



# PIERRE DE FENOÏL

(1945-1987)

UNE GÉOGRAPHIE IMAGINAIRE

20/06/2015 – 31/10/2015

**JEU DE PAUME**  
DOSSIER DOCUMENTAIRE

## DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :

**Découvrir l'exposition** offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

**Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

**Pistes de travail** comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

## PARCOURS «IMAGES ET ART VISUELS»

Le Jeu de Paume et le CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré se sont associés à l'université François-Rabelais et à la Ville de Tours pour développer, en collaboration avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, un parcours spécifique autour de la transmission de l'histoire de la photographie et des arts visuels à Tours.

### Formation à la médiation

Chaque année, des étudiants du master d'histoire de l'art de l'université François-Rabelais participent à cette formation professionnalisante et diplômante, encadrée par les équipes du CCCOD, du Jeu de Paume et par un enseignant d'histoire de l'art de l'université. L'objectif est de permettre aux étudiants d'acquérir des compétences et une expérience en matière de sensibilisation de tous les publics, notamment des publics scolaires et jeunes. Les étudiants constituent une équipe qui assure les visites commentées des expositions.

### Dossiers documentaires

Des dossiers documentaires sont réalisés pour chacune des expositions du Jeu de Paume au Château de Tours. Ces dossiers rassemblent des éléments d'information, d'analyse et de réflexion autour des images présentées ainsi que des pistes de travail et des regards croisés entre les expositions du Jeu de Paume – Château de Tours et les projets artistiques du CCCOD.

### Rencontres académiques et professionnelles

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire, des rencontres académiques sont organisées au Château de Tours et au CCCOD pour chacune des expositions, afin de présenter celles-ci aux enseignants, de les mettre en relation avec les programmes scolaires, de préparer la visite des élèves et d'échanger sur les projets de classe en cours. Ces visites, spécifiquement réservées aux enseignants, peuvent être intégrées au plan départemental des animations pédagogiques ou aux stages de formation organisés par l'académie. Des invitations en matinées sont proposées aux travailleurs sociaux des relais de l'association « Cultures du Cœur » d'Indre-et-Loire. Parallèlement à la présentation commentée de l'exposition en cours, des échanges et des activités sont initiés pour les partenaires.

#### ■ jeudi 2 juillet 2015, matin

rencontre et visite Cultures du Cœur

#### ■ mercredi 16 septembre 2015, 14h30

rencontre et visite enseignants, premier et second degrés

### Actions de sensibilisation aux images et aux arts visuels

Ces actions (visites commentées, parcours et regards croisés, activités) sont proposées de manière complémentaire par le Jeu de Paume et le CCCOD, en lien avec les actions éducatives de la Ville de Tours et les projets académiques de l'Éducation nationale, pour accompagner les classes et les publics dans la découverte des expositions, des images et des œuvres.

## CONTACTS

### Sabine Thiriot

responsable du service éducatif  
sabinethiriot@jeudepaume.org

### Pauline Boucharlat

chargée des publics scolaires et des partenariats  
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

professeurs-relais

### Céline Lourd, académie de Paris

celinelourd@jeudepaume.org

### Cédric Montel, académie de Créteil

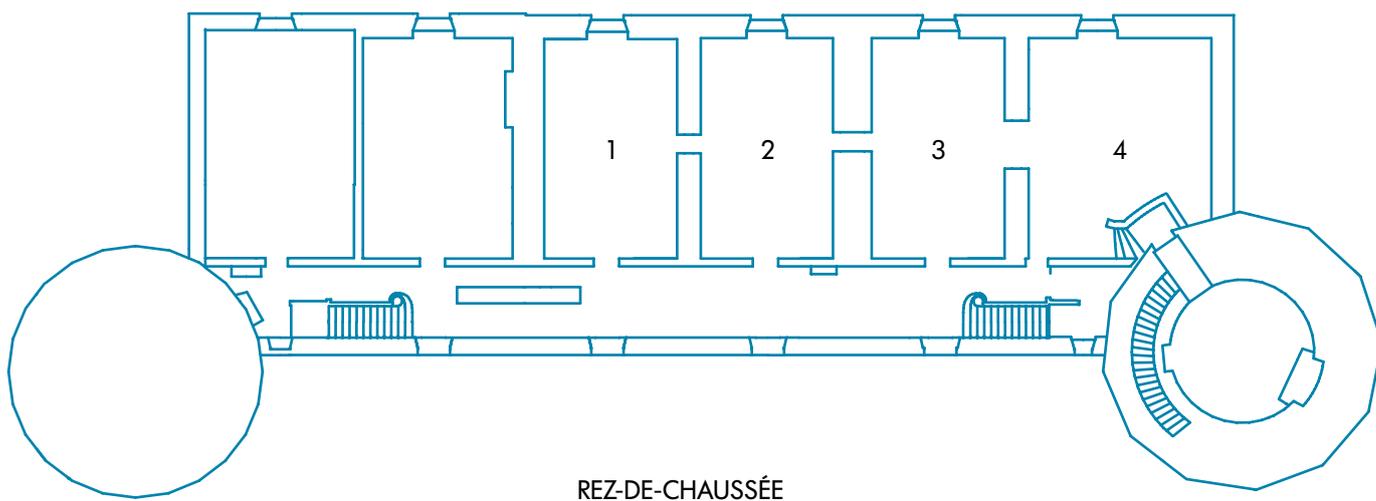
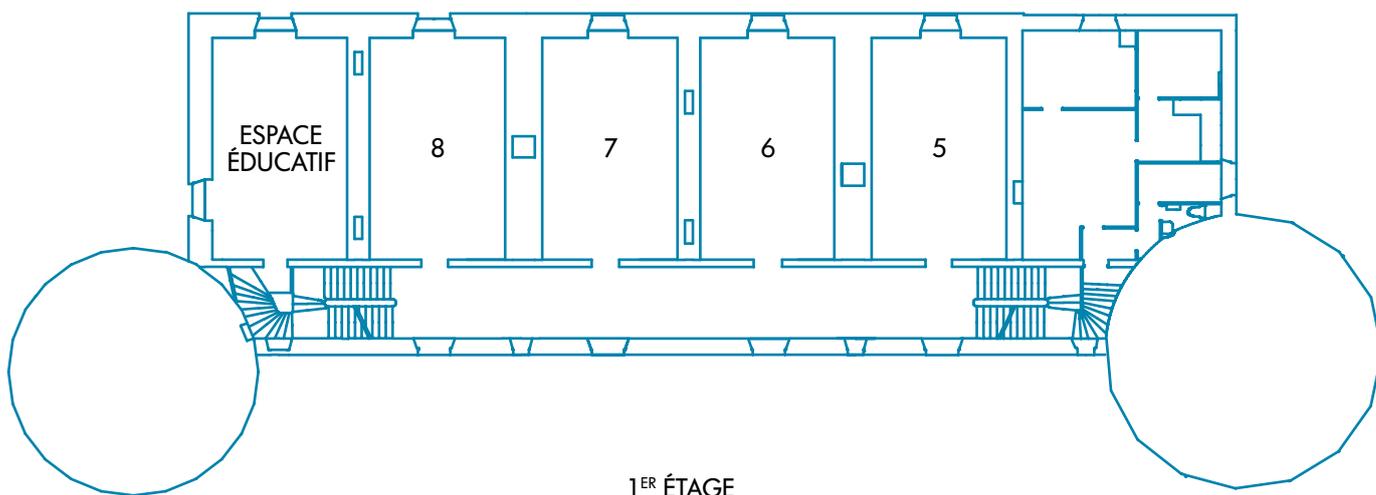
cedricmontel@jeudepaume.org

# SOMMAIRE

|    |   |
|----|---|
| 5  | <b>DÉCOUVRIR L'EXPOSITION</b>   |
| 7  | Présentation et parcours de l'exposition                                      |
| 10 | Biographie  |
| 11 | Repères: Reconnaissance et institutionnalisation de la photographie en France |
| 14 | Bibliographie sélective et ressources en ligne                                |
| 17 | <b>APPROFONDIR L'EXPOSITION</b>   |
| 19 | Photographie et conceptions du temps  |
| 27 | Approches du paysage  |
| 34 | Orientations bibliographiques thématiques                                     |
| 36 | <b>PISTES DE TRAVAIL</b>  |
| 36 | Traces du temps   |
| 40 | Voyages en Égypte   |
| 42 | Perceptions et représentations du paysage                                     |



# DÉCOUVRIR L'EXPOSITION



# PRÉSENTATION ET PARCOURS DE L'EXPOSITION

Né en 1945, Pierre de Fenoÿl a consacré sa vie à la photographie. Iconographe, commissaire d'exposition, acheteur d'art, fondateur d'une galerie et d'une agence, il a exercé plusieurs métiers de l'image avant de devenir le premier directeur de la Fondation nationale de la photographie puis conseiller pour la photographie au Centre Pompidou. Guidé par une irrésistible passion, il a intensément œuvré pour la reconnaissance de la photographie par les institutions dans les années 1970. Il a défendu aussi bien la photographie anonyme du XIX<sup>e</sup> siècle et des photographes majeurs comme Brassai, Henri Cartier-Bresson, Duane Michals ou André Kertész, que de jeunes auteurs de sa génération.

Mais Pierre de Fenoÿl est aussi l'auteur d'une œuvre photographique importante. Ses recherches l'amènent d'abord en Inde puis aux États-Unis. Le désir grandissant de se vouer à la prise de vue, vécue comme une quête spirituelle et métaphysique, l'incite ensuite à quitter Paris et ses fonctions institutionnelles. Après un voyage en Égypte, il s'installe dans le Tarn en 1984 et se consacre au paysage, notamment dans le cadre de la Mission photographique de la Datar. Il est rapidement reconnu comme l'un des membres importants de la nouvelle génération photographique française.

Pierre de Fenoÿl se révèle hanté par la question du temps et de la mémoire, se définissant comme « chronophotographe ». Son œuvre s'apparente à une recherche méditative, nourrie des *Confessions* de saint Augustin et de l'art de la marche, et inspirée par le théâtre de la nature. Ses paysages vides de personnages et empreints d'un silencieux mystère évoquent parfois les paysages peints flamands ou italiens, autant que les pionniers de la photographie. Cette exposition permet de redécouvrir l'œuvre élégante et majestueuse d'un amoureux du noir et blanc photographique, de suivre son aspiration à saisir un au-delà du sujet photographié, et de mettre en lumière la singularité et la cohérence de cette œuvre intemporelle au sein du foisonnant mouvement de la photographie des années 1980.

## SALLE 1. LE VOYAGE EN INDE, 1969

Pierre de Fenoÿl fait son entrée dans le monde du photoreportage au début des années 1960. C'est dans l'ascenseur du Plaza Athénée, où il a trouvé une place de groom à l'âge de 17 ans, qu'il rencontre Louis Dalmas, patron d'une importante agence de photoreportage, lequel l'engage immédiatement et l'affecte à une succursale de

l'agence à l'aéroport d'Orly dirigée par Daniel Angeli. Pierre de Fenoÿl y croise Raymond Depardon, de trois ans son aîné, puis intègre l'agence Holmès-Lebel comme vendeur de photos avant d'arriver à l'agence Magnum en 1966. Il y est chargé des archives d'Henri Cartier-Bresson, puis nommé directeur des archives de Magnum. C'est ainsi qu'il forme son œil à la photographie.

À ses moments perdus, il commence à photographier pour lui-même. C'est son entourage proche et les rues de Paris qui retiennent son attention, avant qu'un premier voyage en Inde en 1969 ne lui inspire un travail plus personnel, qu'il essaiera de diffuser et d'éditer en livre. Il est vraisemblable que le magistral travail de Cartier-Bresson sur l'Inde ait transmis à Pierre de Fenoÿl le désir d'explorer ce pays. Mais, loin de chercher à imiter son style, il en livre une vision plus douce et modeste, aux cadrages assez frontaux, où les personnages de rues posent pour lui pensivement, avec calme et grâce. La maquette de ce livre est présentée dans cette salle, ainsi qu'un ensemble de tirages modernes pour la plupart inédits.

## SALLE 2. LE VOYAGE AUX ÉTATS-UNIS, 1972

Au début des années 1970, les photographes désireux de se libérer des codes du reportage humaniste à la française regardent vers l'Amérique. Leur grand inspirateur est Robert Frank, et à sa suite les photographes représentés dans l'exposition « Photographie nouvelle des États-Unis », que la Bibliothèque nationale présente en 1971 : Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Bruce Davidson, Joel Meyerowitz. Curieux de découvrir cette nouvelle vague, Pierre de Fenoÿl part pour New York fin 1971, avec en poche un contrat d'iconographe pour *Photo Magazine* et des recommandations d'Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud et William Klein. Il y restera un an. Il y parcourt musées et galeries et entre en contact avec André Kertész, Les Krims et Duane Michals. Il est même invité par Jean-Paul Goude, le jeune directeur artistique français du magazine *Esquire*, à participer à une émission de télévision populaire, le *Mike Douglas Show*.

Il propose à un éditeur un travail sur New York et prend de nombreuses photographies de rues. Puis il traverse les États-Unis à moto en passant par l'Alabama où il s'intéresse aux familles noires pauvres, avant de poursuivre vers Birmingham et La Nouvelle-Orléans. Ses photographies des États-Unis, restées complètement inédites jusqu'à ce jour, portent la marque de ses diverses influences, particulièrement celles de Klein, Arbus, Winogrand et



Sans titre  
[Inde, 1969]

Sans titre  
[Égypte, 1984]

Friedlander, sans qu'on puisse y déceler dénonciation ni critique sociale. Une sélection de ces images est présentée dans cette salle, ainsi que des documents originaux d'époque.

### SALLE 3. PARIS, 1970-1983

En 1970 Pierre de Fenoÿl et Charles-Henri Favrod, responsable aux éditions Rencontre, fondent l'agence Vu, qui réunit William Klein, Édouard Boubat, Guy Le Querrec, Hervé Gloaguen, Claude Raimond-Dityvon, Martine Franck et Richard Kalvar. Ils ouvrent aussi la galerie Rencontre, qui expose notamment Brassai et Tony Ray-Jones. Le manque de rentabilité de ces entreprises conduira l'actionnaire à y mettre fin dès juin 1971, mais certains des photographes réunis poursuivront seuls l'aventure sous le nom de Viva, tandis que Pierre de Fenoÿl, de son côté, voyagera aux États-Unis.

À son retour, un passage comme acheteur d'art chez Publicis le fait remarquer. Par l'intermédiaire de Jeanloup Sieff, Michel Guy, le secrétaire d'État aux Affaires culturelles, l'appelle pour préparer les expositions inaugurales du Centre Pompidou. Nommé ensuite premier directeur de la Fondation nationale de la photographie, il organise de nombreuses expositions en 1976 et 1977, en particulier une rétrospective « André Kertész » au Musée national d'art moderne, qui sera pour partie à l'origine d'un don important à l'État français. En raison du déplacement de la Fondation à Lyon, Pierre de Fenoÿl revient au Centre Pompidou comme conseiller pour la photographie. Avec Alain Sayag, il expose au Salon photo de jeunes photographes comme Bernard Descamps, Bruno Réquillart, Arnaud Claass, Yves Guillot, Jacques Minassian, Richard Misrach, Tom Drahos. Il fait paraître un premier *Album photographique* reliant des photographes du XIX<sup>e</sup> siècle à des auteurs contemporains, et initie une exposition sur des photographes anonymes du début du siècle. Mais ses missions prendront fin dès 1980 en raison d'une réorganisation interne.

En parallèle, Pierre de Fenoÿl a repris son Leica dès 1978 et, très tôt le matin, à l'heure où la ville déserte est entre

chien et loup, il arpente les rues, les ponts et les quais de Paris. À la différence de ses précédents essais en Inde et aux États-Unis, il capte désormais des paysages vides de tout personnage. Il sera rapidement défendu par les critiques et historiens à qui il montre ces images, comme Bernard Lamarche-Vadel et Jean-François Chevrier, les galeries Texbraun et Zabriskie, ou l'écrivain et critique de photographie Hervé Guibert. D'emblée, il prend sa place au sein de la génération française de photographes qu'il a lui-même défendus et exposés.

Avec Yvon Le Marlec, spécialiste de techniques anciennes issu du musée Nicéphore-Niépce, il commence à travailler ses images avec un fort contraste et des tonalités évoquant l'encre ou le charbon, insistant sur des noirs très denses dans les ombres, de telle sorte qu'elles apparaissent hors du temps et dessaisies de leur réalité. Il est souvent impossible de savoir si ses paysages parisiens sont pris à l'aube ou au crépuscule, certains tirages évoquant parfois une *nuît américaine*. Ses influences parcourent toute l'histoire de la photographie et le rapprochent aussi bien de Baldus, Marville, Atget et de l'école pictorialiste du début du siècle, que de contemporains comme Richard Kalvar, Keiichi Tahara, Bernard Plossu ou Yves Guillot.

