



HAL
open science

Remonter à la source

Pascale Borrel

► **To cite this version:**

| Pascale Borrel. Remonter à la source. *Focales*, 2021, 10.4000/focales.373 . hal-04599816

HAL Id: hal-04599816

<https://hal.science/hal-04599816v1>

Submitted on 4 Jun 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.



Focales

5 | 2021

Le Paysage Temps photographié

Remonter à la source

Les Paradis de Thomas Struth et Ma Petite Amazonie de Jürgen Nefzger

Pascale Borrel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/focales/373>

DOI : [10.4000/focales.373](https://doi.org/10.4000/focales.373)

ISSN : 2556-5125

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Référence électronique

Pascale Borrel, « Remonter à la source », *Focales* [En ligne], 5 | 2021, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 12 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/focales/373> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/focales.373>

Ce document a été généré automatiquement le 12 mai 2022.



La revue *Focales* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Remonter à la source

Les Paradis de Thomas Struth et Ma Petite Amazonie de Jürgen Nefzger

Pascale Borrel

- 1 Parler de paysage et de temps à propos des *Paradis* de Thomas Struth (1998-2007) et de *Ma Petite Amazonie* de Jürgen Nefzger (2012-13) n'est *a priori* pas la voie la plus directe pour aborder ces œuvres. Celles-ci entretiennent, en effet, une relation incertaine avec l'idée que l'on se fait communément du paysage, celle d'un espace qui offre au regard son étendue : Struth et Nefzger représentent la forêt comme un milieu dense, exubérant ou encombré, plein d'entrecroisements, d'enchevêtrements de végétaux sur lesquels le regard bute. Quant au caractère temporel de ces œuvres, il ne réside pas véritablement en la capture d'un instant dans sa singularité, ni d'une durée traduite par une succession d'images. Les œuvres, réalisées à la chambre, laissent percevoir la relation lentement établie avec un sujet frontal et immobile.
- 2 La dimension temporelle dont on peut parler ici tient aux noms que Nefzger et Struth ont donnés à ces espaces obstrués. « Amazonie » et « Paradis » les associent à du passé, à des histoires, celles des découvertes et des conquêtes, celle d'un mythe des origines. Il s'agira d'analyser la relation que cette « idée de nature » entretient avec les partis photographiques que Nefzger et Struth ont pris et de situer la portée actuelle de ces représentations de la forêt.

Thomas Struth, « *Paradise* » 30



Rio Madre de Dios, Peru 2005, 231 x 287,5 cm

© Thomas Struth, avec l'aimable autorisation du photographe.

Jürgen Nefzger, *Ma Petite Amazonie*, 2012-13



100 x 125 cm

© Jürgen Nefzger, courtesy Galerie Françoise Paviot.

Une idée de nature

- 3 Les conditions de travail de Nefzger et de Struth sont sans commune mesure. Nefzger a réalisé cet ensemble d'une dizaine de photographies en longeant le cours de l'Arros, une petite rivière pyrénéenne. Struth a travaillé à l'échelle planétaire : ses voyages ou ses expéditions l'ont conduit en Australie, dans le Yunnan, sur l'île japonaise de Yakushima, en Californie, en Bavière, au Brésil, au Pérou, sur les îles Hawaï et en Floride¹. Ces œuvres, qui s'inscrivent dans des cadres spatiaux et temporels très différents, ont toutefois comme trait commun de figurer des milieux forestiers comme des barrières végétales. Dans des espaces envahis de branchages et de mousses, des troncs serrés ou entrecroisés barrent ostensiblement le chemin ; des emmêlements de feuilles, de lianes, de racines constituent des pans dressés à la texture irrégulière et dense. Dans les deux œuvres, le sol est souvent exclu de l'image ou, quand il y figure, il tend à se confondre avec les éléments verticaux, car il est recouvert de la même végétation. Que le ciel soit généralement hors champ² accuse cette sensation de frontalité, faisant de ces poussées végétales plus ou moins tortueuses des barrages infranchissables.
- 4 Si l'on entend par le mot « paysage » la représentation d'un espace dans son étendue, on ne peut que constater la distance que les photographies de Nefzger et de Struth entretiennent avec ce registre. Et par cette distance, elles mettent en évidence les conceptions de la nature dont le paysage participe dans l'art occidental. Son « invention », au XVI^e siècle, a consisté à figurer ce qu'Alain Roger nomme un « pays

