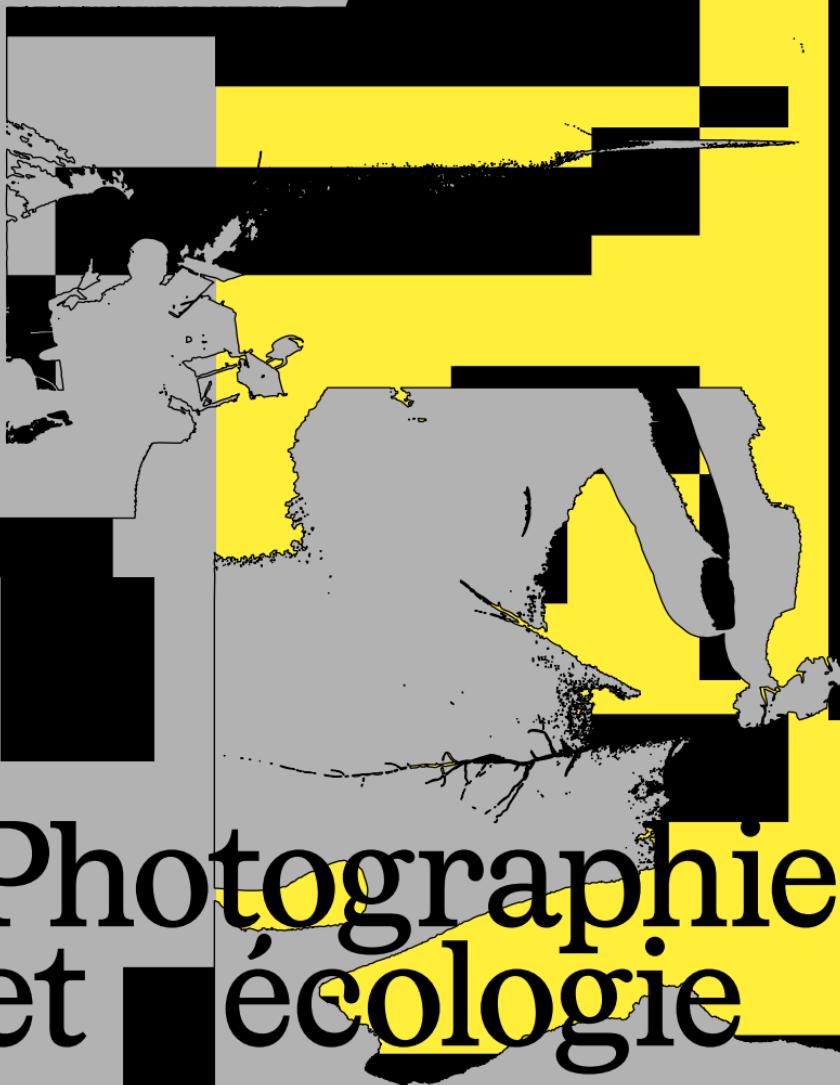


Lisa Mazenauer



Photographie et [] écologie

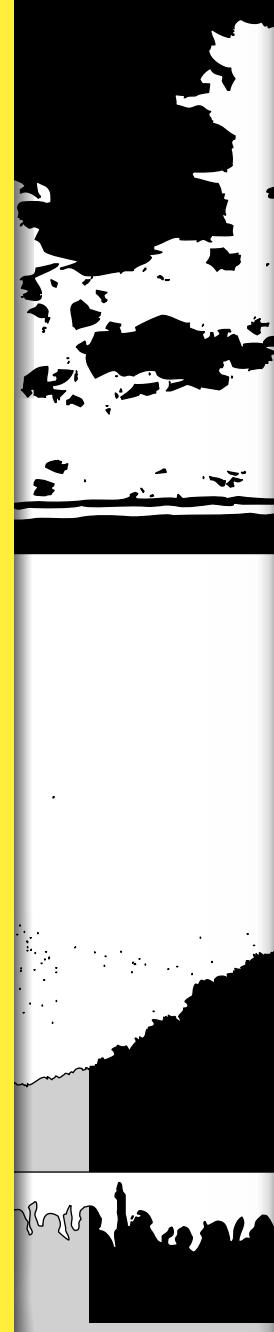
Superscripte

Textes sur
la photographie contemporaine

Superscripte

Textes sur
la photographie
contemporaine

Superscripte propose des textes introductifs et synthétiques sur des pratiques photographiques contemporaines dans toute leur diversité, par le prisme d'une notion unique – l'exposition, la violence ou l'image-objet. En conjuguant des ouvrages écrits par des artistes, des chercheurs et chercheuses ou des critiques, il s'agit de valoriser les subjectivités personnelles et les compétences qui découlent des différentes manières de penser les images. Imaginée pour les photographes, les historien·nes de l'art ou un public amateur, cette série souhaite donner les clés pour appréhender certaines thématiques ou formes photographiques, omniprésentes dans la culture visuelle d'aujourd'hui.



Photographie et écologie

Lisa Mazenauer

Centre de
la photographie Genève 2025

Superscripte
Textes sur la photographie contemporaine, n° 3

Sommaire

Prologue 8

Introduction:
photographie et écologie 12

1. Introspection 24

2. Émerveillement 36

3. Mélancolie 74

4. Surprise 80

5. Motivation 92

Conclusion 98

Épilogue:
La maison d'en face 102

Bibliographie
sélective 104

Prologue

« L'infini implique l'intimité : voir un monde dans un grain de sable. Tenir l'infini dans la paume de sa main. »¹

1 Extrait d'une citation de William Blake, tirée de : Timothy Morton, *La Pensée écologique*, Paris, Zulma, 2021 (2010).

Je regarde la photographie d'une main tenant un criquet au milieu des champs. En arrière-plan : des humains, des herbes agitées par une brise légère, le soleil, le ciel bleu. Une image de nature romantique, presque bucolique. On ne se souvient

pas, on écrit. Il y a 25 ans, le voisin de la maison d'en face, un entomologiste passionné, nous envoyait chercher des insectes en voie de disparition pour les étudier, les comprendre, les protéger. Une tentative de réparation alors que la fête semblait déjà finie. Cette main d'enfant était la mienne, la même qui tape ces mots aujourd'hui. Entretemps, les calettes de mon enfance passée dans la campagne neuchâteloise ont disparu sous le béton extrait à quelques kilomètres de là, dans les carrières de Holcim. Les immeubles ont poussé comme les positifs des terres creusées pour en extraire ce que l'on considère comme une ressource. Une étude au moyen de la rephotographie, pratique qui consiste à reprendre une photographie depuis le même point de vue sur plusieurs années, permettrait de mettre en évidence la mutation de ces prairies sur une trentaine d'années. Sur les premières images, nous verrions d'abord un champ, puis des gabarits, des trous, des montagnes, de l'ombre, des humains et, petit à petit, des murs qui se profilent. En bref, une chaîne de construction de bâtiments typique de la Suisse du début du 21^e siècle. D'abord habitats pour insectes, ces espaces sont devenus habitats pour humains « modernes ». C'est dans cet entre-deux que ma pratique photographique a vu le jour. Je tente de montrer ce que l'œil ne peut voir directement : le temps, les mutations, les récits. J'éprouve le besoin de déterrer des histoires enfouies depuis un temps qui me semble bien trop long. Comment

les rendre visibles? Quelles matérialités derrière les souvenirs?

Aujourd’hui, ma pratique artistique est aussi influencée par mon parcours conjuguant les perspectives de la sociologie, de l’histoire de l’art, de la photographie et des arts visuels. Avec ce texte, je n’entends pas proposer de solution ou de réponse univoque, mais un cheminement critique et personnel, à partir de ma position: celle d’une artiste suisse, blanche, ayant grandi dans un environnement où les paysages a priori immaculés sont traversés par des histoires d’exploitation encore silencieuses.

Introduction: Photographie et écologie

Photographie et écologie: pourquoi réunir ces deux domaines ?

Dès son invention, la photographie est pensée en relation avec la représentation d'un environnement. En 1826, Nicéphore Niépce réalise le *Point de vue du Gras*, une photographie reconnue pour être la première image fixée sur un support photosensible. Quelques années plus tard, en 1844, William Fox Talbot nomme son livre *The Pencil of Nature*, soulignant que la photographie est considérée comme l'écriture de la lumière (ainsi que son étymologie l'indique), et selon lui, de la nature.

Ce titre marque ainsi le début d'un discours selon lequel la photographie atteindrait une forme d'objectivité, évacuée de l'intervention de la main humaine — propre au dessin et à la subjectivité — comme l'ont montré l'historienne des sciences Lorraine Daston et le physicien et philosophe des sciences Peter Galison dans *Objectivité*. Selon leur thèse, le lien entre l'objectivité et la photographie s'est constitué par l'effacement de la subjectivité de l'auteur ou de l'autrice dans le processus de mise en image. Dès son avènement, la photographie est ainsi comprise comme une collaboration entre un objet, le soleil et une surface photosensible. Elle se trouve associée à une double idée : celle d'un enregistrement objectif et d'un rapport privilégié à la nature. Entre les premières photographies et l'écriture de ce texte, la photographie a participé à façonner l'imaginaire écologique occidental et son changement du regard porté sur le vivant. En photographiant, nous marquons ce qui compte pour un groupe d'individus à un moment donné. Nous pouvons par exemple penser aux photographies d'Anna Atkins, Karl Blossfeldt, Ansel Adams, Dorothea Lange, Edward Burtynsky. Une image en particulier est largement considérée comme ayant marqué un changement dans notre rapport au vivant : *The Blue Marble*, une image de la terre vue depuis l'espace, prise par l'équipage

d'Apollo 17, en 1972. Cette image intégrerait plus profondément l'idée d'écologie en offrant la vision concrète d'une biosphère, de la Terre comme un tout composé d'organismes interdépendants et vulnérables. Nous pourrions la relier à la pensée de la microbiologiste Lynn Margulis, qui affirme en 1999 que nous sommes des êtres symbiotiques : « [notre individualité émergerait] à partir des interactions communautaires d'acteurs autrefois indépendants. » ② Bien que cette image ait également été instrumentalisée dans des discours pro- et néocolonialistes de l'espace, il est difficile depuis son existence d'ignorer que notre habitat, la planète Terre, dépasse largement nos existences individuelles en termes d'espace et de temps. La photographie n'est pas seulement outil de mémoire ou de représentation, elle influence aussi notre manière d'imaginer l'écologie elle-même.

②

Lynn Margulis, *Symbiotic Planet*, New York, Basic Books, 1999. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Simultanément, le terme d'écologie devient de plus en plus présent dans les discours scientifiques et médiatiques, bien que déjà théorisé en 1866 par le biologiste Ernst Haeckel. Ce terme désigne d'abord la science qui étudie les rapports entre les organismes et le milieu où ils vivent. Prise dans son sens étymologique, l'écologie est l'étude de l'habitat (« *oikos* », du

grec ancien, qui signifie demeure, milieu, et « *logos* », l'étude). En 1962, la biologiste marine Rachel Carson publie *Printemps silencieux*, un ouvrage clé qui dénonce les dégâts engendrés par les pesticides et qui inspire largement le mouvement environnemental en Occident. De plus en plus d'études sur le réchauffement climatique émergent. En 1995, le terme Anthropocène est introduit pour nommer la période contemporaine. Elle succède à l'Holocène et signifie que l'influence des activités humaines sur le système terrestre est désormais prépondérante. Elle peut se comprendre facilement par son étymologie signifiant « l'ère de l'humain » : « *anthropo* », l'humain et « *cène* », nouveau ou récent. D'autres termes ont suivi et ont permis de définir cette période de manière plus nuancée, d'éviter un anthropocentrisme et de mettre en évidence les dynamiques de pouvoir qui sont en jeu. Par exemple, Plantationocène propose un champ sémantique intéressant : l'ère des plantations. Ce terme remet l'époque coloniale au centre des conséquences environnementales que l'on connaît. Selon l'ingénieur en environnement et docteur en science politique Malcolm Ferdinand, c'est à ce moment-là que « humains et non-humains furent confondus en ressources alimentant un même projet colonial, une même conception de la Terre et du monde ». ③ En intégrant les sols et les

plantes, le Plantationocène nous renvoie aux fondements coloniaux du capitalisme moderne et des problèmes écologiques. De la même manière que les mots façonnent nos représentations, les images jouent un rôle central dans cette histoire.