### SALLE 4. L'ÉGYPTE, 1981-1984

En 1983, Pierre de Fenoÿl obtient une bourse du Centre national de la photographie pour partir en Égypte sur les traces de Félix Teynard et de Maxime Du Camp, des pionniers de la photographie. Dans son imaginaire, le pèlerinage vers les monuments funéraires et sacrés d'Égypte ancienne, temples et tombes, rejoint le retour aux sources, perçues comme magiques, de la photographie. Avec sa famille, il passera presque une année entre Alexandrie, Louxor et le Sinaï et en rapportera des centaines d'images, parfois documentaires, parfois plus mystérieuses. Enregistrant les traces du temps, il tente de relier entre eux les éléments naturels – arbres, pierre, terre et lumière – dans une synthèse fusionnelle.



Sans titre  
[Central Park, New York, 1972]

Dès son retour en 1984, ce travail est tiré en grand format par Yvon Le Marlec et fait l'objet d'une importante exposition au Musée national d'art moderne du Centre Pompidou, accompagnée d'un portfolio de seize planches imprimées en phototypie, un procédé d'impression ancien pour lequel Pierre de Fenöyl se passionne. L'exposition sera ensuite présentée à Atlanta en 1986 sous le nom « Suite égyptienne ». Pour le photographe, c'est une consécration. La plupart des tirages d'époque présentés dans cette salle proviennent de cette exposition de 1984.

#### SALLES 5 À 8. UNE GÉOGRAPHIE IMAGINAIRE, 1978-1987

Dès la fin des années 1970, Pierre de Fenöyl s'intéresse au paysage. Il connaît les travaux de Bernard Plossu et d'Hamish Fulton et effectue un nouveau voyage aux États-Unis en 1978. En 1983, la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (Datar) lance une Mission photographique, inspirée de la Mission héliographique de 1851, pour établir un état des lieux du paysage français. C'est tout naturellement qu'elle fait appel à Pierre de Fenöyl aux côtés de photographes comme Gabriele Basilico, Sophie Ristelhueber ou Christian Milovanoff. Les premières prises de vue qu'il effectue dans le sud-ouest de la France lui donnent envie de s'installer dans le Tarn en 1984. C'est dans cette région qu'il prendra la majorité de ses images.

Le photographe y marche des journées entières, fasciné jusqu'à l'envoûtement par les feuillages, les arbres, le vent, les ondulations de la terre et les ciels. Dans ses images, nulle trace de personnages ni de l'activité industrielle. Pierre de Fenöyl y recherche l'esprit des lieux, les traces de l'histoire, autant que l'apparition furtive d'un éden ou d'un jardin des délices sur laquelle plane parfois, malgré la douceur, une ombre tourmentée. Pour ses tirages, aidé de son épouse, il utilise la même technique et le même rendu sombre que pour ses travaux parisiens et égyptiens, créant un trouble temporel qui empêche de savoir si l'on se trouve à la fin ou au début d'un monde. Pour Pierre de Fenöyl, la photographie est un art de réception, à la différence des

arts d'extraction que seraient la peinture ou la littérature. Pour atteindre cet état de réception, il pratique intensément la marche à pied, affirmant même qu'elle est « la seule école de photographie ».

Mais l'obsession première de Pierre de Fenöyl c'est le temps ; il affirme que l'appareil photo « partant du regard intérieur, transforme le temps qui passe en regard éternel ». Dès 1981, il décide de légendiser ses photographies par les seules date et heure de prise de vue, réalisant ainsi des relevés chronologiques à la succession lancinante. Dès ses débuts, la référence spirituelle est à peine voilée, elle deviendra peu à peu explicite. « Mon cheminement dans le monde de la photographie me fait incliner décidément vers une conception religieuse, quasi mystique de la photographie », écrit-il en 1983.

Cette recherche existentielle de présence au monde est particulièrement évidente dans les photographies que l'auteur prend de son ombre sur les paysages traversés, ou dans ces étranges images de la propriété des Châteliers, en Anjou, qui semblent habitées par des esprits ou des souvenirs. Toute sa vie, Pierre de Fenöyl réalisera de nombreux autoportraits. La singularité de ses images lui vaut de figurer dans la plupart des expositions consacrées à l'école française des années 1980 qui, fidèle au noir et blanc et à l'introspection ou à l'autobiographie, rassemble des auteurs comme Arnaud Claass, Magdi Senadji, Bernard Plossu, Daniel Boudinet, Keiichi Tahara, Jun Shiraoka, Christian Milovanoff, Holger Trülzsch ou Denis Roche. Le 4 septembre 1987, sans qu'aucun signe ne l'ait laissé prévoir, Pierre de Fenöyl s'effondre brusquement, terrassé par une crise cardiaque. Il laisse derrière lui une œuvre courte mais dense, à laquelle cette exposition rend hommage aujourd'hui.

Virginie Chardin  
Commissaire de l'exposition



Georges Tourdjman  
*Pierre de Fenoÿl,*  
*Rencontres d'Arles,*  
1975  
Collection Georges Tourdjman  
© Georges Tourdjman

- 1945 · Naît le 14 juillet à Caluire-et-Cuire (Rhône).
- 1962 · Groom au Plaza Athénée, puis stagiaire à l'agence Dalmas.
- 1963-1964 · Représentant à l'agence Holmès-Lebel.
- 1965 · Service militaire.
- 1966-1968 · Archiviste d'Henri Cartier-Bresson puis directeur des archives de l'agence Magnum, Paris.
- 1968 · Iconographe et collaborateur des éditions Rencontre.
- 1969 · Voyage en Inde.
- 1970-1971 · Création et direction de l'agence Vu et de la galerie Rencontre, Paris.
- 1972 · Correspondant iconographe de *Photo Magazine* à New York.
- 1973-1975 · Acheteur d'art chez Publicis Conseil, Paris.
- 1975 · Chargé de mission pour les expositions inaugurales et le service photo du département des arts plastiques du Centre Georges-Pompidou.
- 1976 · Épouse Véronique Mager, élève du photographe Jean-Pierre Sudre.
- 1976-1978 · Premier directeur de la Fondation nationale de la photographie.
- 1978-1980 · Conseiller pour la photographie au Centre Georges-Pompidou.
- 1980 · Naissance de sa fille Aliette.

- 1981 · Voyage en Égypte, Toscane, Hongrie, Ceylan, Autriche.  
Expositions collectives à la Galerie de France et à la galerie Zabriskie, Paris.
- 1982 · Publie *Chefs-d'œuvre des photographes anonymes*, collection de Jean Henry, éditions Hachette, Paris.  
Exposition personnelle à la galerie Texbraun et exposition collective « Photographie France aujourd'hui », ARC/Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, dans le cadre du Mois de la Photo.
- 1983-1984 · Voyage en Égypte.
- 1984 · Exposition « Pierre de Fenoÿl », Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou.  
Missionné par la Datar pour photographier les paysages ruraux traditionnels français. S'installe à Lisle-sur-Tarn.
- 1985 · S'installe au château de Corduriès à Castelnau-de-Montmiral.  
Naissance de son fils Louis-Félix.  
Crée La Multiplication Photographique.  
Nommé chevalier des Arts et des Lettres.
- 1986 · Exposition « Pierre de Fenoÿl. Chronophotographies », à la Bibliothèque nationale, Paris.  
Édite des portfolios en phototypie de Bernard Birsinger, Alain Ceccaroli, Yves Guillot, Gérard Dalla Santa et Magdi Senadji, en coédition avec le Frac Midi-Pyrénées.
- 1987 · Exposition « Pierre de Fenoÿl. Photographe et phototypiste », galerie Arena, Arles. Décède le 4 septembre d'une crise cardiaque.

# Reconnaissance et institutionnalisation de la photographie en France

« Sachons tout d'abord que la reconnaissance actuelle de la création photographique est marquée par un fait exceptionnel, unique : nous pouvons créer tout en découvrant notre histoire. »

— Pierre de Fenoÿl, « La chronophotographie ou l'art du temps », in *Pierre de Fenoÿl. Photographe et phototypiste*, Arles, École nationale de la photographie, 1987, n. p.

« Jamais peut-être dans aucun pays et en un temps aussi court la photographie n'a comme en France atteint un tel degré de maturité. Sans doute le remue-ménage des années soixante et soixante-dix y est-il pour beaucoup. Entre le livre du sociologue Pierre Bourdieu *La Photographie, un art moyen* en 1965, la publication de *La Chambre claire* de Roland Barthes en 1981, l'intérêt porté à la photographie par l'écrivain Michel Tournier, la création de revues thématiques comme *Les Cahiers de la Photographie* en 1981, la parution de quelques livres clés comme *La Philosophie de la photographie* d'Henri Vanlier, la prise en compte du fait photographique réalisée au travers d'*Art Press* par le critique Régis Durand ou les chroniques régulières tenues dans le journal *Le Monde* par Hervé Guibert, puis par Patrick Roegiers, reportent désormais vers la photographie un certain nombre d'interrogations théoriques ou esthétiques qui, jusqu'ici, ne se posaient guère à son sujet. [...]

Par ailleurs, l'intérêt grandissant que porte au médium photographique (véritable *terra incognita* pour beaucoup) une nouvelle génération de photographes militants donnera naissance à des personnalités qui, à la fois fabricants d'images et d'idées, pousseront les institutions privées à créer un terrain favorable au renouveau des pratiques. En province, Jean Dieuzaide ne cesse de défendre la photo comme art autour de son entreprise du Château-d'eau de Toulouse. Lucien Clergue, aidé par Michel Tournier et quelques autres, fonde "Les Rencontres de la photographie" en Arles, véritable tremplin de la photographie d'auteur où viennent et se font connaître les grands noms américains. Pierre de Fenoÿl, d'abord archiviste à Magnum, fonde et invente la Fondation nationale de la photographie à Lyon. À Paris, Claude Nori crée Contrejour en 1973, un véritable forum (galerie, stages, éditions, journal) où se retrouvent tous ceux qui en Europe veulent détruire l'ancien ordre photographique. Un peu plus tard, des photographes comme Albert Champeau avec Créatis ou Alain Fleig avec *Phot'Œil* inventent des espaces et des supports nouveaux pour faire vivre différemment la photographie à côté des galeries Agathe Gaillard, La Photogalerie, Demi-teinte, Viviane Esders ou les FNAC. Il n'est donc pas étonnant de voir les institutions officielles accompagner de façon synchronique ce mouvement lancé par des francs-tireurs indépendants. »

— Gilles Mora et Claude Nori, « Éditorial », *Les Cahiers de la photographie*, n° spécial 24, « 20 ans de photographie créative en France 68/88 », 1989, p. 10-11.

« Jusqu'au début des années 1970, la photographie comme l'estampe restaient en France l'apanage des bibliothèques et plus particulièrement de la Bibliothèque nationale, des services d'archives, et des musées d'histoire et d'histoire des techniques. Il convient de rappeler le retard accumulé dans ce domaine par les musées des beaux-arts en France et plus particulièrement, pour ce qui nous intéresse ici, par les collections nationales françaises : à son ouverture au début de l'année 1977, le nouveau Musée national d'art moderne ne comptait dans ses collections que de rares photographies, qui n'étaient pour la quasi-majorité pas le fruit d'une politique d'acquisition volontariste mais bien le résultat de legs ou de dons [...]. Les premiers véritables achats de photographies, essentiellement contemporaines, à l'initiative de l'équipe de conservateurs en place à l'époque, ne débutent timidement qu'en 1976. Cependant, jusqu'au début des années 1980 et à la création d'un véritable cabinet de la photographie, la politique dans ce domaine restera mal définie. En ce qui concerne le musée d'Orsay, la situation est encore pire puisque la collection fut constituée *ex nihilo* à partir de 1979, à la fois par des acquisitions mais également des dépôts, transferts et attributions de divers services et institutions.

Cette double décision de faire désormais figurer la photographie parmi les techniques représentées dans les deux grands musées nationaux en voie de création apparaît rétrospectivement comme un des symptômes les plus évidents de l'évolution, dans le courant des années 1970, du schéma intellectuel et institutionnel d'alors :



Sans titre  
[Paris, 1978]

progressivement, la photographie devient du domaine du musée, non plus de l'archive mais de l'œuvre. Commencée sous les gouvernements successifs pendant le septennat de Valéry Giscard d'Estaing, cette politique d'ouverture de la sphère culturelle à la photographie se voit renforcée sous le premier septennat de François Mitterrand, Jack Lang, ministre de la Culture bâtissant l'essentiel de sa politique autour de cette notion d'extension du champ culturel et artistique à des disciplines et pratiques auparavant non considérées, parmi lesquelles la photographie.»

— Quentin Bajac, « Stratégies de légitimation. La photographie dans les collections du Musée national d'art moderne et du musée d'Orsay », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 ; en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/736>.

« Il faudrait un long texte pour couvrir la carrière si active, malgré sa brièveté, de Pierre de Fenoÿl comme "imprésario" de la photographie. Cet essai porte sur un seul livre qui trouve son origine dans son rôle de conseiller, à la fin des années 1970, pour le programme de photographie naissant du Musée national d'art moderne. En pleine mutation à l'époque, le musée était destiné à devenir le fleuron du Centre Pompidou, qui avait ouvert ses portes en 1977. C'est au terme d'un processus extrêmement complexe durant cette décennie que la photographie a fini par trouver sa juste place dans les institutions culturelles françaises, et tous les observateurs éclairés se rappellent qu'au départ, l'espace, les financements et l'attention consacrés à ce médium au Centre Pompidou étaient très limités. Fenoÿl a proposé la publication d'une série de livres, au rythme d'un par an, qui exprimeraient de façon tangible l'engagement de l'État envers l'art de la photographie. »

— Peter Galassi, « Les Anonymes de Pierre de Fenoÿl, un nouveau regard », in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 224.

« En quête de reconnaissance, l'organisation de manifestations ou la création d'institutions photographiques reposent avant tout sur l'activisme des actions menées en région et financées en grande partie par les municipalités d'accueil. Par des actions généralistes, mêlant patrimoine et pratique contemporaine, le dynamisme régional s'accompagne de l'initiative prise par Jean-Claude Lemagny, conservateur pour la photographie contemporaine à la Bibliothèque nationale. L'ouverture d'une galerie d'exposition au sein du prestigieux établissement offre une première impulsion, même modeste, au principe de reconnaissance institutionnelle du médium par l'État (1971). En 1976, et pour la première fois en France, l'État consacre un budget spécifique à la photographie. Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, prélève des fonds sur les crédits du Centre national de la cinématographie, afin de mettre en place le Service de la photographie, administré par Pierre Barbin, chargé de mission, et par Agnès de Gouvion Saint-Cyr, nommée chargée d'études. Cette cellule administrative prend notamment en charge la création de la Fondation nationale de la photographie à Lyon. Installée au Château Lumière en 1978, la Fondation est le premier organisme photographique financé en grande partie par le ministère. Il propose des expositions temporaires, l'édition de catalogues, l'octroi de bourses et la constitution d'une collection. Toutes ces actions symbolisent le fondement de la politique institutionnelle en faveur de la photographie, consistant à associer, dans un but fédérateur, patrimoine et production contemporaine, création artistique et images répondant à un usage. »

— Gaëlle Morel, « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 ; en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/715>.



