



# LA FORÊT AU PRISME DE LA PHOTOGRAPHIE,

## ET RÉCIPROQUEMENT

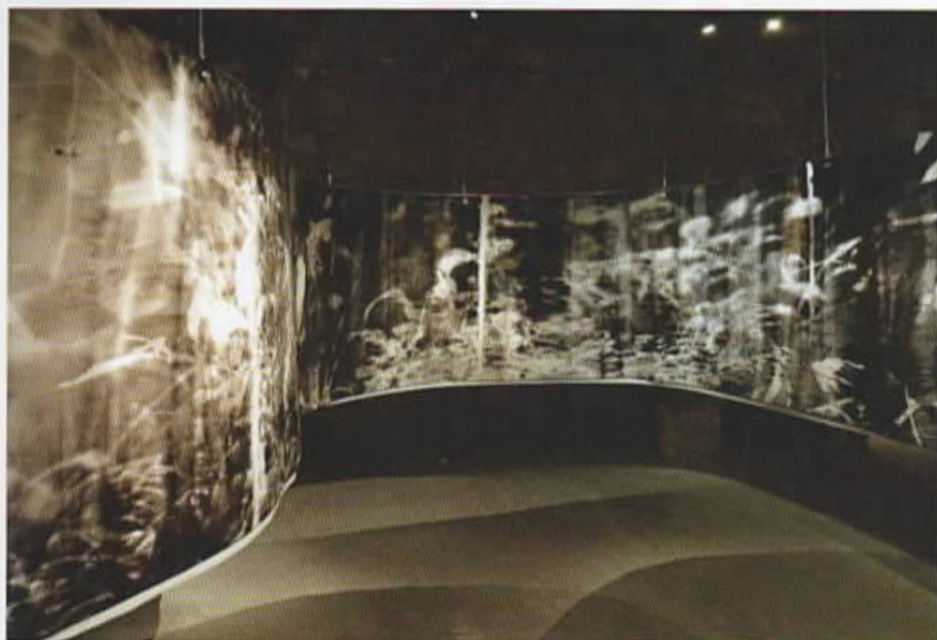
Plus qu'un simple motif ou un imaginaire, la forêt est une réalité concrète et vivante qui met la photographie à l'épreuve et forme le terrain fécond d'enquêtes aux prises, à l'heure de la crise écologique, avec des questions anthropologiques, politiques et sociales. Telle est la thèse développée dans ce dossier par l'historienne de la photographie contemporaine Danièle Méaux en écho à son dernier ouvrage : *Quand la photographie pense la forêt. Des années 1980 à nos jours* (Filigranes, 272 p., 23 euros).

### The Forest through the Prism of Photography, and Vice Versa

More than just a motif or an imaginary world, the forest is a concrete, living reality that puts photography to the test and provides fertile ground for investigations that grapple with anthropological, political and social issues at a time of ecological crisis. This is the thesis developed in this dossier by the historian of contemporary photography Danièle Méaux, echoing her latest book: *Quand la photographie pense la forêt. Des années 1980 à nos jours* (Filigranes, 272 p., 23 euros).

# QUAND LA PHOTOGRAPHIE PENSE LA FORÊT

Danièle Méaux



De gauche à droite *from left*:  
**Roberto Huarcaya, Amazonia #5 (détail).**  
 Vue de l'exposition *Traces exhibition view Rencontres d'Arles 2023.* (© Roberto Huarcaya).  
**Léa Habourdin, Image-forêt F0030.** 2021. Tirage aux pigments de mûrier blanc, de millepertuis et de persicaire *print with white mulberry, St John's wort and purple loosestrife pigments.* (Soutien du Cnap et du CIP-GP)

■ Expositions, livres et festivals de photographie font aujourd'hui une large place à la forêt sous toutes ses formes. Convient-il d'appréhender cette tendance comme une simple façon d'enfourcher un sujet d'actualité, de surfer sur une préoccupation généralisée pour l'environnement et le climat, en écho à une anxiété entretenue par les médias ? Je ne le crois pas : la forêt absorbe et captive, hors de tout effet de mode, dans la mesure où elle cristallise une large palette de problématiques touchant tant à l'exercice de la photographie (dans ses aspects optiques, mais aussi chimiques) qu'à des interrogations de nature existentielle, anthropologique, historique ou politique.

## ENCHEVÊTREMENTS

En ce qui concerne la dimension photographique tout d'abord, le foisonnement végétal amène l'opérateur à pratiquer des choix cruciaux en matière de distance. Considérés de loin, les bois ou les bosquets peuvent être intégrés à une représentation paysagère, de sorte qu'ils constituent des figures prises dans un large territoire soumis à un point de vue englobant. Les vastes étendues forestières sont, quant à elles, difficilement photographiables à grande distance, sauf à recourir à des prises de vue aériennes qui réduisent

ces ensembles vivants à un tapis moutonnant, spectaculaire mais désincarné. Pour appréhender la forêt avec plus d'acuité, l'opérateur doit s'approcher et pénétrer au sein des sous-bois ; mais, dès lors qu'il s'y engage, il se trouve astreint à une certaine contiguïté avec le « motif » : devant les troncs et les feuillages emmêlés, il ne peut reculer car les éléments naturels qui l'environnent l'en empêchent. Il travaille ainsi en plans relativement serrés : la profusion végétale sature ses images, jusqu'à déborder les limites du champ et boucher la perspective.

Ce sont de tels enchevêtrements proliférants et denses, excluant les orthogonales pour ne retenir que des courbes et des sinuosités, que recherchèrent les photographes que Jean-François Chevrier, puis Jean-Claude Lemagny qualifièrent de « feuillagistes » dans les années 1980. Les vues alors réalisées par Arnaud Claass ou Holger Trülzsch ne permettent pas à celui qui les observe de discerner une composition à même de structurer la trajectoire de son regard, de sorte que la durée de l'examen, qui se perd dans une épellation des détails, tend à se dilater. Cette complexité plastique – qui sonne comme une résistance à l'intellection – renvoie à l'altérité radicale des formes de la vie végétale qui se développe de façon décentrée, par la périphérie

pourrait-on dire et sur le mode du réseau, avec une extrême lenteur.