sage³ », c'est-à-dire la « Campagne », une nature dont la valeur esthétique est intimement liée aux activités économiques qui s'y déploient. La recherche de « nouveaux paysages », qui, à partir du XVIII^e siècle, a conduit les artistes vers des espaces vierges de toute activité humaine, a consisté à associer « au beau la catégorie du sublime⁴ ». Qu'il s'agisse de lieux balisés ou sauvages, la peinture et la photographie se sont employées à les faire percevoir comme des espaces profonds, circonscrits ou incommensurables. Une telle opération suppose des milieux dont la topographie offre des points de vue d'où percevoir la gradation du proche et des lointains. La campagne, les montagnes, les bords de mer sont propices à un tel exercice du paysage c'est-à-dire du terrain ; la forêt, quand on y pénètre, l'est bien moins. Et par elle, ce sont de tout autres sensations, de tout autres imaginaires de l'espace et du temps qui se manifestent, comme l'indique le titre que portent ces deux ensembles.

- 5 Ce n'est pas Nefzger qui a établi une correspondance entre le site pyrénéen et la forêt sud-américaine. L'endroit est, en effet, communément qualifié de « petite Amazonie⁵ », car cet espace encaissé, creusé par les eaux de la rivière dans la roche calcaire, est doté d'un très fort degré d'humidité qui a permis le développement d'un monde vivant luxuriant : ses buis séculaires, lichens, fougères, mousses, scolopendres géantes et salamandres peuvent évoquer l'exubérance tropicale. C'est un lieu de promenade que des sentiers balisés permettent de « découvrir en famille, même par temps gris » comme le dit une annonce touristique. Les nombreuses images que les promeneurs font partager sur la toile exaltent la beauté du site en montrant les percées naturelles ou aménagées qui s'ouvrent dans la forêt. Nefzger, lui, en fait un espace dense, frontal comme pour inscrire la représentation de ce site dans un ailleurs plus vaste, moins hospitalier, celui de la « véritable » Amazonie, comme pour y greffer l'imaginaire que le terme recèle. Le nom « Amazonie » évoque la démesure de la forêt, ses profondeurs, l'exubérance de la vie animale et végétale ainsi que les aventures, les conquêtes, les fantasmes liés à sa découverte.
- 6 La figure guerrière de la mythologie grecque utilisée pour nommer le fleuve et l'immense plaine forestière sud-américaine indique le rapport conflictuel que les explorateurs – envahisseurs, aventuriers – ont entretenu avec ce milieu hostile et ses habitants⁶. Si le mot « Amazonie » évoque un moment de l'Histoire, ses violences et ses folies – celles qui constituent le sujet et la « matière » cinématographique d'*Aguirre ou la Colère de Dieu*⁷ de Werner Herzog –, il a également une dimension plus vaste ou plus vague. Il est l'expression emblématique ou archétypale de la « forêt vierge », appellation qui relève à la fois d'une entreprise de classification et d'une idée de nature mythique. Marie-Claude Smouts souligne d'ailleurs l'imprécision de la terminologie employée pour désigner et distinguer les milieux forestiers. Si la « forêt vierge » (ou « forêt naturelle » ou encore « forêt primaire ») est l'objet de différentes approches, elle est en général définie par le caractère « immémorial » de sa futaie et par l'absence ou l'imperceptibilité de l'influence humaine⁸.
- 7 Ces critères de classification semblent se faire l'écho d'un tout autre type de construction intellectuelle, celle qui, inscrivant la forêt dans un passé immémorial, en fait le contexte d'un récit des origines. Dans ces récits, « en premier lieu les forêts commencent à surgir⁹ » ou un « Que la terre verdisse¹⁰ » enclenche une succession de créations. Les forêts dont parlent ces récits sont des milieux en devenir ; leur harmonie ne participe pas de leurs principes biologiques et physiques propres, mais de l'ordre qu'y introduira la présence humaine. Aussi les « forêts vierges¹¹ » de Struth, dont la