Sans titre  
[Paris, 1980]

« Son énergie communicative et sa passion pour la photographie font beaucoup parler de lui, et c'est par l'intermédiaire de Jeanloup Sieff qu'il est mis en relation avec Michel Guy, secrétaire d'État aux Affaires culturelles, et Pontus Hulten, directeur du Centre Pompidou dont l'inauguration se prépare. Michel Guy connaît bien la photographie et considère qu'elle doit être reconnue à part entière dans le paysage culturel et les institutions publiques. L'avènement d'un marché de la photographie lui confère une valeur marchande qui suscite l'intérêt des galeries et des collectionneurs, et le statut de la photographie au sein des arts plastiques du Musée national d'art moderne est en plein questionnement. Pierre de Fenoÿl fait des propositions qui les intéressent. Il sera donc chargé, de septembre à décembre 1975, de participer aux expositions inaugurales du Centre et d'aider à l'organisation du service photographique du département des arts plastiques. Puis Michel Guy annonce la création d'une Fondation nationale de la photographie pilotée par Pierre de Fenoÿl, sur le modèle de l'International Center of Photography de New York. [...] L'idée d'une galerie permanente de photographie, qu'il soutient, sera maintes fois mise en débat. Pour l'heure, on dédie au Salon photo une petite mezzanine suspendue à l'entrée du Musée national d'art moderne, où il présente avec Alain Sayag de jeunes photographes comme Bernard Descamps, Bruno Réquillart, Arnaud Claass, Yves Guillot, Jacques Minassian, Richard Misrach, Tom Drahos. Promouvant ardemment une politique d'édition annuelle en appui des actions du centre, il fait paraître un premier *Album photographique* qui se propose de "montrer une évolution du regard depuis les débuts de la photographie jusqu'à ce jour" et surtout de "faire apparaître que la photographie est une expression autonome". [...] Mais malgré des commentaires élogieux de la presse, le coût élevé et les ventes décevantes de l'ouvrage amènent le Centre à remettre en cause la pertinence des deux albums suivants, qui doivent être consacrés à la photographie anonyme et à la photographie américaine. Au retour d'une mission aux États-Unis, Pierre de Fenoÿl apprend donc brusquement que ces ouvrages ne se feront pas et que son contrat ne sera pas renouvelé en raison d'une réorganisation interne. Au moment où la reconnaissance institutionnelle de la photographie explose littéralement en France avec la création du musée d'Orsay (1978), du Mois de la photo lancé par Jean-Luc Monterosso et Henry Chapier (1980), de la Mission du patrimoine photographique dirigée par Pierre Barbin (1980), de la Délégation aux arts plastiques avec une inspection pour la photographie dirigée par Agnès de Gouvion Saint-Cyr (1981), puis du Centre national de la photographie piloté par Robert Delpire (1982), Pierre de Fenoÿl se trouve de facto rejeté d'un système qu'il a pourtant très activement contribué à faire émerger. »

— Virginie Chardin, « Généalogie d'une œuvre », in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 210-212.

# BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

## Publications de l'artiste

- FENOÏL, Pierre de, *Burk Uzzle, Duane Michals, Les Krims*, Paris, Fondation nationale de la photographie / Festival d'Automne à Paris, 1976.
- FENOÏL, Pierre de (dir.), *Album photographique 1*, avec la collaboration de Christian Caujolle et Marie-José Charo, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979.
- FENOÏL, Pierre de, LAURENT, Jacques, *Chefs-d'œuvre des photographes anonymes*, Paris, Centre Georges-Pompidou / Hachette, 1982.
- FENOÏL, Pierre de, « La chronophotographie ou l'art du temps », *Axe Sud*, n° 15, 3 décembre 1985.

## Monographies et études

- CHARDIN, Virginie, DAMEZ, Jacques, GALASSI, Peter, *Pierre de Fenoïl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015.
- LACAPPELLE, Charlotte, *Pierre de Fenoïl photographe (1945-1987)*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art sous la direction de Serge Lemoine et Françoise Ducros, université Paris IV, 1998 (non publié).

## Catalogues d'expositions personnelles

- *Pierre de Fenoïl*, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1984.
- *L'Égypte. Photographies de Pierre de Fenoïl*, Musée municipal de Fécamp, 1985.
- *Pierre de Fenoïl. La Chronophotographie ou l'art du temps*, Paris, Bibliothèque nationale, galerie Colbert / Castelnau-de-Montmiral, Corduriès, 1986.
- *Pierre de Fenoïl. Photographe et phototypiste*, Arles, École nationale supérieure de la photographie, 1987.
- *Pierre de Fenoïl, itinéraire*, Lausanne, musée de l'Élysée, 1988 [itinérance de l'exposition : Espace photographique, Paris, 1988; Mérignac, Mulhouse, La Rochelle, Albi, Labruguière, Angers et Caen, 1989; Denain et Lyon, 1990].
- *Hommage à Pierre de Fenoïl, chronophotographe*, exposition présentée par le musée de l'Élysée à Arles, XX<sup>es</sup> Rencontres internationales de la photographie d'Arles / Éditions du Stratège, 1989.
- *Pierre de Fenoïl. Chronophotographies*, textes de Pierre de Fenoïl et Charles-Henri Favrod, Lausanne, musée de l'Élysée / Philippe Lambelet et Pastel / Véronique de Fenoïl, 1990.
- *Pierre de Fenoïl, 1945-1987*, texte de Jean Dieuzaide, Toulouse, Galerie municipale du Château d'Eau, 1991.
- *Pierre de Fenoïl, cinq ans après*, Lausanne, musée de l'Élysée, 1992.
- *Portrait du temps. Pierre de Fenoïl*, Nice, galerie-musée Mossa, Septembre de la Photo, 1995.
- *Année franco-égyptienne, photographies de Pierre de Fenoïl*, Paris, Hôtel Scribe [itinérance de l'exposition : Sofitel Old Winter Palace, Louxor, et Old Cataract, Assouan, 1999-2000].
- *Pierre de Fenoïl. Le Miroir traversé*, Lyon, galerie Le Réverbère, 2012; Espace Malraux, Chambéry, 2013.



11.11.84 13h  
[France, Tarn, 1984]

#### Articles de presse

- GUERRIN, Michel, « Pierre de Fenoÿl, pour mémoire », *Le Monde*, 22 juillet 1992.
- GUIBERT, Hervé, « La vertu amateuriste », *Le Monde*, 24 juin 1982.
- GUIBERT, Hervé, « L'escargot des années Lumière », *Le Monde*, 10 décembre 1982.
- GUIBERT, Hervé, « Paris Sienne Louxor Toulouse. Pierre de Fenoÿl, le photographe buissonnier », *Le Monde*, 21 juin 1984.
- ROEGERS, Patrick, « Du tirage dans les tirages, un entretien avec Pierre de Fenoÿl », *Le Monde*, 6-7 avril 1986.
- ROEGERS, Patrick, « Rétrospective Pierre de Fenoÿl à l'Espace Photo de Paris. Témoignage sur le temps qui passe », *Le Monde*, 5 octobre 1988.
- VOYEUX, Martine, « Pour le futur centre de la photographie. Une interview de Pierre de Fenoÿl », *Le Quotidien de Paris*, 11 août 1975.
- Entretien de Pierre de Fenoÿl avec Anne Baldassari, *Les Cahiers de la photographie*, n° 18, spécial « Henri Cartier-Bresson », 1986.
- « Pierre de Fenoÿl. Croisade pour les aveugles », *Art Press*, n° 108, novembre 1986.

#### Émissions radiophoniques

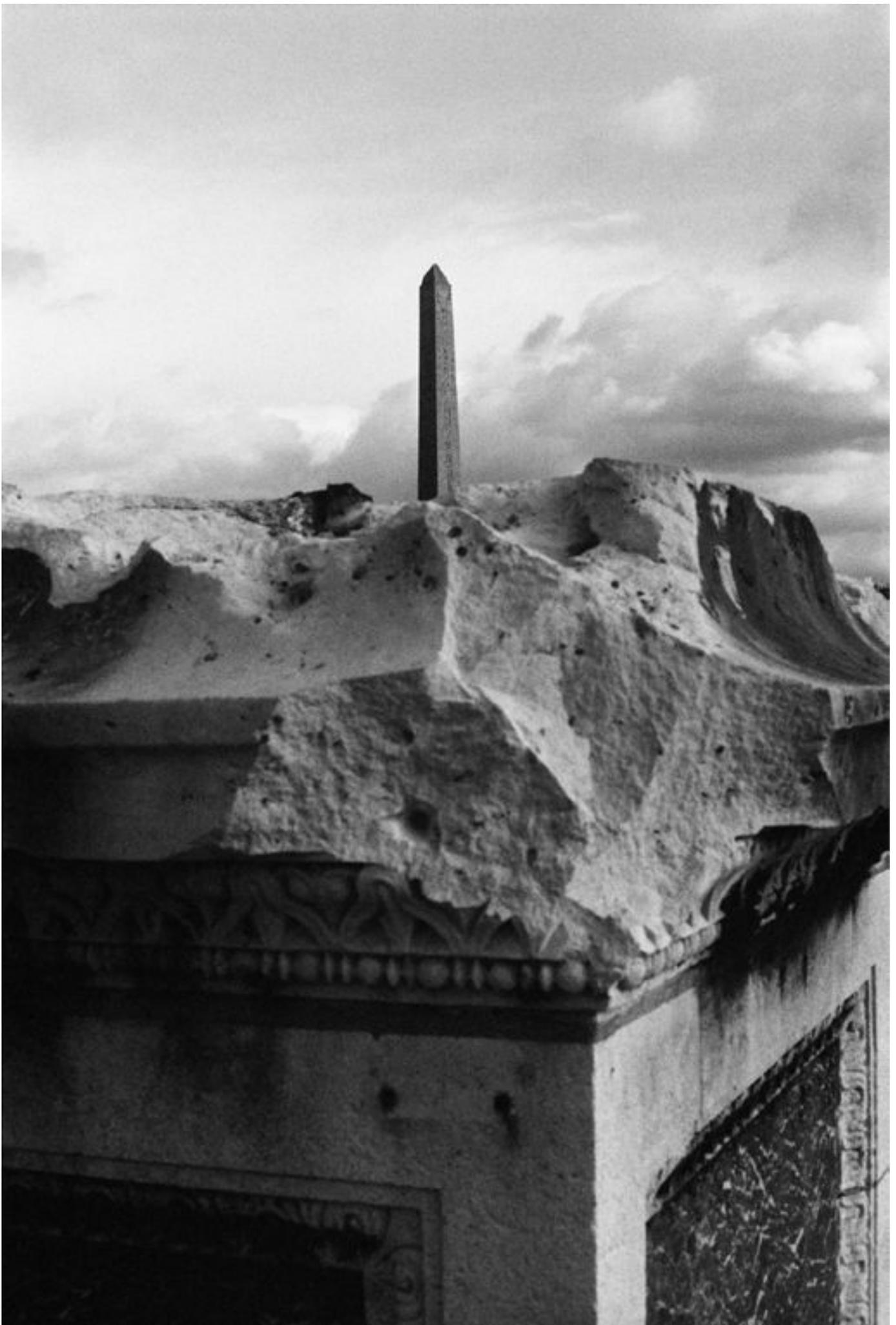
- *Photographes, archives sonores. Entretien avec Pierre de Fenoÿl*, animation : Jean-François Chevrier et Brigitte Legars ; diffusion sur France Culture le 3 août 1982.
- *La Nuit sur un plateau. Magazine de la photo*, avec des interviews d'Alain Sayag et Patrick Roegiers à propos de Pierre de Fenoÿl ; diffusion sur France Culture le 8 septembre 1987.

#### Documentaire

- DELESKIEWICZ, Didier, *Pierre de Fenoÿl. Paysages de campagne*, série « Territoires photographiques » ; production : Datar et France 3, 1985.

#### Ressources en ligne

- Site « Pierre de Fenoÿl » : <http://www.pierredefenoÿl.fr/>
- Site « La mission photographique de la Datar » : <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr/fenoÿl-pierre-de>



# APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'exposition « Pierre de Fenoÿl (1945-1987).  
Une géographie imaginaire », ce dossier aborde deux  
thématiques : « Photographie et conceptions du temps » et  
« Approches du paysage ».

Afin de documenter ces champs d'analyse et de  
questionnement sont rassemblés ici des extraits de textes  
d'historiens, de théoriciens et d'écrivains, que les visiteurs et  
les lecteurs pourront mettre en perspective. Des orientations  
bibliographiques permettent de compléter et de prolonger  
ces axes thématiques.



# PHOTOGRAPHIE ET CONCEPTIONS DU TEMPS

■ « Pierre de Fenoÿl s'est très abondamment exprimé sur sa conception de la photographie, craignant d'être incompris, quoique reconnu. Dès 1970, il sait qu'il ne veut pas être professionnel. Le reportage journalistique ne l'attire pas, c'est au livre qu'il destine ses premières images d'Inde. Chemin faisant, au contact d'une institution artistique comme le Musée national d'art moderne, il réalise que l'art ne sera pas davantage sa voie. Partisan convaincu de l'autonomie du médium photographique, c'est le pouvoir de la photographie de révéler à la fois le réel et l'invisible, cher aux photographes primitifs et spiritistes du dix-neuvième siècle, qui le fascine. "La vision photographique est un regard à travers le visible vers l'invisible, il s'agit d'une aptitude à se glisser à travers l'ordre caché des choses", explique-t-il. Assez logiquement, il assume et revendique de ne pas être dans une démarche essentiellement formelle, et par conséquent se dénie la qualité d'artiste, à la différence des photographes dits plasticiens selon le vocable né en France à cette époque. "Le dialogue avec le réel serait aisé s'il s'agissait uniquement d'une question de style. Mais se glisser dans l'ordre caché des choses, révéler leurs apparences, demande des aptitudes autres que celles du dessin". Poursuivant sa pensée, il affirme : "On peut dire du photographe qu'il sonde l'imprévisible en errant à égale distance de l'artiste (qui pratique un art, qui a le goût du beau), du sourcier (qui possède le don de découvrir des sources souterraines), du médium enfin (qui sert d'intermédiaire entre les hommes et les esprits)". [...] Mais l'obsession première de Pierre de Fenoÿl, c'est le temps. "Dans ce voyage initiatique plus qu'esthétique, l'important est de regarder le temps passer, non pas de passer le temps à regarder" car l'appareil photo, "partant du regard intérieur, transforme le temps qui passe en regard éternel". "Je ne suis ni géomètre ni illuminé, déclare-t-il dans une allusion à Cartier-Bresson, je suis, je veux être, un chronophotographe à la recherche du temps présent". On sait que le terme de "chronophotographe" est emprunté aux travaux d'Eadweard Muybridge et surtout d'Étienne-Jules Marey, que Pierre de Fenoÿl connaît bien pour avoir participé à l'organisation de sa première rétrospective par Jean Clair et Michel Frizot en 1977. Cependant le projet de Pierre de Fenoÿl n'est pas de décomposer le mouvement mais le temps. Pour appuyer son propos il décide, à partir de son exposition sur l'Égypte en 1984, de systématiquement légendier ses photographies par la date et l'heure de prise de vue, sans

mentionner aucun lieu. Ses images deviennent dès lors des relevés chronologiques de sa propre existence, à la succession lancinante. »

Virginie Chardin, « Généalogie d'une œuvre », in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 220-222.

■ « L'inventeur de mon histoire n'est ni Niépce, ni Daguerre ou Talbot mais Herschell. Inventant le fixateur, il est le premier qui fixa le temps, rendant la durée durant et enfin possible la présence de l'absence. L'histoire de la photographie n'est pas restée 150 ans dans l'oubli mais plutôt et signe des temps son développement a duré 150 années. L'histoire de la photographie est l'œuvre du temps. Autre signe des temps, c'est une histoire aujourd'hui célébrée non parce que l'histoire de l'art l'aurait enfin autorisée à en écrire un nouveau chapitre, mais parce qu'après la conquête de l'espace nous vivons à présent la conquête du temps. Ne soyons pas surpris, on s'intéresse à nous parce que nous nous servons de machines à capter le temps. [...] »

Pour bien visualiser l'histoire de la photographie, il faut la penser en spirale comme au jeu de l'oie : case départ, le temps ; case suivante, l'espace ; et ainsi de suite jusqu'au photomaton en passant par la forme et le fond... car pourquoi faudrait-il user de la géométrie et de la raison lorsqu'il s'agit surtout d'être en état de transcender la réalité ?

D'autres valeurs doivent agir, et pour ma part le regard intérieur joue un rôle primordial.

Je n'écris pas sur la lumière car comme vous je sais d'évidence qu'elle est indispensable et je la considère comme éclairant le chemin qui mène au temps. Au XIX<sup>e</sup> siècle Pierre Petit disait déjà qu'il photographiait tout seul avec l'aide du soleil (capter le temps grâce à la lumière). De plus, nous regardons le lumineux car la lumière nous aveugle... [...]

Dans cette quête à travers le réel, ma mémoire est mon style. La mémoire est une image, la mémoire est l'image du temps.

Amoureux du temps, de la mémoire, j'apprécie particulièrement saint Augustin lorsqu'il énonce les trois temps en un : Il n'y a qu'un seul temps, le présent du présent – le présent du passé, le présent du futur.

[...] Le photographe perçoit des signes, non des codes. Il ne doit pas perdre son temps à décoder mais plutôt à saisir l'entendement du signe. Son image mémorable du



Sans titre  
[Inde, 1969]

temps n'est pas une flèche en avant, une ligne de mire, mais une graine se développant dans le temps pour occuper l'espace. [...]

