



HAL
open science

L'atmosphère au prisme de la photographie. L'exemple de la forêt

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. L'atmosphère au prisme de la photographie. L'exemple de la forêt. Pistes. Revue de philosophie contemporaine, 2023, 4. hal-04605852

HAL Id: hal-04605852

<https://hal.science/hal-04605852v1>

Submitted on 8 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.

L'atmosphère au prisme de la photographie

L'exemple de la forêt

Danièle Méaux

À la suite d'Alexander Gottlieb Baumgarten ¹, Gernot Böhme aborde l'esthétique comme « une science de la connaissance sensible » ² qui ne se cantonne pas à l'étude des œuvres relevant des Beaux-Arts, mais concerne également l'expérience de la nature, ainsi que celle du design en tant qu'il travaille à un « aménagement esthétique de la vie quotidienne » ³, de la publicité ou de la scénographie, soit autant d'arts appliqués qui s'attellent à créer des atmosphères ⁴. Loin de toute métaphysique de l'Art, le philosophe propose une investigation approfondie de l'expérience sensible qui conjugue le fait « d'être là en personne et d'être disposé par ce qui nous entoure » ⁵, la sensation de soi n'allant pas sans celle d'un environnement qui affecte l'être, de sorte que le subjectif et l'objectif ne peuvent être dissociés.

La photographie, en tant que réplique mécanique des apparences, paraît de prime abord peu favorable à la traduction d'une atmosphère. Au XIX^e siècle, les scientifiques ont valorisé l'objectivité exemplaire de

¹. BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Esthétique* [1735], traduction Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

². BÖHME, Gernot, *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible* [2001], traduction Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, Dijon, Les Presses du Réel, 2020, p. 5.

³. *Ibid.*, p. 21.

⁴. BÖHME, Gernot, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », *Communications*, n° 102, 2018/1, p. 43 : « Le potentiel critique d'une esthétique des atmosphères est dirigé contre la condamnation des sphères moindres de l'esthétique. »

⁵. BÖHME, Gernot, *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible, op. cit.*, p. 53.

l’empreinte photochimique. La prise de vue tend à isoler une tranche d’espace et de temps, à scinder la vue des autres sens, à réifier peut-être aussi ce qu’elle montre. Toutefois s’en tenir à cette idée – qui s’avère tributaire d’une appréhension ontologique du médium – serait peu satisfaisant. Les marges de manœuvre des artistes qui exploitent les ressources des images en matière de restitution (ou de production) d’atmosphère(s) sont très importantes. Il convient aussi de prendre en considération l’agentivité même du sujet enregistré : une photographie est toujours photographie de quelque chose, et le réel figuré est de première importance quant à l’effet produit par la représentation.

Les vues réalisées sous le couvert de la forêt sont à cet égard révélatrices : si les massifs arborés aperçus de loin peuvent s’intégrer à des photographies d’allure topographique, les sous-bois s’avèrent pour ainsi dire capables de « mettre le médium à l’épreuve », rétifs qu’ils sont à l’enfermement dans la minceur d’un cadrage spatio-temporel, à une construction géométrique de l’espace figuré, ainsi qu’à une restitution exclusivement visuelle. L’intérieur de la forêt engage, par sa nature même, à l’évocation d’une coprésence sensible maillée d’affects et d’une immersion. C’est ce que donne à éprouver l’artiste Chrystel Lebas dont les séries photographiques, les livres et les installations inclinent le spectateur (ou le visiteur) à ressentir en lui-même la prégnance d’une atmosphère.

PRISE DE VUE & ATMOSPHÈRES

Héritier de la phénoménologie d’Edmund Husserl et de Martin Heidegger, Gernot Böhme aborde l’expérience vécue comme une présence incarnée et affectée de manière globale. Placé en un lieu, le sujet éprouve tout d’abord une atmosphère « répandu[e] de manière

indéterminée dans l'étendue »⁶. Plongé dans un milieu, le corps humain se fait caisse de résonance⁷, sans que s'impose le discernement de constituants discrets susceptibles de conditionner, d'une manière ou d'une autre, la tonalité affective éprouvée. L'espace est perçu comme « sphère de présence »⁸ : c'est en lui-même que l'être ressent le monde extérieur et ce n'est que, dans un second temps, que la perception des choses peut intervenir, au travers d'un lent processus de « désobjectivation »⁹.

Une telle approche – qui réévalue la place du sensible et de l'émotion comme forme de connaissance du monde, qui fait la part belle aux synesthésies ou aux météores comme éléments constitutifs d'un vécu global – présente l'avantage d'élargir le champ de l'esthétique à l'expérience d'environnements divers (et par voie de conséquence aux arts et aux techniques qui travaillent à les façonner). Les analyses de Gernot Böhme s'avèrent ainsi à même d'alimenter la réflexion de ceux qui œuvrent d'une manière ou d'une autre à l'aménagement du « jardin planétaire »¹⁰. Mais elles peuvent également nourrir l'analyse de certaines modalités contemporaines de mise en images de la nature qui se présentent en rupture avec les codes institués au fil de l'histoire de l'art et des sciences. Dans les domaines de la vidéo ou du cinéma, des réalisateurs tels que Bill Viola ou Terence Malik ont travaillé à renouveler l'approche des phénomènes physiques ou organiques, en exprimant l'unité profonde du sujet et du monde au sein de l'expérience sensible. Des artistes, tels Andy Goldsworthy ou Giuseppe Penone, ont exploré des formes expérimentales de présence et de participation aux processus naturels dont

⁶. *Ibid.*, p. 77.