frontalité semble repousser cette présence, n'évoquent-elles pas le « jardin en Éden » du texte biblique, mais plutôt l'espace fermé auquel le mot « paradis », dans son étymologie, se réfère. Le sens premier de « *paradeisos*¹² », « enclos », paraît en effet s'exprimer dans les photographies de Struth, non pas au sens de protection construite par la main humaine, mais en tant que barrière que la végétation, comme murée en elle-même, réalise sur un mode autonome.

Thomas Struth, « Paradise » 6, Daintree, Australia 1998



176,7 x 221,3 cm

© Thomas Struth, avec l'aimable autorisation du photographe.

La vie végétative et la photographie

- 8 Si les photographies de Struth nous confrontent à des murailles dressées par la forêt, elles donnent également la sensation de nous inclure dans ce milieu. Cette ambivalence est due aux conditions pratiques et techniques de prise de vue. On peut supposer que ce type d'espace encombré a imposé une proximité de l'appareil et des végétaux et que le travail à la chambre a permis d'en saisir les détails. Les dimensions imposantes des tirages contribuent à amplifier l'ambiguïté spatiale de ces œuvres, c'est-à-dire la difficulté à qualifier la place que nous occupons vis-à-vis de ce milieu végétal. Struth constate d'ailleurs que l'« [o]n peut passer un long moment devant ces images et ne pas parvenir à savoir comment se situer vis-à-vis d'elles¹³. »
- 9 Si ces espaces photographiques paraissent équivoques, c'est aussi parce que l'on peine à comprendre les principes qui en ont déterminé la composition. On n'y repère pas vraiment de structure interne destinée à organiser leur surface, à en hiérarchiser les plans. Ces espaces se présentent au contraire comme des agrégats plus ou moins

denses, des maillages irréguliers dont les emmêlements et les aspérités se trouvent disséminés çà et là. Regarder les *Paradis*, c'est suivre un cheminement visuel erratique le long des branchages enchevêtrés, dans les épaisseurs des pans végétaux - parcours dont les images laissent supposer le prolongement, sur un même mode vagabond et instable, au-delà de leurs limites. Ce qui fait la particularité de ce type de *all-over* photographique, c'est que le caractère chaotique du réel se répercute dans l'image. Aussi le cadrage n'est-il pas perçu comme une opération d'ordonnement, mais au contraire comme un acte arbitraire. En ce sens, l'effet produit par les œuvres de Struth rappelle celui dont Rosalind Krauss parle à propos des *Équivalents* de Stieglitz, qui, par leur motif « par essence non composé¹⁴ », font « sentir la résistance de leur objet à un agencement intérieur¹⁵ » et donnent « l'impression de composition imprévue, fortuite¹⁶ ». Dans les *Équivalents*, cette approche paradoxale de la composition participe de la recherche menée par les avant-gardes afin de miner les principes hérités de la tradition picturale. On peut considérer que les *Paradis* s'inscrivent dans cette lignée artistique, qu'ils relèvent d'une conception moderniste et qu'ils soumettent, ce faisant, le motif de la forêt à un traitement formaliste. Si l'on peut repérer la généalogie de ce régime de représentation, la portée actuelle que Struth cherche à donner à son motif est bien moins situable : on peut se demander ce que ces images de forêts « veulent nous dire ».

Thomas Struth, « Paradise » 31, Rio Madre de Dios, Peru 2005



143,8 x 189,3 cm

© Thomas Struth, avec l'aimable autorisation du photographe.