Voilà où nous en sommes dans l'exploration de cette *terra incognita* et je fais volontiers halte. Pour m'avoir suivi dans cette large promenade, vous avez vu qu'au royaume du temps la chronophotographie en est le temple, et dans ce lieu sacré un coup de dés abolit le hasard, les objets inanimés ont une âme, et bien sûr le temps a suspendu son vol.

Photographe, je possède une clef du temps. La terre est mon horloge, l'ombre ses aiguilles. Ne me demandez pas "quelle heure est-il ?" mais "où en est l'ombre ?" »

**Pierre de Fenoÿl**, « *La chronophotographie ou l'art du temps. "Le temps est la patience de Dieu" »*, in *Pierre de Fenoÿl. Photographe et phototypiste, Arles, École nationale de la photographie, 1987, n. p.*

■ « Il serait difficile d'exprimer la nature profondément temporelle de la photographie mieux que ne le fait l'instantané d'André Kertész, placé en exergue de ce travail [*La boutique d'un horloger, Christopher Street, New York, 1950*]. En effet, dans cette image, l'agencement des formes paraît profondément lié au moment de la prise de vue. De la position de l'astre solaire, et donc de l'heure du jour, dépendent les ombres denses qui se dessinent sur le trottoir et sur le bois de la devanture. Chacune des aiguilles est répétée sur le disque blanc de la pendule par un double grisâtre et l'horloge se mue en une sorte de cadran solaire dont la grande aiguille serait le style. Le moment de l'impression de la pellicule est donc indiqué dans l'image par le dessin des ombres. Celles-ci constituent, en outre, un ensemble de traces qui se présentent, dans le cliché, comme les répliques de la trace photographique. L'image photochimique provient des radiations lumineuses émises ou réfléchies par un objet; l'ombre découle de la présence d'un objet qui fait écran au flux photonique. Mais toutes deux résultent de l'action de la lumière; elles varient selon l'heure du jour.

L'ancrage du cliché dans le flux temporel se trouve manifestement glosé par la photographie elle-même. En effet, la devanture cerne un rectangle sombre qui reprend, à l'intérieur de l'image, la découpe opérée par le cadrage photographique. Ce parallélogramme obscur fonctionne comme la mise en abîme, dans la photographie, de la délimitation d'un espace par la prise de vue. Or, à l'intérieur de la vitrine, se détache le cadran blanc de la pendule dont les aiguilles indiquent deux heures et trois minutes, c'est-à-dire le moment exact de l'acte photographique. Par l'intermédiaire de cette mise en abîme, la photographie affirme son caractère profondément temporel. Elle se déclare tranche d'espace et de temps. L'empreinte photochimique fixe, de fait, un instant précis qui s'est évanoui après que la vue a été prise. Elle éternise cet instant révolu. Le cliché, qui est représentation d'un espace, s'offre aussi comme une parcelle de temps prélevée sur le flux inéluctable du devenir.

Mais la photographie de cette devanture ne se contente pas de renvoyer à l'instant passé de la prise de vue, elle suggère également des moments antérieurs et ultérieurs à la scène figurée. Le lecteur réinsère la situation représentée dans un enchaînement événementiel : les aiguilles de l'horloge sont vouées à continuer leur ronde, et l'astre solaire à poursuivre sa course. Plus tôt, les ombres étaient moins allongées sur le sol; quand le jour baissera, elles s'étireront davantage... C'est parce qu'il renvoie à l'instant précis de l'impression de la surface sensible que le cliché d'André Kertész suggère un écoulement temporel : la nature chimico-physique du médium détermine la capacité de l'image à évoquer le passage du temps. »

**Danièle Méaux**, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997, p. 7-8.

■ « Parmi les nombreuses difficultés que soulevait la mise au point de la photographie, le paramètre de la durée d'enregistrement occupe une place de premier plan. Avant même de s'assurer de la possibilité matérielle de l'inscription



Sans titre  
[France, Morbihan, 1968]

d'une empreinte due à la lumière dans la chambre noire, plusieurs expérimentateurs avaient abandonné leurs travaux, faute de constater une altération du support dans un délai raisonnable. Principal obstacle à l'invention même de la photographie, le temps de pose demeure pendant de longues années au centre des préoccupations des pionniers. Pour une raison simple : dans un monde soumis à l'écoulement du temps, la vitesse de prise de vue apparaît comme un critère essentiel du réalisme de la représentation. Bien avant l'enregistrement de l'animation urbaine, d'un mouvement rapide ou simplement d'un visage, le problème commence avec les sujets les plus simples et les moins animés. Nécessitant plus d'une douzaine d'heures pour impressionner une plaque d'étain, l'héliographie de Niépce est impuissante à reproduire l'aspect d'un bâtiment en éclairage naturel. La première remarque de Daguerre, lorsqu'il aperçoit une épreuve à la chambre exécutée par le chercheur bourguignon, est pour critiquer l'absence d'ombres portées, effacées par l'inscription continue de la lumière solaire au cours de l'enregistrement. Dans les arts graphiques, la figuration de l'état du sujet n'avait aucun lien avec le laps de temps nécessaire au travail de la mimésis. "Le peintre n'a qu'un instant", déclarait certes Le Brun, mais cet instant était l'instant de l'image, fruit d'une reconstruction intellectuelle et de la virtuosité de l'artiste, en tout état de cause indépendant des conditions de l'exécution de l'œuvre : que la pose du modèle ait duré plusieurs heures ou plusieurs jours n'empêchait pas de le représenter dans le cadre d'une action brève. La photographie impose de coordonner ces deux temporalités jusqu'alors distinctes : celle de la réalisation technique de l'enregistrement et celle du sujet à reproduire. Pour la première fois, le temps du figuré devient nécessairement le temps de l'image. [...]

Rien n'obligeait *a priori* à concevoir une technologie de reproduction iconique dont la durée de réalisation fut forcément brève. Le discours d'Arago qui présente le daguerréotype en 1839 comporte maints exemples d'applications utilitaires, comme la reproduction

des hiéroglyphes des monuments égyptiens, dont la mécanisation eût représenté à elle seule un avantage considérable, sans requérir des temps d'exposition particulièrement courts. En d'autres termes, il était tout à fait possible d'imaginer, sur le modèle de la lithographie, une technique d'enregistrement iconique avec une durée de captation de plusieurs heures – ce qui semble bien avoir été le cas de Niépce. Si Daguerre impose la préoccupation de la "promptitude" dans le programme de la photographie, c'est qu'il nourrit un autre dessein, dont on rencontre l'expression dans ses dispositifs, et plus encore dans son projet de photographie instantanée annoncé en 1841. Ce dessein, repris et amplifié par la majorité des pionniers et des expérimentateurs du XIX<sup>e</sup> siècle, qui postule que les sujets intéressants sont les sujets qui bougent, s'appuie d'abord sur l'ensemble de la culture visuelle de l'époque, et en particulier sur les nouveaux repères esthétiques des arts manuels (qui les ont progressivement amenés, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à explorer les territoires de la mutabilité ou de la quotidienneté). Il repose aussi sur une forme de perception plus globale du "monde moderne", caractérisé par l'alliance de la technique et de la vitesse.»

**André Gunthert, «Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose», 2009 ; en ligne : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/03/27/961-photographie-et-temporalite>.**

■ « Ce que Bergson récusait dans la chronophotographie peut donc se définir, épistémologiquement, comme une illusion mécanistique devant les phénomènes du temps et du mouvement. Ne fût-ce qu'en isolant ses sujets d'expérience sur un fond noir, Marey a voulu faire du mouvement lui-même une chose observable. Mais la chose elle-même n'est qu'une coupe dans le flux du mouvement : "Choses et états, réaffirme Bergson, ne sont que des vues prises par notre esprit sur le devenir. Il n'y a pas de choses, il n'y a que des actions. [...] Les choses se constituent par la coupe instantanée que l'entendement pratique, à un moment donné, dans un flux". En cherchant à collectionner

les instantanés photographiques agencés en séquences linéaires, Marey, d'autre part, voulait substituer au *devenir* une *forme* qui se présente comme ensemble intemporel de "mouvements élémentaires" : or ce n'est là, aux yeux de Bergson, qu'une autre façon de "solidifier en images discontinues la continuité fluide du réel". Là donc où Marey a voulu nous offrir un grand catalogue aspectuel de *positions*, Bergson, lui, en appelait à une pensée plus fondamentale de la *transition*. Là où Marey cherchait à réduire expérimentalement toute *indétermination* des phénomènes, Bergson reconnaissait dans la *causalité* elle-même, non pas une loi positive, mais une "croyance psychologique". Là où Marey voulut réduire le flux temporel à ses protocoles de *mesure*, Bergson aura ouvert toute durée à l'imprévisible exubérance de ses *tâtonnements* : c'est que le mouvement, à être "vivant", n'est jamais intégralement prévisible, "justement parce qu'il élabore sans cesse du nouveau et parce qu'il n'y a pas d'élaboration sans recherche, pas de recherche sans tâtonnement. Le temps est cette hésitation même, ou il n'est rien du tout" ».

Georges Didi-Huberman, « La danse de toute chose », in Georges Didi-Huberman et Laurent Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2004, p. 230-231.

■ « Il ne faut pas, en effet, concevoir le temps comme la suite successive de l'avenir, du présent et du passé, comme si un événement attendu ou prévu, en tout cas, attendu de loin dans l'avenir, se rapprochait progressivement du présent, puis une fois vécu et déchargé dans le présent, tombait dans le passé pour s'y installer à titre de souvenir. Bergson est, sans doute, le premier à avoir fait justice de cette compréhension du temps. Nous l'avons vu : le passé n'est pas postérieur au présent, il en est contemporain. Le passé se constitue en même temps que le présent, ou plutôt, au moment même où le présent se produit, il se fixe en un passé : "Nous prétendons, écrit Bergson, que la formation du souvenir n'est jamais postérieure à celle de la perception ; elle en est contemporaine. Au fur et à mesure que la perception se crée, son souvenir se profile à ses côtés, comme l'ombre à côté du corps [...]. Plus on y réfléchira, moins on comprendra que le souvenir puisse naître jamais, s'il ne se crée pas au fur et à mesure de la perception même. Ou le présent ne laisse aucune trace dans la mémoire ou c'est qu'il se dédouble à chaque instant, dans son jaillissement même". Le présent, au moment où il survient, saute et s'installe dans un "passé en soi", comme s'il s'écrivait doublement, en deux textes superposés, comme si le passé accompagnait en continu le présent. Passé et présent se superposent et non se juxtaposent. Ils sont simultanés et non pas contigus. Mieux, il faut penser le passé comme condition générale du présent, car on ne voit pas comment le présent passerait, s'il n'était pas déjà passé au moment où il se passe, et on ne voit pas non plus comment un passé existerait s'il n'était qu'un ancien présent devenu passé, s'il n'était pas déjà passé au moment où il était présent. C'est pourquoi, dit Bergson, la totalité du passé est virtuellement présente à chaque instant, même si pour les besoins de l'actuel, la perception n'en retient et n'en sélectionne qu'une partie. Ce virtuel, c'est le passé "en soi", le passé pur, l'immémorial qui se niche au creux du présent. Et

l'immémorial n'est pas le souvenir conservé et mémorisé du présent, mais son inscription toujours déjà passée et toujours à nouveau présente. »

Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le Temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 36-37.

■ « L'ombre est donc placée au centre du trouble photographique, et elle l'est d'abord au titre de sa qualité fugitive : si une ombre peut être photographiée, c'est parce qu'un bief peut être dérivé dans le cours du temps : même avec un temps de pose encore assez long (mais il est à noter que la méthode de Talbot accélérerait considérablement les choses par rapport au daguerréotype), c'est déjà la logique de l'instant, du pur instant, la logique de l'instantané, qui est préfigurée. Or la photographie, qui peut se saisir d'une ombre, est elle-même comme une ombre, est elle-même comme l'ombre portée de l'instant qu'elle saisit. Cette saisie est un suspens, une dérivée dans le cours du temps – une image, une hyper-image. L'immobilité de l'image est complète, absolue, mais ce qu'elle capte et raconte, c'est la mobilité même, c'est le caractère fugitif de tout événement : il y a – et les peintres de paysage étaient les premiers à le savoir et à l'éprouver douloureusement – une infinie variabilité des états du ciel et une étroite et intime corrélation entre ces sautes quasi constantes de la luminosité et le cours du temps qui est vécu à la fois comme inexorable et flexible. En ce sens, la photographie est toujours atmosphérique, et le jeu corrélié du temps de pose et de l'ouverture de l'objectif, qui sera le mode opératoire de toute pratique aussitôt que les appareils permettront de tels réglages, n'est que la conséquence technique de cette hypersensibilité du photographique à la variation. Capable de se saisir d'une ombre, et donc, comme le dit expressément Talbot, de transformer "l'emblème proverbial de tout ce qui est évanescant" en onde stationnaire ou en pôle d'inertie, la photographie se déploie d'emblée comme un art qui, s'il sépare le temps de lui-même en le posant, travaille avec lui, le compresse, le dilate, le ramifie.

Le temps s'éprouve par des durées, et c'est à cette aune qu'on mesure en général les arts du temps, dont la musique est la figure évidente et souveraine. Mais de même que la prise en compte de l'espace joue, pour tout ce qui est musical, un rôle de premier plan, la prise en compte de la temporalité, pour l'image en général et pour l'image photographique en particulier, est fondamentale. Si toutes les images sont en tant que telles hors du temps, déposées hors du temps – et cette situation est un point d'essence, pas une simple caractéristique –, en même temps aucune image n'est sortie du temps de la même façon, aucune image ne contient le même souvenir du temps. Et j'y tiens, il n'y a pas ici, avec la notion de "souvenir du temps", l'intrusion d'une donnée sentimentale, c'est seulement, au départ tout au moins, de pures quantités qu'il est question. Ce que l'on devrait se demander devant l'immobilité ou le suspens de l'image, c'est : de combien de temps une photographie se souvient-elle ? »

Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008, p. 51-54.



20.5.85 17h  
[France, Tarn, 1985]

■ «Selon Husserl par exemple, dans la vie normale, notre vécu du temps repose sur une relation entre “maintenant” (le “moment actuellement présent”) et ce qui est *tout-juste-passé*. Ou, pour le dire autrement, dans la durée qui les sépare. Et cette durée est elle-même vécue comme une perception continue : c’est la notion même du temps qui “s’écoule”. Notre idée du temps qui passe (comme en ces quelques instants où je cesse d’écrire pour “l’écouter”) est donc celle d’un moment présent qui *s’éloigne* dans le passé, tout en étant *retenu* dans le présent de la conscience, sous cette forme du tout-juste-passé. Le paradoxe photographique pourrait alors être formulé comme suit : l’image me montre un instant passé, mais qui ne s’éloignerait pas dans le passé, plutôt comme s’il venait d’avoir eu lieu et palpait maintenant sur place dans une autre durée – une durée seconde, que l’on pourra qualifier à l’envi de poétique, fantasmagorique, imaginaire, hallucinée, quand bien même je *saurais* que la scène a eu lieu, comme le dit notre rapport scolaire arithmétique au temps, “en” 1863 ou 2003. De ce point de vue, l’image photographique n’est donc pas “dans” le temps. Elle le “contient”, et pour ainsi dire elle donne sa matière en spectacle. C’est peut-être la raison pour laquelle les considérations strictement littéraires les plus répandues sur la photographie et les usages du temps qu’elle induit (celui de la mémoire privée et du *trauma*, celui de la mémoire collective de l’Histoire ou de l’“art”) ont toujours un peu manqué leur objet. Non que les fonctions psychologiques ou sociales attachées à ces pratiques de la photographie-souvenir, au documentaire ou à la contemplation soient étrangères au médium : les images agissent *effectivement et pleinement* comme talismans pour la mémoire intime de l’individu, comme documents sur les transformations historiques, comme célébration du monde, etc. Mais ces dimensions engagent des définitions diversement *opérationnelles* du temps. Même Roland Barthes parlant (brillamment) du rapport à sa mère par le truchement photographique, ne parle pas vraiment du temps des images. Si les photographies à usage privé les plus chargées d’affects parlent aussi du temps en ceci

qu’elles montrent “réellement” ce qui n’est plus, c’est bien au delà de la stricte mélancolie du deuil. Certes, elles engagent la dimension du souvenir, elles “concentrent” leur détenteur. Mais du fait de leur origine physique “naturelle”, elles se présentent aussi vaguement comme des souvenirs objectifs : une fois encore, “ça se souvient”. Quant aux images plus universelles, celles que nous aimons à regarder pour elles-mêmes ou en tant qu’œuvres d’art, à la différence des souvenirs psychiques et des images-talismans supposées les seconder dans leur ressassement, elles montrent ce qui n’est plus comme étant encore, mais selon d’autres intensités. Ici, c’est moins la question du ça-a-été qui se pose, avec sa puissance d’affect intime, que celle de la relation complexe entre mémoire sociale et icône.

