1435) : il n'y aurait pas d'articulation sémantique entre ses différentes parties, et elle ne susciterait pas d'émotions^[10]. Ce que les propos de l'Abbé du Bos expriment, c'est que la représentation de la nature pose le problème aigu de son *illisibilité* : si elle ne « nous entretient pas », c'est parce qu'il n'y aurait rien à y lire, c'est-à-dire rien à en retirer en termes de significations, qu'elles soient narratives ou émotionnelles^[11].

En 1800, le peintre français Pierre-Henri de Valenciennes se penche sur cette question : comment donner une légitimité à la représentation de la nature si elle n'est pas digne d'intérêt pour elle-même ? La solution qu'il trouve irriguera la peinture de paysage du xix^e siècle jusqu'à nos jours : il s'agira de mettre en évidence « les qualités expressives de la nature » : « L'artiste ne fait pas alors le froid portrait de la Nature insignifiante et inanimée, il la peint parlant à l'âme, ayant une action sentimentale, une expression déterminée, qui se communique facilement à tout homme sensible^[12] », écrit Valenciennes. Le vivant n'est plus le décor d'une scène humaine représentée, mais d'une scène intérieure : il devient le lieu de projection des émotions humaines. Celles-ci viennent donner sens et animation à un monde vivant jugé autrement dépourvu de sens, « inanimé » : dépeuplé, si l'on reprend les propos de l'Abbé du Bos.

L'invention d'une lisibilité de la nature par la peinture de paysage comme support de projection émotionnelle a connu une fortune certaine : la nature est ce lieu appréciable d'un point de vue esthétique quand il nous renvoie à notre propre histoire, nos souvenirs, notre état affectif. La campagne est belle en automne pour sa mélancolie, les montagnes sont sublimes en tant qu'elles nous rappellent notre fragile condition humaine. Ce régime de lisibilité contribue paradoxalement à rendre la nature illisible : dans le cadre de problèmes qui

8. Voir Alain Mérot, *Du paysage en peinture dans l'Occident Moderne*, Paris, Gallimard, 2009.

9. Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719, section VI, p. 18.

10. Voir Leon Battista Alberti, *De pictura* (1435), Paris, Macula, 1992.

11. Voir P. Schneeman, « Composition du paysage et émergence du sens. La peinture de paysage et l'art des jardins autour de 1800 », *Revue germanique internationale*, 7, 1997.

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

est le nôtre, hérité de l'esthétique environnementale cognitive, il contribue à rendre la nature impossible à apprécier pour sa richesse propre en significations incarnées dans des formes sensibles. C'est ici une première couche d'illisibilité.

Cette conception d'un monde vivant comme vide de significations et de présences contraste fortement avec ce que nous révèle le pistage, pratique qui prend la forme de la question : « qui habite ici ? ». Certes, les autres vivants n'habitent pas de manière spectaculaire comme les humains qui construisent routes et villes. La cécité des Modernes à l'égard du fait que nos espaces de vie sont aussi l'habitat des autres revient en partie au fait que les habitats humains se caractérisent par ce bâti matériel qui transforme le milieu. Par-là, on est tenté de déduire que les autres n'habitent pas ou peu : les oiseaux ne transforment pas le ciel, ni les dauphins la mer sans chemin. Or c'est un biais cognitif de représentativité, caractéristique du primate technicien qu'est l'humain : les autres animaux habitent aussi, certes de manière moins manifeste. Leur façon d'habiter émerge par le pistage, qui révèle leurs chemins familiers, ces chemins qui agencent leur domaine vital de manière très raffinée, reliant les points d'eau, les lieux de nichée ou de couvaison, les dortoirs, les points de vue, les aires de jeu et de parade... Les habitudes de vie, qui laissent partout des indices susceptibles d'être lus, sont la manière animale discrète d'habiter l'espace, de se l'approprier, de le faire familier, foyer (comme c'est également le cas chez les humains). Elles sont l'art animal d'aménager le territoire. Le corps d'habitudes est l'habitat invisible des autres vivants : leur aménagement immatériel du territoire. Il charge tous les lieux d'un écosystème d'une gamme de significations riches, variées, superposées, car multi-spécifiques.