La forêt invite à un bouleversement de nos échelles de perception. Dans *Noces* (1988-1995), Gilbert Fastenaekens propose une méditation approfondie sur le foisonnement des plantes, cantonnant son exploration à un périmètre restreint de la forêt de Vauclair en Champagne : il ne lui paraît pas nécessaire de parcourir de longues distances, quand la densité des végétaux entremêlés réclame la prise en compte des plus minuscules particules de vie. Plus récemment, dans *Ground Noise* (2023), à des plans rapprochés de sous-bois, Céline Clanet conjugue des agrandissements (réalisés grâce à un microscope électronique à balayage) d'ailes de moucheron, de fragments de mycélium ou d'arthropodes. L'enchevêtrement infini des niveaux d'interaction au sein des écosystèmes vivants impose des choix optiques qui bousculent les habitudes prises.

La forêt tend également à désorganiser toute posture d'observation détachée, dans la mesure où elle encercle celui qui y pénètre. À l'intérieur du sous-bois, la clarté parvient du dehors, à travers le tamis des feuillages, pour se réfracter un peu partout, comme dans le dispositif optique de la *camera obscura*. Les photographies de la série *Abyss* (2003) réalisées par Chrystel Lebas ont été réalisées au crépuscule au moyen d'un appareil panoramique argentique placé sur un pied, avec de longs temps de pose. La luminosité, déjà réduite à la tombée du jour, se trouve diminuée dans la mesure où elle est filtrée par la frondaison. En 2021, dans l'installation *Regarding Forests*, l'artiste pousse plus loin encore l'analogie avec le dispositif optique. Des photographies, montrant des portions de forêts anciennes, sont présentées dans des panneaux rétroéclairés de grand format au sein d'un espace sombre. En raison de la basse luminosité des sous-bois, les limites de ces

représentations tendent à se fondre dans l'obscurité du lieu d'exposition. Des bruits enregistrés au sein des forêts au crépuscule sont diffusés, renvoyant à des présences animales, à la pluie ou au vent, tandis que circulent des senteurs de pétrichor. Ce bain olfactif et auditif augmente l'implication corporelle et émotionnelle des visiteurs qui peuvent avoir le sentiment d'être au cœur des bois.

## PHOTOSYNTÈSE

L'argentique diffère du numérique en ce qu'il procède de la chimie, à l'instar des plantes qui puisent l'eau du sol pour l'acheminer vers la lumière, jusqu'à leur terminaison où le processus de la photosynthèse leur permet de se développer à partir de la transformation de matières minérales. Cherchant à se rapprocher de cette modalité de genèse photochimique, les artistes qui s'intéressent aujourd'hui à la forêt manifestent une prédilection pour les images argentiques qui éliminent tout recours à l'optique ou font appel à des substances végétales. Roberto Huarcaya opère ainsi de nuit, disposant au sein de la jungle péruvienne de gigantesques bandeaux de papier photosensibilisé qui sont ensuite impressionnés à la clarté naturelle, au gré de très longs temps d'exposition. Les *Amazonias* (2014) se présentent comme d'immenses photogrammes :

l'optique en est absente, tandis que l'action de la chimie s'y trouve exaltée. Depuis 2018, Léa Habourdin recourt à l'anthotype, produisant des images grâce au mécanisme de la photosynthèse : elle collecte et broie des plantes pour en retirer un jus (qui contient de la chlorophylle et se modifie donc à la lumière). Sur des feuilles de papier imbibées de ces extraits, elle pose des impressions sur support translucide d'images positives de forêts de sorte que leur exposition à la lumière provoque l'apparition d'une empreinte éphémère, faite de subtiles gradations de valeurs, tirant sur le vert, le jaune ou le rose, selon les spécimens utilisés. En 2022 à Arles, l'exposition *Images-forêts* comprenait une installation constituée d'un caisson de bois dissimulant deux anthotypes derrière des volets bleus. Un cartel signalait que l'admission de lumière au sein du dispositif provoquerait l'accélération de l'effacement des images : les visiteurs avaient le choix entre ouvrir les volets pour voir les épreuves, quitte à contribuer à leur dissolution, ou ne pas le faire à des fins de préservation.

On le voit : photographier la forêt engage des questionnements de nature technique et esthétique – qui concernent l'optique (choix d'une échelle de plan, analogie avec la *camera obscura*) ou la chimie (recours à des procédés

tels que le photogramme ou l'anthotype). Les sous-bois ne sont pas sans bousculer et interroger l'exercice même de la photographie. Mais les artistes qui s'attellent à figurer les forêts croisent également des réflexions de nature écologique, anthropologique ou politico-économique que les modes d'évolution et de représentation des zones arborées impliquent de manière intrinsèque : la forêt est un prisme au travers duquel maints choix sociétaux – passés ou actuels – peuvent être mis en débat.

## MYTHOLOGIES

La prise en considération des sous-bois s'avère tout d'abord pipée par le filtre têtu de « mythologies » particulièrement opérantes. Dans un texte devenu classique, Roland Barthes définit les « mythologies » comme des formes de pensée historiquement et géographiquement situées – dont la circonscription dans l'espace et dans le temps se trouve peu ou prou occultée de sorte qu'elles s'offrent, aux communautés qui les portent, comme des réalités stables et intangibles. Selon ce penseur, de telles représentations collectives méritent d'être analysées et réhistorisées. De nos jours, certains artistes travaillent ainsi à faire ressortir l'artificialité de visions idéalisées de la forêt.



