



HAL
open science

Représenter la forêt à l'ère de l'anthropocène (Chrystel Lebas, 2016 et Ritual inhabitual, 2022)

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Représenter la forêt à l'ère de l'anthropocène (Chrystel Lebas, 2016 et Ritual inhabitual, 2022). *Image & Narrative*, 2024, 25 (1). hal-04594678

HAL Id: hal-04594678

<https://hal.science/hal-04594678v1>

Submitted on 30 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Représenter la forêt à l'ère de l'anthropocène
(Chrystel Lebas, 2016 et Ritual inhabitual, 2022)

Danièle Méaux

Université Jean-Monnet

ECLLA

Les bois, vus de loin

Photographiée de loin, un massif arboré peut se détacher comme une figure sur un fond, une forme (de couleur verte ou brune, selon les saisons) distincte de son environnement. Il s'offre comme un élément dont on peut discerner la masse, située à bonne distance de l'endroit où se tenait l'opérateur – dont le spectateur occupe ensuite peu ou prou la place face à l'espace représenté. Une profondeur de champ suffisante permet de discerner la *skyline* du bois ou du bosquet qui se détache sur le ciel. Une photographie de ce type constitue un paysage : elle propose « la perception d'ensemble d'une étendue de pays¹ » à partir d'un point de vue unique et suppose une césure entre celui qui observe (photographe ou spectateur) et ce qui est observé (le pays). S'il n'est pas en position de surplomb, l'observateur est extérieur au paysage qu'il s'approprie du regard de sorte qu'il exerce une forme d'emprise sur le territoire.

Au sein des vues réalisées dans le cadre de l'Observatoire photographique national du paysage qui s'est développé en France à partir de 1991, le relatif embrassement visuel de l'espace représenté se trouve doublé d'un protocole de surveillance temporelle. L'observatoire du Parc naturel du Pilat a été initié en 1993². C'est alors que le point de vue 14 – « Combechèvre, commune de Longes, Pavezin » – a été choisie par Sophie Ristelhueber ; il a ensuite été reconduit par d'autres opérateurs³. La confrontation des différentes vues réalisées à partir de ce même point de vue permet

¹ Cette définition est celle que propose le Petit Robert.

² Voir à cet égard : <https://paysages.parc-naturel-pilat.fr/sites> (consulté le 4 mai 2023).

³ Dès 1995, M. Fropiet prend la relève. 2007 représente une année de césure. F. Reitzer pratique les reconductions de 2008 à 2010 (nouvelle année de césure). À partir de 2011, c'est J. Marceau qui assure le travail.

d'observer, année après année, l'extension du boisement en raison de la déprise agricole. C'est afin de servir une réflexion sur l'aménagement et la préservation du territoire qu'une telle veille a été instaurée⁴ : les reconductions permettent de constater une évolution qui n'est pas discernable à l'œil nu – non pas par ce qu'elle va trop vite (comme dans le cas de la chrophotographie), mais parce qu'elle va trop lentement.

Il n'est pas neuf que l'extension des zones boisées soit soumise à des protocoles d'observation. Au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, l'Administration des forêts avait incorporé à la formation de ses agents l'apprentissage de la photographie. Les officiers ingénieurs des services de restauration des terrains de montagne (RTM) réalisèrent ainsi des milliers d'images⁵. Ils n'opéraient pas à haute altitude, mais aux limites de la végétation, « entre les sommets et la plaine, entre une nature sauvage et une nature "domestiquée"⁶. » Les services de la RTM avaient été créés en application de la loi de 1882 relative à la conservation et à la restauration des terrains de montagne, afin de lutter contre l'érosion et le déboisement qui provoquaient des inondations en plaine. Des photographies des terrains dévastés étaient comparées à des vues des mêmes sites après travaux. Eugène Viollet-le-Duc écrivait alors :

Les montagnes sont une immense usine ; cette usine fournit l'eau de nos rivières, c'est-à-dire la vie. L'usine est en mauvais état, elle a besoin d'être revue et réparée ; elle périclité par notre faute surtout, et par l'action du temps. Et nous gémissons sur les conséquences de cet état des choses, en essayant des palliatifs qui prêteraient à rire, si on pouvait rire en présence de tant de ruines. [...] Étudions donc l'usine, elle en vaut la peine ; que nos jeunes ingénieurs aillent l'examiner dans tous ses coins, qu'ils en comprennent le mécanisme, et ils reconnaîtront bien vite que les réparations à faire sont nombreuses et urgentes⁷.

Ces propos portant à la restauration rationalisée d'une montagne ruinée (par l'homme et par l'érosion) s'inscrivent dans le contexte du développement triomphal de la société industrielle. Il trouve à s'incarner en des vues qui envisagent les sites comme des espaces à contrôler (et à améliorer) par l'ingénierie. Les diptyques, montrant la situation avant et après restauration, furent exposés lors de l'Exposition universelle de 1878, afin de démontrer l'efficacité curative de la politique publique⁸.

Dans le cas des observatoires du paysage qui se développent en France à la fin du XX^e siècle, les photographies n'appuient pas des actions de restauration ou d'aménagement, elles sont réalisées à des fins de diagnostic. La méthode mise en place témoigne de la prise de conscience du

⁴ Les photographies, souvent placées sur des sites Web, permettent une sensibilisation des habitants et des politiques locaux aux enjeux paysagers.

⁵ Luce Lebart : « La "restauration" des montagnes. Les photographies de l'Administration des forêts dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Études photographiques* n° 3, novembre 1997, p. 83-101.

⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷ Eugène Viollet-le-Duc, « Causeries du dimanche XXIII », *Le XIX^e siècle*, 16 août 1875.

⁸ Une telle démonstration n'était pas dépourvue d'utilité, car les agriculteurs locaux étaient souvent opposés à ces opérations de reforestation qui tendaient à diminuer leurs espaces de pâturage.

fait que le paysage est un corps complexe dont les évolutions sont régies par des mécanismes d'interférences multiples dont l'homme n'est pas absent – les changements reposant sur des interactions entre éléments « naturels » et initiatives d'aménagement très diverses, dont les effets ne sont pas maîtrisés. Dans ce contexte, il semble revenir aux photographes d'aider à la compréhension des mécanismes d'évolution des sites, au service d'une pensée des territoires comme mixtes de « nature » et de « culture ». Toutefois, l'observation et une forme de maîtrise se trouvent là encore visés.