⁷. *Ibid.*, p. 79.

⁸. *Ibid.*, p. 210.

⁹. *Ibid.*, p. 213.

¹⁰. CLÉMENT, Gilles, *Le Jardin planétaire. Réconcilier l'homme et la nature*, Paris, Albin Michel, 1999.

ils ont proposé des traces enregistrées ou des reliques matérielles à même de suggérer un bain corporel au sein d'une atmosphère.

Qu'en est-il à cet égard des possibilités de la photographie ? Le médium mécanique semble *a priori* peu favorable à la transcription d'une expérience multisensorielle, diffuse et englobante, d'une union intime de l'être et de son environnement. La prise de vue tranche, avec une précision horlogère ¹¹ dans la continuité spatio-temporelle : elle isole un instant et un espace qu'elle circonscrit en un cadre. L'acte photographique se présente comme le « dépôt de savoirs et de techniques » ¹² qui permettent de ramener mécaniquement l'espace perçu dans le viseur au plan, à partir d'un point de vue extérieur. Si cette césure du sujet percevant et du monde est au fondement de la construction en perspective telle qu'elle s'est imposée dans la peinture à partir du *Quattrocento*, elle trouve sa traduction matérielle dans le dispositif optique de l'appareil photographique. L'enregistrement réalisé peut sembler isoler la vue des autres sens.

Dans leur étude historique des atlas scientifiques, Lorraine Daston et Peter Galison pointent la concomitance du recours à l'image mécanique et du développement d'une conception de « l'objectivité » comme trait définitoire des sciences dans la seconde moitié du XIX^e siècle ¹³. La prise de vue se présente alors comme le paradigme de la mise à l'écart de la subjectivité. Les scientifiques de l'époque s'émerveillent d'ailleurs de la précision d'images capables de retenir des traits qui n'ont pas été perçus par l'opérateur, mais qui pourront être analysés par la suite, lorsque les progrès de la recherche auront permis de comprendre leur

¹¹. LUGON, Olivier, DEBRAINE, Luc, *Photographie et horlogerie*, Paris, inFolio, 2022.

¹². ROCHE, Denis, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 1980.

¹³. DASTON, Lorraine, GALISON, Peter, *Objectivité*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.

pertinence¹⁴. Une conception de l’objectivité scientifique se développe alors, à l’horizon de laquelle semble se tenir la possibilité – aujourd’hui devenue réalité – d’images produites par des machines, puis analysées par des machines, renseignant par exemple sur la morphologie des territoires et de leurs aménagements (l’homme étant dès lors complètement absent du processus au profit d’une autonomisation technique). C’est ce que mettent en cause et détournent à leur manière certains artistes contemporains – tel Mishka Henner – qui récupèrent sur le Web des vues satellitaires révélant la présence d’installations militaires (dont l’existence était dissimulée)¹⁵.

PHOTOGRAPHER LA FORÊT

Au cours du dernier tiers du XIX^e siècle, l’Administration des forêts intègre l’apprentissage de la photographie à la formation de ses agents. Les officiers ingénieurs des services de restauration des terrains de montagne (RTM) réalisent des milliers d’images¹⁶, opérant aux limites de la végétation, « entre les sommets et la plaine, entre une nature sauvage et une nature “domestiquée”. »¹⁷ Les services de la RTM œuvrent à la conservation et à la restauration des terrains de montagne, afin de lutter contre le déboisement et l’érosion qui provoquent des inondations en plaine : « Les montagnes sont une immense usine [note Eugène Viollet-le-Duc] ; cette usine fournit l’eau de nos rivières, c’est-à-dire la vie.

¹⁴. « Rapport sur un ouvrage inédit intitulé : *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l’Académie des sciences*, t. XXXXVI, 1853, p. 991-993, dans ROUILLE, André dir., *La Photographie en France. Textes & Controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 78.

¹⁵. Voir le site de l’artiste : <http://www.chrystellebas.com/> (consulté le 19 janvier 2023).

¹⁶. LEBART, Luce, « 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.

¹⁷. *Ibid.*, p. 84.

L'usine est en mauvais état, elle a besoin d'être revue et réparée [...]. »¹⁸
 Des diptyques de photographies, présentant la situation avant et après restauration, sont montrés lors de l'Exposition universelle de 1878 afin d'illustrer l'efficacité curative de la politique publique¹⁹. Dans un contexte de confiance dans le développement de la société industrielle, ces prises de vue abordent les sites de montagne comme des espaces à contrôler par l'ingénierie : les arbres tachent les reliefs d'un habit sombre aux contours irréguliers ; le site est à bonne distance de l'opérateur – dont le spectateur occupe peu ou prou la place devant l'image achevée de sorte que cette dernière prend l'allure d'un « paysage », soit d'une « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région »²⁰. Ce mode de représentation qui embrasse le territoire à partir d'une position extérieure croise des enjeux de savoir et de pouvoir²¹.