LA MÉTAPHORE GALILÉENNE COMME LISIBILITÉ EXCLUSIVE DE LA NATURE

La tentative des peintres d'attribuer une lisibilité émotionnelle au paysage est cependant à comprendre comme une tentative de leur part de dépasser une couche d'illisibilité antérieure, qui trouve son origine dans un événement décisif dans l'histoire de nos relations au vivant : la constitution d'un mythe fondateur des sciences modernes sous la forme de la révolution galiléenne, en tant qu'elle reprend et détourne l'idée de la nature comme *livre* à déchiffrer (déjà présente à la Renaissance).

La philosophie est écrite dans ce livre gigantesque qui est continuellement ouvert à nos yeux (je parle de l'Univers), mais on ne peut le comprendre si d'abord on n'apprend pas à comprendre la langue et à connaître les caractères dans lesquels il est écrit. Il est écrit en langage mathématique, et les caractères sont des triangles, des cercles, et d'autres figures géométriques, sans lesquelles il est impossible d'y comprendre un mot. Dépourvu de ces moyens, on erre vainement dans un labyrinthe obscur ^[13].

13. Galileo Galilei, *op. cit.*

La nature reste un livre, mais l'ontologie n'est plus analogiste, c'est-à-dire il ne s'agit plus de décrypter dans l'expérience sensible les influences invisibles et les sympathies cosmiques entre les phénomènes, en relevant les ressemblances morphologiques. Le livre est désormais écrit en langage mathématique : c'est ici un des actes fondateurs du naturalisme. Ce faisant, c'est toute la lisibilité de la nature comme qualités sensibles, comme influences invisibles qui disparaît, reléguée dans « un labyrinthe obscur » et illégitime. Il y a une seule bonne manière de lire : identifier figures géométriques et équations cachées. Les autres régimes de lisibilité ne procurent pas de significations fiables, mais des illusions. Lire la nature, c'est abstraire des lois universelles en langage mathématique. Empressons-nous de préciser que ces formes de savoirs mathématisés sont aussi belles que puissantes, et il n'est même pas nécessaire de préciser ici qu'on ne les attaque pas : elles constituent d'exemplaires réussites des régimes de production de savoirs que constituent les sciences modernes. Ce que l'on stigmatise, c'est l'effet collatéral de l'enthousiasme pour ce mythe fondateur, qui défend comme exclusif et monopolistique ce mode de lisibilité à l'égard de la « nature », et du monde vivant, alors même que dans le champ des sciences, différents types de savoirs, fiables et puissants bien que non mathématisés ni mathématisables, subsistent (que l'on pense par exemple à l'histoire évolutive, l'éthologie, la botanique et ses concepts anexacts...). On retrouve ici une expression puissante du grand partage de l'enchantement.

Or ce tournant mythologisé de notre rapport à la nature, maintes fois décrit, revêt une autre importance au regard de notre enquête : en effet, il a lieu précisément au même moment où le paysage s'autonomise comme sujet légitime en histoire de l'art, au XVII^e siècle. Tel serait ainsi le paradoxe fondateur de la peinture de paysage : le paysage fait son entrée en peinture comme sujet au moment même où il est vidé de sa substance ontologique par la naissance du naturalisme (au sens descolien de schème ontologique). C'est alors même qu'il n'y a plus rien à voir de sensible dans le paysage (seulement des formes mathématiques) que la nature devient autonome en peinture : sujet digne de composition picturale à part entière. La peinture de paysage occidentale serait ainsi intrinsèquement fondée sur une double contrainte : prendre comme sujet un monde non-humain vidé de significations, alors même qu'une contrainte constitutive de la peinture est de pouvoir rendre lisibles les objets représentés (c'est la contrainte albertienne).