La forêt de l'intérieur

Lorsque l'opérateur chemine en sein de la forêt, l'épaisseur végétale ne se livre plus sous la forme d'un « paysage ». La vision se trouve bouchée par la profusion des arbres et des plantes diverses, de sorte que le regard est dans l'impossibilité de progresser du premier plan à un arrière-plan lointain. Le photographe ne peut prendre du recul, puisque les troncs ou les taillis, situés derrière lui l'en empêchent : il est condamné à être dans une relative proximité avec ce qu'il photographie. La forêt – excepté à sa lisière, c'est-à-dire au moment où elle finit – ne peut être le lieu d'une ouverture sur l'horizon. Devant des vues réalisées en sous-bois, le spectateur ne peut que se noyer dans une relative épaisseur végétale qui entrave la construction d'un espace profond, doué de lignes de fuite convergeant à l'horizon.

Dans les années 1860-1870, des photographes quittent l'espace protégé de leur studio et se détournent des sujets dociles que représentent les objets ou les monuments, pour s'atteler à des ensembles végétaux frémissants en forêt de Fontainebleau. Alors que certains d'entre eux (tel Gustave Legray) ne quittent que peu les allées et les itinéraires balisés, d'autres (comme Eugène Cuvelier) s'aventurent sous les arbres touffus et réalisent des plans rapprochés des denses entremêlements de branches et de feuilles qui les environnent⁹.

En France, dans les années 1980, un certain nombre de photographes ont affectionné la représentation de ce type de fouillis végétaux, de sorte que Jean-François Chevrier a pu parler à leur propos de « feuillagisme¹⁰ ». Le critique confie avoir créé ce néologisme de façon ironique – le suffixe « isme » étant d'ordinaire employé pour caractériser les courants de la modernité, quand les œuvres dont il parle n'ont rien à voir avec les avant-gardes, signant davantage un accueil patient du végétal. Jean-Claude Lemagny, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, reprend ce terme

⁹ Voir, à cet égard, Daniel Challe et Bernard Marbot, *Les Photographes de Barbizon*, Bruxelles/Paris, Hoëbeke/Bibliothèque nationale de France, 1991, et en particulier le texte de Daniel Challe : « Eugène Cuvelier, photographe en la forêt de Fontainebleau », p. 19-23.

¹⁰ Jean-François Chevrier, « L'étude de la nature ou l'ordre de la sensation », in *Construire les paysages de la photographie*, catalogue d'exposition, Metz pour la photographie, 1984, p. 5-12.

dans un texte intitulé « Dans la forêt des songes » où il écrit : « L'épaisseur de la végétation, l'inextricable complexité des feuillages sont objet de prédilection pour la photographie contemporaine¹¹. » Et d'ajouter : « Lorsqu'elle [la nature] s'épanche en sa "verve puissante", la complexité des formes envisagées devient telle que nul ne saurait introduire alors une forme de maîtrise qui s'immiscerait jusque dans les moindres détails. Sa luxuriance déborde, et l'artiste sent qu'il s'agit dès lors moins de mise à distance que d'immersion, moins de calcul que d'abandon. » Daniel Quesney, Arnaud Claass, Jean-Luc Tartarin fixent alors un monde fait de sinuosités et de multiplicités infinies – qui ne ressemble pas à ceux que bâtissent les hommes, soucieux de géométrie et de contrôle. La forêt n'a-t-elle pas été envisagée comme un espace habité par les elfes et les sorcières, autrement dit par des êtres étrangers à la raison ?

Cette tendance s'est poursuivie bien après les années 1980. Dans les vues de sous-bois réalisées Éric Poitevin¹², Thierry Girard¹³ ou Gilbert Fastenaekens¹⁴, les arbres font souvent obstacle à la perception du ciel qui reste dissimulé par les branchages. Quant à la ligne délimitant le sol, elle n'est pas toujours discernable, l'abondance des éléments qui recouvrent la terre se présentant fréquemment en continuité avec les troncs ou les buissons. Le spectateur est ainsi placé au cœur d'un épais maillage végétal où le regard se perd. Son attention se trouve sollicitée par une multitude de *stimuli* de sorte que le foisonnement des détails nuit à la perception du tout¹⁵. La plongée du regard dans des configurations toujours plus restreintes semble possible – tout grossissement d'un fragment pouvant aboutir, comme dans les images fractales, à la perception renouvelée d'une pluralité de sous-ensembles. Toute perception globalisante paraît dès lors impossible.

Les ensembles végétaux proposés au regard se caractérisent par une relative illisibilité. À la surface des représentations, tous les détails entretiennent une relation d'équivalence et aucune composition forte ne se dégage. Un tel désordre contrevient à une tradition de la peinture occidentale qui a valorisé la structuration de l'espace représenté¹⁶, introduisant dans l'espace du tableau un assujettissement des apparences aux lois du nombre et de la raison. L'encombrement

¹¹ Jean-Claude Lemagny, « Dans la forêt des songes », in *Cahiers d'une exposition* (Paris, Bibliothèque nationale de France, juin 1995, non paginé). L'exposition réalisée à la BnF sous le commissariat de Jean-Claude Lemagny du 27 octobre 1994 au 14 janvier 1995 comprend un certain nombre de photographies manifestant des penchants « feuillagistes ». Voir à cet égard Jean-Claude Lemagny dir., *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, photographies n° 132, 133, 134, 135 et 140.

¹² Éric Poitevin, Paris, Coromandel design, 2003, non paginé.

¹³ Thierry Girard, *Paysages insoumis*, Paris, Éditions Loco, 2012, p. 45.

¹⁴ Gilbert Fastenaekens, *En silence*, Paris, CFC Éditions, 2015, non paginé.

¹⁵ Erika Vicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2015.

¹⁶ Jacques Bouleau, *Charpentiers. La géométrie secrète des peintres*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

inextricable de la forêt sonne dès lors comme une forme de résistance à l'intellection ou à la compréhension.