Mais, lorsque l'opérateur chemine à l'intérieur de la forêt, l'épaisseur végétale lui refuse cette forme de figuration. Le cadre vient arbitrairement couper dans le tissu enchevêtré des arbres et des plantes qui semble se poursuivre infiniment à l'extérieur du champ, comme le ciel et les nuages dans les *Equivalents* réalisés par Alfred Stieglitz entre 1923 et 1931²². Toutefois, alors que le photographe américain basculait son objectif vers le haut, dans la forêt l'opérateur se tient debout parallèlement aux troncs, de sorte que se trouve suggéré un hors-champ susceptible de l'environner. Les repères s'estompent, l'échelle même se fait imprécise :

¹⁸. VIOLLET-LE-DUC, Eugène, « Causeries du dimanche XXIII », *Le XIX^e siècle*, 16 août 1875.

¹⁹. 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.

²⁰. Il s'agit là de la définition du Trésor de la Langue Française.

²¹. WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, « Philia », 2004, p. 420 : « Contemplant le monde, l'homme n'est pas simple spectateur passif, il exerce une prise de possession du monde. »

²². Voir à cet égard KRAUSS, Rosalind, « Stieglitz : *Equivalents* », dans *Le Photographique : pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula, 1990, p. 126-137.

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. Les lignes sinueuses renvoient à des puissances de croissance et de mouvement, à la longue durée de vie des arbres, si bien qu'à la suggestion d'une illimitation spatiale se conjugue celle d'une illimitation temporelle.

Les photographies faites en sous-bois manquent également de profondeur, car la vision de celui qui y progresse se trouve bouchée par la profusion des plantes. L'opérateur est dans l'incapacité de prendre du recul, puisque les troncs ou les taillis situés derrière lui l'en empêchent ; il est condamné à une relative proximité avec ce qu'il photographie. La forêt – excepté lorsqu'elle est constituée de hautes futaies trouées de larges allées – ne peut être le lieu d'une ouverture sur l'horizon. Devant des vues réalisées en sous-bois, le spectateur ne peut le plus souvent que noyer son regard dans une épaisseur végétale confuse qui entrave la construction d'un espace profond, doué de lignes de fuite convergeant à l'horizon : il est dans l'impossibilité de progresser d'un premier plan à un arrière-plan lointain. C'est d'ailleurs ce qui attira certains des opérateurs qui se rendirent dans les années 1860-1870 en forêt de Fontainebleau, quittant l'espace protégé de leur studio pour se mesurer à des ensembles végétaux denses et frémissants ²³. Symptomatiques à cet égard sont les vues réalisées par Eugène Cuvelier (1837-1900) ou Henri Langerock (1830-1915) qui montrent des fouillis de branches et de feuilles si intriqués qu'ils confinent à l'illisibilité ²⁴.

²³. CHALLE, Daniel : « Eugène Cuvelier, photographe en la forêt de Fontainebleau », dans CHALLE, Daniel et MARBOT, Bernard, *Les Photographes de Barbizon*, Bruxelles/Paris, Hoëbeke/Bibliothèque nationale de France, 1991, p. 19-23.

²⁴. Les vues réalisées par certains de leurs contemporains, tel Gustave Le Gray, s'apparentent en revanche davantage à des paysages.

Bien plus tard, dans les années 1980 en France, certains photographes s'intéressèrent de façon privilégiée à ce type d'entremêlements végétaux, de sorte que le critique Jean-François Chevrier parla à leur sujet de « feuillagisme »²⁵. Le terme fut repris par Jean-Claude Lemagny, conservateur à la Bibliothèque nationale de France, qui note : « 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 [...]. 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. »²⁶ Ces espaces constitués de sinuosités innombrables ne ressemblent pas à ceux qu'aménagent les hommes, adeptes de géométrie. Dans les vues d'un Gilbert Fastenaekens²⁷ ou d'un Jean-Pierre Parmentier²⁸, tous les détails végétaux semblent d'équivalente importance et aucune composition ne se dégage. Le ciel est partiellement masqué par les branchages ; quant à la ligne susceptible de délimiter le sol, elle n'est pas toujours discernable : l'abondance des éléments recouvrant la terre se présente dans la continuité des troncs ou des buissons qui y plongent leurs racines.

Celui qui scrute une photographie faite en forêt est confronté à un épais maillage où son regard se perd. Son attention est sollicitée par

²⁵. CHEVRIER, Jean-François, « L'étude de la nature ou l'ordre de la sensation », dans *Construire les paysages de la photographie*, catalogue d'exposition, Metz, Metz pour la photographie, 1984, p. 5-12. Jean-François Chevrier écrit avoir créé ce néologisme de façon un peu ironique – le suffixe « isme » étant d'ordinaire employé pour désigner les courants de la modernité, quand les œuvres dont il parle n'ont rien à voir avec les avant-gardes et signe davantage un accueil patient du végétal.

²⁶. LEMAGNY, Jean-Claude, « Dans la forêt des songes », dans *Cahiers d'une exposition* (Paris, Bibliothèque nationale de France, juin 1995, non paginé). L'exposition réalisée à la BnF du 27 octobre 1994 au 14 janvier 1995 comprend un certain nombre de photographies « feuillagistes ». On peut consulter : LEMAGNY, Jean-Claude dir., *La Matière, l'ombre, la fiction*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1994, photographies n° 132, 133, 134, 135 et 140.

²⁷. FASTENAEKENS, Gilbert, *En silence*, Paris, CFC Éditions, 2015.

