

SOMMAIRE



Illustration de la couverture :
Thomas Rouzière

CORRESPONDANCE
UN JARDIN EN SICILE
Johann Wolfgang von Goethe, 1787

ATLAS

GÉOGRAPHIE
NOSTALGIQUE

HÉROS HIER

HÉROÏNES AUJOURD'HUI

ENTRETIEN
**VALÉRIE
MASSON-
DELMOTTE**
L'urgence climatique

DOSSIER

LACS

Tribune de Hilda Flavia Nakabuye

PHYSIOLOGIE
**ET PATHOLOGIES
DES LACS**

Gilles Boeuf

VIVRE AUTOUR
DES LACS

Magali Reghezza-Zitt

LE LAC TCHAD,
**AU CŒUR
DE L'AFRIQUE**

Christian Seignobos

LA LONGUE
**ET TERRIBLE
HISTOIRE DES
LACS-MAARS**

Michel Meybeck

LES EAUX
DORMANTES
**NE SONT PAS
IMMOBILES**

Entretien avec Laurent Touchart

LA DAME
DU LAC

Walter Scott

LE **LÉMAN**

Le Bourreau de Berne
James Fenimore Cooper

LAC SALÉ
DE PATAGONES

*Voyage d'un naturaliste
autour du monde*
Charles Darwin

PORTFOLIO
MOUNT ST. HELENS
Frank Gohlke

APARTÉ
MARIE-MONIQUE ROBIN

PORTFOLIO
THE PILLAR
Stephen Gill
Essai de Luce Lebart

ALTITUDE /
LONGITUDE

LES CINQ
LEÇONS DE
LA SURPÊCHE

Didier Gascuel

LE LONG VOYAGE
**DE LA POMME
D'AMOUR**

Eric Birlouez

ROCHE

PORTRAIT
RACHEL CARSON

Découvreuse de vérité
Fabrice Nicolino

NATURALISTE
**HERBIER
DE LA FRANCE**
(1780-1793)

Pierre Bulliard

TRÉSORS PHOTOGRAPHIQUES
VIEWS OF SWITZERLAND
(1890-1900)

RÉCIT
LA MOSELLE
Ausone

CONTRIBUTEURS

AGENDA

FRISE

POÈME
**CHANSON
DES MONTAGNES**
Friedrich Schiller

L'OURS

30

90

104

112

122

124

134

90

152

158

142

144

152

158

166

174

178

180

182

184

THE PILLAR

Stephen Gill











EN 2015, STEPHEN GILL PLANTE un pilier dans la terre. Nous sommes en Suède, dans la région de Österlen, à quelques centaines de mètres de la maison isolée où il vit en famille, non loin du village de Glemmingebro. À côté, sur un deuxième poteau, il positionne un appareil équipé d'un dispositif de déclenchement automatique des prises de vue s'actionnant avec les mouvements environnants.

«Je voulais attirer les oiseaux hors du ciel» dit-il. Et c'est exactement ce qui s'est produit. Dans ce plat pays, le poteau devient un point de jonction entre le ciel et la terre. Ceux qui volent s'y retrouvent, individuellement ou en groupe, de nuit comme de jour et en toutes saisons. Oiseaux de proie, oiseaux de nuit, oiseaux de passage : Gill délègue à la machine le rôle du chasseur. L'appareil est à l'affût tel le photographe guettant l'instant décisif. Cependant et à l'inverse d'un Cartier-Bresson, c'est le sujet de l'image qui décide et déclenche le «juste moment». Devant l'appareil se déroule, au fil des années, une chorégraphie aussi unique que les formes captées : gros plan d'aile ou de patte, envol ou atterrissage. Ce morceau de bois tire un petit trait vertical dans une immensité horizontale. Magnétique, il a le pouvoir de rassembler et d'animer. Il crée une petite différence dans un environnement de platitude et révèle, par les images, la grande communauté libre et nomade des oiseaux.