Les photographies semblent donc se présenter comme possédant une temporalité externe (celle du temps “qui passe”, y compris le moment effectivement enregistré) et une temporalité interne (celle du temps imaginaire qui circule en elles). Chacune d’entre elles est, d’un côté, la trace physique d’un bombardement photonique, de l’autre une image, c’est-à-dire une proposition visuelle, comme on parle de proposition grammaticale.»

**Arnaud Claess, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014, p. 26-27.**

■ «La photographie, qui enregistre l’actualité, ne pourrait pas servir aussi facilement d’auxiliaire à l’imagination si elle n’était d’abord, comme la voulait Baudelaire, un auxiliaire de la mémoire, si elle ne mettait pas le présent à la disposition du futur. “Le plus beau de tous, le plus simple, écrivait Doisneau, est le réflexe spontané avec lequel on tente de retenir un instant de bonheur qui va disparaître” Mais il ajoutait : “Plus calculé est le geste de saisir vivement dans la fuite du temps une image que l’on va brandir comme une preuve de son propre univers”. Je ne donne cette variante de la citation précédente que pour son indication d’un “calcul” et d’un délai. “On va brandir” l’image, elle servira et révélera sa signification plus tard. Si l’enregistrement peut être aveugle, toute photographie,



Sans titre  
[France, Anjou, 1981]

Sans titre  
[France, Tarn, 1985]

au moment où le cliché se dépose dans l'appareil, est une matière opaque à la signification, qui attend de se livrer, un "cliché, dirait Proust, que l'intelligence n'a pas développé". L'appareil est une mémoire chargée d'impressions latentes, encore protégée, livrée plus tard à l'entreprise destructrice du souvenir (je reprends la distinction de Reik). Comparer la peinture et la photographie conduit invariablement à la même conclusion. Le peintre élabore, à partir de son expérience et des croquis qu'il a pu prendre, une œuvre qui se développe dans une durée propre. L'instantané, au contraire, écrase le temps de la représentation sur celui de l'expérience. Mais cette distinction est trop rapide. L'instant photographique n'est pas l'instant vécu. Le photographe ne travaille pas dans le présent mais dans le futur antérieur, il découvrira plus tard ce qu'il a vu, une fois l'image révélée. Il y découvrira même ce qui lui était invisible. Ce qu'il voit dans le cadre n'est pas ce qu'il verrait en dehors (dans le cadre s'établit une représentation, une image se fait et va se fixer), ce n'est pas même ce qu'il voit ou croit voir, ce sera ce qu'il a vu. Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été.»

Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 50-51.

■ «Ce qui m'a constamment fasciné dans le travail photographique, c'est l'instant où l'on voit apparaître sur le papier exposé, sorties du néant pour ainsi dire, les ombres de la réalité, exactement comme les souvenirs, dit Austerlitz, qui surgissent aussi en nous au milieu de la nuit et, dès qu'on veut les retenir, s'assombrissent soudain et nous échappent, à l'instar d'une épreuve laissée trop longtemps dans le bain de développement.»

W. G. Sebald, *Austerlitz*, Paris, Gallimard, 2002, p. 109.

■ «C'est une chose si curieuse que cette impossibilité pour nous de retrouver un souvenir que dans autre chose, qui par hasard nous le rappelle. [...] Il est probable que quand nous pensons à q.q. point du passé, nous essayons de

REVOIR, car c'est la vue qui est le plus près de l'intelligence, or il semble qu'elle ne garde rien du passé. Nous revoyons bien tel parent, tel geste, telle scène, mais c'est pareil à toutes les peintures de notre mémoire.

Tandis que si brusquement de telle chose que nous voyons (même dans un album une photographie qui ressemble un peu à Illiers) sans que nous puissions y penser, se dégage brusquement, chimiquement, le passé, alors nous sentons en nous une substance entièrement différente de ce que nous pensons maintenant, substance composée sans doute des parfums d'alors, de la proportion de lumière des jours d'alors selon les heures de nos levers et la longueur des rideaux, et la clarté des étés et la hauteur des toits, et de tous les désirs de vivre et paysages imaginaires que nous portions en nous et du goût que nous imposons aux choses, et de notre appétit, du désir de dîner. Si je veux peindre Combray c'est avec ces couleurs grises, cette odeur de paille et de confiture, ce désir de Venise, cette tristesse de dire bonsoir à Maman qui faudrait que je la peigne. Cela monte intact comme une bulle de gaz qui se détache et monte à travers le liquide sans s'y mêler jusqu'à la surface de la conscience. Mais bien plus que les odeurs, les couleurs ce doit être la spécificité d'un moment différent de notre vie intérieure qui lui donne sa couleur, puisque ce genre d'impression du différent, en dehors du souvenir, il n'y a que certains livres, et les rêves, qui nous le donnent, c'est-à-dire des choses où la pensée agit seule.»

Marcel Proust, «Les Souvenirs», cahier 29 (1910), brouillon pour la Recherche, cité dans Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 46.

■ «Proust part de l'idée que l'amour nous aveugle sur les altérations que le cours du temps inflige extérieurement à l'objet de notre affection. Il est donc logique qu'il fasse du détachement affectif la vertu cardinale du photographe. Il arrive à cette conclusion en assimilant le photographe au témoin, à l'observateur, à l'étranger – trois personnages à qui, suppose-t-on, les lieux où ils se trouvent ne sont en rien familiers. Ils sont en mesure de tout percevoir car rien de ce

qu'ils voient n'est chargé de souvenirs risquant de captiver leur attention et de limiter ainsi leur vision. Le photographe idéal serait donc à l'opposé de l'amoureux aveugle. Son œil n'est pas "chargé de pensée"; il ressemble au miroir qui ne choisit pas ce qu'il réfléchit ou à l'objectif de son appareil.

Il est clair qu'une telle définition ne rend compte que d'un aspect. Le contexte indique que le propos essentiel de Proust était de dépeindre un état mental dans lequel le surgissement involontaire de souvenirs est si puissant qu'il nous masque certains traits de la réalité présente. Et quand, par souci de clarté, il oppose cet état mental à l'attitude du photographe, il se trouve embrasser le credo des réalistes naïfs, qui veut que le photographe ne fasse rien d'autre que de tendre un miroir à la nature.

En réalité, un tel miroir n'existe pas. Une photographie est le résultat d'opérations de sélection qui vont bien au-delà des opérations inconscientes que la vision opère sur le matériau brut. Le photographe choisit délibérément tant son sujet que la façon dont il va le présenter. [...]

Et pourtant, pour l'essentiel, Proust a raison de mettre en relation l'approche photographique avec l'état psychologique d'*étrangeté*. Car, bien que le photographe ne manifeste que rarement le détachement affectif que Proust lui attribue, il n'extériorise pas non plus sa personnalité et s'il la sollicite c'est essentiellement pour rendre aussi complète que possible sa saisie du monde visible. Ses choix se fondent sur l'empathie plutôt que sur la spontanéité. Il s'apparente moins à l'artiste épris d'expression, désireux de projeter ses visions, qu'au lecteur imaginaire qui s'attache à découvrir la signification cachée d'un texte.»

**Siegfried Kracauer, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014, p. 66-67.**

■ « Bien qu'une pose photographique puisse être réalisée "en un clin d'œil", l'expérience consistant à regarder l'image qui en résulte appartient au registre subjectif de la durée plutôt qu'à l'abstraction mécanique de "l'instant" auquel l'image a été fixée sur la pellicule. [...] Un film possède à la fois une durée diégétique et une durée propre, laquelle correspond en général au temps qu'il faut pour le regarder; une photographie possède pour seule durée le temps nécessaire à sa contemplation. Nous trouvons normal qu'on nous signale la durée d'un film ou d'une vidéo; en général, par contre, nous ne demandons pas: "Combien de temps dure telle photo?" – mais la question n'est pas complètement absurde pour autant. La photographie restitue un "moment" sur le plan spatial, et suspend ce moment en le mettant comme hors du temps. Qu'il soit argentique ou numérique, cependant, le support matériel de cette image spatiale est lui-même sujet à l'entropie, et voué, au bout du compte, à la dégradation. Une photographie n'arrête pas le temps, elle suspend plutôt un moment entre parenthèses – jusqu'au jour où le temps reprend ses droits. C'est pendant ce temps entropique de la photographie qu'intervient le temps subjectif du spectateur.»

**Victor Burgin, actes du cycle de conférences «Le film qui vient à l'esprit», Paris, Jeu de Paume, séance du 9 janvier 2010, «L'éclipse du temps»; en ligne: [http://www.jeudepaume.org/pdf/Burgin\\_EclipseduTemps.pdf](http://www.jeudepaume.org/pdf/Burgin_EclipseduTemps.pdf).**



■ « En 1983, Pierre de Fenoÿl obtient une bourse du Centre national de la photographie pour photographier l'Égypte sur la trace des pionniers Félix Teynard et Maxime Du Camp. Il avait déjà été fasciné par l'Égypte lors d'un premier voyage en 1981. Dans son imaginaire, le pèlerinage vers les monuments funéraires et sacrés d'Égypte ancienne, temples et tombes, rejoint le retour aux sources, perçues comme magiques, de la photographie. Avec sa famille il passera presque une année entre Alexandrie, Louxor et le Sināï et en rapportera des centaines d'images, parfois documentaires, parfois plus mystérieuses. Enregistrant les traces du temps, il tente de relier entre eux les éléments naturels : arbres, pierre, terre et lumière, dans une synthèse fusionnelle. Dès son retour en 1984, ce travail est tiré en grand format par Yvon Le Marlec et exposé au Musée national d'art moderne, accompagné d'un portfolio imprimé en phototypie. L'exposition sera ensuite présentée à Atlanta sous le nom de "Suite égyptienne".

Au même moment, la Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale (Datar) lance une Mission photographique inspirée de la Mission héliographique de 1851. Il s'agit de faire établir un état des lieux du paysage français par des photographes menant une recherche personnelle et artistique. Pierre de Fenoÿl est l'un des rares Français à s'intéresser au paysage, sa démarche se réfère aux origines de la photographie et il est en train d'acquérir une reconnaissance artistique grâce à son exposition au Musée national d'art moderne : son nom s'impose d'emblée. Il fait donc partie des douze premiers photographes sollicités, aux côtés de Gabriele Basilico, Sophie Ristelhueber ou Christian Milovanoff. C'est en commençant les prises de vue que lui vient l'envie de s'installer dans le Sud-Ouest. En 1984, il déménage à L'Isle-sur-Tarn, avant de s'installer en 1985 à Castelnau-de-Montmiral, un petit village du Tarn [...]. Dans cette campagne tarnaise, Pierre de Fenoÿl marche des journées entières, fasciné jusqu'à l'envoûtement par les feuillages, les arbres, le vent, les ondulations de la terre et les ciels. "Parfois, dans les bons jours, il arrive que les nuages se mettent là où on le désire. C'est alors une grande joie évidemment. Qui ne rêve pas de jouer avec les nuages !" s'écrit-il. Dans ses paysages n'apparaît nulle trace de personnages ni de l'activité industrielle contemporaine, bien que la présence humaine soit palpable à travers les cultures, monuments, jardins, cimetières ou édifices religieux. Pierre de Fenoÿl y recherche l'esprit des lieux, les traces de l'histoire, autant que l'apparition furtive d'un éden ou

d'un jardin des délices sur laquelle plane parfois, malgré la douceur, une ombre tourmentée. Il utilise le même style de tirage sombre que pour ses paysages parisiens et égyptiens, créant un trouble temporel qui rend hasardeux de savoir si l'on se trouve à la fin ou au début d'un monde. »

Virginie Chardin, « Généalogie d'une œuvre », in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 219-220.

■ « J'avais un paysage dans la tête, un paysage toscan, et je ne l'ai pas trouvé en Toscane, mais ici, dans le Tarn, dans cette enclave étrange où le peuplier et le cyprès se rejoignent. C'est un endroit dont je connaissais l'existence de façon rêvée, et qui à un moment donné m'est apparu, avec cette maison en pierre, carrée, un peu italienne, et ce jardin qui avait à la fois un côté très bucolique et un côté jardin à la française. C'est une rencontre qui a fait basculer ma vie quotidienne et mon emploi du temps. Cela s'est passé au début de la Mission photographique de la Datar, et un peu grâce à elle. Nous avons quitté Paris un an pour vivre cette mission à la campagne, et j'ai commencé à faire Pau-Perpignan, Perpignan-le Tarn, le Lot. Au fur et à mesure que j'avancais, je me suis recentré sur le Tarn, comme en spirale. J'ai abouti ici, dans ce lieu prédestiné, pour recommencer à l'envers, en une spirale beaucoup plus réduite, qui m'a conduit vers le principe du site quotidien. J'ai compris que je ne pouvais pas travailler à l'illustration d'un paysage mythique, mais que je devais mythifier un paysage quotidien. "Une maison appartient à celui qui la regarde", dit un proverbe chinois. Il en va de même avec le paysage. Je vis quotidiennement cette photographie du paysage, ou ce paysage photographié. Le temps a plus d'importance que la pratique photographique, qui ne vient que constater ce temps vécu. Je suis Breton et la Bretagne est un pays mort à l'intérieur de moi. A la fois par le deuil de l'enfance et la meurtrissure du tourisme. Je n'ai plus beaucoup de sensibilité pour cette mémoire. Mais je suis beaucoup plus aujourd'hui, pour mes enfants et pour moi, voir le côté éphémère des paysages. Les régions où la main de l'homme dessine le paysage sont en voie de disparition. Le pays en friche sera la fin d'un cycle qui depuis mille ans transforme notre sol. Sachant ce que j'ai perdu, je me mêle plus intimement à la transformation de ce paysage. Photographiquement, le paysage se modifie à chaque minute. Une photographie de paysage est un instantané. Apparemment rien ne bouge, mais de même qu'à une source on ne boit jamais la même eau, on ne voit jamais



Sans titre  
[États-Unis, 1972]

le même paysage. À travers ce site, j'ai trouvé mon propre rythme en harmonie avec le cycle des saisons et des jours. Chaque jour est une moisson de signes que j'avais oublié de regarder.»

**Pierre de Fenoÿl, *Le temps est la patience de Dieu*, Castelnaud-Montmiral, Corduriès, 1987; en ligne : <http://www.pierredeFenoÿl.fr/pierredeFenoÿl.php?lang=fr&page=textes>.**

■ « Qu'est-ce qu'un paysage ? Nous lisons dans le Littré que c'est l'étendue du pays que l'on peut voir d'un seul aspect. Ou encore, un genre de peinture qui a pour objet la représentation des sites champêtres. Enfin, un tableau qui représente un paysage. Une citation de Fontenelle vient ensuite expliciter cette idée d'une vision d'une seule venue : "Un paysage, dont on aura vu toutes les parties l'une après l'autre n'a pourtant point été vu ; il faut qu'il le soit d'un lieu élevé, où tous les objets auparavant dispersés se rassemblent d'un seul coup d'œil." Mais le surplomb n'est qu'une métaphore commode puisqu'elle renvoie aux conditions optimales d'une saisie globale pour le sens de la vue. Il faut, pour qu'apparaisse un paysage, que la nature cesse d'être saisie comme un environnement qui appelle l'exploration ou l'adaptation, l'arpentage ou l'installation. La profondeur du paysage ne lui vient pas de l'étendue, mais du regard, d'une sorte de condensation qui permet l'appréhension comme un ensemble d'éléments qui le composent. L'invention du paysage est celle d'un regard. [...] "Le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil de son spectateur" écrit A.W. Shlegel. Il n'est pas de paysage sans cet acte esthétique par lequel l'expérience se donne elle-même comme une œuvre. Il n'est pas de paysage sans point de vue. Il n'est pas de paysage sans cadrage.»