À cela s'adjoint le sentiment d'une illimitation de l'étendue arborée : le cadre vient couper arbitrairement dans le tissu enchevêtré des arbres et des plantes qui semble pouvoir se poursuivre infiniment à l'extérieur du champ, comme le ciel et les nuages dans les *Equivalents* de Stieglitz (1923-1931). Mais alors que le photographe américain basculait son objectif vers le haut, les opérateurs sont dans le cas présent debout de sorte qu'un effet d'englobement se trouve produit. Les repères s'estompent, l'échelle même se fait imprécise : le regard se noie dans un monde où les points d'accroches possibles sont tellement nombreux qu'il lui est difficile d'opter. La prévalence des obliques, des courbes et des spirales contribue à la désorientation. Celles-ci renvoient à des puissances de croissance et de mouvement, à la vie des organismes. Le spectateur tend à épouser ces lignes et la durée de la perception des images s'en trouve dilatée.

Les vues faites à l'intérieur de la forêt se tiennent ainsi loin du genre du paysage – qui suppose une profondeur spatiale, régie par une gradation du proche au lointain et par la présence de la ligne d'horizon. Au fil de l'histoire, les peintres paysagistes ont préféré figurer de vastes étendues dégagées, qu'elles soient domestiquées par les hommes (au XVI^e siècle notamment) ou vierges de toute anthropisation (à partir du XVIII^e siècle). Davantage qu'un espace que l'on peut embrasser du regard, le sous-bois se présente comme un milieu au travers duquel on se fraie un chemin, un organisme que l'on habite du dedans. Les vues de l'intérieur de la forêt convoquent d'ailleurs des sensations liées à la motricité, des odeurs ou encore des bruits. Loin de la représentation paysagère, elles invitent à une humilité face à la prolifération du monde et renvoient à une résistance du végétal face à la volonté de rationalisation et d'exploitation des hommes.

« Photographie et intelligence liquide¹⁷ »

Dans un article intitulé « Photographie et intelligence liquide », Jeff Wall s'interroge sur la représentation photographique des « formes naturelles complexes¹⁸ » dont les contours incertains sont, dit-il, l'expression de « métamorphoses qualitatives infinitésimales¹⁹ ». Par son instantanéité, la prise de vue fige ces formes, de sorte que les photographies se font selon lui les emblèmes d'un « dilemme entre technologie et écologie²⁰ » : il y a pour ainsi dire contradiction entre « l'intelligence liquide » de la nature et le caractère « vitrifié » et « sec » des images (notamment numériques) qui sont réalisées aujourd'hui. Jeff Wall rappelle de fait que l'eau joue un rôle important dans la

¹⁷ Jeff Wall, « Photographie et intelligence liquide » [1989], in Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, ENSBA, 2004, p. 175-178.

¹⁸ *Ibid.*, p. 175.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

fabrication des épreuves argentiques (même si elle reste cantonnée à des étapes ou des espaces particuliers). L'usage des produits chimiques rattache la fabrication des images à des processus naturels, la photographie mobilisant à ses débuts des procédures proches de techniques anciennes telles que le lavage, le blanchissage ou la dissolution. L'optique et la mécanique (liées à l'usage de l'objectif, de l'obturateur, du projecteur ou de l'agrandisseur) font en revanche de la photographie une technique sèche, aux antipodes de toute sensation de liquidité.

Aujourd'hui les systèmes digitaux tendent à remplacer la pellicule et l'eau disparaît du processus de production des images (sa présence se limitant à sa lointaine fonction pour la production de l'électricité). Pour Jeff Wall, cette évolution entraîne une profonde modification de l'appréhension du médium : « Je vois métaphoriquement cette expansion de la partie "sèche" de la photographie comme une sorte d'*hubris* de l'intelligence technologique orthodoxe qui, bien à l'abri derrière une barrière de verre parfaitement fabriquée, contemple la forme naturelle avec ce détachement froid que nous connaissons²¹. » La figuration des formes naturelles, faites de turbulences et de sinuosités, amène selon l'artiste américain à un retour sur l'histoire du médium et à une prise de conscience du chemin parcouru, jusqu'à sa drastique séparation d'avec les phénomènes qu'elle figure.

La série *Paradise*, réalisée par Thomas Struth de 1998 à 2007, fait écho aux réflexions de Jeff Wall²². Le photographe allemand a réalisé, en maints endroits de la planète, des vues qui montrent des ensembles d'arbres, de lianes et de feuillages densément entremêlés, renvoyant à une vision archétypale de la forêt vierge. Ces entrelacs végétaux bloquent la progression du regard jusqu'à constituer une sorte de muraille. Les tirages accrochés aux cimaises des galeries ou des musées sont de grand format²³ de sorte que le visiteur ne peut qu'être impressionné par le spectacle vertical de cette profusion.

Dans le contexte actuel de forte sensibilisation aux questions écologiques, la série de Thomas Struth emblématise la notion de « forêt primaire » définie par l'ancienneté de sa futaie et exempte de toute trace anthropique. Si bon nombre des vues de la série *Paradise* ont été réalisées dans des régions ombrophiles tropicales, l'écologiste Nigel Pitman y décèle les marques d'activités humaines fort anciennes²⁴ : contrairement aux idées reçues, les forêts supposées primitives possèdent une histoire, les indigènes les ayant très anciennement investies pour y faire passer du bétail, y sélectionner des espèces utiles ou y allumer des feux. Il n'en reste que les images de Thomas Struth convoquent le mythe d'une nature inviolée, que l'on imagine identique à ce qu'elle était

²¹ *Ibid.*, p. 177.

²² Thomas Struth, *New Pictures from Paradise*, Munich, Schimmer/Mosel, 2017.

²³ Certains tirages dépassent largement les deux mètres sur trois.