- 10 Nigel Pitman raconte une situation qui, à sa manière, illustre le type de question ou de perplexité que les *Paradis* peuvent susciter. Il était, en 2005, le responsable de la base scientifique d'Amazonie péruvienne où Struth a séjourné. Dans ce contexte, il a organisé une soirée de projection destinée à faire connaître aux scientifiques résidents

le travail que l'artiste avait réalisé dans différentes forêts. Pitman parle du « silence gênant » dans lequel cette présentation s'est conclue. Manifestement, dit-il, les spectateurs ont dû trouver ces photographies « *pointless* » ; ils n'en ont pas vu la raison, l'intérêt, c'est-à-dire ce qu'elles étaient censées représenter du milieu forestier. Plutôt que de magnifier la vie végétale par des effets lumineux, de faire ressentir l'immensité de la forêt, de chercher à en capter la vie animale, d'offrir la possibilité de « construire des histoires », elles livrent une masse végétale confuse où, comme le dit Pitman, on s'évertue à « attraper quelque chose, à chercher son chemin¹⁷. » La perplexité ou l'ennui de ces spectateurs « non-initiés » sont manifestement tributaires de normes ou d'idées reçues relatives au pittoresque photographique. Elles mettent toutefois en évidence certaines qualités des *Paradis*, en l'occurrence leur laconisme, leur mutisme. Ce sont des qualités analogues que les photographies de Nefzger présentent : l'espace confus, mal praticable de la *Petite Amazonie* est baigné d'une lumière terne ; la forêt y apparaît comme un milieu assoupi, d'un vert grisâtre, où le végétal semble réaliser une lente décantation.

Jürgen Nefzger, *Ma Petite Amazonie*, 2012-13



100 x 125 cm

© Jürgen Nefzger, courtesy Galerie Françoise Paviot.

- 11 Si les œuvres de Struth et de Nefzger montrent une proximité physique avec ce milieu, ce n'est pas une relation d'intimité qu'elles font percevoir. Cette proximité produit plutôt une sensation d'étrangeté, elle fait sentir qu'avec ce régime végétal, nous n'avons rien en commun. C'est une impression de ce type que semble exprimer Rei Masuda quand, à propos des œuvres de Struth, il constate : « Ces images pourraient sans doute nous donner à penser, si nous le voulions vraiment, mais, devant l'existence

si accablante de ces plantes, nous avons le sentiment que le projet de penser n'a rien d'urgent¹⁸. »

- 12 Ces photographies sont exclusivement dédiées à la représentation d'une existence qui, au sens littéral ou au sens figuré, ne nous « regarde pas » ; et la confrontation avec ce foisonnement autosuffisant produit un mélange de fascination et d'hébétude. Si ces denses forêts sont évidemment l'objet d'une pensée scientifique qui cherche à montrer « l'unité dans la diversité des phénomènes¹⁹ » comme l'écrivait Humboldt dans *Cosmos*, elles constituent un milieu étrange par la vie végétale qui s'y développe dans l'espace et dans le temps : les racines aériennes, les lianes et les végétaux rampants, grimpants sont la manifestation de ce que Darwin appelait les « capacités motrices » des plantes, motricité qui ici se manifeste sous la forme de poussées sinueuses, compliquées. Cette activité organique se développe dans la moiteur, à l'ombre des hautes frondaisons, et dans le terreau produit par les pourrissements animaux et végétaux. La singularité de cette vie-là, Claude Lévi-Strauss l'exprime quand, regardant la forêt amazonienne depuis le fleuve, il la qualifie de « géante moisissure²⁰ ». Et Conrad, qui fait de la densité de la forêt africaine l'un des ressorts principaux de l'avancée « au cœur des Ténèbres », voit dans cet espace végétal « une invasion folle de vie muette²¹ », « l'immobilité d'une force implacable²² », la manifestation d'un hiératisme inquiétant, car « [t]out cela [est] grand, en attente, muet²³ ».
- 13 Dans les œuvres de Struth et de Nefzger, l'appareil photographique, par son efficacité machinique, souligne par contraste les processus lents et cycliques, les stagnations qui rythment cette vie végétative. Si cet adjectif désigne, quand il est associé au mot « âme », les principes dont procèdent tous les êtres naturels, il évoque également une vie réduite à ses fonctions élémentaires, au maintien indolent et autarcique de son existence biologique, une vie qui confine à l'inertie.