**Sally Bonn, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », in *Projets de paysage*, 16 décembre 2008; en ligne : [http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le\\_projet\\_comme\\_dispositif\\_de\\_vision\\_du\\_paysage](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).**

■ « Machine élaborée par les peintres pour regarder la nature, le paysage est d'invention récente. Appar

avec la perspective à la Renaissance, il est le premier regard profane et citadin posé sur le proche, détaché du Ciel et des arrière-mondes mythologiques et religieux. La campagne, la forêt, la mer ou les montagnes, ces composantes aujourd'hui si familières de la nature, l'œil ne les a pendant longtemps pas vues pour elles-mêmes, mais n'a perçu en elles que chaos, excessive diversité, indéchiffrable profusion. Le cadre, la perspective, les dégradés, la symétrie, etc. sont autant de moyens par lesquels la peinture de paysage a édifié une reproduction de cette nature rebelle au regard, par lesquels elle l'a maîtrisée et rendue visible : en l'ordonnant, la schématisant, la mettant en forme, en établissant un lien symbolique entre ses éléments. C'est donc par le biais d'un genre artistique que l'œil a abordé la nature à l'orée du XVI<sup>e</sup> siècle, et pendant les trois siècles suivants. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle cependant, la notion de nature change à nouveau sous le coup des profonds bouleversements de la société occidentale, et particulièrement avec l'apparition de nouvelles valeurs et de nouvelles vérités en art, en littérature, en philosophie, ainsi que dans les domaines de l'économie, de la science et de la technique. C'est dans cette situation que la photographie fait son apparition et commence à relayer la peinture. Sans que la peinture ne disparaisse de son univers visuel, l'homme occidental confie une part croissante de son regard aux soins de la photographie. [...] Le document photographique succède à l'art pour figurer le monde et pour éduquer le regard. La modernité accède à la visibilité au travers d'une machine moderne. Autre réalité, autre vérité, autres valeurs, autres dispositifs de vision, autres images, autres paradigmes de figuration.»

**André Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p. 138-139.**

■ « Pour parvenir au meilleur résultat, sinon dans le rendu des détails, du moins dans la traduction de l'espace et de la perspective, les peintres de "vedute" n'hésitaient pas à recourir à des instruments optiques, telle la chambre optique, ou chambre noire portable, et on sait

que l'invention de la photographie ne fut jamais que la découverte des moyens permettant de fixer les images ainsi obtenues. Il existe maintenant une énorme littérature sur l'usage de la *camera obscura* par des peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, et notamment par Vermeer, l'auteur de *la Vue de Delft*. Les "vedutisti" du XVIII<sup>e</sup> siècle eurent eux aussi recours à ce procédé. [...]

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, une habitude singulière fut adoptée : on se mit à utiliser en promenade le "miroir de Claude" du nom du peintre français [Claude Gellée, dit "le Lorrain"], qui en avait fait un grand usage. Cet instrument est un simple miroir convexe teinté en gris, ce qui permettait de réduire l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs, comme le fait la photographie en noir et blanc. Un poète, Thomas Gray, en mentionne l'usage dans un journal de voyage au Pays des Lacs – cette province était en effet devenue un véritable lieu de pèlerinage pour les touristes épris de pittoresque paysager – et un annotateur note en 1775 : "M. Gray emportait généralement pour ces excursions un miroir-plan convexe d'environ quatre pouces (10 cm) de diamètre avec un fond noir, maintenu dans un étui en forme de porte-feuille. Un miroir de cette sorte est peut-être ce qui remplace le mieux et le plus commodément une chambre noire..." Ce miroir était donc utilisé pour cadrer, d'un point de vue choisi, les zones particulièrement attractives d'un paysage et constituer ainsi instantanément de véritables compositions picturales. Il n'était pas utilisé par des peintres pour copier des points de vue, comme disait Niépce, mais par des amateurs – d'art et de nature – pour voir, reconnaître, des œuvres d'art dans la nature. À côté de la tradition des vues topographiques, avec la recherche chez les "vedutistes" d'un "paysage historiquement objectif", le goût du pittoresque, qui imprégna d'ailleurs largement le traitement des vues topographiques, est donc l'origine esthétique de la photographie, et le modeste miroir de Claude peut être tenu pour l'ancêtre véritable de l'appareil photographique, du moins si l'on veut bien considérer que celui-ci est un outil de vision autant qu'un appareil d'enregistrement. Découper une image telle qu'en produit la chambre noire dans la réalité, n'est-il pas en effet le propos de l'invention du photographe et son étude du paysage ? »

Jean-François Chevrier, « la photographie dans la culture du paysage, 1<sup>re</sup> partie : le XIX<sup>e</sup> siècle et ses antécédents », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 358, 362-363.

■ « Très certainement, le premier rapprochement du miroir noir et de la photographie date du 8 juin 1839, soit avant même la diffusion du procédé photographique par Arago. À cette date, Sir John Robison, de la Société Royale d'Édimbourg, embarrassé pour décrire les premières vues du daguerréotype, finit par annoncer qu'elles ressemblaient aux vues prises par réflexion dans un miroir noir (*nearly the same as that of views taken by reflection in a black mirror*). Il faut bien reconnaître que, comme le constate Batchen, les premiers daguerréotypes ressemblaient fort à des miroirs noirs, à commencer par leur format et leur aspect miroitant. Ce rapprochement fut renouvelé, non sans une certaine constance, par une volonté de la part des historiens de la

photographie car ils trouvaient là, dans la manipulation du miroir de Claude, un geste fondateur de la photographie, je veux dire du cadrage. »

Arnaud Maillet, *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo / L'Éclat, 2005, p. 144-145.

■ « Dès l'origine, les photographes se livrèrent à l'art du paysage. Nicéphore Niépce vivait à la campagne, et ses lettres sont pleines de remarques sur l'état de la nature, les travaux des champs et les possibilités de la chasse aux différentes saisons. En 1827, il écrit à Daguerre, pour accompagner un envoi qu'il lui fait : "Ce résultat n'est même pas récent, il date du printemps passé ; depuis lors j'ai été détourné de mes recherches par d'autres occupations. Je vais les reprendre aujourd'hui que la campagne est dans tout l'éclat de sa parure, et me livrer exclusivement à la copie des points de vue d'après nature." Cette expression de "point de vue" est très intéressante. Dans le vocabulaire de Niépce, la "copie des points de vue" distingue les essais de prise de vue d'après un motif naturel des essais de reproduction de gravures auxquels se livrait essentiellement le chercheur. Mais le mot même de "point de vue", bien qu'il puisse nous paraître banal, voire trivial, possède au début du XIX<sup>e</sup> siècle une signification très riche. Il permet de rattacher l'invention de la photographie, non seulement, comme on se contente généralement de le faire, à l'idéologie progressiste des Lumières et aux recherches sur la communication du savoir et sur la multiplication des images, qui passionnèrent le XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi à l'esthétique qui se développa alors, notamment en matière de paysage. »

Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, 1<sup>re</sup> partie : le XIX<sup>e</sup> siècle et ses antécédents », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 354-356.

■ « L'histoire de la photographie de paysage se confond à ses débuts, c'est-à-dire au tournant du XIX<sup>e</sup> et dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, avec celle de l'iconographie géographique. C'est une photographie qui vise à "comprendre le territoire". Pour Didier Mendibil, elle remplit trois fonctions : "Après l'illustration du monde réel, et après la description de son parcours, c'est aussi l'élaboration d'un savoir issu de l'expérience du monde [qu'elle] cherche à communiquer".

D'innombrables repères existent dans cette chronique photographique et géographique. Les fonds de la Société de géographie ont sédimenté, depuis l'impulsion de leur initiateur James Jackson, en 1881, près de cent mille clichés issus de voyages, d'explorations, ou conduits à la faveur de grands travaux, partout à la surface du globe. Les images de T. O'Sullivan, de W. Bell ou de W. H. Jackson dans l'Ouest américain, qui ont aujourd'hui valeur d'icônes dans cette collection, participent d'un mouvement d'ensemble qui vise à répertorier, inventorier, classer. Premier temps, donc, d'une descriptive élémentaire. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Jean Brunhes est à l'origine d'une nouvelle étape dans le recueil photographique. Sollicité par Albert Kahn pour assurer la direction scientifique des "archives de la planète", le jeune professeur au Collège de France nourrit d'un cadre conceptuel la collecte photographique

impartie aux missions financées par le banquier-mécène. Les opérateurs, qu'il s'agisse de professionnels ou de jeunes boursiers, disposent de consignes précises quant aux conditions dans lesquelles ils doivent prendre des clichés. Ils doivent être sensibles aux indices spatiaux d'activités humaines, que l'auteur de *La Géographie humaine* a lui-même "codifiés" : les faits d'occupation improductive du sol, les faits de conquêtes animale et végétale, les faits d'économie destructive. Jean Brunhes recourt lui-même à la photographie dans ses ouvrages. Réalisées pour l'essentiel par l'auteur, les prises de vue participent pleinement à la démarche scientifique de recueil des faits et de preuve des modèles explicatifs. [...]

Le développement du vol aérien va renouveler et amplifier cette dimension analytique, didactique et démonstrative assignée à la photographie de paysage. Un double mouvement s'opère du reste. "Si l'avion et les photographies aériennes font de nouveau chanter le monde, ils contribuent également à mieux définir le paysage, et à révéler ce dont il est porteur pour le géographe" (J.-M. Besse, *Le Goût du monde, exercice de paysage*, Actes Sud/ENSP, 2009). [...]

La Mission photographique de la Datar s'inscrit sur ce fond historique. Mais elle apporte deux bouleversements majeurs, sur lesquels vont s'enraciner de nouvelles dynamiques. La première rupture par rapport à l'existant est d'ordre méthodologique. Ce n'est certes pas la première fois que des professionnels de la photographie sont lancés dans une mission territoriale. Mais, même si leur notoriété et leur souvenir doivent beaucoup aux photographies de T. O'Sullivan, les explorations de l'Ouest américain qu'il a immortalisées restent des opérations scientifiques pilotées successivement par le géologue Clarence King ou le cartographe Thomas Wheeler.

Avec la Mission photographique, en revanche, le propos savant s'efface devant l'approche sensible. Jean-Paul de Gaudemar, directeur de la Datar, le justifie dans son introduction à *Paysages Photographies, en France les années quatre-vingt* : la multiplication des représentations savantes a occulté au moins autant qu'elle a dévoilé. Il est temps pour l'expert ou le scientifique de s'effacer, pour laisser parler son "double inversé" : le photographe. Lui seul peut apporter cette dimension de la pérégrination, du cheminement, du parcours du site (si important pour les paysagistes) qui s'est diluée, sinon effacée chez l'expert et le savant. On note au passage que le photographe "revient sur terre". Osons l'hypothèse qu'il y a, dans cette réinscription d'une vision au sol, une réaction au mouvement moderniste et à l'urbanisme de l'après-guerre, qui s'était appuyé dans son propos sur la photographie aérienne. »

Vincent Piveteau, «Paysage et projet de territoire. Le rôle charnière de la Mission photographique», in Marie-Caroline Bonnet-Galzi (dir.), *La Mission photographique de la Datar. Nouvelles perspectives critiques*, Paris, La Documentation française, 2014, p. 102-105.

■ «Le début des années 1980 marque la fin des Trente Glorieuses et le début d'un travail réflexif autour des modifications profondes apportées sur le territoire français depuis la Seconde Guerre mondiale. Au sortir de ce conflit, on parle de Paris et du "désert français", les régions rurales se vident au profit des zones urbaines et notamment de la capitale. Face à ce constat de l'existence de déséquilibres

dans le développement national, l'aménagement du territoire est proposé comme réponse, organisé et planifié par la plus haute autorité. L'importance prise au fil des années par cette politique conduit à la création en 1963 de la Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale ou Datar. Acteur majeur de la transformation du territoire national à travers la mise en place d'une politique d'équipement et de modernité, elle participe activement aux transformations économiques et sociales qui caractérisent la période des Trente Glorieuses, de 1946 à 1975. L'institution contribue tout à la fois à la mise en œuvre d'une politique volontariste de relocalisation des activités industrielles, au développement des réseaux de communication, à l'aménagement des zones touristiques et de rénovation rurale, à l'émergence des "métropoles d'équilibre", à la création des villes nouvelles, etc.

Au début des années 1980, les infrastructures d'équipement et de communication, le développement de la société de consommation, l'exode rural et l'urbanisation croissante ont laissé une empreinte durable sur la physionomie du territoire. Sur la ligne de démarcation traditionnelle entre la ville et la campagne sont venues se greffer des zones au caractère indéterminé que sont les lotissements, les grandes surfaces, les entrepôts et autres hangars, auxquels s'ajoutent les naufragés de la désindustrialisation et de la crise économique récente, avec l'extension des friches et la multiplication des locaux désaffectés. Face à ces mutations considérables, la nécessité de prendre en compte non pas simplement la dimension fonctionnelle de l'aménagement mais aussi sa dimension sensible s'impose à partir de l'année 1970. Le projet de la Mission photographique de la Datar prend ainsi place dans le cadre d'une réflexion plus générale sur l'impact des politiques d'aménagement sur l'environnement et le cadre de vie entamée depuis une dizaine d'années au sein des institutions étatiques. Il s'agit là de s'interroger sur les modalités de représentation d'un territoire devenu presque méconnaissable, afin, ainsi que l'affirment les directeurs de la mission Bernard Latarjet et François Hers de permettre la recherche "d'assises solides aux nouvelles formulations nécessaires à la société". »

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 19-20.

■ « Mais la commande de la Datar porte sur un domaine imprécis et complexe : l'état des paysages, des lieux de vie et de travail dans la France des années 80. Il faut dire en quoi cette complexité induit une méthode de travail particulière : choix des photographes, relations de travail avec eux, conception des missions, interprétation des images.

Évoquons tout d'abord l'extrême difficulté d'une enquête dont l'objet, jadis construit selon l'ordre millénaire des sociétés rurales, a subi un éclatement brutal et sans précédent. Ceux qui affirment que le paysage ne se transforme plus mais qu'il disparaît veulent marquer l'incapacité des valeurs et des techniques classiques à représenter une matière totalement disloquée. Aux voisinages cohérents, si propices aux vues panoramiques, succède un territoire de fragments ou de vestiges. Des analyses sociologiques font penser que ce paysage en miettes n'est d'ailleurs guère perçu. Comment exprimer



Sans titre  
[États-Unis, 1972]

en thèmes de recherche photographique précis des structures paysagères hybrides qui n'ont même pas de nom ? Comment éviter la tentation de la nostalgie ou celle de la dérision, le piège de la carte postale ou celui d'un formalisme du détail ?

Dès lors s'impose un dialogue entre techniciens et créateurs, inhabituel lorsqu'il s'agit d'une commande : d'un côté, ceux qui organisent le territoire mais manquent des moyens de représenter et de décrire ce qu'ils cherchent à maîtriser ; de l'autre, des artistes peu préparés à concilier le désir d'une œuvre personnelle librement développée et les exigences d'une réponse à des demandes extérieures, d'autant plus contraignantes qu'elles sont plus complexes.

Les responsables de la Datar percevaient dès l'origine la dimension culturelle de leur projet. Le paysage n'est pas seulement une réalité visuelle qu'on enregistre. Il est surtout la représentation qu'en propose une culture. Mais quelles sont, aujourd'hui, les valeurs de cette culture ? [...] Celles du progrès économique ? Celles de la lutte contre les excès destructeurs de la croissance ? [...] Consciente du besoin de rendre peu à peu à la notion même de paysage ses fondements culturels perdus, la Datar a fait le choix de s'adresser à des photographes affirmant à la fois leur situation d'artiste et leur volonté de confronter à cette situation de nouvelles nécessités sociales.»

François Hers et Bernard Latarjet, «L'expérience du paysage», in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 27-28.

■ «Leurs travaux interrogent tout autant les lieux communs de la vie contemporaine que les espaces en quête d'identité, les paysages familiers, sans qualités.

Cette innovation s'accorde avec une certaine appropriation des figures imposées de la tradition photographique. [...] Les photographes de la Mission sont les héritiers d'une tradition iconographique que certains décident de revisiter. En effet, les clichés de Pierre de Fenoël ne sont pas sans rappeler les vues pittoresques du XIX<sup>e</sup> siècle, la campagne

française prenant presque des allures de Toscane dans ces vues en noir et blanc aux teintes travaillées. De même, Gabriele Basilico n'évite pas les résidences de villégiatures de la côte normande, et les américains Frank Gohlke et Richard Pare dressent un portrait presque bucolique de la campagne française. Ces partis pris, s'ils apparaissent comme moins radicaux que d'autres, sont néanmoins nécessaires à l'équilibre général du projet car ils établissent un dialogue avec la tradition de représentation du territoire, tout en actualisant les compositions.»

Raphaële Bertho, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 74-75.