²⁴ Nigel Pitman, in Thomas Struth, *New Pictures from Paradise*, *op. cit.*, p. 82.

antérieurement à l'apparition de l'homme. *Paradise* renvoie ainsi à la « part sauvage du monde » invoquée par Virginie Maris²⁵, cette dernière argumentant la nécessité pour l'homme de bénéficier de l'horizon d'une « nature intacte », c'est-à-dire « de lieux, d'êtres, mais aussi de processus qui échappent [à son] contrôle [...]»²⁶ et se présentent à lui dans une altérité radicale, afin de lutter contre une habitation totale de la planète, d'accepter de « borner notre empire²⁷ », ces espaces incarnant l'idée d'un « au-delà de l'agir humain²⁸ ».

La série de Thomas Struth donne précisément à penser cette notion abstraite. La densité des feuillages et des troncs, des mousses et des fougères transforme la trame végétale en un barrage opaque, une muraille qui ne comporte ni trouée, ni profondeur. Le sol, recouvert de feuilles et de fougères, se fond dans un fouillis végétal, dressé à la verticale comme s'il s'agissait d'un papier peint. Le regard vient buter contre une paroi – qui le tient à distance, le repousse presque de sorte qu'il ne peut que s'interroger sur la vision de la « nature » qui lui est proposée. Chez le photographe allemand, une extrême virtuosité technique se trouve affichée : toutes les zones de la représentation sont d'une grande netteté et les couleurs sont saturées ; la sophistication numérique vient « vitrifier » la représentation (pour reprendre le terme de Jeff Wall), s'inscrivant dans une relation de contradiction patente avec la liquidité naturelle.

***Field studies : walking through landscape and archives* de Chrystel Lebas (2018)**

À rebours de la « sécheresse » stigmatisée par Jeff Wall, la photographe française (qui vit à Londres) Chrystel Lebas a opté pour une autre manière de photographier²⁹. Elle recourt à l'image argentique, réalise des photogrammes et les tirages de négatifs anciens, adaptant ainsi ses procédures à son sujet de prédilection : la forêt. Elle croise aussi prises de vues faites sur le terrain, remploi d'archives et évocation d'approches scientifiques afin de restituer à la forêt une identité complexe et une histoire, bien loin de la représentation paysagère traditionnelle – qui tend à réduire le monde à une chose vue.

Dès ses débuts, Chrystel Lebas s'est intéressée à la nature et à la forêt. Les travaux qu'elle a consacrés à ce sujet ont donné lieu à des expositions susceptibles de combiner images fixes et mobiles³⁰. En 2008, un fonds important de plus de 1 400 négatifs sur verre au gélatino-bromure

²⁵ Virginie Maris, *La Part sauvage du monde*, Paris, Éditions du Seuil, « Penser la nature dans l'Anthropocène », 2018.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 201.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Depuis ses débuts, Chrystel Lebas tire elle-même ses images argentiques, quand les formats sont petits. Elle fait appel à un tireur pour les grands formats.

³⁰ On pense, entre autres, aux expositions : « Twilight: Photography in The Magic Hour » (The Victoria and Albert Museum, Londres, 2006) ; « The Charter of the Forest » (The Collection and Usher Gallery, Lincoln, juin-septembre 2010) ; « Conversations sur la nature : Chrystel Lebas & SofijaSilvia », sous le commissariat de Liz Wells et Sabina

d'argent, de tirages par contact et de notes, portant sur des espaces boisés, est étudié au Musée d'histoire naturelle de Londres ; les recherches permettent d'établir que cet ensemble a été constitué entre 1907 et 1938 dans les îles britanniques par Edward James Salisbury. Ce botaniste et écologiste (1886-1978) est l'auteur de travaux fondateurs sur les relations des plantes avec leur environnement³¹. Sollicitée par le Musée pour travailler sur cette gigantesque archive, Chrystel Lebas réalise des tirages de bon nombre de ces négatifs. En manipulant des produits chimiques liquides pour poursuivre en quelque sorte la tâche du scientifique, elle rapproche pour ainsi dire la fabrique des images des mécanismes de la vie végétale.

L'artiste travaille également avec des échantillons de plantes qu'elle place directement sur le papier sensible, à l'instar de ce que faisait Edward James Salisbury. Il s'agit là d'un retour aux origines concrètes de la photographie qui rappelle les *photogenic drawings* d'Henry Fox Talbot. La fabrication du photogramme rejoue des opérations chimiques, déterminées par la lumière, qui sont observables dans la nature. Les plantes déracinées sont placées dans leur intégralité sur le papier sensible de sorte que les images renvoient à l'idée d'une croissance permise par la lumière – à l'origine de l'empreinte photochimique. Sous l'appareil, Chrystel Lebas joue avec des filtres (cyan, magenta, jaune) : leurs valeurs et les temps d'exposition sont mentionnés dans l'ouvrage, en dessous des photogrammes, de sorte que se trouve encore souligné le caractère artisanal de la fabrique des images (aujourd'hui absent des représentations « sèches » produites avec les instruments numériques).

L'anthropologue Eduardo Kohn a développé, à partir des outils de la sémiotique peircienne, un cadre analytique permettant d'inclure les humains et les non-humains – choses, plantes, animaux – dans l'activité de la représentation³². Selon lui, le langage (qui est de nature symbolique) ne constitue qu'une des modalités sémiotiques possibles et les communications de nature iconique ou indicielle (omniprésentes dans la nature) ont été très sous-estimées dans la culture occidentale de sorte que les signes émis par les hommes y sont conçus comme exceptionnels et valorisés jusqu'à occulter tous les autres fonctionnements ; les êtres humains se trouvent ainsi coupés de toute ouverture à leur environnement. C'est à partir de ces considérations sémiotiques que l'anthropologue fonde l'existence d'un monde où des subjectivités et des capacités d'échange sont reconnues aux animaux³³ et aux arbres. Valoriser et expérimenter, comme le fait Chrystel

Salamon (Musée d'art moderne et contemporain, Rijeka, Croatie, juin-septembre 2011) ; « Chrystel Lebas : Regarding nature » (Huis Marseille, Musée de la photographie, Amsterdam, 10 décembre 2016-5 mars 2017).

³¹ Edward James Salisbury a notamment écrit *The Living Garden* (1936), *Flowers of the world* (1946), *Downs and Dunes: their plants life and their environment* (1952), *Weeds and Alien* (1961). Les photographies du botaniste témoignent d'une fascination pour les forêts (voir *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives*, *op. cit.*, p. 163.)

³² Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts* [2013], Paris, Zones sensibles, 2017.

³³ On pense à cet égard à Eduardo Viveiros de Castro, *Le Regard du jaguar. Introduction au perspectivisme amérindien*, Paris, Éditions de la tempête, 2021.

Lebas, la dimension chimique de la photographie s'inscrit – à l'instar de ce que préconise Eduardo Kohn – dans un mouvement de réévaluation des fonctionnements indiciels omniprésents dans la nature, qui rapprochent les images des signes émis par les plantes.

Mais l'artiste s'est également rendu sur les sites représentés par Edward James Salisbury afin de les photographier (cent ans plus tard) à nouveau. Elle se sert d'un GPS pour localiser les lieux, mais ne se cantonne pas à de strictes reconductions, s'autorisant d'amples libertés. Elle travaille en couleur et privilégie la lumière bleutée du crépuscule qui estompe les contours et noie les arbres et les plantes dans une sorte de continuité atmosphérique³⁴. Les sous-bois englués dans une pénombre fluide convoquent dès lors les imaginaires ancestraux d'un espace peuplé de créatures merveilleuses, d'elfes et de sorcières, capable de soumettre les personnes qui s'y aventurent à des épreuves initiatiques. Ces images obscures – où les couleurs sont poussées jusqu'à leur limite – rappellent des contes, tels que ceux des frères Grimm, où de jeunes enfants peinent à retrouver leur chemin dans une forêt mystérieuse. Les éléments tendent à se fondre les uns dans les autres pour suggérer une « atmosphère³⁵ ». Les vues de Chrystel Lebas renvoient à un imaginaire romantique – ce courant littéraire et pictural s'étant caractérisé par le développement d'une sensibilité accrue à la nature.

Pour ses prises de vue, l'artiste recourt à deux appareils : un Mamiya 67, maniable et léger – qui lui permet de réaliser des images en marchant et de photographier les végétaux de près – et une chambre panoramique placée sur un pied qui autorise les longues expositions requises par la faible clarté. Les amples panoramas réalisés à la chambre ne constituent toutefois pas des paysages, puisque le champ s'y trouve obstrué par la trame des troncs et que le sol y occupe une large place : l'enchevêtrement des végétaux et des racines tend à retenir l'attention. Les vues n'embrassent pas une étendue régie par des lignes de fuite qui pourraient guider le regard jusqu'à l'horizon. Le spectateur bute sur les mousses, les herbes et les feuilles situées à proximité, s'agglutinant au sol où viennent pourrir les substances organiques. Loin de la représentation paysagère, plans rapprochés et vues panoramiques se complètent et se répondent pour suggérer une prolifération englobante et mobiliser l'imagination du spectateur. La confrontation des vues de forêt et des photogrammes de spécimens végétaux signent, par ailleurs, une dialectique entre la poussée de chaque plante et l'écosystème pris dans son ensemble, entre l'infinie variété de la végétation et la solidarité fonctionnelle de toutes les espèces. Les vues panoramiques apparaissent sous forme de *leporello* de

³⁴ Cette préférence pour l'éclairage du crépuscule s'affirme dans bien d'autres œuvres de Chrystel Lebas : la série photographique *Between Dog and Wolf* (2003), la vidéo *Blue Hour* (2005), toutes deux incluses dans l'exposition « « Twilight, Photography and the Magic Hour » au Victoria and Albert Museum de Londres en 2006. C'est encore le cas de la série *Bel-Val* (2008). Voir à cet égard le site de l'artiste : <http://www.chrystellebas.com/> (consulté le 4 mai 2023).

³⁵ Gernot Böhme, *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Dijon, Les Presses du Réel, 2020.

sorte que le lecteur, qui tient l'ouvrage entre ses mains, se trouve plus ou moins immergé au sein de ces représentations.

Le livre *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives*³⁶ et les expositions éponymes qui ont été organisées en divers lieux³⁷ combinent des éléments hétérogènes : on y trouve une diversité de représentations photographiques – vues panoramiques, plans rapprochés et photogrammes réalisés par l'artiste, tirages en noir et blanc des négatifs sur verre d'Edward James Salisbury –, mais aussi les écrits de ce dernier explicitant l'influence du milieu sur la croissance végétale, des cartes, un texte du naturaliste Mark Spencer avec lequel Chrystel Lebas a collaboré, des commentaires de l'historienne de l'art Liz Wells et de la commissaire Berjitt Arends. Les espèces photographiées sont légendées par leurs appellations latines : au côté des botanistes Mark Spencer et Kath Castillo, Chrystel Lebas s'est initiée à la botanique, au fil d'un travail s'est étiré sur plusieurs années. L'ouvrage comprend encore des notices caractérisant les espèces végétales, tirées de la Flore de Clive A. Stace qui fait référence. La confrontation de tous ces éléments, amassés depuis 2011, signe que la forêt ne peut être cernée à partir d'un point de vue unique qui permettrait d'en rendre compte : vivante et proliférante, complexe et envoûtante, elle récuse l'enfermement dans une approche univoque.

Son appréhension ne peut se faire par le seul regard, elle requiert aussi des opérations d'intellection et d'imagination. Elle s'appuie sur la convocation de sensations liées à l'ouïe, à l'odorat, au toucher ou à la motricité et se nourrit des apports de la culture puisqu'aux lieux se trouvent accrochées une mémoire collective et une tradition iconographique. Il apparaît également que pour approcher la forêt, les moyens de l'art ne peuvent être dissociés de ceux des sciences (et de l'histoire de ces dernières). La façon dont l'artiste combine, au fil de sa patiente enquête, travail de terrain et recherche au sein des archives signe la complexité d'un milieu qui ne peut être saisi qu'à travers le croisement des points de vue et des médiums, la rencontre des arts et des sciences, et plus précisément la confrontation des sciences humaines et des sciences naturelles, susceptibles de mises en perspective réciproques³⁸.

³⁶ *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives* a reçu le prix du meilleur livre de photographie de la Fondation Kraszna-Krausz en 2018.