À LA RECHERCHE D'UNE LISIBILITÉ ALLIANT SENSIBILITÉ ET SAVOIRS

Cette tension constitutive entre assignation à insignifiance et recherche de lisibilité est sans doute la plus sensible dans l'âge d'or de la peinture de paysage, le romantisme allemand et anglais, notamment dans le travail de Johann Wolfgang von Goethe, Alexander von Humboldt, et John Constable, et incarnée de manière

saisissante dans le portrait d'Isaac Newton par William Blake (1795-1805). Ce que proposent ces créateurs, c'est de tenter de tenir les deux pôles du tableau ensemble, de construire un régime de lisibilité de la nature réunissant qualités premières et qualités secondes. Dans ce pan du romantisme, « le passage [du modèle newtonien] à celui d'une nature signifiante passe par un travail de réappropriation du discours scientifique classique [...] ^[14] » qui va fonctionner comme outil de lecture des signes du monde vivant. Cette appropriation passe par une réinscription de ces connaissances dans une conception *analogiste* du monde : « Si l'œil n'était solaire (*sonnenhaft*), comment pourrions-nous percevoir la lumière ^[15] ? » écrit ainsi Goethe.

Le choix romantique de revenir à une modalité ontologique analogiste, omniprésente à la Renaissance, n'est pas anodin ici. La spécificité de l'analogie comme régime de lisibilité est en effet de postuler que les formes sensibles (de par leur *ressemblance* avec d'autres notamment) nous renseignent directement sur les significations cachées, les relations invisibles qui constituent le cosmos. Les formes sensibles ne sont pas des leurres qu'il faut réduire à leur forme mathématique pour pouvoir les appréhender correctement, mais des indices pertinents quant aux significations du monde. Cette particularité de l'approche analogiste est incarnée dans ce motif central du romantisme, qui compare la nature à des *hiéroglyphes*, comme on peut le trouver dans les écrits de Philip Otto Runge, Joseph Görres ou John Constable. Le motif du hiéroglyphe incarne bien sûr de manière frappante l'affirmation d'une signifiante, d'une lisibilité possible de la nature, mais il signale quelque chose d'encore plus précis : il signale le tissage constitutif du *sensible* et du *sens* dans le monde vivant, en tant que le hiéroglyphe constitue le paradigme de la signification encapsulée dans une forme esthétique sensible.

Ce n'est pas la solution de l'analogisme qui nous intéresse ici, dont les réseaux de correspondance entre l'humain et le monde vivant, par proximité et ressemblance, trouvent leurs limites dans l'absence de savoirs écologiques, éthologiques et évolutionnaires pour les soutenir. Ce qui retient notre attention dans l'analogisme romantique, c'est qu'il donne à voir qu'un des enjeux-clés de reconstitution de notre sensibilité au vivant est de parvenir à faire émerger un régime de lisibilité du vivant qui n'assigne pas à l'insignifiante ce que nous percevons spontanément du monde vivant (ses formes sensibles), postulant que les seuls signifiants et signifiés pertinents sont inaccessibles autrement que par une médiation mathématique, comme dans le régime de lisibilité moderne naturaliste. L'enjeu est de construire un régime de lisibilité du vivant qui reconnecte formes sensibles et significations par des pratiques d'alliance entre sensibilité aiguë et savoirs scientifiques subversifs à l'égard du naturalisme, qui sont susceptibles d'en faire sauter les coutures de l'intérieur. Ce sont notamment les savoirs éco-étho-évolutionnaires qui permettent de révéler des structures invisibles en prenant pour indice les qualités sensibles du vivant.

14. Pierre Wat, *op. cit.*, p. 57.

15. *Ibid.*, p. 38.