²⁸. PARMENTIER, Jean-Pierre, *La Forêt en retour*, Douchy-les-Mines, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, 2000.

une multitude de *stimuli* et le foisonnement des détails entrave une saisie globale²⁹. La plongée du regard dans des configurations plus restreintes semble toujours possible : comme dans les images fractales³⁰, tout grossissement d'un fragment paraît conduire à la perception inédite d'une pluralité de sous-ensembles. Les vues faites à l'intérieur de la forêt s'écartent donc 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 des 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, l'intérieur de la forêt se présente comme un environnement au travers duquel on se fraie un chemin, un organisme que l'on habite du dedans. L'encombrement inextricable des végétaux sonne ainsi comme la revendication d'une immanence, d'une résistance à l'intellection ; loin de toute possibilité de maîtrise, il invite le photographe à l'humilité.

L'ATMOSPHÈRE DES SOUS-BOIS

Chrystel Lebas, artiste française vivant à Londres, a dès ses débuts concentré son attention sur la forêt. À propos de la série *Abyss* (2003-2006), elle confie : « La forêt est un espace fascinant ; on peut se sentir à la fois attiré par sa grandeur et effrayé par sa profondeur et son obscurité. Cet espace [...] fait appel à notre mémoire d'enfance, à travers

²⁹. VICKY, Erika, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Aesthetica », 2015.

³⁰. CHIROLLET, Jean-Claude, *La Question du détail et l'art fractal (à bâtons rompus avec Carlo Ginzburg)*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 6.

les contes et le jeu. »³¹ La photographe (qui a grandi dans le Vaucluse) poursuit : « En retournant dans la forêt de mon enfance [...], je me rappelais le moment où nous construisions des cabanes, et où lentement la lumière disparaissait ; l'obscurité nous enveloppait peu à peu. L'excitation de se trouver à l'intérieur de cet abri de fortune annulait notre peur et [...] nous nous sentions protégés. »³² C'est à une tonalité affective, liée à la nature des sous-bois³³ mais aussi aux souvenirs intimes qui leur restent attachés, que Chrystel Lebas donne corps dans cet ensemble de photographies.

Cette série fut présentée dans un livre³⁴ et exposée au Victoria and Albert Museum à Londres en 2006³⁵, sous la forme d'amples vues en bandeau (86 x 200 cm). Les photographies qui la composent ont été réalisées au crépuscule, au moyen d'un appareil panoramique argentique posé sur un pied (la faible clarté nécessitant un temps d'exposition prolongé). « L'heure bleue » confère aux apparences une fluidité qui s'accorde avec le monde « liquide » que constitue la forêt : au moyen de leurs racines, les arbres puisent l'eau en profondeur pour en faire remonter de grandes quantités sous leur écorce (le « bois de cœur » constituant une zone morte) jusqu'aux feuilles qui libèrent de la vapeur dans l'air, tout en absorbant du dioxyde de carbone. Dans les photographies, les troncs, les branchages et les fougères tendent à se fondre dans un continuum semi-obscur où se perd la précision des contours. La série renvoie ainsi aux considérations de Gernot Böhme concernant les phénomènes météorologiques, comme véhicules privilégiés des atmosphères : les

³¹. Voir à cet égard le site de l'artiste : <http://www.chrystellebas.com/Abyss/Abyss.htm> (consulté le 1er janvier 2023).

³². *Ibid.*

³³. Les forêts représentées dans cette série ne sont pas localisées.

³⁴. LEBAS, Chrystel, *Between Dog and Wolf*, Londres, Publication Azure, 2006, ouvrage non paginé.

³⁵. Elle fut également montrée à l'Art Pavilion de Zagreb en Croatie en 2008.

humeurs du jour ou du climat sont, à ses yeux, des « demi-choses » ; si elles sont privées de substantialité, elles sont néanmoins indépendantes des choses dont elles ne constituent pas de simples qualités³⁶. Répandues de façon indéterminée dans l'espace³⁷, elles contribuent à la tonalité de l'expérience vécue. La prédilection de Chrystel Lebas pour la luminosité du crépuscule signe sa volonté de privilégier la restitution d'une atmosphère sur toute forme de description. « L'heure bleue » tend en outre à aiguïser l'attention, dans la mesure où elle paraît éminemment transitoire et amène aux limites de la perception³⁸. En raison de la relative obscurité, à la longueur du temps d'exposition de la surface sensible répond celle de la contemplation des images que le regard fouille avec insistance. Le format panoramique travaille encore à un allongement de la durée d'observation.

Dans les vues en bandeau, le champ se trouve quasiment bouché par la densité végétale et la place importante accordée au sol³⁹ fait écho à la manière dont l'activité des arbres se poursuit intensément sous terre, les racelles s'hybridant aux filaments des champignons pour former de gigantesques mycorhizes. Face à ces photographies sombres dont l'empan excède celui de son champ visuel, le spectateur tend à s'imaginer à la place de l'opératrice, sous les feuillages filtrant la faible clarté venue du dehors ; les sous-bois s'apparentent de fait à une chambre obscure à taille humaine, destinée à l'observation des phénomènes de propagation et de

³⁶. BÖHME, Gernot, *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, op. cit., p. 75-78

³⁷. BÖHME, Gernot, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique ? », art. cit., p. 26 : « [...] elles semblent d'une certaine manière emplir l'espace avec leurs tonalités affectives, à la façon d'un brouillard. »

³⁸. LANGENDORFF, Judith, *Le Nocturne et l'émergence de la couleur*, Rennes, Publications de l'Université de Rennes, « Aesthetica », 2021, p. 171. Pour l'auteur, le caractère transitoire de l'éclairage à la tombée de la nuit fait écho aux préoccupations écologiques de Chrystel Lebas, en renvoyant à la précarité d'un environnement compromis par les activités humaines.