Malcolm Ferdinand, *Une Écologie décoloniale : Penser l'écologie depuis le monde caribéen*, Paris, Éditions du Seuil, 2019.

Dans cette même volonté de remettre en question l'histoire hégémonique, ses mots et ses datations, la théoricienne de la photographie Ariella Aïsha Azoulay nous invite à réfléchir à ce que signifierait de situer l'origine de la photographie en 1492, et donc de la replacer dans une temporalité plus longue, celle du monde impérial dont elle est au fond issue.^④ Avec le colonialisme, une manière inégale et violente de voir l'« Autre » par les colons s'est construite. Trois siècles plus tard, la photographie peut être considérée comme une matérialisation de ce regard préconstruit sur un rapport de pouvoir et de violence, qu'elle a en retour contribué à renforcer. Ces réflexions révèlent que les photographies sont toujours situées dans un contexte spécifique. Qui a le droit et le pouvoir de photographier qui ? Depuis où ? Comme le rappelle la philosophe des sciences Donna Haraway : « La vision est toujours une question du pouvoir de voir — et peut-être de violence implicite

dans nos pratiques de visualisation. Avec le sang de qui mes yeux ont-ils été fabriqués ? »^⑤

Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History : Unlearning Imperialism*, Londres, Pan Macmillan, 2019. Traduit de l'anglais par l'autrice.

④ Donna Haraway, «Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspectiv», *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988. Traduit de l'anglais par l'autrice.

En tant qu'écriture de la lumière, la photographie révèle ainsi certaines conceptions de l'environnement. Elle contribue à notre compréhension de l'écologie, non comme une empreinte brute de la nature, mais comme une construction. Des liens se tissent entre l'essor de la pensée écologique en Occident et la capacité de la photographie à rendre des environnements visibles. Mais comme l'écrit la romancière Alice Zeniter, « on croit que la lumière permet de montrer, d'exposer crûment chaque détail. En réalité, à pleine puissance, elle cache aussi bien que l'ombre, sinon mieux ».^⑥ Que dissimule cette première définition de la photographie comme écriture de la lumière, et par extension, de l'écologie ?

Alice Zeniter, *L'Art de perdre*, Paris, J'ai Lu, 2019.

Revenons au *Point de vue du Gras*. En l'observant de très près, nous ne distinguons plus les contours de l'image en surface. Nous voyons des contrastes, des ombres, du grain. En nous

approchant encore, nous voyons le bitume de Judée, un hydrocarbure qui durcit lorsqu'il est exposé à lumière, qui fut utilisé comme matière première pour fixer l'image sur une plaque d'argent. Quelques années plus tard, le daguerréotype émerge et ce sont les sels d'argent, et les mines dont ils sont extraits, qui permettent de fixer l'image. En 2025, les appareils photographiques numériques nécessitent de nombreux minerais : cuivre, argent, palladium, tantale, or, aluminium, titane, acier, tungstène, lithium, indium, étain, gallium, sélénium. La fixation de particules d'argent sur une matière photosensible, comme les minerais des capteurs des appareils numériques, place les photographes en relation directe avec les mines. En ce sens, le daguerréotype, ancêtre de l'image numérique, pourrait se définir comme «une trace de lumière qui fournit une image du monde visible, mais aussi, quoique plus obscurément, une trace du monde invisible, des travailleurs souterrains du monde entier, dont les efforts combinés sont concentrés dans la plaque photographique».⁷ La photographie devient un objet indiciel. Nous pouvons la considérer comme un miroir des mines, une écriture de l'ombre. Elle nous permet de porter un regard sur le biote (l'ensemble des organismes vivants présents dans un habitat, entre autres dans les mines ou dans les sols avant une

7

exploitation), et de lui donner de l'importance, tout en participant elle-même à l'extraction de matières premières qui le menace.

Kevin P. Coleman and Daniel James, *Capitalism and the Camera : Essays on Photography and Extraction*, New York, Verso, 2021. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Ainsi, la photographie et l'écologie se croisent dans une tension inextricable : l'écriture de la lumière est rendue possible par les ombres des mines. Deux tendances s'en dégagent. D'un côté, la photographie laisse des traces, et nous relie aux vivants à travers les regards que photographes, scientifiques et artistes portent sur des environnements. De l'autre côté, elle dépend de l'extraction de minerais pour fixer la lumière, nécessitant un support matériel pour exister. Cette matérialité engage des enjeux souvent laissés hors champ — conditions de production, colonialisme, conflits, exploitation. Elle éveille les consciences par ses sujets tout en occultant les systèmes qui permettent son existence.

Sur la base de ces premières réflexions historiques, ce texte explorera les liens entre des photographes ou des artistes contemporain·es qui approchent le biote par l'image. Nous examinerons de quelle manière la photographie permet de faire lien avec la complexité des vivants, avec ce qui nous entoure et nous compose. Nous interrogerons ce qu'elle donne à voir de ces liens et ce qu'elle extrait pour

exister. Nous plongerons dans les mutations en cours pour les prendre à bras-le-corps et tenter de nous lier avec le sujet de l'écologie parfois laissé-pour-compte, car responsabilisant, culpabilisant, ou présenté de manière opaque par des diagrammes. À rebours des icônes médiatiques (des ours polaires à la dérive aux clichés spectaculaires des catastrophes environnementales ou des incendies), nous nous intéresserons à des pratiques photographiques contemporaines qui interrogent notre manière de voir et de représenter dans des points de vue situés.⁸ Comme le rappelle Donna Haraway, les photographies ne sont jamais neutres ou universelles : « il n'y a pas de photographie sans intermédiaire ou de camera obscura passive dans les récits scientifiques sur les corps et les machines ; il n'y a que des possibilités visuelles très spécifiques, chacune ayant une façon merveilleusement détaillée, active et partielle d'organiser les mondes. »⁹

8

Donna Haraway, "Situated Knowledges : The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988.

9

Ibid. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Ce texte n'est pas un manuel de solutions ni une histoire exhaustive des questions environnementales dans la photographie du 19^e siècle

à aujourd'hui. C'est une entrée en matière(s), une invitation au dialogue, une proposition de rapports sensibles et sensoriels avec l'écologie par l'image. Je considère ici la photographie comme un médium qui nous impacte, nous affecte, plutôt qu'une image distante, placée devant nous. Des questions qui guident ma propre pratique artistique nous accompagneront : si l'écologie est comprise dans son sens étymologique comme l'étude de l'habitat, comment la photographie peut-elle nous aider à faire lien avec nos habitats ? Comment les photographes contribuent-ils et elles à briser l'association commune de l'écologie à « l'image d'une petite minorité éprise de nature ou à des spécialistes qualifiés », dans les mots du philosophe et psychanalyste Félix Guattari ?¹⁰ Quels sont les enjeux de telles pratiques photographiques qui risquent paradoxalement de réexploiter leur sujet ?

Félix Guattari, *Les Trois écologies*, Paris, Éditions Lignes, 2024 (1989).

10

Le texte se structure autour de cinq réactions que peuvent susciter différentes approches photographiques : introspection, émerveillement, mélancolie, surprise, motivation. Ces émotions ne visent pas à prescrire ce que nous « devrions » ressentir face à un projet. Elles sont basées sur mes propres réactions face aux images. Il s'agit d'un cadre qui

permet d'introduire les problématiques par des ressentis plutôt que des chiffres ou des infographies. Bien entendu, d'autres émotions les sous-tendent, telles que la colère dans la motivation, par exemple.

Les œuvres présentées découlent d'un choix subjectif, tout comme les émotions auxquelles elles sont liées. Elles m'ont toutes profondément touchée lorsque je les ai découvertes au fil d'expositions, de festivals ou de rencontres. À l'image de la thématique extrêmement large de l'écologie, les approches choisies sont volontairement hétéroclites. Elles ont en commun de prendre position et de répondre au lien fragilisé des humains avec leurs environnements. En les rassemblant ici, j'espère pouvoir aborder quelques questions qui me semblent essentielles, tant dans le cadre d'une pratique artistique que dans la vie — si une telle distinction existe. Les projets peuvent aisément naviguer entre plusieurs chapitres.

Chaque émotion est liée à des sujets photographiques. «Introspection» aborde des pratiques poursuivant la réflexion sur la photographie comme extractrice de minerais et participant à la destruction d'environnements. «Émerveillement» cherche à s'émerveiller avec des photographies susceptibles de remettre en question la notion du sublime héritée de peintures et de photographies de l'histoire de l'art occidental. «Mélancolie» fait une place

aux images qui s'approchent de ce qui est en train de disparaître. Le chapitre «Surprise» est un sursaut et une interpellation : «ne croyez pas seulement ce que vous voyez». Enfin, «Motivation» présente des pratiques de photographes activistes et tente d'approcher la question de notre champ d'action direct. Quand j'écris «notre» ou «nous», je considère que nous savons désormais qu'il n'y a pas de nous universel qui serait responsable et impacté de la même manière par la crise écologique. Une étude récente démontre que 10 % des plus riches sur cette planète sont responsables des deux tiers du changement climatique observé depuis 1990.¹¹ Le «nous» est un pronom ambigu, mais qui me semble encore nécessaire pour écrire et imaginer des récits communs, pour se rassembler.

11

Sarah Schöngart, Zebedee Nicholls, Roman Hoffmann, et al., "High-income groups disproportionately contribute to climate extremes worldwide", mai 2025. www.nature.com.

1. Introspection

Ce chapitre invite à l'introspection. En tant que photographes ou amateurs et amatrices de photographie, nous faisons partie d'un système qui impacte l'environnement. C'est cette attitude réflexive que je souhaite ici adopter à l'égard du médium photographique : une mise en regard critique des pratiques visuelles, à l'intersection de leur matérialité, de leurs implications écologiques et de nos propres contradictions. La théoricienne des médias Michelle Henning qualifie la photographie de *seconde nature* : « [la photographie] s'inscrit dans des contextes culturels beaucoup plus larges : elle est prise dans l'ambition coloniale européenne de "saisir le monde" et dans le développement d'une nouvelle "seconde nature" artificielle dépendant de la transformation à grande échelle de matières animales et minérales. »¹² Comme nous l'avons vu dans l'introduction, la photographie est dès son origine un médium profondément lié à l'extraction minière, reposant matériellement sur l'exploitation de ce que nous considérons comme des ressources naturelles. Une tension persiste alors : comment un médium gourmand en minerais peut-il représenter des sujets liés à l'écologie ? Faut-il dès lors renoncer à ce

médium, au risque d'une certaine hypocrisie ? Je soutiens l'inverse : c'est précisément en prenant acte de notre propre implication que la pensée peut émerger. Et avec elle, peut-être, le changement. Les artistes de ce chapitre incarnent cette réflexivité vis-à-vis du médium. Leurs œuvres ouvrent un espace pour remettre en question le médium lui-même et notre propre implication. Car avant de s'interroger sur ce que la photographie montre, il est urgent de se demander comment et avec quoi elle le montre.

12

Michelle Henning, *Photography : The Unfettered Image*, Londres, Routledge, 2022. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Dans son essai vidéographique *L'Image extractive*, Daphné Le Sergent met en lumière le lien inextricable entre photographie, cinéma, exploitation minière et colonisation^{fig.1}. Le film prend racine en Guyane française, où l'artiste a mené une résidence au Centre d'art et de recherche de Mana, en collaboration avec l'entreprise d'orpailage artisanal SIAL. La réalisation part d'un lieu concrètement lié à l'extraction, et résonne avec une histoire plus large : celle de la colonisation et du mythe de l'Eldorado. Au-delà des mines, la vidéo relie le minerai d'argent à d'autres champs : les flux boursiers, le data-mining, les systèmes de prédiction algorithmique. Le système capitaliste de production de valeurs

est intimement imbriqué avec l'extraction des dites matières premières. Un lien se crée entre les mains des orpailleurs (les « garimpeiros ») dans la rivière et les courbes du marché. Les flux de l'eau entrent en continuité avec ceux du capital. Une boucle se crée et sert de miroir au geste d'extraction dans lequel le public est lui-même impliqué en regardant le film. Lors d'une conversation avec l'artiste, elle indique vouloir montrer que nous sommes traversées par de multiples forces et que la subjectivité « se trouve à la croisée de multiples flux ». ¹³



fig.1

Daphné Le Sergeant, *L'Image extractive*, vidéo noir et blanc/couleur, son, 20 min., 2021 (photogramme). Composition musicale : Vincent Guiot. Courtoisie de l'artiste.

p. 44

¹³ Conversation avec Daphné Le Sergeant, 10.07.2025.