Pour la série *Paradise* (1998-2007), Thomas Struth a, par exemple, réalisé des photographies d'intrications végétales capables d'emblématiser, aux yeux des Occidentaux, l'idée de la forêt vierge. Les grands tirages hauts en couleur imposent, en raison de leur format et de la densité des détails qu'ils renferment, leur littéralité jusqu'à ressembler à d'exotiques papiers peints. Ils travaillent de

la sorte à la prise de conscience de l'artificialité d'une conception de la jungle comme éden intouché (alors que les historiens ont montré que la forêt tropicale était un milieu pour partie coconstruit par les humains). Faire ressortir la facticité d'un tel imaginaire incite à réinterroger des conceptions dualistes, héritées de la modernité mais paradoxalement entretenues par ceux qui abordent

aujourd'hui la forêt amazonienne comme « poumon de la planète ». Dans *Clearing* (2003), Thomas Demand exhibe, quant à lui, dans un gigantesque tirage de 192 x 495 cm, le feuillage ciselé d'un sous-bois bucolique au travers duquel irradie une lumière douce. Il s'agit de l'enregistrement très précis d'un monumental décor confectionné à partir de 280 000 minuscules feuilles d'arbre patiem-

ment découpées dans du papier. L'artiste a habitué le public à une approche conceptuelle de l'emboîtement des simulacres et de l'agentivité des images au sein de l'espace public. Chacun comprend dès lors que cette vision idyllique de la forêt se présente, dans les sociétés urbanisées, comme le contrepoint d'une perte de liens concrets avec les écosystèmes vivants.

## HISTOIRES

Si les représentations méritent d'être appréhendées en regard de l'histoire, il en va de même des forêts elles-mêmes – dont l'évolution est intimement liée à celle des sociétés et qui ont subi des reculs, des développements ou des transformations au gré des politiques menées. À l'investigation de ces phénomènes les artistes contribuent, à leur manière, croissant dès lors les travaux des chercheurs en sciences humaines et sociales. *Two Mountains* (2021) retrace la minutieuse enquête que Julien Guinand a conduite dans la région d'Ashio au Japon, documentant la manière dont les méthodes de la sylviculture intensive ont entraîné une fragilisation des sols, responsable d'énormes glissements de terrain. Le photographe montre que de gigantesques cataplasmes de béton sont aujourd'hui utilisés pour retenir les pentes des montagnes, de sorte que ces sinistres font *in fine* la fortune des industriels du BTP, le capitalisme se révélant capable de récupérations toujours renouvelées.

C'est en particulier à l'histoire coloniale que doit être relié – comme y invitent certains artistes photographes contemporains – le phénomène de la déforestation en Amérique du Sud, car l'écrasement des populations autochtones et l'extractivisme ont partie liée. Dans *Le Livre de la jungle* (2016), Yann Gross associe le recul de la forêt aux entreprises d'exploitation des matières premières (or, bois, pétrole ou caoutchouc) au sein de ces contrées. Aux photographies d'intrications végétales, il mêle des portraits d'autochtones privés des modes d'autosubsistance sur lesquels leur existence commune était autrefois chevillée. Quant au collectif Ritual Inhabital, il noue étroitement, dans *Forêts géométriques* (2022), le recul des forêts du sud du Chili à la détresse de la population mapuche qui se mobilise pour essayer de faire subsister un mode de vie lié à un subtil savoir-faire avec les ensembles végétaux.

Il faut préciser que ces photographes ne se comportent pas en simples opérateurs enregistrant ce qui se présente devant leurs objectifs : ils conduisent des enquêtes au long cours qui les amènent à interroger les modalités d'évolution des écosystèmes vivants et à les relier à des fonctionnements économiques. À la prise de vue, leurs investigations combinent la consultation d'archives, la lecture d'ouvrages documentés et la pratique d'entretiens. Ils proposent dès lors aux visiteurs de leurs expositions (comme aux lecteurs de leurs livres) des dispositifs constitués d'éléments hétérogènes dont l'organisation ménage une part d'énigme et incite à l'élaboration de rapprochements, de parallèles et d'interprétations. Celui qui découvre ces agencements mobilise ses ressources intellectuelles comme ses capacités sensorielles afin de comprendre (au sens de « pren-

dre ensemble») les éléments qui lui sont proposés et d'aborder les écosystèmes forestiers en lien avec des déterminations socio-économiques. La place laissée à sa capacité de déduction crée chez le récepteur une intense satisfaction. L'exercice de délibération intérieure – dont il est acteur – constitue une expérience dense qui s'accompagne de l'émergence progressive d'appréciations personnelles, voire de valeurs comme l'a évoqué John Dewey dans sa « Théorie de la valuation » (1939).

## UN TERRAIN FÉCOND

Pour les photographes contemporains, la forêt se présente ainsi comme une réalité concrète et vivante, susceptible de mettre à l'épreuve la pratique de la prise de vue (les amenant à explorer certains types de plans, d'éclairages... ou encore de techniques). Elle les captive, car elle les met au défi de se frayer de nouveaux chemins dans l'exercice de leur « art » (c'est-à-dire dans leur manière de faire, de fabriquer des photographies). Mais la forêt est aussi un phénomène dont les représentations culturelles méritent d'être réexaminées afin d'être rapportées à des contextes sociétaux ; au fil du temps, elle a alimenté des imaginaires qui venaient compenser des ignorances ou des privations liées aux modes de vie des sociétés industrialisées, et les photographes peuvent contribuer à ce qu'un regard critique soit porté sur ces mythologies. Enfin, douées d'histoire et profondément marquées par les entreprises humaines, les forêts portent les marques profondes de choix politiques et économiques passés ou présents. De ce fait, si leur investigation par le biais de la photographie peut aujourd'hui sensibiliser à des enjeux environnementaux, elle s'écarte le plus souvent d'une écologie apolitique (susceptible de servir des manœuvres de *greenwashing* ou des politiques de relance de la croissance à partir de solutions techniques sophistiquées) pour travailler à la mise en exergue des conséquences du productivisme. Ainsi la forêt, telle qu'envisagée par les photographes contemporains, se présente-t-elle comme un terrain particulièrement fécond, pour penser de manière critique l'évolution des sociétés, la prise en considération des milieux « naturels » s'articulant à des questionnements anthropologiques et politiques. ■