³⁹. Il occupe parfois plus des deux tiers de l'image.

diffraction de la lumière⁴⁰ : perçue de l'intérieur, la forêt se fait expérience optique – à même d'être associée au souvenir des cabanes construites au cours de l'enfance. Vécu sensoriel et affects convergent, en une atmosphère qui est communiquée au visiteur de l'exposition (ou au lecteur/spectateur du livre). Une présence corporelle au cœur même des bois se trouve suggérée et des sensations liées à la motricité, à l'odorat, à l'ouïe, au toucher, comme exacerbées par la tombée du jour et les craintes qui potentiellement l'accompagnent, sont convoquées. Alors que le paysage propose une vaste étendue embrassée à partir d'un point de vue extérieur, dans *Abyss* la forêt semble perçue depuis l'intérieur d'une chambre obscure (où l'homme peut se tenir). Selon Bruce Bégout, la présence de l'horizon à l'arrière du paysage correspond à un sacrifice de « la latéralité à la profondeur », de « l'étalement à la trajectoire » « qui défait le proche au profit du lointain »⁴¹ ; elle présuppose une séparation du monde et du spectateur, arrachant ce dernier « à sa situation ambiante »⁴². En reprenant les termes du philosophe, on peut dire que les vues panoramiques de Chrystel Lebas traduisent à l'inverse une immersion du sujet dans « une pluralité vivante de valeurs spatiales et tonales. »⁴³

Deux autres séries ultérieurement réalisées par l'artiste – *Between Dog and Wolf* et *Blue Hour*⁴⁴ – témoignent de la persistance de son goût pour les tonalités du crépuscule, comme pour le format

⁴⁰. BERNARD, Denis, *Sténopés. Histoire et théorie d'une machine naturelle*, Paris, Éditions Mimésis, « Images, médiums », 2022. L'auteur démontre combien les dispositifs de la chambre noire à taille humaine, destinée à une expérimentation optique, diffère de celui de la *camera obscura* utilisée pour le dessin, de l'appareil photographique et du sténopé (inventé à la fin du XIX^e siècle).

⁴¹. BÉGOUT, Bruce, *Le Concept d'ambiance*, Paris, Éditions du Seuil, « L'ordre philosophique », 2020, p. 126.

⁴². *Ibid.*, p. 125.

⁴³. *Ibid.*, p. 114.

⁴⁴. Ces deux séries sont reproduites dans LEBAS, Chrystel, *Between Dog and Wolf*, *op. cit.*, ouvrage non paginé.

panoramique susceptible de procurer l'impression d'un relatif englobement (perceptible au sein du livre, comme des expositions). Là encore, la faible luminosité tend à empêcher l'attention de se porter sur des éléments distincts au profit de l'appréhension d'une spatialité affectée d'humeurs ; le peu de choses susceptibles d'être discernées concourt au renvoi à une présence incarnée, à même d'éprouver l'étendue dans sa continuité. Dans le même temps, ces vues obscures convoquent le monde de contes, tels que ceux des frères Grimm, où de jeunes enfants peinent à retrouver leur chemin dans des forêts mystérieuses : un intertexte littéraire et pictural alimente la perception des photographies – dont l'analyse peut, encore une fois, bénéficier de l'éclairage des réflexions de Gernot Böhme, puisque le philosophe précise que l'expérience des atmosphères croise au vécu sensible des paramètres culturels et sociétaux⁴⁵.

PROTOCOLES & DISPOSITIFS

De 2011 à 2016, Chrystel Lebas s'est engagée dans une ample enquête (concernant toujours la forêt). Un fonds constitué de plus de 1400 négatifs sur verre au gélatino-bromure d'argent, de tirages et de notes est découvert au Musée d'histoire naturelle de Londres en 2008 ; les recherches menées permettent d'établir qu'il a été constitué, entre 1907 et 1938, dans les îles britanniques, par le botaniste et écologiste Edward James Salisbury (1886-1978)⁴⁶. Sollicitée par le Musée pour travailler à partir de cette gigantesque archive, l'artiste réalise des tirages par contact de certains des négatifs conservés, se réappropriant un matériau ancien et

⁴⁵. BÖHME, Gernot, *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, op. cit., p. 40.

⁴⁶. Edward James Salisbury a publié des travaux fondateurs sur les relations des plantes à leur environnement : *The Living Garden* (1936), *Flowers of the world* (1946), *Downs and Dunes: their plants life and their environment* (1952), *Weeds and Alien* (1961).

se confrontant dans le même temps à un regard scientifique porté sur les végétaux et les forêts. Chrystel Lebas travaille aussi avec des échantillons de plantes qu'elle place directement sur le papier sensible à l'instar de ce que pratiquait Salisbury. Les végétaux sont le plus souvent exposés dans leur intégralité (avec leurs racines) de sorte que les photogrammes renvoient à la vie organique et à la croissance, tout en reliant ce processus à l'agentivité de la lumière : les plantes et les empreintes photochimiques paraissent se développer selon une même loi naturelle. Lors de la réalisation de ces épreuves, l'artiste joue avec des filtres (cyan, magenta, jaune) et les variations chromatiques observables soulignent le caractère artisanal de la fabrication des images.