Jürgen Nefzger, *Ma Petite Amazonie*, 2012-13



100 x 125 cm

© Jürgen Nefzger, courtesy Galerie Françoise Paviot.

Thomas Struth, « Paradise » 4, Daintree, Australia 1998



184,7 x 232,4 cm

© Thomas Struth, avec l'aimable autorisation du photographe.

Actualités

- 14 Nigel Pitman constate que les espaces que Struth fait voir sont des forêts perturbées²⁴. Les encombrements, la promiscuité de certaines espèces sont les marques des activités humaines qui s'y sont depuis toujours exercées et dont les plus récentes ont eu des effets dévastateurs. À défaut de savoir détecter ces indices, on peut percevoir la tension que Struth et Nefzger établissent entre milieu végétal et exploitation des ressources et des territoires quand on considère les *Paradis* et *Ma Petite Amazonie* dans le contexte général de leur travail respectif.
- 15 Nefzger photographie essentiellement des paysages qu'il qualifie de « manufacturés » ou « consumés²⁵ » c'est-à-dire des espaces marqués par des logiques de production et de consommation²⁶ ainsi que par les fiascos financiers et les dommages environnementaux que celles-ci peuvent engendrer²⁷. Le nombre important de séries relatives à ces processus donne à *Ma Petite Amazonie* une place marginale au sein de son œuvre. Aussi cette forêt apparaît-elle comme un territoire fragile, destiné à se dissoudre dans les espaces heurtés dont Nefzger montre l'omniprésence. Si l'artiste consacre son travail aux différentes formes de pollution, à de multiples entreprises « contre nature²⁸ », il ne se considère pas « militant pour la bonne cause écologique²⁹ ». De cette cause, il a toutefois choisi de montrer certains modes d'action dans une série intitulée *Bure ou la Vie dans les bois*. La forêt dont il s'agit ici est le bois Lejuc dans la Meuse, Zone À Défendre contre le projet d'enfouissement de déchets nucléaires. Nefzger a photographié en 2016 cette « vie dans les bois », les cabanes, les barricades, les objets

du quotidien. La série se réclame de Henry David Thoreau en associant deux éléments distincts de son œuvre : l'expérience de vie en relative autonomie près de l'étang de Walden et la notion de désobéissance civile³⁰. Cette manière de collage permet de mettre en évidence les conditions pratiques et politiques de cette résistance et de désigner la forêt à la fois comme contexte et comme sujet de l'action militante.

Jürgen Nefzger, *Bure ou la Vie dans les bois*, 2016



© Jürgen Nefzger, courtesy Galerie Françoise Paviot

Jürgen Nefzger, *Bure ou la Vie dans les bois*, 2016



© Jürgen Nefzger, courtesy Galerie Françoise Paviot.

- 16 Le titre d'une exposition récente de Struth, « Nature & Politics » (2016-17) peut laisser entendre que la nature qui y est représentée est celle dont la mise en danger en appelle à des mesures politiques. Or, la majorité des œuvres qui y ont été rassemblées ne donnent pas à voir des espaces naturels, préservés ou en péril, mais des agencements de machines, d'appareillages à la fonction plus ou moins identifiable ; et si de « nature » il peut être question dans cet ensemble, c'est de celle, reconstituée, des parcs à thèmes et des aquariums. « Nature & Politics » consiste donc à faire la part belle aux réalisations humaines, à en souligner le caractère monumental, complexe et parfois mystérieux. Struth déclare la fascination qu'il éprouve pour ces dispositifs sophistiqués, qui participent de « l'imagination et [de] la fantaisie³¹ », de la combinaison de projections mentales et d'opérations techniques. Mais valoriser l'ingéniosité humaine, l'insatiable volonté de créer, c'est également, pour Struth, évoquer ce qui en constitue le corollaire : « l'imagination humaine contemporaine s'enflamme plus facilement pour les effets pyrotechniques de la science et de la technologie que pour la négociation difficile, peut-être historiquement discréditée, des idéaux politiques³². »
- 17 Le titre « Nature & Politics » a pour fonction de nommer ce que cette frénésie technique étouffe. Et l'esperluette qui unit les deux notions ne traduit peut-être pas tant leur équivalente déliquescence que le caractère problématique de leur articulation. C'est ce couplage que l'anthropologie et philosophie des sciences mettent en question en affirmant qu'« avec la nature, il n'y a rien à faire³³ », ou encore qu'« assumer la responsabilité directe du réchauffement climatique signifiera, entre autres, abandonner l'idée de Nature, cette barrière idéologique qui empêche de prendre conscience que tout est interconnecté³⁴. » Si l'exposition de Struth participe de cette