³⁷ Des expositions de ce travail ont par exemple été proposées au Stedelijk Museum Amsterdam du 29 septembre au 29 octobre 2017, dans le cadre de Photo London, à la Somerset House du 17 au 20 mai 2018, à la Sara Kay Gallery à New York du 13 septembre au 17 novembre 2018.

³⁸ Pour l'historienne de l'art Liz Wells, l'évolution du travail de Chrystel Lebas vers une approche qui croise celle des chercheurs en sciences humaines et sociales pour prendre en compte l'histoire du territoire comme celle des représentations s'est produite à partir de la réalisation d'*Études de Bel-Val* (2008), résultant d'une commande du Musée de la Chasse et de la Nature à Paris concernant un domaine situé dans les Ardennes. Voir à cet égard Liz Wells, « *Imaging Nature: investigating change in the natural world* », in Chrystel Lebas, *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives*, op. cit., p. 173.

La forêt est d'ailleurs moins approchée par Chrystel Lebas comme une étendue spatiale que comme un phénomène inscrit dans le temps³⁹. Son investigation nécessite la marche et la part faite au sol, au sein des photographies, le rappelle : le commerce des forêts est inséparable d'une progression physique où les muscles et le souffle sont sollicités. La confrontation des archives anciennes et des vues contemporaines esquisse un empan de près de cent ans au cours duquel les techniques et les regards ont évolué⁴⁰. Enfin les formes végétales suggèrent en elles-mêmes le processus de la croissance ; elles renvoient aussi au cycle des saisons. L'artiste choisit l'heure bleue où le monde diurne bascule dans la nuit, suggérant l'idée d'un passage, d'une transition en cours. Les photographies panoramiques augmentent la présence de la temporalité, puisque ce format requiert une durée du regard, les vidéos montrant quant à elle le changement en temps réel.

Si la culture conditionne les modalités d'appréhension des forêts, l'homme n'est pas non plus absent des transformations objectives qui affectent les espaces. Les photographies contemporaines permettent de constater la disparition de certains spécimens, le remplacement d'espèces d'arbres à croissance lente par d'autres dont la poussée est plus rapide. Sur les traces d'Edward James Salisbury, Chrystel Lebas photographie les dunes écossaises de Culbin – où, depuis les années 1930, une forêt a été replantée afin de lutter contre l'érosion⁴¹. Grâce à la consultation de cartes, elle s'attelle à l'étude de l'évolution des sites qu'elle documente par la prise de vue. Dans le livre, comme dans les expositions, la présence de l'archive signe que, pour approcher la forêt, il est nécessaire de prendre en compte son histoire. Le sous-bois est un milieu complexe et changeant qui ne possède pas la virginité qu'on tend à lui prêter... et la conscience de son hybridité et de son évolutivité ne peut que sensibiliser à la nécessité d'en prendre soin. Chrystel Lebas note que ce travail qui l'a mise en contact avec les approches de botanistes a modifié son appréhension des végétaux qu'elle a appris à relier davantage à l'écosystème au sein duquel ils sont pris, comme sa compréhension du changement des sites où l'impact des interventions humaines s'impose⁴², l'agentivité des organismes naturels et des facteurs environnementaux se combinant à celle des hommes.

Pour rendre compte de ces phénomènes, Chrystel Lebas croise la recherche méthodique aux ressources poétiques du montage et de la création plastique. Se combinent ainsi investigation et imagination – dont il apparaît dès lors qu'elles sont plus proches et complémentaires qu'on ne le

³⁹ Chrystel Lebas a publié en 2003 un premier ouvrage intitulé *L'Espace temps/ Time in Space* (London, Azure Publishing).

⁴⁰ Geneviève Chevalier, « Chrystel Lebas au Musée d'histoire naturelle de Londres : The Sir Edward James Salisbury archive re-visited », *Espace*, n° 129, automne 2021.

⁴¹ À ce sujet, Chrystel Lebas a également réalisé en 2015 *The Wandering Dunes, Culbin Sands* (installation vidéo à 4 canaux avec paysage sonore, en boucle, chacun durant entre 7' et 20'). Le paysage est filmé à 360°. Les images sont accompagnées de sons enregistrés sur les lieux et d'une interview d'un garde forestier, Allen Campbell, qui explique les stratégies de plantation.

⁴² Chrystel Lebas, *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives*, *op. cit.*, p. 16.

concède ordinairement. Le recours au terme d’anthropocène – qui prête à maintes controverses – a le mérite de pointer (par son étymologie) la nécessité de lier les apports des sciences humaines et ceux des sciences naturelles ; il ouvre peut-être aussi à ce que l’on y adjoigne ceux de l’invention artistique. Ce sont, en tout cas, les relations des hommes et de la forêt qui intéressent Chrystel Lebas – ces liens étant aussi bien culturels et mentaux que matériels et vitaux.

En 2021, l’artiste a réalisé une installation multisensorielle intitulée *Regarding Forests*⁴³. Dans un espace relativement obscur, étaient accrochés des tirages de très grand format montrant des forêts fort anciennes⁴⁴. La dimension des images et l’abondance de détails qu’elles renfermaient conduisaient à une dilatation du temps de leur exploration par le regard. La basse luminosité des prises de vue faisait que les limites des représentations tendaient à se fondre dans l’obscurité de la pièce alentour. Les tirages monumentaux étaient disposés aux angles des murs de la galerie de sorte que le visiteur avait la sensation de pénétrer à l’intérieur de la forêt et d’être dominé par les arbres. Des bruits enregistrés sur les lieux par l’artiste étaient également diffusés dans l’espace d’exposition ; ils renvoyaient de manière indicielle à la présence animale, à la pluie ou au vent, contribuant ainsi à recréer toute une atmosphère. Des odeurs étaient également répandues et ce bain sensoriel s’avérait bien plus apte à évoquer la forêt qu’une figuration paysagère de type traditionnel.