Mais Chrystel Lebas se rend également sur les sites mis en images par Salisbury pour les rephotographier, une centaine d'années plus tard. Afin de localiser ces emplacements, elle se sert d'un GPS, mais elle ne s'adonne toutefois pas à de strictes reconductions⁴⁷. L'artiste confie avoir éprouvé une certaine difficulté à reprendre les points de vue et les cadrages de Salisbury – qui ne correspondaient pas à ses manières de faire. Elle a tenté de se plier à la contrainte, mais ses penchants personnels ont vite repris le dessus⁴⁸. Alors que les vues anciennes sont en noir et blanc, Chrystel Lebas travaille en couleur et privilégie la lumière du crépuscule qui noie les plantes dans une continuité bleutée. L'artiste recourt à deux appareils : un Mamiya 67, maniable et léger (qui lui permet de photographier les végétaux en plans rapprochés et de faire des prises de vue en marchant), et un appareil panoramique (placé sur un pied) qui autorise de longs temps d'exposition et la production d'images de format

⁴⁷. On nomme habituellement « reconduction » la pratique qui consiste à refaire la photographie d'un même site, selon le même point de vue, avec le même cadrage et la même focale, à intervalles de temps réguliers.

⁴⁸. Entretien de l'auteur avec Chrystel Lebas, le vendredi 13 janvier 2023.

très allongé. Quand le regard du scientifique était large et parfois légèrement surplombant, Chrystel Lebas se place beaucoup plus près du sol. Racines et entremêlements végétaux envahissent le champ ; ils semblent s'imposer à l'opératrice qui ne domine pas l'espace, mais s'y absorbe. À la précision topographique du botaniste, l'artiste oppose la restitution des atmosphères.

En 2017 paraît *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives* qui possède l'allure d'un carnet d'étude où les éléments collectés sont assemblés sous une couverture cartonnée⁴⁹. Les vues panoramiques sont présentées sous la forme de longs *leporello* que l'on peut déplier ; les plans rapprochés de plantes sont reproduits en pleine page et les photogrammes, aux chromatismes variés, figurent en plus petit format au sein de grilles. Ces différentes images dialoguent entre elles et se font écho pour que se dégage le sentiment d'une prolifération végétale. La confrontation des vues panoramiques de sous-bois et des photographies montrant les végétaux de plus près signent une dialectique entre la poussée de chaque plante et l'écosystème vivant pris dans son ensemble, entre l'infinie variété de la végétation et la solidarité fonctionnelle de toutes les espèces.

Aux côtés des différentes photographies réalisées par Chrystel Lebas figurent les reproductions des tirages en noir et blanc des négatifs de Salisbury – qui sont à l'origine des déplacements de l'artiste. Il y a également des textes du scientifique explicitant l'influence du milieu sur la croissance végétale, ainsi que des cartes, une étude du botaniste Mark Spencer avec lequel Chrystel Lebas a collaboré, des commentaires substantiels de l'historienne de l'art Liz Wells et de la commissaire

⁴⁹. LEBAS, Chrystel, *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives*, Londres, Fw:books, 2017. L'ouvrage a reçu le prix du meilleur livre de photographie de la Fondation Kraszna-Krausz en 2018.

d'exposition Bergit Arends. Les espèces végétales données à voir sont légendées de leur appellation latine (au côté de spécialistes, l'artiste s'est initiée à la botanique). L'ouvrage comprend aussi des notices caractérisant les différents spécimens végétaux, tirées de la Flore de Clive A. Stace (qui fait référence). L'agencement concerté de tous ces éléments, amassés de 2011 à 2016, donne à éprouver combien 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 semble récuser tout enfermement et toute unicité de point de vue (au propre comme au figuré).

Une exposition, proposée en 2017 au musée Huis Marseille à Amsterdam ⁵⁰ au sein duquel elle n'occupe pas moins de douze pièces, se présente comme une tentative de mise en espace du livre ⁵¹. De grandes vues panoramiques de trois mètres sur deux sont accrochées dans une première salle, tandis qu'une seconde rassemble des photogrammes, des documents d'archives, des planches d'herbiers et des négatifs de Salisbury, comme en un cabinet de curiosités. Les pièces suivantes – où sont confrontés des tirages des négatifs, des photographies en couleurs de Chrystel Lebas, des cartes et autres documents – restituent le voyage de l'artiste sur les traces du scientifique. Dans la dernière salle, des images vidéo des dunes de Culbin sont présentées sur quatre grands écrans, tandis que la voix d'un garde forestier livre l'histoire du site, sur le fond sonore des vagues battant le rivage ⁵². Si l'ouvrage et l'exposition diffèrent, il s'agit dans les deux cas de dispositifs combinant des éléments

⁵⁰. L'exposition a duré du 10 décembre 2016 au 5 mars 2017.

⁵¹. Entretien de l'auteur avec Chrystel Lebas, le vendredi 13 janvier 2023.