Les romantiques ne bénéficiaient pas de cette forme particulière de savoirs, et ceci rend la centralité du motif du hiéroglyphe dans le romantisme ambiguë à interpréter. Pierre Wat formule l'hypothèse selon laquelle c'est en grande partie le caractère *intraduisible* des hiéroglyphes qui intéresse les romantiques : la pierre de Rosette n'étant déchiffrée par Champollion qu'en 1822, alors même que ce thème apparaît bien plus tôt dans le lexique des romantiques. Le *sentiment* d'une signification cachée a plus de valeur que l'*élucidation* de cette signification. Le monde se fait tout entier signes à déchiffrer pour les romantiques, mais ce sont des signes qui marquent une union invisible de l'humain avec le reste du cosmos, davantage que des signes qui renseignent sur les significations du vivant lui-même, sur ses qualités éco-étho-évolutionnaires. Ils marquent davantage qu'il y a *un sens* au monde, qu'ils n'indiquent une lisibilité effective du monde vivant. Il y a d'ailleurs une multiplicité de signes, mais *un sens* au monde : la pluralité des formes de vie est repoussée derrière la figure holistique d'une unité de la Nature.

À l'inverse, bien que la métaphore de la lisibilité s'avère pertinente pour qualifier les effets produits par le pistage, celle-ci ne suppose pas l'idée d'*un* livre, et donc d'*une* Nature. Le pistage révèle davantage le monde vivant comme tissages de corps interprétants animés de puissances biosémiotiques intrinsèquement plurielles : on pourrait utiliser la métaphore d'une multiplicité de *codes* différents, d'un palimpseste de langues différentes superposées, et entrelacées pour constituer des écosystèmes, codes et sens qui communiquent sur certains points et pas sur d'autres (comme ces chants des passereaux qui sont intra-spécifiques, alors que leurs cris de détresse en présence de prédateurs sont quant à eux compréhensibles par les autres espèces de passereaux). Mais ces significations sont néanmoins interprétables pour nous, depuis l'ascendance commune aux humains et aux autres vivants. Dès lors, lire le monde vivant revêt une autre dimension : il ne s'agit plus d'abstraire, de projeter ou d'apparier, mais de *traduire*, d'interpréter les codes des autres. De ce point de vue, le monde vivant apparaît davantage comme une Tour de Babel des codes de communications des vivants et des significations étho-éco-évolutionnaires. Le pistage transforme les territoires vivants, anciens déserts de matière illisibles, « qui ne nous entretiennent pas », en un lieu de commerce au sens ancien du terme, un commerce bigarré et cosmopolite entre des formes de vie plurielles. Les significations et communications sont omniprésentes dans le vivant : leur traduction, leur interprétation est ourlée de mystère, d'énigmes inépuisables, de malentendus créateurs, elle n'a pas la fluidité d'une interaction discursive claire et distincte entre humains, mais elle n'en est pas moins riche de sens.

Comme forme d'attention et style de sensibilité, branché sur des savoirs subversifs en sciences du vivant, le pistage philosophiquement enrichi confère aux paysages arpentés des dimensions supplémentaires : il les creuse de toutes les manières dont ils sont habités par d'autres formes de vie, qui sont chez elles,

il les peuple de voyages, de chasses, de jeux animaux, de conflits, de parades, d'intimidation, de dangers, de craintes, de relations politiques complexes, coopérations, conflits, alliances, *modus vivendi* et pactes diplomatiques. L'attention au paysage animal et à la sociologie végétale, aux alliances des bactéries et des racines chez les mycorhizes, et la tentative de traduction de toutes ces vies emmêlées, si étranges et si intimement proches, est une forme de lisibilité du vivant largement inexplorée. Ce style d'attention, où se tissent ensemble de manière intime et intensifiée raisonnement, traduction, imagination, intuitions et sensations, par-delà le grand partage de l'enchantement, nous apparaît ainsi comme particulièrement propice pour développer une appréciation esthétique du vivant qui ne soit pas projective (transformant les paysages vivants en supports et prétextes), mais fondée sur la richesse de significations qui leur sont propres, à même d'élargir notre gamme d'affects et de relations au vivant.