***Forêts géométriques. Luites en territoire Mapuche*⁴⁵ (Ritual inhabitual, 2022)**

Le collectif Ritual inhabitual est constitué de deux artistes (Tito Gonzáles Garcia et Florencia Grisanti), mais ces derniers se sont adjoints des chercheurs de différentes disciplines et des écologistes afin de travailler sur les forêts du sud du Chili ; ils se sont par ailleurs concentrés sur la relation du peuple mapuche aux plantes médicinales. En effet, en raison de l’extension de la sylviculture industrielle qui entraîne une perte de la biodiversité, les chamanes peinent de plus en plus à récolter les spécimens végétaux qu’ils recherchent. Loin d’être présentées comme des étendues offertes à la vue, les forêts du sud du Chili sont abordées par Ritual inhabitual au travers de leurs liens étroits avec les hommes qui les habitent et qui les pensent – nature et culture ne pouvant paraître plus intrinsèquement nouées.

L’enquête menée par le collectif s’est étendue sur plus de cinq années, pendant lesquelles Tito Gonzáles Garcia et Florencia Grisanti se sont plusieurs fois rendus au sud du Chili et y ont

⁴³ Cette installation a été montrée à la Wellcome Collection du 7 septembre au 2 décembre 2021. Voir à cet égard, Chrystel Lebas, « Reflect on the urgency of these places », Artist Interview, Wellcome Collection : <https://www.youtube.com/watch?v=Wzab9IKXifU> (consulté le 7 mai 2023).

⁴⁴ Ces forêts sont situées à Yakuashima au Japon et à Olympia national Park dans l’État de Washington.

⁴⁵ Ritual inhabitual, *Forêts géométriques. Luites en territoire Mapuche*, Arles, Actes Sud, 2022.

photographié les vastes étendues arborées, des plantes variées et la population mapuche dans toute sa diversité (réalisant des portraits d'activistes, d'artistes, de bonnes sœurs, d'évangélistes, de rappeurs...). Les Mapuches sont les détenteurs d'un savoir médicinal et leur rapport à la nature est de l'ordre du sacré, les chamanes se présentant comme des êtres capables de ressentir les signes de la forêt. Toutefois leurs pratiques se trouvent aujourd'hui menacées. Au travers de leur enquête, les membres du collectif sont amenés à interroger et à renouveler aussi bien les méthodes employées par les naturalistes (face aux arbres et aux plantes) que par les ethnologues (face aux autochtones).

En 2017, une première exposition a été organisée au Musée de l'homme⁴⁶, une autre dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie à Arles en 2022. La même année, un livre paraît chez Actes Sud⁴⁷. Le titre de l'ouvrage comme de la dernière exposition – « Forêts géométriques » – s'apparente à un oxymore, puisque les forêts sont des écosystèmes proliférants d'étroite interdépendance des espèces végétales, éloignés de toute organisation rationalisée. On peut penser que, dès lors qu'il y a ordonnancement de l'espace selon des proportions régulières et orthogonales, il n'y a plus de forêts. Les gigantesques plantations de conifères et d'eucalyptus qui occupent aujourd'hui, pour grande partie, le territoire chilien ne sont pas des forêts. Au XIX^e siècle, des hectares d'étendue boisée ont été brûlés afin d'augmenter la disponibilité des terres pour la culture extensive du blé. Cette gestion extractiviste s'est prolongée au XX^e siècle avec le passage massif à la sylviculture. Il s'agissait alors pour l'État chilien de répondre à la demande du marché international en bois et en cellulose.

Dans les zones du sud favorables à une rotation rapide des cultures forestières, les entreprises ont utilisé des moyens coercitifs pour que les habitants vendent à bas prix et des avantages économiques ont été octroyés aux grands propriétaires. L'industrie forestière était censée permettre une lutte contre la pauvreté, mais les résultats promis n'ont pas été au rendez-vous. Les gigantesques plantations entraînent au contraire aujourd'hui une pénurie en eau, une grande vulnérabilité aux incendies, une extrême difficulté d'accès à la terre et une importante pollution, de sorte que les habitants émigrent vers les zones urbaines. Ceux qui restent voient leurs modes de vie, construits dans une relation intime à la biodiversité des forêts profondément mis à mal, la monoculture arboricole étant absolument contraire à ce que peuvent attendre des personnes qui croient qu'un arbre possède un esprit et s'organise intimement avec les autres plantes pour croître. Toutefois, si la culture mapuche est menacée, depuis les années 1990 se sont amplifiées les

⁴⁶ Cette exposition, comme celle présentée à Arles en 2022, a été réalisée sous le commissariat de Sergio Valenzuela Escobado.

⁴⁷ Le livre avait d'abord été prévu aux Éditions Xavier Barral, avant le décès de cet éditeur. Les éditions Actes Sud ont ensuite pris la relève.

mouvements de revendication qui articulent volonté de préservation des milieux forestiers et des modes de vie autochtone.

Forêts géométriques combine des éléments de nature hétérogène qui se font écho pour documenter une réalité tout à la fois environnementale et humaine, de façon efficace et poétique. Les vastes plantations ont été photographiées en couleur, avec des négatifs grand format de 4 x 5 pouces. Les deux artistes confient :

Ce format est utilisé pour photographier la technologie, l'architecture et la machinerie. Sa grande précision permet de rendre compte du détail des inventions technologiques ; il est donc privilégié par le monde professionnel. Nous l'avons utilisé pour photographier les forêts qui ne sont pas accessibles au public, car elles sont également considérées comme des formes de technologie, d'architecture et de machinerie⁴⁸.

Nous retrouvons là, associé cette fois à l'usage de la chambre grand format (même s'il s'agit dans ce cas de photographie argentique), un imaginaire qui rejoint celui de la « sécheresse » (invoquée par Jeff Wall). Nombre de ces vues montrent des espaces dévolus à la sylviculture intensive où des troncs de même taille s'alignent de façon serrée, séparés par des trouées rectangulaires où tous les arbres ont été récemment coupés. Ce sont également des photographies en couleur (de format vertical et disposées en séquences) qui montrent des laboratoires de biotechnologie – dans lesquels des quantités de graines clonées poussent dans des boîtes translucides, tandis que de jeunes plants dopés par des adjuvants chimiques croissent dans des serres – ou le fonctionnement de l'industrie du bois et du papier : grumes entassés ou transportés par des bulldozers, gigantesques machines dévolues à la fabrication du papier.