*Spécialiste de la photographie contemporaine, Danièle Méaux est professeur émérite à l'université de Saint-Étienne. Elle a écrit Voyages de photographes (2009), Géo-photographies. Une approche renouvelée du territoire (2015), Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire (2019), Photographie contemporaine & anthropocène (2022) et Quand la photographie pense la forêt (2024). Elle est rédactrice-en-chef de la revue en ligne Focales.*

Chrystel Lebas. *Regarding Forests*. Vue de l'installation view The Wellcome Collection, Londres, 2021. (Court. l'artiste)





Julien Guinand. Ouvrage sabô à Hongu, Tanabe; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii. 2015. De la série *from the series Two Mountains*. ©Court, l'artiste

## When Photography Thinks the Forest

Danièle Méaux

Exhibitions, books and photography festivals are now focusing on the forest in all its forms. Should we see this trend simply as a way of jumping on a topical issue, of *surfing* on widespread concern for the environment and the climate, echoing an anxiety fuelled by the media? I don't think so: the forest absorbs and captivates, beyond any passing fad, insofar as it crystallises a wide range of issues touching on both the practice of photography (in its optical and chemical aspects) and questions of an existential, anthropological, historical or political nature.

### ENTANGLEMENTS

In terms of the photographic dimension, the abundance of vegetation leads the photographer to make crucial choices in terms of distance. Seen from afar, woods or copses can be integrated into a landscape representation, so that they constitute figures taken from a large area subject to an all-encompassing point of view. Vast stretches of

forest, on the other hand, are difficult to photograph from a great distance, unless you resort to aerial shots that reduce these living entities to a shaggy carpet, spectacular but disembodied. To get a clearer picture of the forest, the photographer has to get close up and penetrate the undergrowth; but once he has done so, he is forced into a certain contiguity with the "motif": in front of the tangled trunks and foliage, he cannot move back because the natural elements around him prevent him from doing so. He works in relatively tight shots: the profusion of vegetation saturates his images, to the point of overflowing the limits of the field and blocking the perspective.

It was these proliferating, dense tangles, excluding orthogonals and retaining only curves and sinuosities, that the photographers, whom Jean-François Chevrier and then Jean-Claude Lemagny described as "foliage artists" in the 1980s, were looking for. The views taken by Arnaud Claess and Hol-

ger Trülsch do not allow the viewers to discern a composition capable of structuring the trajectory of their gaze, so that the duration of the examination, which is lost in the spelling out of details, tends to expand. This plastic complexity—which sounds like a resistance to intellection—refers to the radical otherness of the forms of plant life, which develops off-centre, from the periphery one might say, and in a networked fashion, extremely slowly.

The forest invites us to shake up our scales of perception. In *Noces* (1988-1995), Gilbert Fastenaekens offers an in-depth meditation on the abundance of plants, confining his exploration to a limited area of the Vauclair forest in Champagne: he doesn't feel it necessary to travel long distances, when the density of intermingled vegetation calls for the tiniest particles of life to be taken into account. More recently, in *Ground Noise* (2023), Céline Clanet combines close-up shots of undergrowth with enlargements (made using a scanning electron microscope) of midge wings, fragments of mycelium and arthropods. The infinite number of levels of interaction within living ecosystems

means that optical choices have to be made that challenge established habits.

The forest also tends to disrupt any detached posture of observation, insofar as it surrounds those who enter it. Inside the undergrowth, light comes in from outside, through the sieve of foliage, only to refract everywhere, as in the optical device of the *camera obscura*. The photographs in Chrystel Lebas' series *Abyss* (2003) were taken at dusk using a panoramic analogue camera on a tripod, with long exposure times. The luminosity, already reduced at dusk, is further diminished by the fact that it is filtered by the foliage. In 2021, in the installation *Re-garding Forests*, the artist pushed the analogy even further with the optical device. Photographs showing sections of ancient forests are presented in large-format backlit panels within a darkened space. Because of the low luminosity of the undergrowth, the boundaries of these representations tend to melt into the darkness of the exhibition space. Sounds recorded in the forest at dusk are played, suggesting the presence of animals, rain or wind, while the scent of petrichor wafts through the air. This olfactory and

auditory bath increases the physical and emotional involvement of visitors, who can have the feeling of being in the heart of the woods.

### PHOTOSYNTHESIS

Analogue is different from digital in that it proceeds from chemistry, in the same way that plants draw water from the soil and carry it towards the light, until the process of photosynthesis enables them to develop from the transformation of mineral matter. Seeking to come closer to this photochemical mode of genesis, artists interested in the forest today show a predilection for analogue images that eliminate all recourse to optics or use plant substances. Roberto Huarcaya operates by night, placing gigantic strips of photosensitised paper in the heart of the Peruvian jungle, with extra long exposure times. The *Amazogramas* (2014) are like immense photograms: the optics are absent, while the action of chemistry is exalted. Since 2018, Léa Habourdin has been using anthotypes to produce images using the mechanism of photosynthesis: she collects and crushes plants to extract a juice (which contains chlorophyll and therefore changes when exposed to light). On sheets of paper soaked in these extracts, she prints positive images of forests on a translucent support, so that when they are exposed to light they create an ephemeral imprint, made up of subtle gradations of values, tending towards green, yellow or pink, depending on the specimens used. In 2022 in Arles, the exhibition *Images-forêts* included an installation consisting of a wooden box concealing two anthotypes behind blue shutters. Visitors were given the choice of opening the shutters to see the prints, even if it meant contributing to their dissolution, or of not doing so for the sake of preservation. As you can see, photographing the forest involves technical and aesthetic issues—from optics (choice of shot scale, analogy with the *camera obscura*) to chemistry (recourse to processes such as the photogram or anthotype). Undergrowth is not without its own challenges and questions for the very practice of photography. But the artists who take on the task of depicting forests also come up against ecological, anthropological and politico-economic considerations that are intrinsically implicit

Gilbert Fastenaekens. *Noces*, # 0832d, Forêt de Vauclair, France, 1988. © Gilbert Fastenaekens





in the ways in which woodlands evolve and are represented: the forest is a prism through which many societal choices—past and present—can be debated.