conception, elle oriente alors après coup le regard que l'on peut porter aux *Paradis*. Elle les fait percevoir comme la combinaison de conceptions du monde différentes, anachroniques : ces représentations de forêts renvoient, d'une part à l'exotisme tropical, à la *terra incognita* de l'imaginaire occidental ; et de l'autre, elles soulignent la valeur emblématique de ces types d'espace, de ces « poumons de la planète³⁵ », symboles des bouleversements climatiques et humains planétaires.

- 18 Quand, par un travail ethnographique auprès des Runa du Haut Amazone équatorien, Edouardo Kohn étudie « comment pensent les forêts³⁶ », il cherche à construire une « anthropologie au-delà de l'humain ». Au regard de cette entreprise, on peut percevoir la tension dont les œuvres de Nefzger et de Struth sont l'expression, c'est-à-dire les logiques antagonistes qui s'y exercent. Par leur titre, par la technique qui les fonde, elles se réfèrent à une tradition, celle qui, dans la pensée occidentale moderne, établit une distance, une extériorité entre les êtres humains et leur environnement, extériorité qui s'exprime dans la tentative de maîtriser, de posséder et de représenter. Et dans le même temps, *Ma Petite Amazonie* et les *Paradis* cherchent à malmener ce regard surplombant, en le confrontant à un espace à la fois mutique et excessivement vivant, comme s'il s'agissait de faire percevoir ainsi non pas la « nature », mais de tenter de percevoir « la chaude activité d'une terre enfin saisie de près³⁷. »

Merci à Jürgen Nefzger et à Thomas Struth
qui ont autorisé gracieusement la publication de leurs images
ainsi qu'à la Galerie Françoise Paviot et la Galerie Marian Goodman.

NOTES

1. Les prises de vue ont été d'abord faites en Australie en 1998 (« *Paradise* » 1 à 8), puis dans le Yunnan en 1999 (« *Paradise* » 9 à 12 et 18), puis sur l'île japonaise de Yakushima en 1999 (« *Paradise* » 13 à 16), puis en Californie en 1999 (« *Paradise* » 17), puis en Bavière en 1999 (« *Paradise* » 19 et 20), puis au Brésil en 2001 (« *Paradise* » 21 et 25 à Yuquehy ; « *Paradise* » 22 à 24 à San Francisco de Xavier), puis au Pérou (« *Paradise* » 26 à Palpa ; « *Paradise* » 27 à 32 à Rio Madre de Dios), puis aux îles Hawaï en 2006 (« *Paradise* » 33 à Kaua'i et « *Paradise* » 34 à Big Island) et en Floride en 2007 (« *Paradise* » 35 et 36 à New Smyrna Beach, Floride).
2. Ce type de cadrage, systématique, dans *Ma Petite Amazonie*, n'est pas une constante dans les *Paradis*, mais concerne une grande part des photographies.
3. Alain ROGER, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 79.
4. *Ibid.*, p. 82.
5. On appelle également « petite Amazonie » l'espace marécageux à proximité de la gare, dont la ville de Nantes a décidé la protection. Ces « Amazonies », pyrénéenne et nantaise, ont été inscrites au programme Natura 2000.
6. En 1542, Francisco de Orellana entreprend la descente du fleuve et se heurte à une tribu guerrière dont le maniement de l'arc et le caractère belliqueux le persuadent qu'il s'agit d'Amazones.
7. Werner Herzog, *Aguirre ou la Colère de Dieu*, 93', 1972.