Daphné Le Sergeant ouvre littéralement la surface des images pour les relier avec leur matérialité. Quelles dynamiques sont à l'œuvre dans chaque image ? Pourrions-nous même parler de photographie aujourd'hui sans les violences fondatrices de la colonisation ? L'essai vidéo nous place au milieu des différents flux qui composent le réel. Il se regarde lui-même et nous mène à faire de même. Il ne s'agit pas d'entretenir une culpabilité

généralisée, mais de faire avec les contradictions, de reconnaître notre implication, et de finalement se regarder à l'intérieur. En voix off, on entend : « Ô Garimpeiros, vous saisissez l'argent, pour hisser à nos regards la préciosité qu'est l'image... Quand les mines seront vides, vous tirerez encore de l'argent, des mines de cuivre, de plomb, d'or. Mais ces mines-là s'assécheront à leur tour. » ¹⁴

Daphné Le Sergeant, *L'Image extractive*, 2021. Vidéo, noir et blanc/couleur, son, 20 min.

fig.1

Cette citation entre en résonance directe avec le projet *All Things Laid Dormant* de Benedetta Casagrande **fig.2**. L'artiste recycle des sels d'argent issus des liquides de développement. Dans cette série de photographies argentiques noir et blanc et de sculptures, des fragments de lieux et de corps (humains et non humains) coexistent. De nouvelles intimités entre les espèces émergent, dans et au-delà des images. Les sculptures en céramique recouvertes d'émail à base de sels d'argent récupérés des fixateurs prolongent ce que l'on voit dans les images — visuellement et matériellement.



fig.2

Benedetta Casagrande, *Horn*, 2025 et *Slug #1, #2, #3*, 2025, sculptures en céramique émaillées avec un mélange d'argent recyclé extrait de fixateur de chambre noire usagé, de la série *All Things Laid Dormant*. Courtoisie de l'artiste.

p. 46

Casagrande explique ce qui l'a menée à cette démarche : « L'argent est l'un des éléments les plus polluants dans la chimie des chambres noires [...]. J'ai commencé à apprendre comment extraire l'argent du fixateur de chambre noire épuisé pour le réutiliser dans les émaux utilisés pour finir les sculptures. J'aime l'idée que toutes les créatures de l'œuvre naissent des mêmes matériaux. »¹⁵ Ici, c'est le matériau même de l'image qui se transmute dans une forme tridimensionnelle en relation haptique avec le public. L'image disparaît, seule sa matière subsiste. Le hors-champ — les mines, les résidus, la chimie — remonte à la surface et prend forme. Peut-être est-ce justement là que notre imaginaire travaille le plus : lorsque l'image s'efface pour laisser place à ce qui la rend possible.

15 PhMuseum, *An Incomplete Guide To Ecological Thinking In Photographic Practice*, vol. 1, 2025. www.phmuseum.com. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Dans *Sahnehaye Estekhraj (Scenes of Extraction)*, Sanaz Sohrabi propose une autre mise en perspective du médium photographique fig.3. Elle crée un film-essai à partir des archives de l'entreprise pétrolière britannique British Petroleum et de ses explorations géologiques et ethnographiques amateurs et officielles en Iran entre 1901 et 1951. Le film s'étend en Papouasie et en Asie du Sud-Est et démontre ainsi l'ampleur du réseau extractif. De quelle

manière une telle entreprise utilise les technologies visuelles (photographie, vidéo, sismographie) pour documenter, cartographier et exploiter les ressources pétrolières ?

Selon les termes de l'artiste et réalisateur Harun Farocki, de telles images pourraient être considérées comme « opérationnelles » : elles ont été produites dans une fonction purement technique. Le théoricien des médias Jussi Parikka reprend ce terme pour le mettre en perspective dans l'histoire des images : « Les images opérationnelles troubent ce qu'est une image, dans la mesure où elles passent de la représentation à la non-représentation, de la primauté de la perception humaine des corps, des mouvements et des choses à la mesure, à l'analyse des formes, à la navigation, etc. »¹⁶



fig.3

Sanaz Sohrabi, *Scenes of Extraction*, vidéo couleur, son, 43 min., Canada/Iran, 2023 (photogramme). Commissionné par VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal. Courtoisie de l'artiste et VOX, centre de l'image contemporaine.

p. 48

16 Jussi Parikka, *Operational Images : From The Visual to the Invisual*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2023. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Sohrabi fait dire autre chose que ce qui était prévu à ces images. En réalisant des montages visuels à partir d'archives, d'images actuelles et d'images de synthèse, elle fait émerger un récit parallèle et remplit les vides. Son

film-essai ouvre une brèche critique depuis l'intérieur même d'un régime visuel préexistant. À travers des associations d'images, elle transcende leur fonction initiale et donne à voir la complicité du lien entre images et forages. Leur fonction glisse : elles deviennent témoins de l'histoire des industries impériales et coloniales, et entament une réflexion pour notre présent. Cette relecture s'exprime formellement par la manipulation de la matérialité des images. De l'intérieur des archives, le film porte un regard sur l'extérieur, sur les logiques d'extraction qui façonnent nos territoires et nos représentations. Elle met en scène ce que la chercheuse interdisciplinaire Macarena Gómez-Barris définit comme une vision extractive : « le point de vue extractif considère les territoires comme des marchandises, rendant la terre à prendre, tout en dévalorisant les mondes cachés qui forment le nœud de la multiplicité humaine et non humaine. Ce point de vue, similaire au regard colonial, facilite la réorganisation des territoires, des populations et de la vie végétale et animale en données extractibles et en ressources naturelles pour l'accumulation matérielle et immatérielle. »¹⁷ Dans *Scenes of Extraction*, l'image — comme les sols — se fissure et laisse apparaître un autre régime du regard. C'est une introspection visuelle, politique et poétique, qui interroge notre

propre regard et les technologies utilisées pour observer le monde.

Macarena Gómez-Barris, *The Extractive Zone : Social Ecologies and Decolonial Perspectives*, Durham, Duke University Press, 2017. Traduit de l'anglais par l'autrice.

La vidéo *Kasiterit* de Riar Rizaldi nous parle directement depuis la perspective du matériau qu'est l'étain.¹⁸ Ce métal est utilisé dans la majorité des technologies contemporaines grâce à sa conductivité électronique. Sa demande augmente sans cesse, notamment dans les secteurs dits «verts» ou «durables». Le film est tourné sur l'île de Bangka, en Indonésie, où un tiers de l'étain mondial est extrait. Une intelligence artificielle solaire, Natasha, raconte sa propre généalogie et ses origines. Cette voix n'est donc pas extérieure à ce qu'elle décrit : elle est elle-même issue des mines que le film nous montre et elle les commente. D'emblée, elle nous dit : « Ce paysage, qui vous est présenté à travers une projection ou un écran, est fait de parties de mon corps. »¹⁹ Elle développe dans la vidéo les raisons et contextes de son existence ancrée dans le capitalisme. Son origine matérielle est la même que pour la plupart des technologies et des appareils électroniques que nous utilisons : « il y a un petit morceau de l'île de Bangka dans la poche de chacun. »¹⁹ Un étrange cycle s'installe. Le film est à la fois *produit par l'extraction et portant sur*

l'extraction. Il met en évidence la continuité entre l'infrastructure matérielle de l'image et ses récits. *Kasiterit* repose sur une approche que Riar Rizaldi qualifie de psychogéophysique, en mettant en place une méthode critique fondée sur l'expérience et la rencontre et permettant d'acquérir des connaissances dans le domaine géophysique, politique, culturel et technologique.²⁰ Le film qui en résulte évite l'écueil d'une simple mise en images spectaculaire des lieux dévastés d'une mine. À l'intérieur de ce film, nous pensons littéralement avec le mineraï.



fig.4

Riar Rizaldi, *Kasiterit*, vidéo couleur, son, 18 min, 2019 (photogramme). Courtoisie de l'artiste.

p. 50

- ¹⁸ Riar Rizaldi, *Kasiterit*, 2019, vidéo HD, 18 min. Traduit de l'anglais par l'autrice.
- ¹⁹ Texte de l'exposition *Riar Rizaldi, Kasiterit*, 2019. www.hiddenspace.land. Traduit de l'anglais par l'autrice.
- ²⁰ Riar Rizaldi, "The Psychogeophysics of Bangka Island : On Tin, Mining, and Materiality", *Transformations*, n° 33, 2020.

Dans mon projet *Copper Tales*, réalisé à partir des mines de cuivre — matériau omniprésent dans la chaîne de production d'images et de technologies sonores — de Rio Tinto en

Espagne, je me suis trouvée devant ce que je considère comme le danger du spectaculaire : l'ampleur des dégâts des mines à ciel ouvert et la couleur du fleuve pourraient facilement obstruer la complexité des couches historiques, politiques et sensibles du lieu. J'ai alors voulu montrer des liens plutôt qu'un résultat univoque de l'extraction. Des rencontres entre différentes traces et couches historiques du lieu (humaines et non humaines, bactériennes, géologiques, archéologiques), entre des corps et des terres arides, entre des sons et des images. C'était une expérience lente, impliquant des temps de recherche longs et rythmés par des conversations. J'ai reproduit l'atmosphère de cette expérience dans une installation mêlant vidéos et images fixes, invitant le public à s'y installer pour un temps plus ou moins long.

En partant du constat de notre propre implication dans les dynamiques extractives et la destruction de l'environnement, les pratiques de ce chapitre ouvrent à la réflexion et nous invitent à nous regarder dans le miroir. Sans être des catalyseurs de culpabilité, elles « informent » au sens étymologique du terme : elles donnent forme et sens aux matérialités de l'image. Au lieu de bloquer toute production photographique en raison de ses paradoxes, ces œuvres nous permettent de réfléchir à la manière dont nous souhaitons encore

photographier, à quels rythmes, dans quels systèmes et avec quelles matérialités. Ainsi, nous ne voyons plus seulement les images *pour* ce qu'elles nous montrent, mais *avec* ce qu'elles nous montrent : les histoires de leurs matérialités.

2. Émerveillement

L'émerveillement face aux images est intimement lié à la notion de sublime, si nous la définissons comme l'apogée du beau. Avant l'apparition de la photographie, cette idée s'incarnait dans des peintures de paysages représentant des scènes impressionnantes, souvent grandioses et pourvues de peu de présence humaine. Ces paysages spectaculaires émerveillent par une grandeur qui nous dépasse. Nous pourrions penser au *Voyageur contemplant une mer de nuages* de Caspar David Friedrich (1818) ou

aux peintures de William Blake et de J. M. W. Turner, toujours au 19^e siècle, c'est-à-dire pendant la Révolution industrielle. Quelques décennies plus tard, les photographes Carleton Watkins et Charles Leander Weed réalisent les premières photographies du parc national américain de Yosemite sur commande de l'homme d'affaires et promoteur de Yosemite James Mason Hutchings. Falaises, rivières, reflets, et arbres y composent une nature sauvage, vaste, silencieuse, sans humains, inhabitée. Ces images sont esthétiquement frappantes, et ont contribué à la sauvegarde de cette région en influençant la signature du *Yosemite Act* par Abraham Lincoln en 1864. La vallée de l'État de Californie est depuis dédiée au tourisme public. Cependant, si cette législation a permis de préserver le Yosemite, elle a aussi entraîné la dépossession des terres des Ahwahnechee. Ce peuple autochtone a été progressivement privé de son lieu de vie au profit des touristes venu·es admirer la beauté des paysages. L'historien Jarrod Hore écrit : « Pour les photographes colons et leur public, la nature était non seulement belle, ancienne et vide, mais aussi un objet qui masquait les réalités de la présence autochtone et renforçait les fantasmes coloniaux d'abondance environnementale. »²¹ Ces images ont aussi permis d'atteindre des objectifs coloniaux violents. Cette vision du Yosemite comme

un lieu sauvage et inhabité — le principe de *Terra nullius* — se retrouve au début du 20^e siècle dans les clichés saisissants d’Ansel Adams. L’émerveillement suscité par ces images devient ambigu lorsque l’on connaît l’histoire dans laquelle elles s’inscrivent : « une nature sauvage inhabitée a dû être créée avant de pouvoir être préservée. »²² Comment faire encore lien avec le vivant, être émerveillé·es par les images sans qu’elles ne reproduisent ces dynamiques ? Comment l’émerveillement peut-il nous relier au biote ?