#### MYTHOLOGIES

Consideration of the undergrowth is first and foremost filtered through the stubborn filter of particularly operative “mythologies.” In a text that has become a classic, Roland Barthes defines “mythologies” as forms of thought that are historically and geographically situated—whose circumscription in space and time is more or less obscured so that they appear to the communities that hold them as stable and intangible realities. According to this thinker, such collective representations deserve to be analysed and re-historicised. Today, some artists are working to highlight the artificiality of idealised visions of the forest.

For his series *Paradise* (1998-2007), Thomas Struth, for example, took photographs of plant entanglements capable of emblematising, in the eyes of Westerners, the idea of the virgin forest. Because of their format and the density of the detail they contain, the large, colourful prints impose their literalness to the point of resembling exotic wallpaper. In this way, they work to raise awareness of the artificiality of a conception of the jungle as an untouched Eden (whereas historians have shown that the tropical forest was an environment partly co-constructed by humans). Highlighting the facticity of such an imaginary world prompts us to re-examine dualistic conceptions, inherited from modernity but paradoxically maintained by those who today approach the Amazon rainforest as the “lungs of the planet.” In *Clearing* (2003), Thomas Demand displays the chiselled foliage of a bucolic undergrowth in a gigantic print measuring 192 x 495 cm, through which soft light shines. This is a

very precise recording of a monumental décor made from 280,000 tiny tree leaves patiently cut from paper. The artist has accustomed the public to a conceptual approach to the interlocking of simulacra and the agency of images within the public space. It’s easy to see how this idyllic vision of the forest in urbanised societies can be seen as a counterpoint to the loss of concrete links with living ecosystems.

#### HISTORIES

If representations deserve to be understood in the light of history, then so do the forests themselves—whose evolution is closely linked to that of societies, and which have undergone setbacks, developments or transformations according to the policies pursued. The artists are contributing in their own way to the investigation of these phenomena, cross-referencing the work of researchers in the human and social sciences. *Two Mountains* (2021) retraces Julien Guinand’s meticulous investigation of the Ashio region of Japan, documenting how intensive forestry methods have weakened the soil and caused huge landslides. The photographer shows how gigantic sheets of concrete are now used to hold back the mountain slopes, so that these disasters make the fortunes of the construction industry, capitalism proving capable of ever-renewed recuperation.

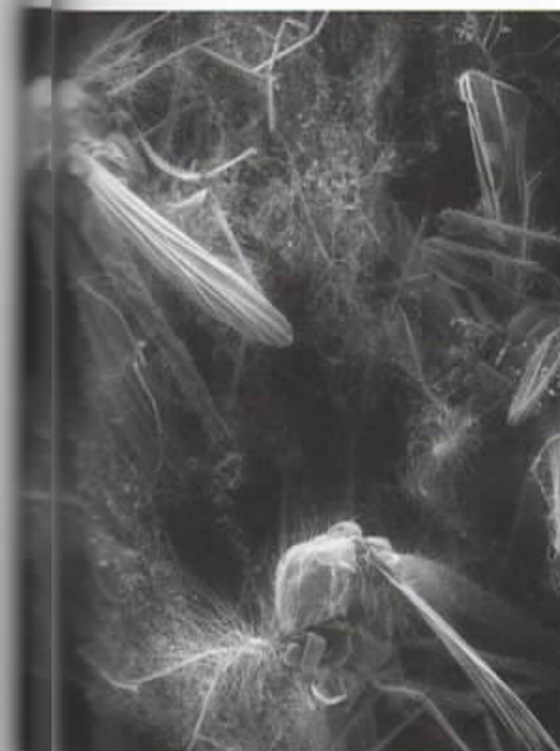
The phenomenon of deforestation in South America must be linked to colonial history in particular—as some contemporary photographic artists have shown us—because the crushing of indigenous populations and extractivism are inextricably linked. In *Le Livre de la jungle* (2016), Yann Gross associates the retreat of the forest with the exploitation of raw materials (gold, wood, oil or rubber) in these regions. He combines photographs of plant entanglements with portraits of indige-

Thomas Demand, *Lichtung/Clearing*, 2003. C-print, Diasec. 192 x 495 cm. © Thomas Demand, VG Bild-Kunst, Bonn; Court. l’artiste, Matthew Marks Gallery, Sprüth Magers, Esther Schipper, Taka Ishii Gallery)

nous people deprived of the modes of self-subsistence on which their shared existence was once based. As for the collective *Ritual Inhabital*, in *Geometric Forests* (2022), it closely links the retreat of the forests of southern Chile to the distress of the Mapuche population, who are mobilising to try to preserve a way of life linked to a subtle skill in working with plants.

It should be pointed out that these photographers do not act as mere operators, recording what comes before their lenses: they carry out long-term investigations that lead them to question the ways in which living ecosystems evolve and to link them to economic functions. In addition to taking photographs, their investigations combine consulting archives, reading documented works and conducting interviews. Visitors to their exhibitions (and readers of their books) are presented with devices made up of heterogeneous elements, organised in such a way as to leave something of an enigma, and to encourage the development of connections, parallels and interpretations.

Those who discover these arrangements mobilise their intellectual resources as well as their sensory capacities in order to understand (in the sense of “taking together”) the elements proposed to them and to approach forest ecosystems in relation to socio-economic determinations. Leaving room for deduction creates intense satisfaction for the receiver. The exercise of internal deliberation—in which they play an active part—is a rich experience that is accompanied by the gradual emergence of personal assessments, and even values, as John Dewey put it in his “Theory of Valuation” (1939).