8. « On parle aussi bien de forêt vierge, primaire, [...]. Selon la définition française, une forêt naturelle se caractérise par la présence d'une forêt depuis un temps immémorial [...]. Selon le Fonds mondial pour la nature (WWF), la forêt vierge est définie comme un "écosystème forestier dont les caractéristiques sont déterminées exclusivement par son emplacement naturel... sans que soit présente ou perceptible l'influence humaine" » : Marie-Claude SMOUTS, *Forêts tropicales jungle internationale. Les revers d'une écopolitique mondiale*, Paris, Presses de Sciences Po, 2001, p. 26-28.
9. « [...] tandis qu'en premier lieu les forêts commencent à surgir/Et que les animaux, peu nombreux, errent à travers les montagnes qui ne les ont jamais vus », VIRGILE, *les Bucoliques*, églogue VI, 39-40.
10. *La Genèse*, 1-11.
11. La forêt tropicale ou la « *rain forest* » ou la « forêt ombrophile » constitue l'archétype de la « forêt vierge ». Marie-Claude Smouts note qu'il « a fallu attendre 1990 pour que soient publiées les premières cartes rassemblant les données disponibles sur l'emplacement et l'état des forêts tropicales humides encore existantes. » : Marie-Claude SMOUTS, *Forêts tropicales jungle internationale. Les revers d'une écopolitique mondiale*, op. cit., p. 25. Les forêts que Struth a photographiées sont situées, pour la plupart, dans les zones de forêts ombrophiles tropicales (à l'exception de celles de Bavière, de Californie et de Floride).
12. En persan, *pardēz* désigne l'enclos ; en grec ancien, *paradeisos* signifie « un parc clos où se trouvent des animaux sauvages ».
13. Thomas STRUTH cité par Nigel PITMAN, « *Six pictures of paradise* » dans *Thomas Struth: New Pictures from Paradise*, Munich, Schimmer/Mosel, 2017, p. 80.
14. Rosalind KRAUSS, « Stieglitz : Équivalents », in *Le Photographique. Pour une Théorie des Écart*, Paris, Macula, 1990, p. 134.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*
17. « *The scenes of tangled vegetation that Struth had sought out were not necessarily beautiful or symmetrical, not blessed with remarkable lightning or visually striking objects or any kind of grandeur, and as a result they were not the kind of thing that your brain could easily tell itself a story about. You looked into a forest understory crisscrossed with vines and shadowed with branches and palms fronds and your brain started casting about for something to grab onto - some way in.* » : Nigel PITMAN, « *Six pictures of paradise* », in *Thomas Struth: New Pictures from Paradise*, op. cit., p. 80.
18. Rei MASUDA, cité par Michael FRIED, *Pourquoi la photographie a aujourd'hui la force d'art ?*, Paris, Hazan, 2013, p. 299.
19. < <https://www.solidariteetprogres.org/documents-de-fond-7/science/alexandre-de-humboldt-unite-nature.html> >, consulté le 5 janvier 2019.
20. Claude LÉVI-STRAUSS, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 390.
21. Joseph CONRAD, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Flammarion, 1989, p. 126.
22. *Ibid.*, p. 133.
23. *Ibid.*, p. 121.
24. À propos des images réalisées à Rio Madre de Dios au Pérou, Nigel Pitman écrit : « *To a botanist's eye, all six photographs give an impression of disturbed forest. The understory is too crowded and the vines too abundant for old-growth forest.* » : Nigel PITMAN, « *Six pictures of paradise* », in *Thomas Struth, New Pictures from Paradise*, op. cit., p. 82.
25. Pour évoquer le titre donné à deux séries, *Hexagone 1: The manufactured landscape* (1995-2001) et *Hexagone 2: The landscape consumed* (2000-2005).
26. Comme dans *Hexagone 1 et 2* et *Fluffy Clouds* (2003-2005).
27. Comme dans *La Loi du sol*, 2015 et *Villaflores*, 2014.