²¹ Jarrod Hore, *Visions of Nature : How Landscape Photography Shaped Settler Colonialism*, Berkeley, University of California Press, 2022. Traduit de l’anglais par l’autrice.

²² Mark David Spence, *Dispossessing the Wilderness : Indian Removal and the Making of the National Parks*, Oxford, Oxford University Press, 1999. Traduit de l’anglais par l’autrice.

L’approche photographique de Roberto Huarcaya nous invite à un autre type d’émerveillement, non pas devant des images, mais *dans* et *avec* elles. Son installation *Amazogrammes* plonge le public dans une immersion photographique^{fig.5}. L’impact direct de cette œuvre monumentale nous transporte depuis l’espace d’exposition à l’empreinte d’une forêt à la fois magnifique et inquiétante. Les images ont été réalisées dans le parc national de Bahuaja Sonene, dans la forêt tropicale péruvienne de Tambopata. Comme le suggère le titre de l’œuvre, la végétation de la forêt est imprimée directement

sur le papier photosensible par le procédé du photogramme. Le photographe crée ainsi une empreinte directe de la forêt amazonienne, qu’il transporte dans l’espace d’exposition.

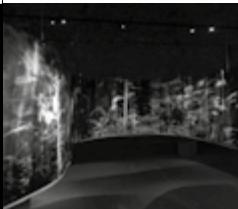


fig.5

Roberto Huarcaya, *Amazogramma #4*, 2019, de la série *Amazogrammas* (vue d’installation, exposition « Traces », Rencontres d’Arles, 2023) Courtoisie de l’artiste.

p. 52

Nous sommes immergé·es dans les traces de la forêt qui nous observe en retour. La pensée de l’anthropologue Eduardo Kohn résonne ici : « LA MANIÈRE DONT LES AUTRES ÉTRES NOUS VOIENT IMPORTE. LE FAIT MÊME QUE D’AUTRES SORTES D’ÉTRES PUISSENT NOUS VOIR CHANGE TOUT. »²³

Les tirages, longs de 30 mètres, sont réalisés à l’aide d’un flash et de la lumière de la pleine lune. Huarcaya explique les raisons de ce choix : « la boîte [la caméra] met une distance entre nous et le monde. Elle fonctionne comme une interprétation rationnelle de ce que nous voyons. Avec le photogramme, je ne perçois pas les choses de loin, car je dois d’abord toucher ce que je vois. »²⁴ Le processus est lent, minutieux, et pensé pour minimiser son impact écologique. Les images sont révélées avec l’eau de la rivière, et les liquides de développement, cinq fois plus lourds au retour, sont retransportés à Lima. Dans ses images,

l'artiste cherche à déconstruire un point de vue unique sur l'environnement. L'imagerie habituelle de la forêt amazonienne — destruction spectaculaire ou luxuriance, parfois exotisante — est ici troublée. Il en résulte une forêt fragmentaire, parfois floue, imparfaite. L'artiste interroge la colonisation de notre regard et les modes de représentation de la nature. « J'essaie de comprendre ce qui se passe devant moi, d'établir des relations à long terme. »²³ Un tel processus, basé sur le soin et une relation d'attention aux choses du monde qui nous entourent, permet certainement un changement de perspective.

²³ Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts : Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017 (2013).

²⁴ Roberto Huarcaya, Teresa Castro & Estelle Sohier, « Décoloniser le regard sur la nature : Roberto Huarcaya en conversation avec Teresa Castro et Estelle Sohier », *Transbordeur. Photographie, histoire, société*, n° 8 (Les histoires écologiques de la photographie), Paris, Macula, 2024.

²⁵ Ibid.

La lumière du clair de lune, qui imprime le papier photosensible des photographies de Roberto Huarcaya, se retrouve dans le projet *Désidération* de l'artiste SMITH, cette fois-ci dans une réflexion tournée vers le cosmos.^{26, 27} Vous est-il déjà arrivé, par une claire nuit d'été, de lever les yeux vers le ciel en espérant être ébloui·e par les étoiles ? Et de ne rien

voir ? Vous avez sans doute fait l'expérience d'une désidération. Défini par l'artiste à la suite de sa rencontre avec l'astrophysicien Jean-Philippe Uzan, le titre de ce projet est issu de *sidus*, signifiant *étoile* en latin, précédé du préfixe privatif *dé* exprimant un manque. Être désidéré·e, c'est être privé·e des étoiles. Le projet, en revanche, recrée ce lien avec le cosmos. Ici encore, l'émerveillement ne se manifeste pas *face* à une nature distante de nos corps humains, mais *à travers eux, en nous*. Cette idée s'exprime à la fois dans le contenu des images et dans leur mise en espace. Les figures humaines apparaissent sur les images comme suspendues dans un entre-deux. Un espace des possibles s'ouvre : elles regardent autour d'elles, souvent vers le ciel. Elles dialoguent avec des non-humains (paysages, végétaux, minéraux, animaux) qui nous invitent à retisser le lien au cosmos au fil de notre déambulation dans l'espace d'exposition. Des photographies, sons et vidéos rythment notre passage et s'imprègnent dans nos mémoires. La météorite, écho à la théorie de la panspermie (qui suppose que la vie se transmet d'une planète à une autre), suggère que nos corps sont composés d'une matière commune : celle du cosmos. Nous sommes à l'intérieur de tout et tout est à l'intérieur de nous. Dans *Dami*, son projet plus récent, l'artiste poursuit ce rapprochement avec le vivant

et s'y relie de manière intime à travers la photographie, la sculpture, le thermogramme et le texte. Le soin à l'environnement — ce qui nous entoure et nous compose — y occupe une place centrale. Il explique : «je pense souvent au livre splendide du philosophe Jean-Luc Nancy, *L'Adoration*, qui décrit une posture d'ouverture à ce qui peut advenir, cette relation physique à l'émerveillement. Il a cette formule “Ici grand ouvert” qui agit comme une invitation excédant toute adresse, un geste de foi pure, un “pari” — qui n'est pas éloigné de la foi vigneronne lorsqu'on pratique la biodynamie.»²⁶ Par l'émerveillement, SMITH nous rappelle ainsi que le futur est encore à inventer, et qu'il se trouve certainement très proche de nous : dans les liens que nous tissons avec ce qui nous entoure.



fig. 6

SMITH, *Sans titre*, tirage sur aluminium brossé, 60 × 80 cm, 2017, de la série *Désidération* (prologue). Courtoisie Galerie Christophe Gaillard, Paris.

p. 54

²⁶ SMITH, SMITH, *Faire monde avec le vivant: entretien par Erwan Desplanques*, 2024. www.chateau-palmer.com.

Ces approches permettent de nous émerveiller devant des images tout en étudiant notre lien au vivant par le prisme d'une nouvelle notion du sublime, laquelle rompt avec les paysages

immaculés décrits au début de ce chapitre. Nous sommes inclus·es dans les œuvres, dans les représentations d'un environnement. Ces images émerveillent non pas par leur grandeur, mais par leur proximité, leur intimité. Les grands espaces photographiés et montrés devant un public sont désormais remplacés par des espaces d'exposition qui englobent les corps des spectateurs et spectatrices. La proximité permet ici d'atteindre une nouvelle forme d'émerveillement. Le contenu des images ne montre pas un monde distant à admirer de loin, mais à habiter autrement. Ces artistes réenchantent le monde. Ils et elles permettent d'ouvrir de nouvelles relations au monde qui nous entoure, dans leurs images et dans le développement de leur processus. Ces approches pourraient être reliées à une attitude décrite par la philosophe Rebecca Solnit : «Je pense que lorsque nous sommes présents, lorsque nous témoignons, lorsque nous ne détournons pas notre regard, quelque chose se révèle, la moelle même de la vie.»²⁷ Il ne s'agit pas seulement d'un résultat figé, mais de travaux qui font réfléchir le public à une manière de créer et d'exister.

²⁷ Rebecca Solnit & Thelma Young Lutunatabua, *Not Too Late: Changing the Climate Story from Despair to Possibility*, Chicago, Haymarket Books, 2023. Traduit de l'anglais par l'autrice.



on délaissa le nom de Commaribo



fig. 3 → p. 29





fig. 5 → p. 39



fig. 6 → p. 42



fig. 7 → p. 76

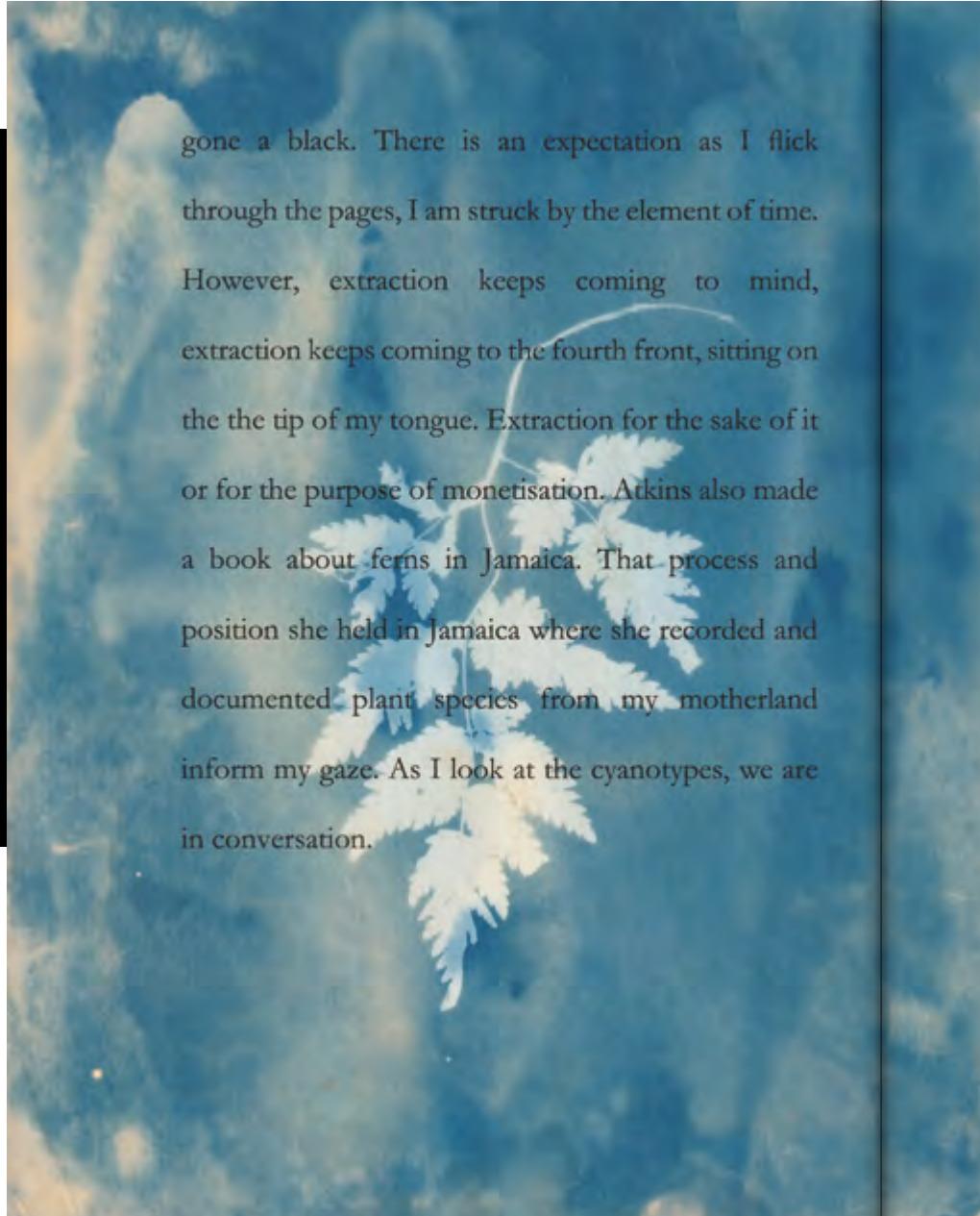


fig. 8 → p. 77



fig. 9 → p. 83





gone a black. There is an expectation as I flick through the pages, I am struck by the element of time. However, extraction keeps coming to mind, extraction keeps coming to the fourth front, sitting on the tip of my tongue. Extraction for the sake of it or for the purpose of monetisation. Atkins also made a book about ferns in Jamaica. That process and position she held in Jamaica where she recorded and documented plant species from my motherland inform my gaze. As I look at the cyanotypes, we are in conversation.