#### A FERTILE TERRAIN

For contemporary photographers, the forest presents itself as a concrete and living reality, capable of testing the practice of photography (leading them to explore certain types of shots, lighting and other techniques). It captivates them because it challenges them to forge new paths in the practice of their “art” (i.e. in the way they make photographs). But the forest is also a phenomenon whose cultural representations deserve to be re-examined in order to relate them to societal contexts; over time, it has fuelled imaginations that compensated for ignorance or deprivation linked to the lifestyles of industrialised societies, and photographers can contribute to a critical look at these mythologies. Finally, forests are endowed with history and have been profoundly marked by human endeavour, bearing the deep marks of past and present political and economic choices. So while investigating them through photography can now raise awareness of environmental issues, it is more often than not moving away from an apolitical ecology (likely to serve *greenwashing* manoeuvres or poli-

cies to boost growth through sophisticated technical solutions) in order to highlight the consequences of productivism. In this way, the forest, as seen by contemporary photographers, presents a particularly fertile ground for critical reflection on the evolution of society, with the consideration of “natural” environments linked to anthropological and political questions. ■

A specialist in contemporary photography, Danièle Méaux is Professor Emeritus at the University of Saint-Étienne. She is the author of *Voyages de photographes* (2009), *Géo-photographies. Une approche renouvelée du territoire* (2015), *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire* (2019), *Photographie contemporaine & anthropocène* (2022) and *Quand la photographie pense la forêt* (2024). She is editor-in-chief of the online magazine *Focales*.

De haut en bas from top:

Céline Clanet. *Amas de diptères piégés dans du mycélium, forêt de Fontainebleau*. De la série *from the series Ground Noise*, 2023. (Court. l’artiste).

Yann Gross. *The Jungle Show II. Vue de l’exposition* exhibition view Centre culturel suisse, Paris, 2016. © Yann Gross)



# L'ADMINISTRATION D'UN BIEN COMMUN

## Administering a Common Good

Danièle Méaux

■ Loin de toute virginité, les forêts françaises sont des écosystèmes à l'évolution desquels les hommes ont contribué et où ils développent aujourd'hui des activités diversifiées. Dans le cadre d'une commande de l'Office national des forêts (ONF), Sylvain Duffard s'est rendu en 2009-2010 au sein de dix-sept forêts domaniales françaises, dotées du label « Forêt d'exception », qui venait d'être créé afin de valoriser des zones boisées conciliant un mode de gestion durable à une relative multifonctionnalité. Le recours à une telle distinction signe combien les forêts sont en butte à des rivalités de besoins et d'usages. C'est au moyen format, en argentique et en couleur, que le photographe a réalisé des plans d'ensemble ou de demi-ensemble des sous-bois. L'exposition *la Forêt habitée* fut présentée au Trianon du Parc de Bagatelle, du 28 mai au 2 novembre 2011.

Les vues qui composent cette série donnent à voir les façons variées dont travailleurs, chasseurs, pêcheurs, campeurs, sportifs, promeneurs... investissent les espaces arborés. Quand le champ est vide de présence humaine, les traces profondes ou superficielles d'activités anthropiques (clôtures, pistes, chemins...) peuvent être décelées; les structures même du boisement révèlent, au sein de certaines représentations, la participation substantielle des hommes au façonnement de la « nature ». Mais, la plupart du temps, des individus sont présents sous le couvert tamisé des feuillages ou dans la lumière des clairières. Ils se promènent, devisent entre eux, observent les plantes et les minéraux qui les environnent. Certains se déplacent à cheval. Des familles, équipées de chaises, de parasols et de tables de camping, pique-niquent à l'orée des bois. Des jeunes gens grimpent au flanc de pentes escarpées. On remarque des groupes de chasseurs accompagnés de chiens, des bûcherons ou des forestiers vaquant à des tâches professionnelles.

Si les activités des uns et des autres sont aisément identifiables, la taille des figures humaines au sein du champ reste suffisamment modeste pour qu'elles ne monopolisent pas l'attention du spectateur. Les plans de demi-ensemble ménagent un subtil dosage entre identification des occupations dans les-

quelles les personnes sont engagées et prise en compte de l'environnement, de sorte que s'impose la question des usages. Réalisée dans le cadre d'une commande, la série de Sylvain Duffard se fait « défense et illustration » d'une « forêt habitée » témoignant d'une relative hospitalité à la diversité des manières de faire. L'éclairage clément varie en fonction des saisons et les hommes semblent harmonieusement s'inscrire dans la temporalité cyclique d'écosystèmes où ils ne sont pas des intrus. La série interroge cependant sur les nécessaires équilibres à trouver entre toutes ces activités – qui ne sont pas toujours compatibles entre elles et requièrent certainement de délicats arbitrages.

Une commission, présidée par Stefano Rodotà, fut créée par le ministère italien de la Justice en 2007 afin d'œuvrer à l'élaboration de principes concernant l'encadrement des droits à la propriété et la gestion des biens

publics. Au fil du temps, la réflexion de cette instance se déplaça des questions de la possession vers celles de l'utilité (ou de la fonctionnalité) pour la collectivité. Loin de débats concernant le commerce, l'échange ou l'acquisition, c'est une perspective éthique et politique qui fut adoptée. Pour les membres de la commission, il s'agissait de prendre en compte les besoins essentiels de l'être humain (voire des autres vivants) et l'intérêt de nos descendants. L'attention se porta sur la notion des « biens communs », définis par leur utilité et correspondant à des « droits fondamentaux » quant au « libre développement de la personne » et au bien-être des « générations futures ». La question était de déterminer les biens indispensables à la communauté:

Sylvain Duffard. Forêt domaniale du Mont Vallier, août 2010. De la série *from the series La Forêt habitée*, 2011. (Court, l'artiste)



l'eau, l'air ou la connaissance correspondent à l'évidence à des besoins essentiels; mais n'est-ce pas également le cas de la haute montagne et des glaciers, des littoraux, des lieux de sociabilité urbaine ou des forêts? Très tôt, le droit forestier d'origine coutumière a fait émerger l'idée que les bois représentaient, pour tous les habitants, une richesse environnementale – ce qui en fait un bien qui n'est pas défini par son « appropriabilité », mais par la satisfaction qu'il procure, le type de consommation ou d'utilisation qui lui est attaché. Se trouve dès lors posée la question d'une juste administration de besoins et d'usages potentiellement rivaux. C'est à une réflexion à cet égard qu'invite *la Forêt habitée*. ■

Far from being pristine, France's forests are ecosystems to which people have contributed and where they are now developing a wide range of activities. In 2009-2010, Sylvain Duffard was commissioned by the Office national des forêts (ONF) to visit seventeen French state-owned forests that had been awarded the "Forêt d'exception" label, which had recently been created to promote wooded areas that combine sustainable management with a relatively high level of multi-functionality. The use of such a distinction shows the extent to which forests are subject to competing needs and uses. The photographer used medium-format, in

analogue and in colour, to take overall and half-landscape shots of the undergrowth. The exhibition *The Inhabited Forest* was presented at the Trianon in the Parc de Bagatelle, from May 28th to November 2nd, 2011.