⁵². D'autres présentations du travail ont été faites dans le cadre de Photo London du 17 au 20 mai 2018 et à la Sara Kay Gallery à New York du 13 septembre au 17 novembre 2018. Mais il s'agissait de propositions beaucoup plus partielles. D'autres expositions, également plus réduites, ont été pensées en connexion directe avec le site où elles étaient présentées.

hétérogènes dialoguant les uns avec les autres. Le lecteur/spectateur (ou le visiteur) est invité à se frayer – physiquement et mentalement – un chemin au sein des représentations qui lui sont proposées : il établit dès lors des connexions et des mises en perspective qui l’amènent à éprouver la complexité de la vie des forêts et leur atmosphère particulière, à prendre également conscience de la manière dont se développent en lui-même ses émotions.

Chrystel Lebas confie avoir beaucoup appris sur les traces de Salisbury, se familiarisant avec la botanique et l’influence du milieu sur le développement des plantes. Le livre et les expositions invitent toutefois à constater l’écart qui se creuse entre les vues panoramiques au chromatisme saturé – qui plongent le sujet percevant dans l’immédiate proximité des troncs et des feuillages – et les petits tirages en noir et blanc, à la netteté quasi métallique, qui se présentent comme autant de miniatures capables de condenser avec précision toute une étendue spatiale. Photographies contemporaines et épreuves anciennes proposent deux approches correspondant à des époques et des visées distinctes. La confrontation tend pour ainsi dire à renforcer le potentiel onirique des vues de l’artiste : les sous-bois englués dans la pénombre fluide convoquent les imaginaires ancestraux d’une contrée peuplée de créatures merveilleuses, susceptibles de soumettre les personnes qui s’y aventurent à des épreuves initiatiques ; ils paraissent éloignés du regard analytique du spécialiste⁵³. Si le voisinage instauré fait ressortir la tonalité affective qui émane des vues contemporaines, il n’aboutit toutefois pas au sentiment d’une franche opposition : les représentations (qui relèvent de contextes différents) tendent à se compléter mutuellement. La démarche de Chrystel Lebas a été nourrie de celle du scientifique, et l’appropriation

⁵³. CHEVALIER, Geneviève, « Chrystel Lebas au Musée d’histoire naturelle de Londres : The Sir Edward James Salisbury archive re-visited », *Espace*, n° 129, automne 2021.

par l'artiste des vues anciennes en témoigne. Prises de vue actuelles et images anciennes entrent dans une relation dialectique, correspondant les unes comme les autres à des modalités de connaissance des sous-bois. À l'ère de « l'anthropocène », les sciences naturelles, les sciences humaines et les arts ne sont-ils pas voués à dialoguer entre eux en vue d'une compréhension plus articulée de la réalité des forêts ?

L'enquête menée par l'artiste permet d'aborder la forêt comme un phénomène doué d'histoire, quant à ses représentations, mais aussi en ce qui concerne ses évolutions objectives. Les vues contemporaines attestent de la disparition de certains spécimens en raison de l'anthropisation du milieu, du remplacement d'espèces d'arbres à croissance lente par d'autres dont la poussée est plus rapide, de la plantation de nombreux résineux sur les dunes écossaises de Culbin afin de lutter contre l'érosion⁵⁴. Ressort le rôle des êtres humains dans l'évolution du boisement⁵⁵ : il apparaît bien que la forêt, complexe et changeante, ne possède pas la virginité qu'on tend à lui prêter.

En 2021, à la demande d'un commissaire de la Fondation Wellcome, Chrystel Lebas a réalisé une installation multisensorielle intitulée *Regarding Forests*⁵⁶. Dans un espace relativement sombre, des photographies, montrant des fragments de forêts très anciennes⁵⁷, étaient présentées en des panneaux rétroéclairés de très grand format. La dimension des images, combinée à l'abondance de détails qu'elles

⁵⁴. À ce sujet, Chrystel Lebas a également réalisé en 2015 *The Wandering Dunes, Culbin Sands* (installation vidéo à quatre canaux avec paysage sonore, en boucle, chacun durant entre 7' et 20'). Le paysage est filmé à 360° et les images sont accompagnées de sons enregistrés sur les lieux et des paroles d'un garde forestier, Allen Campbell, qui explique les stratégies de plantation.

⁵⁵. LEBAS, Chrystel, *Field Studies: Walking through Landscapes and Archives*, op. cit., p. 16.

⁵⁶. L'exposition s'est tenue à la Wellcome Collection du 15 juillet 2021 au 27 février 2022.

⁵⁷. Ces forêts sont situées à Yakuashima au Japon et à Olympia national Park dans l'État de Washington.

renfermaient, conduisait à la dilatation de la durée de leur exploration visuelle. La basse luminosité qui régnait lors des prises de vues faisait que les limites des représentations tendaient parfois à se fondre dans la noirceur de l'espace d'exposition, analogue à une vaste chambre obscure. Les vues monumentales étaient quelques fois disposées aux angles des murs, de sorte que le visiteur avait la sensation de pénétrer à l'intérieur de la forêt, voire d'être physiquement dominé par les arbres. Des bruits enregistrés au sein des bois par Chrystel Lebas au crépuscule (moment de la journée où les sons ont tendance à monter en *crescendo*) étaient diffusés dans l'espace ; ils renvoyaient – de manière indicielle – à la présence animale, à la pluie ou au vent. Des senteurs étaient également répandues, reproduisant le parfum de la pétrichor⁵⁸. À l'instar des météores, les sonorités et les odeurs ne sont pas circonscrites en des choses ; elles se répandent dans l'espace et semblent imprégner l'intérieur de l'être. Ce bain olfactif et auditif s'avérait particulièrement efficace : l'immersion et la mobilisation des différents sens amplifiait la participation émotionnelle du visiteur au milieu ambiant, engendrait chez lui une conscience de l'accord qui s'établissait entre sa disposition interne et les qualités de son environnement – qu'il ressentait dans son propre corps⁵⁹.