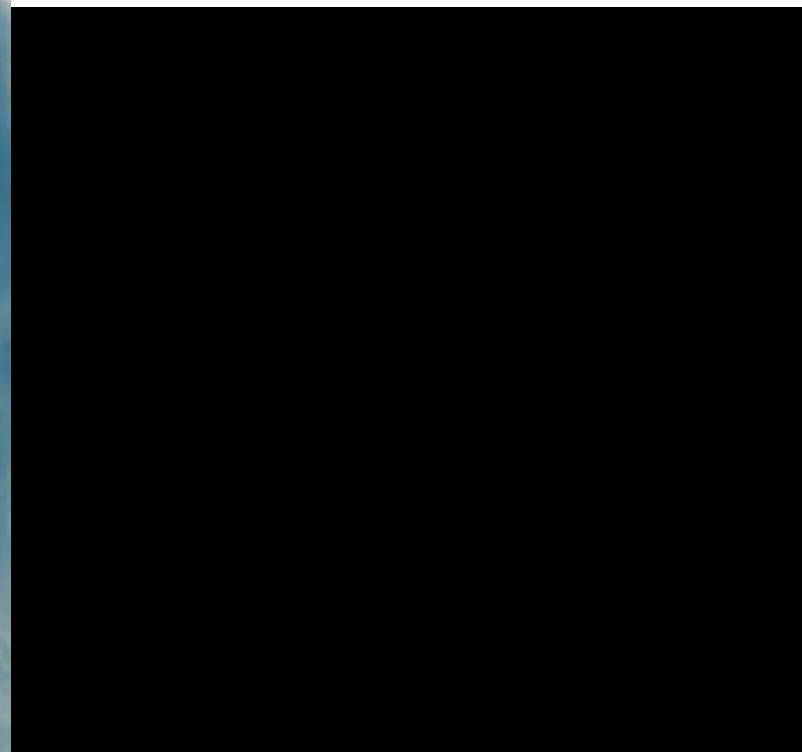
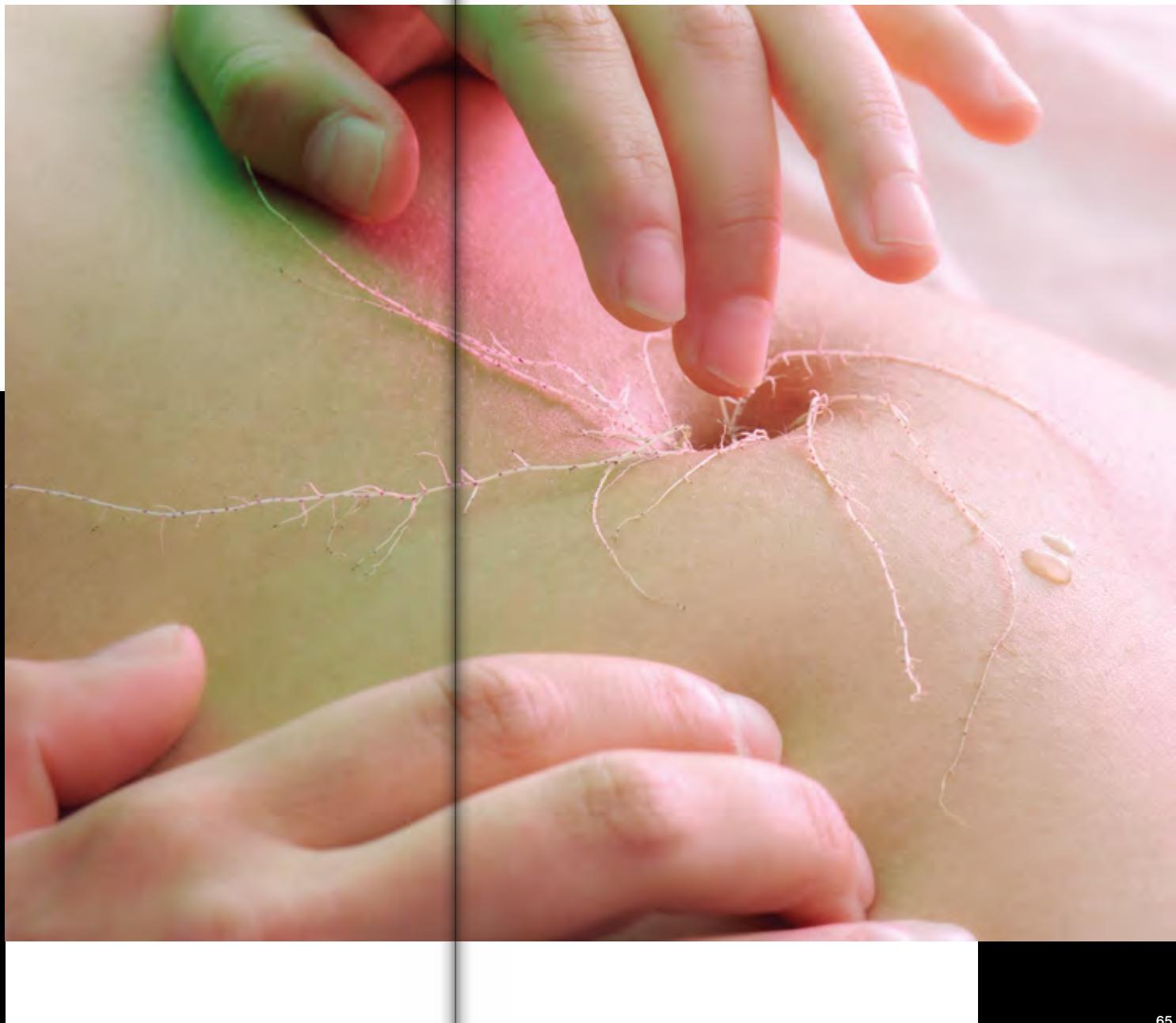


fig. 10 → p. 84

fig. 11 → p. 87





... and feuds were insidiously promoted between the several bands. They were induced to thin each other's ranks without just cause; and subsequently were defeated and disorganized in detail. It is curious, the history of my tribe, in its decline, during the last two centuries and a half. Nothing that deserved the name of purch

fig. 13 → p. 94



fig. 14 → p. 96



fig. 15 → p. 97



3. Mélancolie

L'autrice et critique Susan Sontag écrit: «Toutes les photographies sont des *memento mori*. Prendre une photo, c'est participer à la mortalité, à la vulnérabilité, à la mutabilité d'une autre personne (ou chose).»²⁸ Ainsi, le médium de la photographie serait ontologiquement lié à la disparition. Les images figent un sujet voué à la transformation, voire à l'extinction. Toute photographie contient une part d'absence, une ombre du «ça-a-été»²⁹. Le lien entre la photographie et l'écologie à

travers le prisme de la disparition se retrouve de manière explicite dans les *Siluetas* d'Ana Mendieta réalisées entre 1973 et 1980. On y voit des images d'empreintes de corps dans les sols qui évoquent le vide qui suit la trace. Elles immortalisent l'action en rendant visible l'effacement.

DE QUELLE MANIÈRE LES IMAGES NOUS AIDENT-ELLES D'UN CÔTÉ À REPOUSSER LA DISPARITION, À CONSERVER, À TÉMOIGNER, ET DE L'AUTRE À FAIRE LE DEUIL?

Comment faire le deuil d'un environnement? Les deux projets de ce chapitre nous entraînent dans des images où le temps, lentement, laisse entrevoir une extinction.

²⁸ Susan Sontag, *On Photography*, Londres, Penguin Books, 2008 (1977). Traduit de l'anglais par l'autrice.

²⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980.

Dans *The Eyes of Earth*, Solmaz Daryani photographie un lac en train de disparaître: le lac d'Ourmia en Iran, le lac de son enfance.^{fig.7} Au cours des trente dernières années, il a perdu 88% de sa superficie, asséché par les barrages, l'agriculture intensive, les politiques hydrauliques. Les touristes, flamants roses, pélicans, aigrettes, canards ont déserté les lieux. Le grand-père de la photographe dirigeait un hôtel à Sharafkhaneh et ses oncles étaient

marins dans la région. Touchée personnellement par cette disparition, la photographe mêle images d'archives familiales et photographies contemporaines du lac. Les couches temporelles s'enchevêtrent. Sous nos yeux, le lac semble contenir à la fois l'écosystème et les souvenirs. Les images deviennent le lieu d'un double deuil en cours et à venir.



fig.7
Solmaz Daryani, *The Eyes of Earth*,
photographie digitale, 2015.
Courtoisie de l'artiste.

p. 56

Un autre écosystème menacé est mis en images dans *É Noite na América*, de l'artiste et cinéaste Ana Vaz **fig.8**. On y suit les déambulations d'animaux en danger — moufettes, capybaras, renards, fourmiliers, etc. — qui traversent Brasilia en 2021 et qui sont recueillis dans un zoo. Ils se retrouvent souvent pris au piège entre les espaces urbains de la ville et sa périphérie. La caméra témoigne de leurs déplacements jusqu'au zoo. Elle veille, en silence et dans l'urgence. Elle scrute. Mais rapidement, ce regard se renverse : les animaux nous observent à leur tour, nous questionnent. L'image devient un abri fragile, un espace de survie. L'utilisation de pellicules périmées et de la technique de la nuit américaine (utilisée dans la mise en

scène des colonies en Amérique du Nord) souligne la précarité de cette situation pour les animaux. Les sons et la musique du film prennent le relais des rares voix humaines et nous invitent à élargir notre écoute. Ils nous plongent dans une lente expérience audiovisuelle où chaque technique est rigoureusement choisie. En portant l'attention sur les animaux non humains errant dans la ville de Brasilia, ce film nous rappelle que le projet moderniste s'est construit sur leur habitat. Leur existence aussi est imbriquée dans la fabrication des villes et des empires coloniaux et leur disparition est politique : elle touche des écosystèmes et des corps. À travers ces images, des liens entre humains et non-humains émergent, et les animaux nous observent autant qu'ils sont observés.



fig.8
Ana Vaz, *É Noite na América*,
film 16 mm transféré en HD,
couleur, son, 66 min, 2021 (photogramme).
Courtoisie de l'artiste et de Fondazione in Between Art Film.
© 2025, ProLitteris, Zurich

p. 58

En prenant acte de l'urgence dans laquelle nous nous trouvons, les récits peuvent alors être redirigés. Ces deux approches respectives nous permettent d'imaginer ce qui est à venir, ce qui est désirable. En s'approchant de la disparition, la photographie devient un espace de friction entre visible et invisible,

entre le deuil et la persistance. Un espace mélancolique qui recueille les traces. Mélancolique, car ces œuvres ont un rythme et une esthétique qui invitent à la rêverie bien que leurs sujets nous en sortent directement. Dans cet entre-deux, quelque chose persiste comme un appel à prendre soin de ce qui peut encore être sauvé.