The views in this series show the varied ways in which workers, hunters, fishermen, campers, sportsmen, walkers, etc. use wooded areas. When the field is empty of human presence, the deep or superficial traces of human activity (fences, tracks, paths, etc.) can be detected; the very structures of the woodland reveal, in certain representations, the substantial participation of humans in shaping "nature." But most of the time, individuals are present under the subdued cover of foliage or in the light of clearings. They stroll about, chatting amongst themselves, observing the plants and minerals that surround them. Some are on horseback. Families, equipped with chairs, parasols and camping tables, picnic at the edge of the woods. Young people climb steep slopes. There are groups of hunters with dogs, lumberjacks and foresters going about their work.

Although the activities of these people are easily identifiable, the size of the human figures in the field is small enough that they do not monopolise the viewer's attention. The half-length shots strike a subtle balance between identifying the occupations in

Sylvain Duffard. Forêt domaniale de Boscodon, mai 2009. De la série *from the series La Forêt habitée*, 2011. (Court, l'artiste)

which the people are engaged and taking account of the environment, so that the question of use comes to the fore. Produced as part of a commission, Sylvain Duffard's series "defends and illustrates" an "inhabited forest" that is relatively hospitable to a diversity of ways of doing things. The mild lighting varies with the seasons, and human beings seem to fit harmoniously into the cyclical temporality of ecosystems where they are not intruders. The series does, however, raise questions about the balance that needs to be struck between all these activities—which are not always compatible with each other and certainly require delicate arbitration.

A commission, chaired by Stefano Rodotà, was set up by the Italian Ministry of Justice in 2007 to work on developing principles for regulating property rights and the management of public goods. Over time, this body's thinking shifted from questions of possession to those of utility (or functionality) for the community. Far from debates about trade, exchange or acquisition, an ethical and political perspective was adopted. For the members of the commission, it was a question of taking into account the essential needs of human beings (and indeed of other living beings) and the interests of our descendants. Attention was focused on the notion of "common goods," defined by their usefulness and corresponding to "fundamental rights" with regard to the "free development of the individual" and the well-being of "future generations." The question was to determine which goods were essential to the community: water, air and knowledge are obviously essential needs, but aren't mountains and glaciers, coastlines, urban social spaces and forests also essential? Very early on, customary forestry law gave rise to the idea that woodlands represented environmental wealth for all their inhabitants—making them a good that is not defined by its "appropriability," but by the satisfaction it provides and the type of consumption or use that is attached to it. This raises the question of the fair administration of potentially competing needs and uses. This is what *The Inhabited Forest* invites us to think about. ■

# FOYERS DE RÉSISTANCE

## Focal Points of Resistance

Danièle Méaux

■ Henry David Thoreau a puissamment contribué à la construction d'un imaginaire du séjour en forêt comme retraite et alternative à des modes de vie où dominant la loi du profit et l'asservissement individuel à des logiques d'enrichissement. Dans *Walden ou la Vie dans les bois* (1854), l'écrivain transcendentaliste relate la manière dont il a habité seul en forêt, plus de deux ans, dans une cabane qu'il avait fabriquée de ses propres mains, à proximité de l'étang Walden, à quelques encablures de Concord (Massachusetts). Son isolement reposait moins sur un éloignement important que sur la décision de se tenir à l'écart de la société – ce qu'autorise précisément les sous-bois puisque, comme l'a constaté Claude Lévi-Strauss dans *Tristes tropiques* (1955), « quelques dizaines de mètres de forêt suffisent pour abolir le monde extérieur ». Des artistes photographes contemporains (la Néerlandaise Karianne Bueno ou l'États-Unien

Amani Willett) ont proposé de fascinants récits oniriques, combinant textes et photographies, qui mettent en scène des êtres mi-réels, mi-inventés qui se sont immergés dans les bois, loin de tout échange avec leurs semblables. Ces histoires énigmatiques amènent celui qui les découvre à rêver à des trajectoires de vie exemplaires, fondées sur un contact étroit avec la nature et une autarcie propice à un recentrement sur l'essentiel. De tels choix éthiques se trouvent emblématisés par le motif de la cabane qui alterne, au sein de ces œuvres, avec des vues d'entremêlements végétaux. La cabane revient avec insistance dans les travaux des photographes qui ont récemment « couvert » des mobilisations au sein de « zones à défendre » (ZAD), que ce soit à Notre-Dame-des-Landes en Loire-Atlantique pour combattre la construction d'un aéroport, à Bure dans la Meuse afin de refuser l'enfouissement d'une