Avant la mise au point des procédés instantanés, les oiseaux étaient un véritable défi à la photographie et apparaissaient le plus souvent naturalisés. Ils deviennent des sujets photographiques avec les études scientifiques menées par Étienne-Jules Marey. Avec son appareil fixe et son dispositif automatisé, celui-ci décompose le vol en une succession d'images prises à des intervalles de temps très rapprochés, révélant ainsi des phases invisibles à l'œil nu. Mais ce n'est pas le système de vol d'un oiseau qui est analysé ici. Les mouvements de centaines d'oiseaux sont synthétisés dans leur rapport mouvementé à ce totem ancré au sol.

Stephen Gill s'est implanté en Suède en 2014. En quittant l'est de Londres, le photographe rêvait de libérer son travail des contraintes de la technologie... Mais l'activité nocturne de la forêt qui l'entoure le fascine : il y positionne plusieurs appareils photos «équipés de capteurs de mouvement sur des arbres, la plupart du temps à un niveau bas, de sorte que tout mouvement déclenche l'obturateur de la caméra et un flash infrarouge». À chaque fois qu'un animal s'approche, passe, vole ou s'enfuit, l'appareil prend automatiquement une image. Les prises de vue étranges qui en résultent «ressemblent à des émanations fragiles d'un monde parallèle regorgeant d'animaux nocturnes et empreint de surnaturel».

La symbiose avec la forêt et la puissance de la nature deviennent encore plus intenses au moment des tirages. Pour réaliser ses épreuves positives sur papier, Stephen Gill utilise des plantes qu'il collecte pour en récupérer les pigments. Ce sont eux qui donnent aux images leur teinte et leur spécificité proprement végétales. Cette technique s'inscrit dans la lignée des pionniers anglais de la «bio-photographie». En 1842, Sir John Herschel, qui cherchait à introduire des couleurs dans les premières photographies, a eu l'idée d'utiliser des fleurs ou de l'herbe. Son procédé anthotype reposait sur la photosensibilité des jus de certaines plantes – en particulier des violettes et des coquelicots – découverte en 1816 par l'Allemand Henri August Vogel. Mary Somerville, elle, s'est concentrée en 1846 sur la photosensibilité des légumes : ses recherches, qu'elle n'a pu publier parce qu'elle était une femme, sont parues sous la forme d'une lettre à Sir John Herschel¹.

L'une des particularités de l'expérimentateur photographe est de travailler avec ce qu'il a sous la main. Dans sa série «Hackney Flowers», Stephen Gill pose sur ses tirages des fleurs qu'il a ramassées à l'endroit des prises de vue et photographie le photogramme. Tout se passe comme si l'image ne se suffisait pas à elle-même. Il faut, en quelque sorte, la compléter avec des éléments appartenant à son cadre même, comme pour la vitaliser.

De même, lorsqu'il décide, entre 2005 et 2006, d'enterrer des photos à l'endroit même où elles ont été prises, il ne leur accorde pas de cercueil. Il dispose ses tirages couleurs à des endroits méticuleusement choisis, plus ou moins exposés aux intempéries mais toujours en correspondance avec les sites de prises de vues. Les jours et les semaines passent et vient le moment de la récolte : les fleurs, motifs des images enterrées, sont recouvertes de terre et de traces de passages d'insectes, parsemées de taches aléatoires d'humidité et de terre et gondolées par l'humidité ou amincies par l'action de micro-organismes. Avec le temps et les éléments, elles se sont vitalisées.

Planter une photographie comme planter un poteau revient donc à la traiter comme un végétal et plus précisément comme son essence : la graine. Par ce geste, on donne vie à d'autres formes vivantes. Au-delà de la puissance du végétal et de la lumière, c'est la puissance biologique d'un milieu et d'un écosystème que révèle le photographe. L'artiste et l'expérimentateur ne font qu'un. ^

Luce Lebart

1. «On the action of the rays of the spectrum on vegetable juices». Extrait d'une lettre de Mary Somerville à Sir John

Herschel, datée du 20 septembre 1845, *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1846.