4. Surprise

« Il était une fois une petite ville au cœur de l'Amérique, où toute vie semblait vivre en harmonie avec ce qui l'entourait, où, au printemps, des nuages blancs de fleurs flottaient au-dessus des champs verts. Et puis, un mal étrange s'insinua dans le pays. »³⁰

Rachel Carson, *Printemps silencieux*, Marseille, Wildproject, 2020 (1962).

Les premières phrases de *Printemps silencieux*, écrit par la biologiste et écologiste Rachel Carson en 1962, posent les bases d'un malaise qui persiste: la toxicité, comme la pollution, n'est pas toujours apparente de manière directe.

Elle s'infiltra et cause des dégâts en silence. Son ouvrage majeur dénonce l'usage massif de pesticides, et il a entraîné l'interdiction du dichlorodiphényltrichloréthane (DDT) aux États-Unis. Son texte a marqué un tournant pour la conscience écologique contemporaine. Les artistes de ce chapitre n'abordent pas toujours les thématiques de la pollution ou de la toxicité, mais partagent avec Carson une intention commune: révéler des éléments du vivant a priori invisibles à l'œil nu ou remettre le passé au centre des dynamiques de notre temps. La surprise émerge de cette révélation, une sorte d'épiphanie, un sursaut. Le médium photographique, depuis ses origines, a été utilisé à cette fin: documenter, faire émerger des spectres. Un premier lien pourrait se faire dans l'histoire de la photographie. Au 19^e siècle, la photographie spirite cherchait à capturer l'invisible, souvent dans un contexte de deuil. Initialement nées d'une erreur technique, les doubles expositions révélaient littéralement la personne défunte. L'image devient ici un médium capable de dévoiler des dynamiques cachées à l'œil nu. Dans les mots du théoricien des médias Walter Benjamin: « C'est par la caméra que nous découvrons pour la première fois l'inconscient optique, tout comme c'est par la psychanalyse que nous découvrons l'inconscient. »³¹ Dans cette perspective, l'image devient révélatrice de

ce que nous ne voyons pas directement, de récits, de transmission intergénérationnelle ou de pollution. Les pratiques rassemblées ici activent cette fonction. La surprise se manifeste soit par la technique photographique directement, soit par le contenu impliquant récits et faits mis en image. Ces projets surprennent, car ils proposent des récits qui s'infiltrent et contaminent les imaginaires.

31

Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2019 (1931).

Dans son projet *Soulever la poussière*, Coline Jourdan interroge les traces d'un passé en s'approchant du site de l'ancienne mine d'or et d'arsenic de Salsigne et la contamination des sols qui persiste malgré sa fermeture en 2004 fig.9. Ce site, situé dans la vallée de l'Orbiel en France, fut la plus grande mine d'or d'Europe et la plus grande mine d'arsenic au monde. Elle a d'ailleurs servi à produire les agents orange et bleu utilisés par l'armée américaine lors de la guerre du Vietnam. Actuellement, sur le terrain, rien ne semble inquiétant. Mais fermer une mine ne suffit pas à effacer les traces de sa pollution qui s'étend au village avoisinant. La photographe Coline Jourdan part à la recherche de traces dans le but de visibiliser ce lieu et son histoire chargée. Différentes typologies d'images prises durant trois ans dialoguent entre elles:

les lieux de la mine désaffectée, des détails, des gestes et des outils des scientifiques et leurs prélèvements, des roches arsénierées photographiées sur fond noir. En utilisant l'eau des rivières alentour pour le développement de certaines photographies, la toxicité refait surface sur leur matière même. Les images laissent progressivement apparaître ce qui demeure invisible au premier abord : les traces d'un passé actif. Face à ces images, on comprend progressivement ce que l'on est en train de voir.



fig.9

Coline Jourdan, *Site de Nartau*, pellicule développée à l'eau de la rivière Grésillou, tirage jet d'encre pigmentaire, 2020, de la série *Soulever la poussière*. Avec le soutien à la photographie documentaire du Centre national des arts plastiques. Courtoisie de l'artiste.

p. 60

Dans *Extraction : In Conversation with Anna Atkins*, Marie Smith développe une série de cyanotypes lors d'une résidence au Horniman Museum and Gardens de Londres fig.10. Elle revient sur le contexte socio-économique dans lequel Anna Atkins a développé la technique du cyanotype. Elle était mariée à John Pelly Atkins, fils de John Atkins, marchand antillais et propriétaire d'esclaves et de plantations en Jamaïque. Lors de l'abolition de l'esclavage en 1807, la famille reçut des compensations. Ces informations donnent donc des indications sur les conditions économiques

qui ont permis à la pratique d'Atkins d'exister. Smith entre en conversation avec cette figure historique suite à ses recherches : « En tant que personne d'origine jamaïcaine, ces informations ont suscité une multitude de questions et de réflexions personnelles et théoriques explorant sa méthodologie, comme l'esthétique des cyanotypes, ainsi que ses explorations personnelles en tant que femme et artiste au 19^e siècle. »³² Elle réalise de nouveaux cyanotypes à partir de plantes du jardin d'Horniman. Des taches et imperfections nous poussent à réfléchir : les cyanotypes ont été blanchis et laissent apparaître une autre histoire. Certaines des images sont surimposées à des écrits personnels.



fig.10

Marie Smith, image tirée de la série *Extraction : In Conversation with Anna Atkins*, cyanotype blanchi d'une feuille provenant du sentier Horniman Nature, annoté d'un texte rédigé par Marie Smith, 2023. Courtoisie de l'artiste.

p. 62

³² Marie Smith, Horniman Museum & Gardens, *Extraction : In Conversation with Anna Atkins*, 2023. www.horniman.ac.uk. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Relue aujourd'hui par Smith, la pratique d'Atkins révèle son inscription dans des dynamiques

socio-économiques qui ont rendu possible l'émergence de cette technique. Les plantes, la Jamaïque, le jardin d'Horniman, le cyanotype, l'histoire de la photographie, Anna Atkins, les écrits de Marie Smith : ces spectres s'entrelacent de manière organique et nous proposent de réfléchir à la construction même de l'histoire de la photographie, à écouter ses héritages. « Écouter les images désigne une méthode de recalibrage des photographies vernaculaires en tant que pratiques silencieuses qui nous donnent accès à des registres affectifs. »³³ Cette citation entre en résonance avec le projet de Marie Smith. Dans *Listening to Images*, l'historienne et théoricienne des cultures visuelles Tina M. Campt propose d'écouter littéralement ce que les images ont à nous dire, dans le contexte des archives coloniales et postcoloniales. Dans cette mise en lien, à la fois dans une histoire large de la photographie et dans les techniques reflétées dans son histoire personnelle, Smith fait émerger de nouvelles significations. L'apparition d'une technique replacée dans le contexte du passé entre en lien avec un présent en mouvement. Comment la photographie peut-elle faire réémerger des récits jusqu'alors restés en arrière-plan ?

Tina M. Campt, *Listening to Images*, Durham, Duke University Press, 2017. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Valerie Geissbühler Pacheco réfléchit également à la manière dont son passé intervient dans la création de son œuvre *Soft Matter in Interwoven Worlds*, et met à jour des dynamiques invisibles à l'œil nu **fig.11**. Elle s'intéresse à la pomme de terre, qu'elle considère comme une matière douce : une entité sous-estimée, vue comme peu héroïque et prise pour acquise du fait de son omniprésence. Elle devient la protagoniste d'une enquête visuelle entre la Suisse, deuxième lieu d'origine de la photographe et terre de culture de la pomme de terre, et le Pérou, son pays natal et le berceau du tubercule. À la manière d'un atlas sensible, des images d'archives familiales dialoguent avec des autoportraits, des témoignages et des champs cultivés. La pomme de terre tisse des liens : à la fois au cœur ses propres migrations et au cœur de celles de la photographe. Elle cesse d'être un simple aliment pour apparaître, dans les mots de l'artiste, comme « une porteuse de vie résiliente »³⁴ et une « créature ». En cueillant ces microhistoires, la photographe crée une nouvelle archive personnelle, et raconte ce que l'autrice de science-fiction Ursula K. Le Guin appellera une *histoire-vivante* : « plutôt que de renoncer à raconter des histoires, nous ferions mieux de commencer à en raconter une autre [...]. C'est avec un certain sentiment d'urgence que je cherche la nature, le sujet et les mots de

l'autre histoire, celle qui jamais ne fut dite, l'*histoire-vivante*. »³⁵ C'est *l'histoire-vivante* d'un lien profond entre les trajectoires de la pomme de terre et celles de vies humaines qui nous est révélée ici.



fig.11
Valerie Geissbühler Pacheco, *Near birth*, photographie digitale, 2023, de la série *Soft Matter in Interwoven Worlds*. Courtoisie de l'artiste.

p. 64

34 Valerie Geissbühler Pacheco, 2025. www.valeriegeissbuehler.com

35 Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, BookSource, 2019 (1986). Traduit de l'anglais par l'autrice.

Dans sa vidéo multicanal *Here you are before the trees*, Sky Hopinka explore la présence autochtone dans le Wisconsin **fig.12**. Les trois écrans proposent trois récits qui s'entremêlent. Au lieu d'une narration linéaire explicative, nous percevons des liens entre des lieux, des voix et des temporalités distinctes. Histoires, paysages, pouvoir, oppression et expériences personnelles se tissent dans le récit. Le passé ancestral se développe à partir de ce que nous voyons et entendons au présent. Les images montrent le Mahicannituck (fleuve Hudson), territoire ancestral des Mohicans de la communauté Stockbridge-Munsee, le

Waazija, territoire ancestral de la nation Ho-Chunk du Wisconsin, et la route symbolisant les déplacements forcés des Stockbridge-Munsee au 19^e siècle. La grand-mère de l'artiste apparaît dans le Waazija, où elle résidait. Sa présence rattache la vidéo à une dimension intergénérationnelle liée à une expérience concrète. Le son mêle les voix des chercheur et chercheuse autochtones Vine Deloria Jr. et Renya Ramirez, et du poète païute Adrian C. Louis. Le discours du 4 juillet 1854 du chef Munsee John Wannuacon Quinne se déploie. En donnant à voir des paysages contemporains, la vidéo révèle l'Histoire dans un continuum avec le présent. L'artiste ramène les voix dans le paysage, les récits (re)font surface. Il raconte : « Si j'essayais de constamment me réapproprier le territoire, je ne ferais que répéter les habitudes du colonialisme. [...]. Lire ce poème m'a fait réaliser l'importance de créer un dialogue avec le territoire et d'observer comment la terre se décrit elle-même, plutôt que de simplement documenter le territoire de manière, disons, historique. Il y a ensuite toute une réflexion qui s'impose par rapport à mon interprétation personnelle du territoire. »³⁶ Cette citation explicite tous les enjeux d'une pratique réflexive qui relie récit personnel et histoire collective. Comment rendre visibles des récits sans les réexploiter ?



fig.12

Sky Hopinka, *Here you are before the trees*, vidéo tricanale couleur, son, 13 min., 2020 (photogramme). Courtoisie de l'artiste.

p. 66

36

Mathieu Li-Goyette et Dominic Simard-Jean, *Sky Hopinka : se défaire des conventions*, 2023. www.panorama-cinema.com

Dans mon projet *Swiss Gold Entropy*, j'ai voulu retrouver des archives sur les mines d'or que mon grand-père suisse convoitait dans l'ex-Zaïre, dans les années 1980. Je n'ai trouvé que des lacunes. L'absence d'archives familiales et l'opacité du commerce de l'or en Suisse ont été le point de départ de mon questionnement. J'ai répondu à ce manque d'images par l'image et donné à ce récit une nouvelle matérialité. Dans l'une des photographies, l'or devient visible à la surface de l'image au moyen d'un virage à l'or, un procédé qui remplace les particules d'argent sur un tirage par des particules d'or. À travers un moulage photographique, je donne une matérialité à la partie désormais manquante d'une mine à ciel ouvert dans l'actuelle République Démocratique du Congo. Comment créer des images à partir du vide, à partir de ce que nous ne voyons pas, ou plus ? De quelle manière l'image peut-elle remettre en question ce qui échappe à notre regard ?