■ «Au début des années 1980, le paysage de la photographie française connaît une métamorphose, mais le public comme ses acteurs perçoivent difficilement ce qui change dans cette pratique de l'image fixe établie selon les canons du reportage. Si cette tradition a évolué vers une affirmation de la subjectivité de l'auteur, de nouvelles exigences se font jour chez des photographes qui ne sont pas à l'aise dans une culture d'agence, ni satisfaits par la forme documentaire teintée d'humanisme en vogue depuis l'après-guerre. Cette génération se reconnaîtra dans la Mission de la Datar, que les photographes s'y trouvent impliqués directement ou qu'ils en perçoivent l'enjeu symbolique.

C'est par cette métaphore du paysage "de la" photographie, plus que par l'analyse de la photographie "de" paysage, que l'on peut tenter aujourd'hui d'évoquer le rôle que joue la Mission photographique de la Datar dans l'histoire. Car s'il s'est bien agi, en 1984, de lancer des photographes sur le territoire français pour en comprendre les évolutions, il ne pouvait pas en aller autrement que de confronter le moyen de représentation à sa propre évolution, faire en quelque sorte d'un principe méthodologique frappé au coin du bon sens une règle de base : observer un phénomène en dit tout autant sur l'objet visé que sur le mode de sa description. [...]

Parce que l'affaire était sérieuse et sérieusement entreprise, une véritable logistique conceptuelle préside à la Mission. Comme le montrent de façon synthétique Bernard Latarjet et François Hers dans "L'expérience du paysage", le diagnostic de la situation de la photographie est alors précis et lucide. Ce début des années 1980 en France représente un moment historique et stratégique, qui allie la maturité d'une génération de photographes et l'absence en France de marché de l'art photographique structuré – marché qui se développera dans le courant de la décennie. Ainsi, l'identification de ce temps comme laboratoire pour établir le canon d'une photographie artistique est remarquable, gagée de plus sur un souci d'établir une historiographie qui révèle à foison les multiples sources auxquelles les artistes puisent, conscient qu'ils sont alors d'appartenir à une histoire certes ouverte, mais une histoire propre à leur médium.

En identifiant "le photojournalisme à la française" comme le dernier mouvement collectif dans le domaine photographique en France, Hers et Latarjet pointent l'urgence de promouvoir une nouvelle aventure collective à l'échelle nationale. La génération de l'agence Gamma, dont Raymond Depardon est cofondateur et qu'il quitte en 1979, et celle proche de Viva déjà citée, ont laissé place aux aventures individuelles. Il importe désormais de recréer les conditions du collectif, mais sur d'autres bases que l'agence. D'emblée est exclue la forme du reportage au profit d'une autre orthodoxie de la pratique – à l'inverse du Leica et de l'instantané : celle de la chambre et la "photographie posée". Rien de moins qu'un changement de paradigme technique et iconographique : l'immobilité contre le vif, le dispositif contraignant contre l'appareil à main. On ne mesure peut-être pas tout à fait l'importance de cette prise de position esthétique qui, même si elle repose sur un sujet (le paysage) qui l'"impose", constitue bel et bien un choix esthétique. L'alliance passée entre l'image posée et le documentaire repousse le reportage d'information, et même le reportage subjectif d'auteur dans une forme de marge. Ce n'est plus là semble-t-il que se jouera désormais l'avenir de la photographie, ou bien en tous les cas sa forme artistique contemporaine. La Mission entérine l'occultation du photoreportage, qui s'était pourtant érigé en lieu de consécration de l'auteur. Elle lui préfère la figure de l'artiste.»

**Michel Poivert, «La mission photographique : paysage de la photographie contemporaine», in Marie-Caroline Bonnet-Galzi (dir.), *La Mission photographique de la Datar. Nouvelles perspectives critiques*, Paris, La Documentation française, 2014, p. 65 et 68.**

■ «D'un coup, la jeune photographie française créative va se construire contre son héritage national (y compris le prestigieux Cartier-Bresson), avec les photographes américains. Cette conséquence se prolongera très tard : beaucoup de travaux réalisés par la mission Datar entre 1981 et 1985 représenteront le paysage français comme une réalité territoriale américaine. Seul le photographe Pierre de Fenoÿl tentera, on le verra plus loin, une approche paysagiste totalement dégagée du carcan américain. [...] C'est d'abord le paysage (rural ou urbain) qui, avec Réquillart (la série "Versailles", 1977), Bernard Guillot et ses cimetières juifs du Caire, Bernard Descamps ("Verdun" et

les champs de bataille de l'Est), se voit redéfini, très souvent par un évidement humain emprunté à certains paysagistes américains. Une seconde génération, représentée par Pierre de Fenoÿl, tentera une approche différente. [...] Pour lui, le rapport à l'invisible et au temps dominant, dès le début des années quatre-vingts, son approche du paysage français, en particulier le Sud-Ouest par le biais de ce qu'il nomme la *chronophotographie*. Lorsque la mission photographique de la Datar, née en 1983, dirigée par François Hers, se fixe pour but de dresser un état de la France au début des années quatre-vingts, de Fenoÿl et quelques autres (dont Raymond Depardon, Tom Drahos et, plus tard, Yves Guillot) constitueront un archivage du paysage français sur fond duquel se détache la vision purement "française" de de Fenoÿl, moins franchement mystique que sa "Suite égyptienne".

D'autres, tels le coloriste et paysagiste Michel Delaborde ou Thierry Girard, aborderont la notion de paysage de façon plus conceptuelle, s'inspirant, pour ce dernier, de la pratique des marches photographiques, lancée par l'Anglais Hamisch Fulton. Delaborde, lui, réussit une combinatoire à la fois bachelardienne et synthétique de grands sujets telluriques.»

**Gilles Mora, «Matière, acte photographiques : vingt ans de création continue», *Les Cahiers de la photographie*, n° spécial 24, «20 ans de photographie créative en France 68/88», 1989, p. 50-53.**

■ « Ses paysages s'étendent à perte de vue. Au-dessus des nuages, dans les nuages, sous les nuages, la terre infinie. À la lisière d'un champ de tournesols, une colline et le ciel. Une vallée, un fleuve et ses versants. La topographie est divine en ce sens qu'elle nous met loin, haut, regardant la terre. [...] Le champ est libre, au temps d'intervenir, plus précisément, à l'éternité. Il ne se passera plus jamais rien, il ne s'est jamais rien passé. On ne peut s'imaginer que le paysage a été créé, modelé, découpé par l'homme, il n'a plus d'histoire, il est tel quel, tel qu'il a toujours été, tel qu'il sera encore.

Dans l'une de ses photographies intitulée 11.11.84 13h, Pierre de Fenoÿl évoque cette éternité théâtrale : un rideau de feuillages se lève sur des vallons paisibles, un feuillage céleste, à l'image des nuages des peintures de la Renaissance, "fait apparaître le sacré dans le réel". Par cette fenêtre ce n'est pas un paysage, mais l'éternité faite forme qui apparaît. [...]

Dans les images de Pierre de Fenoÿl, le point de vue dominant transcende le paysage et l'installe dans l'éternité. Il faut être dépaysé, pour saisir le caractère paisible et rassurant de ces photographies. "Dans cette histoire du temps, écrit Pierre de Fenoÿl, [...] le photographe ne crée pas mais regarde la création qui est le Temps". La distance inscrit Dieu, l'éternité, dans le paysage.»

**Frédéric Lambert, «Paysages contemporains», *La Recherche photographique*, mai 1988, p. 30.**

■ « Pour Pierre de Fenoÿl, la photographie est un art de réception, à la différence des arts d'extraction que seraient la peinture ou la littérature. "Comme il est illusoire de dire qu'on peut saisir la réalité, il est trompeur de penser que l'on prend une photographie. Elle nous est donnée. On peut prendre quand on en décide, on n'est pas toujours disposé

à recevoir. Photographier est une expérience sur le regard intérieur". Pour atteindre cet état de réception, il pratique intensément la marche à pied, affirmant même qu'elle est "la seule école de photographie". Arnaud Claass rapporte que lors d'un workshop à l'École nationale de la photographie d'Arles, Pierre de Fenoÿl avait emmené ses élèves marcher pendant une semaine, les invitant à se livrer à une expérience purement sensitive du paysage, de la marche et de la vision, sans prendre de photographie. Notons que les œuvres d'Hamish Fulton et de Lewis Baltz sur la relation de l'homme au paysage ne lui sont nullement étrangères. "Photographier un paysage, dit-il, est une relation triangulaire entre le ciel, la terre et le photographe".»  
**Virginie Chardin, «Généalogie d'une œuvre», in Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 222.**

■ «Dès qu'on marche, les nouvelles n'ont plus d'importance. [...] D'être mis en présence de ce qui absolument dure nous détache de ces nouvelles éphémères qui ordinairement nous rendent captifs. C'est étonnant comment, de marcher loin, longtemps, on en vient même à se demander comment on pouvait y trouver intérêt. La lente respiration des choses fait apparaître le halètement quotidien comme une agitation vaine, malade. La première éternité qu'on rencontre est celle des pierres, du mouvement des plaines, des lignes d'horizon : tout cela résiste. Et d'être confronté à cette solidité qui nous surplombe fait apparaître les menus faits, les pauvres nouvelles, comme ces poussières balayées par le vent. C'est une éternité immobile, vibrant sur place. Marcher, c'est faire l'expérience de ces réalités qui insistent, sans faire de bruit, humblement – l'arbre poussé au milieu des rochers, l'oiseau qui fait le guet, le ruisseau qui trouve son cours – sans rien attendre. Marcher fait taire soudain les rumeurs et les plaintes, arrête l'interminable bavardage intérieur par lequel sans cesse on commente les autres, on s'évalue soi-même, on recompose, on interprète. Marcher fait taire l'indéfini soliloque où remontent les rancœurs aigres, les contentements imbéciles, les vengeances faciles. Je suis face à cette montagne, je marche au milieu des grands arbres et je pense : ils sont là. Ils sont là, ils ne m'ont pas attendu, là depuis toujours. Ils m'ont indéfiniment devancé, ils continueront bien après moi. Il arrivera bien un jour où l'on cessera aussi d'être préoccupé, accaparé par nos tâches, prisonnier d'elles – sachant que, pour beaucoup, c'est nous qui nous les inventons, qui nous les imposons. [...] On ne fait rien en marchant, rien que marcher. Mais de n'avoir rien à faire que marcher permet de retrouver le pur sentiment d'être, de redécouvrir la simple joie d'exister, celle qui fait toute l'enfance. Ainsi la marche, en nous délestant, en nous arrachant à l'obsession du faire, nous permet d'à nouveau rencontrer cette éternité enfantine.»  
**Frédéric Gros, Marcher, une philosophie, Paris, Carnets Nord, 2009, p. 114-115.**

■ «La marche me met bien évidemment sur la route d'images que je n'aurais jamais trouvées en restant chez moi ou en circulant en automobile. [...] La marche [...] renouvelle mon émerveillement. En montant la côte de cette colline, je suis déjà dans le désir de voir ce que le col me révélera de son autre versant. La lumière

sera-t-elle la même ? Trouverai-je bois ou pâturages ? Je suis ouvert à la surprise, je la désire, je l'attends. La marche stimule mon regard, me rend disponible. Elle réglera aussi ma position par rapport à ce que je choisirai de photographier : la bonne distance, uniquement possible par le déplacement de mon corps et son positionnement exact face à l'objet de ma photo.

Cette certitude que la marche m'offrira des images est un puissant stimulant dans ma quête photographique. La marche me donne des photos. Le désir de photo me met en route. Un ami me disait récemment qu'Ansel Adams, le célèbre photographe américain avait été interrogé sur les moyens à affecter à l'enseignement de la photographie dans les universités des États-Unis. Ansel Adams aurait répondu par cette magnifique phrase, qui peut paraître une boutade, mais qui n'en est pas une : "il faut que le gouvernement fournisse à chaque étudiant une paire de bonnes chaussures de marche."

A contrario, on pourrait se demander comment faire marcher tous ces gens de plus en plus sédentaires qui ne quittent leur chaise que pour aller au lit. La réponse pourrait être : "il faut que le gouvernement leur fournisse à chacun un bon appareil photo".»

**Philippe Lutz, L'Amour de la marche, Strasbourg, médiapop éditions, 2013, p. 136-138.**

# ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

## Photographie, histoires et essais

- BAJAC, Quentin, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BAJAC, Quentin, « Stratégies de légitimation. La Photographie dans les collections du Musée national d'art moderne et du musée d'Orsay », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 ; en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/736>.
- CHARDIN, Virginie, *Paris et la photographie*, Paris, Parisgramme, 2013.
- CHÉROUX, Clément, ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA, Karolina, *Qu'est ce que la photographie ?*, Paris, Centre Pompidou / Xavier Barral, 2015.
- CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias. Photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Bruxelles, Nathan / Labor, 1983.
- DURAND, Régis, *Le Regard pensif, lieux et objets de la photographie*, Paris, la Différence, 1988.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- JONES, Julie, POIVERT, Michel, *Histoires de la photographie*, Paris, Jeu de Paume / Le Point du Jour, 2014 (livre jeunesse).
- GERVAIS, Thierry, MOREL, Gaëlle, *La Photographie. Histoire, techniques, art, presse*, Paris, Larousse, 2008.
- GUIBERT, Hervé, *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999.
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- MORA, Gilles, « Matière, acte photographiques : vingt ans de création continue », *Les Cahiers de la photographie*, n° spécial 24, « 20 ans de photographie créative en France 68/88 », 1989.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Sidérations, l'atelier photographique français*, Tours, CCC, 1985.
- LE GUERN, Nicolas, *L'Égypte et ses premiers photographes. Étude des différentes techniques et du matériel utilisés de 1839 à 1869*, mémoire de DEA en histoire des techniques, École

des hautes études en sciences sociales, 2001 ; en ligne : [http://nileg.free.fr/doc/Memoire1\\_Cmax.PDF](http://nileg.free.fr/doc/Memoire1_Cmax.PDF).

- MORA, Gilles, *Le Voyage en Égypte. Photographes primitivistes du XIX<sup>e</sup> siècle, Denis Roche, Pierre de Fenoyl*, Paris, Silvana, 2011.
- MOREL, Gaëlle, « Entre art et culture. Politique institutionnelle et photographie en France, 1976-1996 », *Études photographiques*, n° 16, mai 2005 ; en ligne : <http://etudesphotographiques.revues.org/715>.
- MOREL, Gaëlle, *Le Photoreportage d'auteur. L'Institution culturelle de la photographie en France depuis les années 1970*, Paris, CNRS, 2006.
- POIVERT, Michel, *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
- SHORE, Stephen, *Leçon de photographie*, Londres, Phaidon, 2007.

## Photographie et temporalité

- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.
- BURY, Józef, « Le récit du temps photographié », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, 2009 ; en ligne : <http://narratologie.revues.org/1022>.
- CHEVRIER, Jean-François, *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009.
- CLAASS, Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire, 2. Remontages du temps subi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Œil de l'histoire, 3. Atlas ou le Gai savoir inquiet*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, MANNONI, Laurent, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2004.



Sans titre  
[États-Unis, 1972]

- ESTRELLA, Camila, « Temps et écoulement temporel dans l'image photographique au delà de la maîtrise de l'instant décisif », thèse de doctorat de philosophie sous la direction de Stéphane Douailler, université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2014 ; en ligne : [http://1.static.e-corpus.org/download/notice\\_file/2522022/ESTRELLA.pdf](http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/2522022/ESTRELLA.pdf).
- GUNTHER, André, « Photographie et temporalité. Histoire culturelle du temps de pose », 2009 ; en ligne : <http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2009/03/27/961-photographie-et-temporalite>.
- KRACAUER, Siegfried, *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2014.
- MÉAUX, Danièle, *La Photographie et le Temps. Le Déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1997.
- STOICHITA, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

#### Approches du paysage

- BAILLY, Jean-Christophe, *France(s) territoire liquide. Collectif de photographes*, Paris, Seuil, 2014.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Le Dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011.
- BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la Datar, un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
- BERTHO, Raphaële, « L'injonction paysagère », novembre 2011 ; en ligne : [http://culturevisuelle.org/territoire/211#identifiant\\_8\\_211](http://culturevisuelle.org/territoire/211#identifiant_8_211).
- BONN, Sally, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », in *Projets de paysage*, 16 décembre 2008 ; en ligne : [http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le\\_projet\\_comme\\_dispositif\\_de\\_vision\\_du\\_paysage](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).
- BONNET-GALZI, Marie-Caroline (dir.), *La Mission photographique de la Datar. Nouvelles perspectives critiques*, Paris, La Documentation française, 2014.
- CAUQUELIN, Anne, préface à *L'Invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (2<sup>e</sup> éd.).
- CHEVRIER, Jean-François, « La photographie dans la culture du paysage, 1<sup>re</sup> partie : le XIX<sup>e</sup> siècle et ses antécédents »,

in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.