énorme quantité de déchets radioactifs, ou dans la forêt de Hambach (Allemagne) contre la politique expansionniste du conglomérat RWE, spécialisé dans le secteur de l'énergie, qui extrait chaque année des tonnes de lignite dans des mines à ciel ouvert, pour alimenter les six centrales thermiques du groupe. Afin de rendre compte de ces mouvements de résistance, Philippe Graton, Jürgen Nefzger ou Marc Wendelski ont réalisé, au cours de séjours prolongés dans ces ZAD, de nombreuses photographies en plan moyen de cabanes enchâssées dans les sous-bois. Leurs images exaltent la diversité de ces constructions qui témoignent de l'inventivité de leurs créateurs, mais constituent aussi des outils de lutte, car elles permettent aux militants de se loger, tout en incarnant l'idée d'une vie frugale en lien étroit avec les écosystèmes naturels. Dans *Bure, ou la vie dans les bois* (2017), Jürgen Nefzger fait dialoguer les portraits en pied de zadistes qui posent, face à l'opérateur, au milieu de la végétation, et des plans moyens centrés sur des installations de fortune (barrages de palettes et de vieux pneus, serres improvisées, tables et bancs bricolés, cabanes de toutes sortes construites à partir de matériaux de récupération...). Les deux types de motif dialoguent afin de suggérer la manière dont les militants sont venus « nicher » dans les bois. Les zadistes semblent immergés dans la forêt qui les abrite et, entre eux et les autres vivants, aucune barrière étanche ne s'interpose. C'est toute une « vie dans les bois » qui se trouve ainsi évoquée, en hommage à Thoreau. La conception matérielle du livre publié par Spector Books s'avère en elle-même éloquent : au verso des pages où figurent les photographies, le texte de *la Désobéissance civile* (1849) de Thoreau est imprimé en anglais. Il revient au lecteur de séparer, au coupe-papier, les feuillets non rognés afin d'accéder à cet écrit emblématique. Comment mieux dire que les prises de position de l'auteur états-unien innervent, de façon souterraine, la mobilisation ?

Il n'est toutefois pas neuf que les sous-bois abritent des foyers de résistance. Chacun connaît l'histoire légendaire de Robin des Bois, bandit au grand cœur qui vivait caché dans la forêt de Sherwood. Habile braconnier, mais aussi défenseur des opprimés, il détournait les riches au profit des plus pauvres et rendait au peuple l'argent prélevé par les impôts. Au 16<sup>e</sup> siècle, les anabaptistes se réfugièrent dans les bois du Tyrol et, sous le



Cette double page this spread:  
Jürgen Nefzger, *Bure, ou la vie dans les bois*, 2017. (Court. l'artiste)

capture these movements of resistance, Philippe Graton, Jürgen Nefzger and Marc Wendelski spent long periods in the ZADs, taking numerous medium-angle photographs of huts set in the undergrowth. Their images exalt the diversity of these constructions, which bear witness to the inventiveness of their creators, but are also tools of the struggle, providing housing for activists while embodying the idea of a frugal life in close contact with natural ecosystems.

In *Bure, ou la vie dans les bois* (2017), Jürgen Nefzger creates a dialogue between full-length portraits of Zadists posing, facing the operator, amidst the vegetation, and medium shots focusing on makeshift installations (barricades of pallets and old tyres, improvised greenhouses, cobbled-together tables and benches, huts of all kinds built from salvaged materials, etc.). The two types of motif interact to suggest the way in which the activists have come to “nest” in the woods. The Zadists seem to be immersed in the forest that shelters them, and there is no watertight barrier between them and other living creatures. It's a whole “life in the woods” that is evoked, in homage to Thoreau. The material design of the book published by Spector Books speaks for itself: on the back of the pages containing the photographs, the text of Thoreau's *Civil Disobedience* (1849) is printed in English. It is up to the reader to separate the untrimmed pages with a letter opener in order to access this emblematic work. What better way to say that the stances taken by the American author permeate the mobilisation in a subterranean way?

But it's nothing new that the undergrowth is home to hotbeds of resistance. Everyone knows the legendary story of Robin Hood, the kind-hearted bandit who lived hidden away in Sherwood Forest. A skilful poacher but also a defender of the oppressed, he robbed the rich for the benefit of the poorest and returned the money taken from taxes to the people. In the 16th century, the Anabaptists took refuge in the woods of the Tyrol and, under the reign of Louis XIV, the Camisards led their fight from the forest massifs of the Cévennes. It was in the woods that the maroon slaves who fled their pursuers retreated to form rebellious communities. During the Second World War, the wooded areas of the Vercors, Brittany and Normandy were bases for the Resistance. The forest is clearly a welcoming place for rebels. ■

règne de Louis XIV, les Camisards menèrent leur combat à partir des massifs forestiers des Cévennes. C'est dans les bois que se repliaient les esclaves marrons qui fuyaient leurs poursuivants pour former des communautés insoumises. Pendant la Seconde Guerre mondiale, les zones boisées du Vercors, de Bretagne ou de Normandie furent des bases pour la Résistance. La forêt propose manifestement aux rebelles un espace accueillant. ■

Henry David Thoreau made a powerful contribution to the construction of an imaginary of the forest as a retreat and an alternative to lifestyles dominated by the law of profit and individual subservience to the logic of enrichment. In *Walden or Life in the Woods* (1854), the transcendentalist writer recounts how he lived alone in the forest for more than two years, in a cabin he had built with his own hands, near Walden Pond, a stone's throw from Concord (Massachusetts). His isolation had less to do with being far away than with the decision to keep himself apart from society—which is precisely what the undergrowth allows, since, as Claude Lévi-Strauss observed in *Tristes Tropiques* (1955), “a few dozen metres of forest are enough to abolish the outside world.”

Contemporary photographic artists (the Dutchwoman Karianne Bueno and the American Amani Willett) have come up with fascinating dreamlike tales, combining text and photographs, featuring half-real, half-invented beings who have immersed themselves in the woods, far from any contact with their fellow human beings. These enigmatic stories lead viewers to dream of exemplary life paths, based on close contact with nature and a self-sufficiency that allows them to refocus on the essentials. These ethical choices are emblematised by the motif of the hut, which alternates in these works with views of intertwining vegetation.

The hut recurs insistently in the work of photographers who have recently “covered” mobilisations in “zones à défendre” (ZADs), whether at Notre-Dame-des-Landes in the Loire-Atlantique region to fight against the construction of an airport, at Bure in the Meuse region to reject the burial of a huge quantity of radioactive waste, or in the Hambach forest (France) to protest against the construction of a nuclear power station, or in the forest of Hambach (Germany) against the expansionist policy of the energy conglomerate RWE, which extracts tonnes of brown coal each year from open-cast mines to fuel the group's six thermal power stations. To