28. Pour reprendre le titre d'une exposition récente : *Contre Nature* du 23 février au 30 avril 2017, Maison d'Art Bernard Anthonioz, Nogent.
29. < <https://www.boumbang.com/jurgen-nefzger/> >, consulté le 6 janvier 2019.
30. Le texte de Thoreau est associé à la présentation des photographies.
31. « *I want to reconsider how the process of imagination and fantasy works in general, how something which has built up in someone's mind has materialized and become reality. The German expression "sich etwas ausmalen" - to paint something in one's head - refers to the picturing capacity of the human brain. It is a condition, without which we cannot create anything* » : Thomas Struth, < <https://inferno-magazine.com/2014/02/14/thomas-struth-revisite-la-technologie-et-les-parcs-disney-chez-marian-goodman-new-york/> >, consulté le 8 février 2019.
32. « *It is clear that the contemporary human imagination is more easily fired by the pyrotechnics of science and technology rather than by the difficult, and perhaps now historically discredited, negotiation of political ideals* » : Thomas Struth : < <https://inferno-magazine.com/2014/02/14/thomas-struth-revisite-la-technologie-et-les-parcs-disney-chez-marian-goodman-new-york/> >, consulté le 8 février 2019.
33. Bruno LATOUR, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie ?*, Paris, La Découverte, 1999, p. 13.
34. Timothy MORTON, *La Pensée écologique*, Paris, Zulma, 2019, p. 165.
35. Marie-Claude Smouts souligne que le « slogan des années 1980 sur l'Amazonie "poumon de la planète" était une absurdité. En situation normale, une forêt constituée absorbe presque autant d'oxygène qu'elle en rejette dans l'atmosphère et dégage presque autant de gaz carbonique qu'elle en produit. » : Marie-Claude SMOUTS, *Forêts tropicales jungle internationale. Les revers d'une écopolitique mondiale*, op. cit., p. 35. Mais ce slogan correspond à un contexte, celui d'une prise de conscience des effets du réchauffement climatique.
36. Edouardo KOHN, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Paris, Zones Sensibles, 2017.
37. Bruno LATOUR, *Où atterrir ? Comment s'orienter en politique*, Paris, La Découverte, 2017, p. 95.

RÉSUMÉS

Les vues de *Pictures from Paradise* de Thomas Struth et de *Ma Petite Amazonie* de Jürgen Nefzger sont des représentations photographiques de la vitalité végétale, sous la forme d'enchevêtrements chaotiques, de pans stratifiés et impénétrables. Il s'agira ici de montrer à quel imaginaire du temps ces « Paradis » ou cette « Amazonie » se réfèrent, de quel ailleurs originel fantasmé ces images sont l'expression ; c'est aussi chercher à définir la portée de cette idée de nature dans le contexte actuel.

Thomas Struth's *Pictures from Paradise* and Jürgen Nefzger's *Ma Petite Amazonie* are photographic representations of plant vitality, as demonstrated through chaotic entanglements, stratified and impenetrable spaces. The purpose will be to scrutinize the imaginary representations of time to which these contexts refer, be it a place of "Paradise" or of the "Amazon". Similarly, our interest lies in what kind of "original elsewhere" these images express. Furthermore, it will be examined how this conception of nature may be deemed meaningful nowadays.

INDEX

Mots-clés : forêt vierge, paradis, idée de nature, mythe, origine, frontalité, artifice, politique

Keywords : rain forest, paradise, conception of nature, myths, genesis, frontality, artifice, politics

AUTEUR

PASCALE BORREL

Pascale Borrel est maître de conférences d'arts plastiques à l'Université Rennes 2 (EA « Pratiques et Théories de l'Art Contemporain »). Ses recherches les plus récentes concernent les conditions et les effets d'intermédialité : « Gestes de surface : *Touching Reality* de T. Hirschhorn et *What Shall We Do Next ?* de J. Préviaux » dans *Gesture and Transmission*, dir. Sophie Aymes et Marie-Odile Bernez, *Interfaces*, n° 40, 2019 ; « Parler de peinture. *Une visite au Louvre* de J.-M. Straub et D. Huillet » dans *La Critique d'art à l'écran. Les arts plastiques*, dir. Sylvain Dreyer et Dominique Vaugeois, Septentrion, 2018.