Il n'est pas indifférent que cette œuvre ait été présentée au sein d'une fondation caritative – créée en 1936 par Henry Wellcome (entrepreneur pharmaceutique) – qui affiche sa volonté de promouvoir des recherches scientifiques interdisciplinaires afin de résoudre les problèmes de santé physique et mentale. Dans un entretien au sujet de cette

⁵⁸. Le pétrichor est un liquide huileux sécrété par certaines plantes, puis absorbé par les sols argileux pendant les périodes sèches. Lorsqu'il pleut, le liquide se libère dans l'air et participe à la formation d'une odeur de terre mouillée.

⁵⁹. BÖHME, Gernot, *Aesthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible, op. cit.*, p. 39.

installation diffusé sur le site de la Wellcome Collection ⁶⁰, Chrystel Lebas confie que le séjour dans les sous-bois est à même de lui apporter calme et sérénité. Certains thérapeutes recommandent aujourd’hui – à tort ou à raison – de se rapprocher des plantes, de marcher en forêt, voire d’étreindre des arbres centenaires, ce contact avec la vie organique se présentant à leurs yeux comme facteur d’apaisement et d’équilibre. La scénographie conçue par l’artiste travaille en tout cas à la constitution d’un environnement – artificiel – capable de procurer au visiteur un vécu sensible qui restitue peu ou prou la tonalité affective de la forêt ⁶¹. Or, selon Gernot Böhme, la nature n’est nullement le seul milieu à même de procurer l’expérience d’une atmosphère. Une tonalité affective particulière peut être engendrée par les moyens du design ou de la scénographie. À cette dernière, s’apparente manifestement le dispositif d’exposition élaboré par Chrystel Lebas.

Si le médium photographique s’avère capable de fournir une représentation très précise du monde à partir d’un point de vue unique en respectant les lois de la perspective, un tel mode de figuration n’est accessible à l’opérateur que lorsque la réalité concrète des sites mis en image s’y prête. La densité de l’entremêlement végétal que proposent les sous-bois tend, en l’occurrence, à entraver – matériellement – la possibilité d’une représentation « paysagère » qui suppose la saisie d’ensemble d’un territoire à partir du dehors. Le vécu qu’offre l’intérieur

⁶⁰. LEBAS, Chrystel, « Reflect on the urgency of these places », Artist Interview, Wellcome Collection : <https://www.youtube.com/watch?v=Wzab9IKXifU> (consulté le 19 janvier 2023).

⁶¹. Dans la continuité de ces considérations, on peut mentionner que certaines images de cet ensemble ont circulé dans les hôpitaux, à destination des patients et du personnel soignant.

de la forêt est très différent ; il incline à éprouver la vitalité des arbres et des plantes intriqués les uns aux autres en un écosystème dense, la circulation fluide de la lumière, l'expansion diffuse des odeurs et des sonorités ; il amène ainsi l'être à s'abandonner à une expérience sensible, relevant de l'atmosphère – telle que définie par Gernot Böhme. C'est ce que restitue, avec force et virtuosité, Chrystel Lebas depuis le début des années 2000. À travers le recours à un format panoramique englobant et à la pénombre liquide du crépuscule, les séries *Abyss*, *Between Dog and Wolf* et *Blue Hour* conduisent le spectateur à ressentir intensément une forme de présence incarnée au sein même de la vie végétale. Les dispositifs du livre, de l'exposition ou de l'installation *Regarding Forests* sont également mobilisés par l'artiste afin de convoquer ou de recréer le vécu complexe et immersif des sous-bois.

À plusieurs égards, les œuvres de Chrystel Lebas font écho aux réflexions théoriques de Gernot Böhme. À la description de l'apparence physique de la forêt, l'artiste préfère de fait la restitution de l'atmosphère envoutante des sous-bois qu'elles proposent à l'attention du sujet percevant. Ses photographies renvoient, dans le même temps, à certaines productions culturelles – qui firent du ventre de la forêt l'espace imaginaire de pulsions inconscientes – ainsi qu'à des souvenirs personnels liés à l'enfance. Les travaux de Chrystel Lebas rencontrent ainsi les considérations du philosophe qui estime qu'il n'est pas possible de scinder le vécu sensoriel de l'affectivité, liée à une histoire privée et à une culture. Enfin, qu'ils empruntent le support du livre ou la forme de l'exposition, les œuvres de Chrystel Lebas attestent de l'aptitude de l'art à la création d'atmosphères, quand cette capacité poétique intéresse tout particulièrement Gernot Böhme.

La réception des travaux de l'artiste peut à l'évidence se nourrir des réflexions du philosophe ; mais il semble que les œuvres de Chrystel

Lebas aillent plus loin : elles possèdent en elles-mêmes un potentiel heuristique qui amène celui qui les perçoit à prendre conscience de manière réflexive de ce qu'il éprouve. Elles inclinent dès lors le visiteur (ou le lecteur/spectateur, selon les cas) à penser, à partir de son expérience, le mode d'existence des atmosphères, leur complexité intrinsèque, comme la façon dont elles peuvent être engendrées par les arts, à l'instar des écrits de Gernot Böhme.