Bien que distinctes dans leurs sujets et intentions, les approches de ce chapitre parviennent à révéler des éléments à travers la caméra, à créer des images qui nous aident à voir. À leur manière, elles tissent des liens entre les microhistoires et l'Histoire, et proposent de réfléchir à la perception de ce qui nous entoure.

LORSQUE CES RÉCITS SONT RÉVÉLÉS,
DÉCIDONS-NOUS DE NOUS EN TENIR
AUX FORMES TRADITIONNELLES ? OU
PRÉFÉRONS-NOUS, DANS LA SURPRISE,
REMETTRE EN QUESTION RADICALEMENT
NOS MANIÈRES D'Écrire L'HISTOIRE EN
OCCIDENT ?

5. Motivation

Dans ce chapitre, la photographie s'allie à l'activisme pour s'inscrire dans et par l'action écologique. Les projets qui suivent portent en eux un potentiel susceptible de nous pousser à agir, de nous mettre en mouvement. Ils traduisent une volonté de transformation, parfois de réparation. La photographie entretient un lien ancien avec l'activisme. Nous pouvons d'emblée penser à des images qui, relayées par les médias, ont provoqué des réactions massives, des changements politiques ou sociaux. Des photographies de reportage devenues iconiques telles que *The Terror of War* par Nguyen Thành Nghe ou Nick Ut ou *Migrant Mother* de Dorothea Lange me viennent en tête. Ces images, bien que nécessaires, sont souvent saisies dans l'urgence, et relèvent d'une relation fugace entre photographe et sujet. Les pratiques qui m'intéressent ici s'inscrivent dans une autre temporalité. Il

s'agit d'artistes utilisant la photographie pour mettre en images des processus au long cours, des engagements dans lesquels ils et elles sont impliqué·es. Leur démarche activiste déborde dans d'autres sphères — scientifiques, journalistiques, sociologiques. Ces artistes sont engagé·es dans une recherche cohérente qui dure dans le temps. De cette manière, une attention particulière est donnée au lien tissé avec les personnes photographiées. Ces pratiques prennent soin. Sous notre regard, elles agissent comme des ressorts, nous font rebondir, nous invitent à les rejoindre.

Dans la vidéo *From Mars to Venus : Activism of the Future*, Ignacio Acosta relie deux zones d'extraction minière a priori distantes : la ville de Kiruna, localisée dans le territoire du peuple Sami en Suède, et le désert d'Atacama au Chili, habité par les Lickanantay fig.13. Dans le titre, Mars symbolise le fer extrait en Suède, et Vénus, le cuivre du Chili. Mais ce qui relie ces deux régions, c'est surtout l'activisme des populations autochtones résistant aux industries extractivistes. Elles maintiennent lieux de vie, pratiques et savoirs sur des sols qui deviennent toujours plus fragiles. Dans un geste colonial, ces deux régions sont occupées par les industries pour les besoins de la transition dite verte et ses nouvelles technologies gourmandes en minéraux, sans considération pour les peuples qui y vivent

depuis des millénaires. Aujourd’hui, 40 % du cuivre mondial provient du Chili, au prix de nombreux conflits. Près de 70 % du pays est contrôlé par des multinationales, et les agriculteurs et agricultrices peinent à défendre leurs droits sur l’eau. En Suède, des communautés ont été déplacées à cause de la fragilisation extrême des sols par la compagnie suédoise d’extraction de fer LKAB. Dans le désert d’Atacama, les populations et les terres n’ont pas suffisamment de ressources en eau. Le lithium y est extrait par évaporation des saumures, un procédé extrêmement gourmand en eau. À travers le son et l’image, l’artiste donne une visibilité à ces deux régions en les faisant communiquer. Le son, capté sur place et conçu par le sound designer et compositeur Udit Duseja, fait vibrer les tensions invisibles, les strates de violence latentes dans le paysage. La vidéo suit une temporalité lente, et laisse le temps de faire des liens entre le quotidien des habitants et habitantes, l’extraction, l’eau, les sous-sols. Elle rend visible l’urgence par une problématique qui relie les lieux entre eux.



fig.13
Ignacio Acosta, *Kiruna iron mine (LKAB), Kiruna Municipality, Swedish Sápmi, 2022* et *Escondida copper mine, Atacama Desert, 2022*. Vue de l’installation *From Mars to Venus: Activism of the Future*, 2023 (installation vidéo bicanale, son, 22 min.) à la 13^e Biennale de Arte Leandro Cristófol, Centre d’Art la Panera, Lleida, Espagne, 2024-25. Courtoisie de l’artiste.

p. 68

Dans *Care Report*, Carolina Caycedo rassemble des archives de femmes activistes du monde entier faisant partie de mouvements pour la justice environnementale **fig.14**. Nous retrouvons différentes communautés activistes au sein de ce grand collage en noir et blanc. Nous y voyons les Mothers of East Los Angeles (MELA), un groupe de mères ayant empêché un projet de prison d’État en 1986, puis s’étant opposé à un incinérateur de déchets toxiques en 1989. D’autres collectifs apparaissent : Ríos Vivos (Colombie), Movimento dos Atingidos por Barragens (Brésil), River Sisters (Pologne), Líderes Campesinas (Californie du Sud), East Yard Communities for Environmental Justice (États-Unis). Nous pouvons lire certaines pancartes du collage : « Les femmes sont les premières affectées, les dernières consultées » ; « Arrêtez les attaques contre les femmes et les communautés autochtones » ; « Comme les océans, nous nous élevons » ; « Nous voulons respirer, la Pologne a le pire air de l’Union européenne » ; « Laissez vivre la montagne, marche de Stokkfjell ». Des phrases simples, directes, qui résistent et qui disent l’impact sur la vie humaine et non humaine. En rassemblant ces mouvements écoféministes, Caycedo crée un collage puissant qui appelle à regarder les manifestantes, les écouter, les rejoindre. Dans l’installation présentée à Oxy Arts à Los Angeles, le format

des images engendre un rapport direct entre le public et les manifestantes, une impression que la foule lui fait face et lui parle. Caycedo relève que les personnes les plus affectées par les industries extractives sont les femmes autochtones, noires, et trans, et qu'il est donc logique qu'elles soient les premières impliquées dans ces luttes. Avec *Care Report*, elle vise à inspirer le public, et l'inviter à la réflexion.³⁷ Les images deviennent initiatrices de changement, et, peut-être, de mouvement.



fig.14

Carolina Caycedo, *Care Report*, photocollage, dimensions variables, 2019. Courtoisie de l'artiste.

p.70

³⁷ Video documentation of the Spring 2021 Oxy Arts exhibition, Carolina Caycedo : *Care Report*, 2021. www.oxy.edu. Traduit de l'anglais par l'autrice.

Une lutte joyeuse, ancrée dans les corps et le désir, continue dans le mouvement de la caméra d'Annie Sprinkle et Beth Stephens, artistes et activistes à l'origine du concept d'écosexualité fig.15. Dans *Goodbye Gauley Mountain*, elles reviennent là où tout avait commencé pour Beth, en Virginie-Occidentale. Mais désormais, le sol a changé : les montagnes sont littéralement éventrées par dynamitage pour en extraire du charbon. Les artistes perçoivent la Terre comme une amante plutôt qu'une

Terre-Mère protectrice et nourricière. Le film suit leur traversée amoureuse et militante : elles célèbrent un mariage avec les montagnes Appalaches et croisent en chemin militants et militantes, écologistes, artistes. Ce mélange, assemblé par l'image et le son, crée un film qui incarne, informe, invoque, invite, inspire.

LA LUTTE ÉCOLOGIQUE SE MÈLE AU DÉSIR, LE DÉRISOIRE AU SÉRIEUX.

Dans ces approches artistiques militantes, l'image devient alliée et complice des luttes. Elle incarne des engagements ancrés, relie les luttes écologiques à des récits intimes et collectifs. Ces pratiques visuelles vont au-delà de la représentation : elles prennent soin, appellent, entraînent. L'urgence ressentie face aux sujets représentés pousse à la réflexion de ses propres actions et implications. Ces images activent. « Tout ce que tu touches, tu le transformes. Tout ce que tu transformes te transforme en retour. »³⁸



fig.15

Beth Stephens et Annie Sprinkle, *Ecosexual Healing*, montage photographique, 2014. Courtoisie des artistes.

p.72

³⁸ Octavia E. Butler, *La Parabole du Semeur*, La Laune, Au Diable Vauvert, 2020.

Conclusion

En conclusion, nous pouvons relever qu'à travers ces différentes approches artistiques, un lien profond et complexe à l'écologie peut se développer au travers des images. Les œuvres présentées nous invitent à penser et à ressentir au-delà d'une surface, à réfléchir aux manières dont la photographie et l'image en mouvement, que ce soit par ce qu'elles montrent ou par ce qu'elles sont dans leur matérialité, peuvent permettre de tisser des liens avec les non-humains. Au-delà de ce

qu'elles donnent à voir, leurs développements s'inscrivent dans des temps de recherche longs qui prennent toute leur importance dans les images. Les processus en font partie et y sont perceptibles.

J'espère ainsi avoir montré que l'écologie, abordée à travers la photographie, ne concerne pas exclusivement des scientifiques spécialisé·es ou des passionné·es de nature, mais qu'elle ouvre à des questionnements plus vastes, liés à des contextes variés. Les images nous parlent, nous touchent et nous aident à réfléchir. L'écologie se glisse à travers récits, corps et gestes. Les photographes et artistes évoqué·es ici n'apportent pas de réponses tranchées, mais ouvrent des voies, des brèches, des questions. Dans sa matérialité, ses usages, mais aussi dans ses processus de développement, la photographie n'est jamais neutre. Elle fait lien, parfois malgré elle, avec les systèmes qu'elle représente. Elle permet, si on y prête attention, de voir et écouter ce qui nous relie pour nous faire réfléchir, sentir, réagir : pour entrer en conversation. Il importe de choisir avec soin les histoires qui nous habitent, car elles façonnent nos mondes. «Quelles questions nous permettent de réfléchir à d'autres questions ? Quelles histoires racontons-nous lorsque nous racontons d'autres histoires ? Quels noeuds nouent d'autres noeuds ? Quelles pensées

pensent des pensées ? Quelles descriptions décrivent des descriptions ? Quels liens lient des liens ? Tout cela compte. Quelles histoires font des mondes ? Quels mondes font des histoires ? Cela compte aussi. »³⁹

39

Donna J. Haraway, *Vivre avec le trouble*, Vaulx-en-Velin, Les Éditions des mondes à faire, 2020 (2016).

Épilogue :

La maison d'en face

Ce matin, je tape les dernières lignes de ce texte et je retourne dans la campagne de mon enfance. Le voisin entomologiste est aussi écrivain : il pourrait relire ce texte et me donner son avis. Je toque à deux reprises. Une troisième fois. Personne. La maison d'en face est vide. Pas tout à fait. Le soleil passe dans une ligne directe entre deux volets fermés et frappe l'angle de la pièce. Quelque chose brille sur le radiateur. J'entrevois le reste du salon : une immense fourmilière a poussé sur le canapé, un nid de tourterelles gît sur le sol, une carcasse. Les scarabées remplissent les interstices des dalles désormais fragmentées. L'écran de la télévision est liquide, rouge, des bactéries pataugent. Au-dessus de l'écran, je lis les chiffres du calendrier : 2025.

L'année où les bactéries du río Tinto utilisées pour recycler les déchets électroniques sont sorties du laboratoire. Elles ont rongé le fer du radiateur qui gargouille d'un silence squelettique. Ça coule. Je vois maintenant plus clairement ce qui m'éblouissait : les plantes ont dévoré le phosphore des radiateurs. Il faut savoir partir. Avant de m'en aller, je laisse une version du texte sur le seuil de l'entrée. Je descends les escaliers. Chacun de mes pas sonne creux comme si le sol n'avait plus de fondation. Arrivée en face, je me retourne : le voisin rentre chez lui. Il vit encore. Sa maison n'est pas abandonnée. Son phénotype a muté.