En revanche, afin de photographier les Mapuches ou les végétaux, les deux artistes ont fait appel à la technique archaïque du collodion humide sur verre et ont privilégié des plans rapprochés. Les épreuves en noir et blanc présentent d'étranges reflets métalliques ; elles portent les marques des poussières qui sont venues s'accrocher à la matière gluante et sont légèrement floutées sur les bords (le collodion séchant là plus vite qu'au centre de la plaque). Ces vues obscures tranchent avec les images en couleur des « forêts géométriques » et de l'industrie. Le recours à la liquidité du collodion semble capable de rapprocher symboliquement les représentations de fonctionnements « naturels » et vivants. Il écarte les vues de la transcription d'un excès de détails qui pourrait apparaître comme l'équivalent d'une mise sous surveillance.

Dès la fin du XIX^e siècle, les ethnologues se sont tournés vers des procédés secs au bromure d'argent qui permettaient une prise sur le vif, proche de la capture, et n'obligeaient pas à un développement sur place⁴⁹. Les chercheurs contemporains réalisent certainement aujourd'hui leurs « prises de note » au moyen d'appareils numériques. En retournant à l'usage du collodion humide,

⁴⁸ Ritual inhabituel, *Forêts géométriques. Lutttes en territoire Mapuche, op. cit.*, non paginé.

⁴⁹ Vincent Debaene, « L'humide et le brûlé. Rituel et photographie en terre lafkenche », in *ibid.*

Tito Gonzáles Garcia et Florencia Grisanti prennent le contre-pied de ces pratiques. Ils se détachent de la complète précision du portrait, de sorte que leurs sujets semblent sourdre d'un univers sombre et fluide. Les modèles doivent poser longuement devant l'objectif et participent ainsi activement au dépôt de leur image sur la surface sensible : leur effigie n'est plus capturée, mais offerte. Il faut préciser que, pendant la durée d'exposition, l'opérateur ne voit pas ce que la plaque sensible retient et ne se trouve donc pas en position de maîtrise. Le caractère artisanal du procédé autorise des accidents. À cela s'ajoutent les difficultés concrètes liées à l'obligation de développer sur les lieux (les deux artistes ont aménagé à cette fin une chambre itinérante à l'arrière de leur véhicule). Tous ces éléments éloignent leurs manières de faire des comportements conquérants qui furent ceux des ethnologues du XIX^e siècle. Dans les vues faites au collodion humide, plantes et personnes d'origine mapuche, rongés par le noir, paraissent de surcroît pareillement soustraits, de façon symbolique, à un anéantissement menaçant.

Aux photographies se trouvent combinées, dans l'ouvrage, les reproductions numériques des pages d'un herbier conservé au Musée de l'Homme, les citations de propos diffusés par des Mapuches sur WhatsApp, des coupures de presse témoignant de l'importance des mobilisations qui visent à défendre la communauté et ses modes de vie, liés à la forêt. Le livre comprend également des textes de spécialistes de l'histoire environnementale, de l'ethnologie ou encore de l'ethnomusicologie (qui décrivent comment les rappeurs d'origine mapuche transmettent et réactivent aujourd'hui une culture ancestrale). La mise en évidence de la vitalité de la population mapuche éloigne *Forêts géométriques* de toute victimisation. On apprend d'ailleurs que les chamanes sont aujourd'hui invités à exercer dans des hôpitaux interculturels aux côtés de médecins « classiques » : même s'ils peinent à trouver les plantes qui leur sont nécessaires, leurs savoirs sont reconnus et les soins qu'ils prodiguent sont remboursés par la sécurité sociale. Tous ces éléments (langagiers et iconiques) s'éclairent mutuellement pour témoigner d'un état de la forêt et des populations qui l'habitent, des menaces qui pèsent sur la biodiversité et sur la culture qui y est intimement liée, mais aussi de la vigueur et de la combattivité des Mapuches. Les forêts ne sont pas abordées comme des étendues offertes au regard, ni comme des réalités naturelles, mais comme un milieu rétif à la géométrisation où prolifèrent les vies les plus diverses et auquel participent les autochtones, conscients de son agentivité.

Dans l'exposition présentée à Arles en 2022, des moniteurs empilés diffusaient les propos de différentes personnes d'origine mapuche. À côté des grands tirages en couleur représentant les « forêts géométriques » ou l'industrie du bois, les épreuves en noir et blanc faites à partir des négatifs au collodion humide étaient proposées en très petit format de sorte que le visiteur devait s'approcher afin de les scruter, comme pour les toucher. Mise en livre et mise en espace ne s'avèrent

ainsi pas redondantes, mais complémentaires afin de contribuer au déclenchement de la réflexion⁵⁰, d'amener à dégager les effets néfastes de l'industrie forestière, pour les êtres humains comme pour le milieu naturel.

Par ses formes ainsi que par ses fonctionnements, la forêt semble résister à une figuration sur le mode du paysage – dont des théoriciens ont montré qu'elle emblématisait une forme de maîtrise du territoire, liée à la modernité⁵¹. Les travaux de Chrystel Lebas ou de Ritual inhabitual rompent vigoureusement avec ce régime de représentation. Malgré leurs différences, ces œuvres se rejoignent à plusieurs égards. Chacune à leur façon, elles renouent avec des procédures anciennes de fabrication des images qui les rapprochent de la liquidité et de la chimie des phénomènes naturels. Toutes deux combinent également en des dispositifs sophistiqués des plans d'ensemble et des vues rapprochées de végétaux afin de donner à penser la réalité complexe d'un écosystème vivant, constitué d'éléments interdépendants. Enfin, grâce à une documentation diversifiée, ils présentent la forêt comme un milieu qui échappe à une sommaire distinction entre nature et culture pour constituer un tout complexe en évolution. Sensibilisant à la nécessité d'une préservation (qui ne peut être assimilée à une sanctuarisation), ces œuvres se font aussi à l'évidence politiques.

⁵⁰ C'est ce que signale le commissaire de l'exposition. Voir à cet égard : <https://www.rencontres-arlles.com/fr/lieux/view/20/cour-fanton> (consulté le 4 mai 2023).

⁵¹ W. J. T. Mitchell dir., *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, p. 2.