Biographie

Lisa Mazenauer est une artiste et cinéaste qui explore les liens entre mémoire et extractivisme. À travers la photographie, le film, le son et l'installation, elle interroge la construction de l'histoire et l'impact des ambitions humaines sur les paysages — à la fois physiques et psychiques.



Bibliographie sélective

Livres

Ailton Krenak, *Idées pour retarder la fin du monde*, Bellevaux, Éditions Dehors, 2020.

Fatima Ouassak, *Pour une écologie pirate : et nous serons libres*, Paris, La Découverte, 2023.

Ursula K. Le Guin, *La Main gauche de la nuit*, Paris, Robert Laffont, 1971.

Patricia Putschert & Harald Fischer-Tiné, *Colonial Switzerland : Rethinking Colonialism from the Margins*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015.

Val Plumwood, *Dans l'œil du crocodile : l'humanité comme proie*, Marseille, Wildproject, 2021.

Vinciane Despret, *Habiter en oiseau*, Arles, Actes Sud Éditions, 2019.

Catalogues d'exposition

Hinde Haest, Marcel Feil, *On Earth/Sur Terre : Imaging, Technology and the Natural World/Image, technologies et monde naturel*, Amsterdam, Nantes, Foam/le lieu unique, 2020.

Boaz Levin, Esther Ruelfs, Tulga Beyerle, *Mining Photography, The Ecological Footprint of Image Production*, Leipzig, Spector Books, 2022.

Films

Lucrecia Martel, *Zama*, 2017.

Nelson Carlo de Los Santos Arias, *Pepe*, 2024.

Todd Haynes, *Dark Waters*, 2019.

Podcasts

Carnegie Museum of Art, *Widening the Lens : Photography, Ecology, and the Contemporary Landscape*, 2024.

<https://carnegieart.org/art/hillman-photography-initiative/cycle-4-widening-the-lens/widening-the-lens-podcast-series/>

Arte Radio, *Un podcast à soi, « Écoféminisme, 1^{er} volet : Défendre nos territoires »*, 2019
<https://www.arteradio.com/son/ecoefeminisme-1er-volet-defendre-nos-territoires>

Arte Radio, *Un podcast à soi, « Écoféminisme, 2^e volet : Retrouver la terre »*, 2019
<https://arteradio.com/son/ecoefeminisme-2eme-volet-retrouver-la-terre>

Légendes des images

1.

Daphné Le Sergent, *L'Image extractive*, vidéo noir et blanc/ couleur, son, 20 min., 2021 (photogramme).
Composition musicale: Vincent Guiot. Courtoisie de l'artiste.

Ce projet a bénéficié de l'aide financière de la Direction de la Culture — Ministère de la Culture, de la Jeunesse et des Sports des Services de l'État en Guyane dans le cadre du dispositif Résidence d'artiste en entreprise, en partenariat avec le CARMA, Centre d'art et de recherche de Mana (Guyane) et de l'entreprise SIAL, label RJC, exploitant alluvionnaire artisanal de Guyane.

2. Benedetta Casagrande, *Horn*, 2025 et *Slug #1, #2, #3*, 2025, sculptures en céramique émaillées avec un mélange d'argent recyclé extrait de fixateur de chambre noire usagé, de la série *All Things Laid Dormant*. Courtoisie de l'artiste.

3. Sanaz Sohrabi, *Scenes of Extraction*, vidéo couleur, son, 43 min., Canada/Iran, 2023 (photogramme). Commissionné par VOX, centre de l'image contemporaine, Montréal.
Courtoisie de l'artiste et VOX, centre de l'image contemporaine.

4. Riar Rizaldi, *Kasiterit*, vidéo couleur, son, 18 min, 2019 (photogramme). Courtoisie de l'artiste.

5. Roberto Huarcaya, *Amazograma #4*, 2019, de la série *Amazogramas* (vue d'installation, exposition «Traces», Rencontres d'Arles, 2023) Courtoisie de l'artiste.

6. SMITH, *Sans titre*, tirage sur aluminium brossé, 60 × 80 cm, 2017, de la série *Désidération (prologue)*. Courtoisie Galerie Christophe Gaillard, Paris.

7.

Solmaz Daryani, *The Eyes of Earth*, photographie digitale, 2015. Courtoisie de l'artiste

8.

Ana Vaz, *É Noite na América*, film 16 mm transféré en HD, couleur, son, 66 min, 2021 (photogramme). Courtoisie de l'artiste et de Fondazione in Between Art Film. ©2025, ProLitteris, Zurich.

9.

Coline Jourdan, *Site de Nartau*, pellicule développée à l'eau de la rivière Grésillou, tirage jet d'encre pigmentaire, 2020, de la série *Soulever la poussière*. Avec le soutien à la photographie documentaire du Centre national des arts plastiques. Courtoisie de l'artiste.

10.

Marie Smith, image tirée de la série *Extraction : In Conversation with Anna Atkins*, cyanotype blanchi d'une feuille provenant du sentier Horniman Nature, annoté d'un texte rédigé par Marie Smith, 2023. Courtoisie de l'artiste.

11.

Valerie Geissbühler Pacheco, *Near birth*, photographie digitale, 2023, de la série *Soft Matter in Interwoven Worlds*. Courtoisie de l'artiste.

12.

Sky Hopinka, *Here you are before the trees*, vidéo tricanale couleur, son, 13 min., 2020 (photogramme). Courtoisie de l'artiste.

13.

Ignacio Acosta, *Kiruna iron mine (LKAB), Kiruna Municipality, Swedish Sápmi*, 2022 et *Escondida copper mine, Atacama Desert*, 2022. Vue de l'installation *From Mars to Venus : Activism of the Future*, 2023 (installation vidéo bicanale, son, 22 min.) à la 13^e Biennale de Arte Leandro Cristófol, Centre d'Art la Panera, Lleida, Espagne, 2024-25. Courtoisie de l'artiste.

14.

Carolina Caycedo, *Care Report*, photocollage, dimensions variables, 2019. Courtoisie de l'artiste.

15.

Beth Stephens et Annie Sprinkle, *Ecosexual Healing*, montage photographique, 2014. Courtoisie des artistes.

Colophon

Remerciements

L'autrice remercie Emmanuel Jung pour ses relectures précieuses.

Publié par

Les Éditions du Centre
de la photographie Genève

CENTRE DE LA
PHOTOGRAPHIE — GENÈVE

Direction éditoriale

Danaé Panchaud et Claus Gunti

Graphisme

Balmer Hählen

Relecture

Margarita Voelkle

Impression

Grafiche Veneziane, Venise (IT)

Fontes

Antarctica VAR (newglyph)
Ivory LL (Lineto)

Papiers

Fedrigoni Arena Natural Bulk, 90 g/m²
Fedrigoni Fiandra E34, 240 g/m²

Distribution

Les presses du réel

ISBN (imprimé)

978-2-940804-04-7

ISBN (PDF)

978-2-940804-05-4

PDF disponible en accès libre sur
www.centrephotogeneve.ch/superscripte

Achévé d'imprimer
en décembre 2025
en 600 exemplaires.

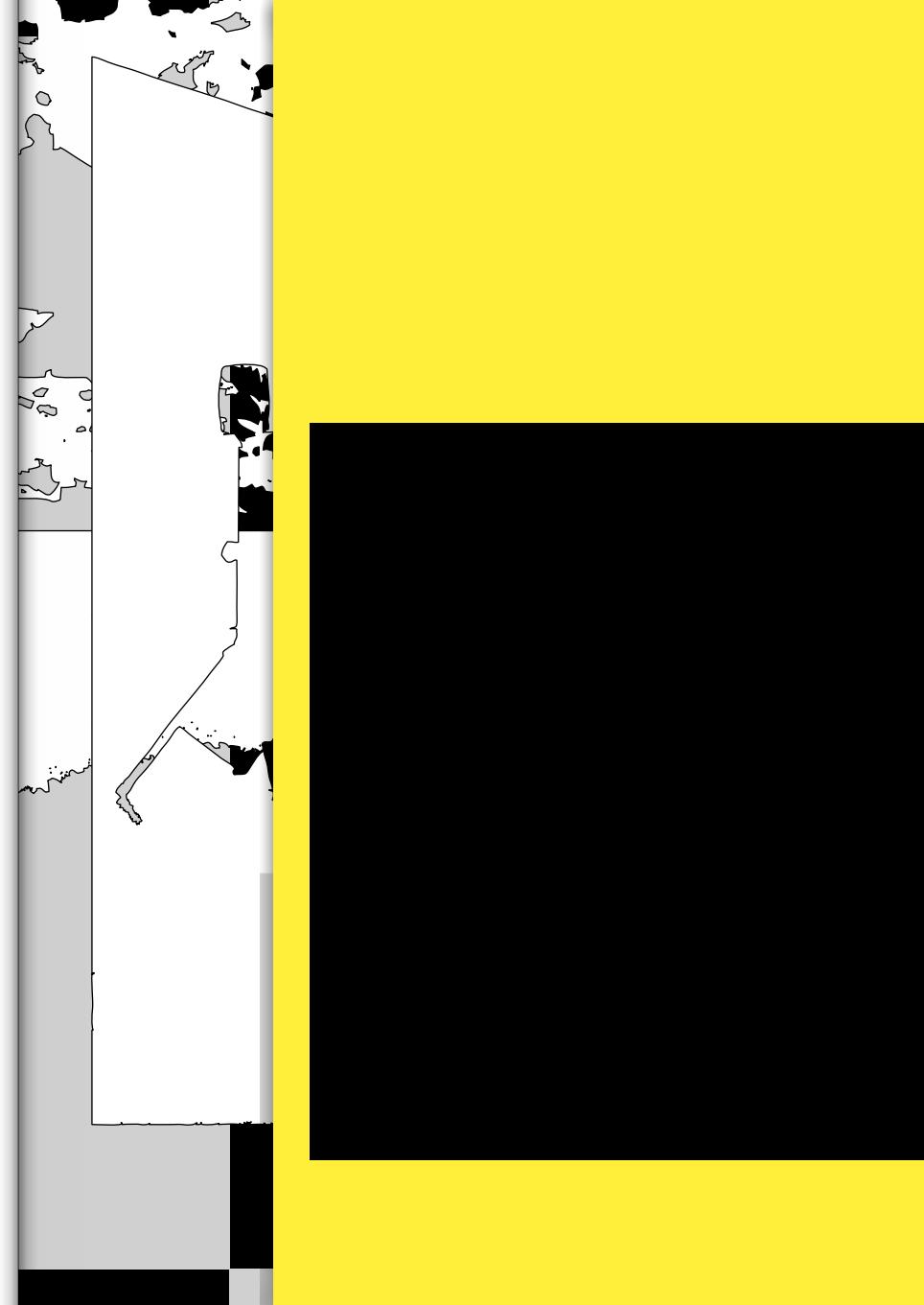
© l'autrice pour le texte, les artistes pour les images,
Éditions du Centre de la photographie Genève.

Fondation Valeria
Rossi di Montelera



SUBVENTIONNÉE PAR LA
VILLE DE GENÈVE





Comment la photographie représente-t-elle notre environnement ? Comment participe-t-elle à sa destruction ? Peut-elle être un moyen d'action malgré tout ? Dès son essor, la photographie est inextricablement liée à l'écologie – par sa matérialité et par ce qu'elle donne à voir. Ce livre présente quinze artistes qui tissent des liens avec des écosystèmes en mouvement. À travers cinq chapitres organisés autour de registres émotionnels, l'autrice met en perspective ces pratiques artistiques contemporaines avec l'histoire du médium photographique. Elle propose une entrée en matière, une invitation au dialogue, une mise en relation sensible et critique des images et de l'écologie.

Lisa
Mazenauer

ISBN
978-2-940804-05-4