- CHEVRIER, Jean-François, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
- CHEVRIER, Jean-François, « Intimité territoriale et espace public », actes de séminaire, Paris, Jeu de Paume, 2013-2014 ; en ligne : le magazine du Jeu de Paume : <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=1936>.
- COLLOT, Michel, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud / École nationale supérieure de la photographie, 2011.
- GROS, Frédéric, *Marcher, une philosophie*, Paris, Carnets Nord, 2009.
- HERS, François, LATARJET, Bernard, « L'expérience du paysage », in *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.
- KÜSTER, Hansjörg, *Petite histoire du paysage*, Strasbourg, Circé, 2013.
- LAMBERT, Frédéric, « Paysages contemporains », in *La Recherche photographique*, mai 1988.
- LUTZ, Philippe, *L'Amour de la marche*, Strasbourg, médiapop, 2013.
- OLLIER, Christine, BAILLY, Jean-Christophe, *Paysage cosa mentale. Le Renouveau de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013.
- SHAMA, Simon, *Le Paysage et la Mémoire*, Paris, Seuil, 1999.
- TIBERGHEN, Gilles A., *Nature, art, paysage*, Arles, Actes Sud, 2001.
- WALL, Jeff, « Sur la fabrication des paysages » (1996), in *Essais et entretiens, 1884-2001*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

#### Sites Internet

- *Projets de paysage*, revue scientifique sur la conception et l'aménagement de l'espace ; en ligne : <http://www.projetsdepaysage.fr/fr/accueil>.
- Site de la Mission photographique de la Datar (1983-1989) : <http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr>.

# PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions, de questions et de problématiques liées aux images exposées. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume. Il appartient aux enseignants de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes et de leurs programmes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.

Afin de préparer ou de prolonger la découverte des images de Pierre de Fenoÿl et en lien avec les éléments de documentation et d'analyse de ce dossier, ces pistes sont regroupées en trois thèmes :

- « Traces du temps » ;
- « Voyages en Égypte » ;
- « Perceptions et représentations du paysage ».

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 48-51) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au Château de Tours. Vous avez ainsi la possibilité de préparer votre visite en choisissant celles que vous pourrez réaliser sur place avec les groupes, notamment dans le cadre des visites commentées pour les scolaires.

## TRACES DU TEMPS

« Lorsque à douze ans mon regard s'enflammait au contact des photographies, je les voyais objectives. Entre temps je les vis subjectives, et à 40 ans, elles m'apparaissent essentiellement chronophotographiques. C'est sur ce temps photographique que je fonde mon travail, et c'est par lui, avec lui et en lui que je veux être vu. » [Pierre de Fenoÿl, « La chronophotographie ou l'art du temps », texte d'introduction à l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, galerie Colbert, 1986 ; en ligne : <http://www.pierrededefenoil.fr/pierrededefenoil.php?lang=fr&page=textes>]

« Le seul espace qui existe, c'est celui de mon viseur, en un seul temps, réel dans la mesure où c'est à cet instant précis que se fait le déclenchement. Une transcendance se produit. La photographie transcende espace et temps, et c'est invisible à l'œil nu. Pour que ce temps invisible apparaisse, je dois attendre de voir mes contacts. Ce que j'ai vu dans mon viseur doit passer par le révélateur. Pour un artiste, la présence à la réalité passe par une présence au temps. » [Pierre de Fenoÿl, in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 203.]

■ Étudier le récit de « l'invention de la peinture » rapporté par Plinie l'Ancien :

« Les Égyptiens déclarent qu'elle fut inventée chez eux, il y a six mille ans, avant de passer en Grèce, ce qui est de toute évidence une vaine prétention. Quant aux Grecs, certains disent qu'elle fut inventée à Sicyone, d'autres à Corinthe, mais tous s'accordent à dire que c'est en entourant avec des lignes l'ombre d'un homme [...].

En travaillant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone inventa le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et ce fut grâce à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura avec des lignes l'ombre de son visage projetée sur un mur par la lumière d'une lanterne ; sur ces lignes son père appliqua de l'argile et fit un relief ; et l'ayant fait sécher, il le mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries. » [Plinie l'Ancien, *Histoire Naturelle XXXV*, cité in Françoise Frontisi-Ducroux, « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée », *Cahiers du Genre*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 133-151 ; en ligne : [www.cairn.info/resume.php?ID\\_ARTICLE=CDGE\\_043\\_0133](http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CDGE_043_0133)]

- Rechercher des représentations picturales de l'« origine de la peinture ».
- Expliquer comment ce récit a pu être rapproché des procédés et des enjeux de la photographie.

- Vous pouvez vous référer notamment à l'*Autoportrait en ombre* d'André Kertész (Paris, 1927) et à *Sans titre* [France, Tarn, 1987] de Pierre de Fenoÿl (ci-contre).

■ Les phénomènes périodiques comme le déplacement quotidien de l'ombre, le retour des saisons ou le cycle lunaire ont servi de repères collectifs dès les premières civilisations et de base aux systèmes de mesure du temps. – Travailler sur l'histoire, l'utilisation et le fonctionnement des instruments de mesure du temps (cadran solaire, clepsydre, sablier, horloge...). Vous pouvez vous référer aux sites Internet suivants pour trouver de la documentation, des bibliographies ainsi que des propositions d'exercices pour les niveaux collège et lycée :

- <http://histoiredechiffres.free.fr/calendrier/mesuredutemps.htm>
- <http://www.lagardesse.fr/temps/>

■ Distinguer la mesure du temps et l'expérience subjective du temps :

- Parfois, nous effectuons des trajets qui ont la même durée objective (nous pouvons la mesurer grâce à des instruments), mais, pourtant, nous ne les ressentons pas de la même manière. Certains nous paraissent plus longs par exemple. Qu'est-ce qui influe sur notre perception du temps ?
- Chaque élève identifie un moment (une activité) d'une journée de classe qui lui laisse un sentiment de rétrécissement ou de dilatation du temps et propose une production plastique avec le médium de son choix (vidéo, photo, flip-book...), pour matérialiser cette perception personnelle du temps.



Sans titre  
[France, Tarn, 1987]

– Vous pouvez développer différentes approches du temps : le temps mesuré (repères temporels, instruments de mesure, échelles de temps), le temps vécu (perception, action, mémoire, souvenir...) et le temps représenté (mouvement, montage, allégorie, narration...).

■ Engager la discussion et réfléchir à la pluralité de sens de la notion de temps dans les expressions suivantes : « avoir le temps », « prendre son temps », « donner de son temps », « perdre son temps », « gagner du temps », « passer son temps à », « avoir fait son temps », « laisser faire le temps »...  
– Choisir une expression et imaginer une production écrite ou visuelle qui en représenterait l'idée.

■ En français, travailler les récits où se juxtaposent plusieurs temporalités (antériorité, simultanéité, postériorité) et envisager plus particulièrement la concordance des temps.  
– Vous pouvez vous référer aux propositions de travail de Michèle Frémont et Louise Lemieux sur le site Internet du Centre collégial de développement de matériel didactique (CCDMD) : [http://www.ccdmd.qc.ca/fr/exercices\\_pdf/?id=36](http://www.ccdmd.qc.ca/fr/exercices_pdf/?id=36)

■ Analyser les œuvres suivantes qui utilisent des instruments de mesure pour évoquer différentes perceptions et expériences du temps :  
· Philippe de Champaigne, *Vanité*,

1646 ;  
· Salvador Dalí, *La Persistance de la mémoire*, 1931 ;  
· Arman, *L'Heure de tous*, 1985 ;  
· Félix Gonzalez Torres, *Perfects Lovers*, 1987-1990 ;  
· Ester Shalev-Gerz, *Les Inséparables*, 2000-2010 ;  
· Christian Marclay, *The Clock*, 2010.  
– Interroger à chaque fois le temps évoqué : Linéaire ? Orienté ? Multidirectionnel ? Collectif ? Personnel ? Objectif ? Subjectif ? Etc.  
– Distinguer également les temporalités engagées par les médiums, les matériaux et les procédés (peinture, assemblage, sculpture, film).

■ Étudier les protocoles mis en œuvre par les photographes dans les images suivantes :  
· André Kertész, *La Boutique d'un horloger, Christopher Street, New York*, 1950  
· Joseph Koudelka, *Prague*, 21 août 1968 ;  
· Douglas Huebler, *Duration Piece #31*, 1974, dont la photographie est accompagnée du texte suivant rédigé par l'artiste : « Le 31 décembre 1973 une jeune femme a été photographiée 1/8 de seconde exactement avant minuit. Attendu que l'obturateur de l'appareil était réglé à 1/4 de seconde, l'image était complètement exposée 1/8 de seconde après minuit : c'est-à-dire après l'écoulement du premier 1/8 de seconde de l'année 1974. Le personnage photographié étant

tourné vers le sud, la partie gauche de son corps était orientée à l'ouest : le temps "se déplaçant" de l'est vers l'ouest, la photographie représente la jeune femme à un instant où, approximativement, la moitié de son corps se trouve dans l'année révolue, 1973, tandis que l'autre moitié est entrée dans la nouvelle année 1974 ; conformément à l'esprit de la saison elle porte le costume du petit Jésus. Photo et déclaration, constituent la forme de cette œuvre. Janvier 1974. »  
· Hiroshi Sugimoto, série *Theaters*, 1978-2003.  
– Revenir sur le rôle du temps dans la fabrication des images photographiques.  
– Réfléchir à la capacité de la photographie à saisir et à fixer un instant précis, mais aussi à la manière dont elle peut évoquer l'écoulement et le passage du temps.  
– Expliciter les relations entre photographie, mémoire et souvenir.

■ En philosophie, étudier les différentes conceptions du temps et, particulièrement en lien avec la démarche photographique de Pierre de Fenoyl, celles d'Henri Bergson et de saint Augustin :  
– « Nous fûmes très frappés en effet de voir comment le temps réel, qui joue le premier rôle dans toute philosophie de l'évolution, échappe aux mathématiques. Son essence étant de passer, aucune de ses parties n'est encore là quand une autre se présente.

La superposition de partie à partie en vue de la mesure est donc impossible, inimaginable, inconcevable. Sans doute il entre dans toute mesure un élément de convention, et il est rare que deux grandeurs, dites égales, soient directement superposables entre elles. Encore faut-il que la superposition soit possible pour un de leurs aspects ou de leurs effets qui conserve quelque chose d'elles : cet effet, cet aspect sont alors ce qu'on mesure. Mais, dans le cas du temps, l'idée de superposition impliquerait absurdité, car tout effet de la durée qui sera superposable à lui-même, et par conséquent mesurable, aura pour essence de ne pas durer. [...] Couramment, quand nous parlons du temps, nous pensons à la mesure de la durée, et non pas à la durée même. Mais cette durée, que la science élimine, qu'il est difficile de concevoir et d'exprimer, on la sent et on la vit. Si nous cherchions ce qu'elle est ? Comment apparaîtrait-elle à une conscience qui ne voudrait que la voir sans la mesurer, qui la saisirait alors sans l'arrêter, qui se prendrait enfin elle-même pour objet, et qui, spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie, rapprocherait jusqu'à les faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit ?» [Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant. Essais et conférences* (1934), édition numérique en ligne : [http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/bergson\\_pensee\\_mouvant.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/bergson_pensee_mouvant.pdf), p. 5-7.]

– « Ce qui m'apparaît maintenant avec la clarté de l'évidence, c'est que ni l'avenir, ni le passé n'existent. Ce n'est pas user de termes propres que de dire : "Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir". Peut-être dirait-on plus justement : "Il y a trois temps : le présent du passé, le présent du présent, le présent du futur". Car ces trois sortes de temps existent dans notre esprit et je ne les vois pas ailleurs. Le présent du passé, c'est la mémoire ; le présent du présent, c'est l'intuition directe ; le présent de l'avenir, c'est l'attente. Si l'on me permet de m'exprimer ainsi, je vois et j'avoue qu'il y a trois temps, oui, il y en a trois. Que l'on persiste à dire : "Il y a trois temps, le passé, le présent et l'avenir",

comme le veut un usage abusif, oui qu'on le dise. Je ne m'en soucie guère, ni je n'y contredis ni ne le blâme, pourvu cependant que l'on entende bien ce qu'on dit, et qu'on n'aille pas croire que le futur existe déjà, que le passé existe encore. Un langage fait de termes propres est chose rare : très souvent nous parlons sans propriété, mais on comprend ce que nous voulons dire. » [Saint Augustin, *Les Confessions*, livre XI, chapitre XX, Paris, Flammarion, 1988, p. 270.]

Cette conception de la collision des trois temps peut également être envisagée en lien avec le tableau de Titien, *Allégorie du temps*, datant de 1565.

– « Amoureux du temps, de la mémoire, j'apprécie particulièrement saint Augustin lorsqu'il énonce les trois temps en un : il n'y a qu'un seul temps, le présent du présent – le présent du passé – le présent du futur. » [Pierre de Fenoÿl, 1987, in *Chronophotographies*, Lausanne, musée de l'Élysée / Paris, Centre national des arts plastiques, 1990, p. 155.]

Rechercher dans ses photographies des traces de ces « trois temps en un ».

■ À partir des deux citations suivantes, développer la question des montages de temporalités en photographie : « Il me fallait d'abord bien concevoir, et donc, si possible, bien dire en quoi le Référent de la Photographie n'est pas le même que celui des autres systèmes de représentation. J'appelle "référent photographique", non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. La peinture, elle, peut feindre la réalité sans l'avoir vue [...]. Au contraire de ces imitations, dans la Photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé. Et puisque cette contrainte n'existe que pour elle, on doit la tenir, par réduction, pour l'essence même, le noème de la Photographie. » [Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 119-120.]

« Le photographe ne travaille pas dans le présent mais dans le futur antérieur, il découvrira plus tard ce qu'il a vu, une fois l'image révélée. Il y découvrira même ce qui lui était invisible. Ce qu'il voit dans le cadre n'est pas ce qu'il verrait en dehors (dans le cadre s'établit une représentation, une image se fait et va se fixer), ce n'est pas même ce qu'il voit ou croit voir, ce sera ce qu'il a vu. Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été. » [Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 51.]

– L'expression de Jean-François Chevrier (« ça aura été ») fait référence à celle de Roland Barthes (« ça a été »). Identifier les temps utilisés et analyser la différence entre les deux.

– La notion, développée par Chevrier, de futur antérieur en photographie établit un lien avec le futur non pris en compte par Roland Barthes. En quoi cela change-t-il notre perception de la photographie ?

■ Rapprocher la démarche photographique de Pierre de Fenoÿl de la réflexion sur la mémoire et le temps qui caractérise le projet littéraire de Marcel Proust :

• « Dans cette quête à travers le réel, ma mémoire est mon style. La mémoire est une image, la mémoire est l'image du temps » [Pierre de Fenoÿl, cité in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 32.]

• « Là, c'est un lit, il y a un parquet ; ce genre de porte je l'ai vu toute mon enfance et je veux absolument la capturer... J'ai rêvé ce genre de porte d'un air absent et total un nombre inoubliable de fois... Donc je me suis vu, comme pour moi la photo vient lorsque mon enfance revient à la surface, et il m'est apparu qu'il fallait absolument que je prenne cette porte en photo, c'est une espèce de constat. » [Pierre de Fenoÿl, cité in *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*, Paris, Xavier Barral, 2015, p. 6.]

• « Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon



23.11.84 10h  
[France, Tarn, 1984]

œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps.» [Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dernière phrase de l'édition originale de 1927; en ligne : <http://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Proust/>]

Dans la première édition de *Proust et la photographie*, publiée en 1982 dans une collection d'essais sur la photographie contemporaine, Jean-François Chevrier avait accompagné son texte d'images de Pierre de Fenoÿl et Holger Trülzsch.

■ Pour de Fenoÿl, photographier c'est simultanément :

- regarder le temps passer ;
  - retrouver des souvenirs ;
  - enregistrer un moment vécu ;
  - en conserver une trace pour le futur.
- Rechercher et rassembler des images photographiques qui évoquent plus particulièrement ces différentes relations au temps.

– Concevoir un dispositif permettant de matérialiser plusieurs temporalités :

- Photographies de traces du passé : présence d'objets et de dessins évoquant l'enfance, marques d'anciennes habitations...
- Mises en scène photographiques d'un souvenir ; photographies d'une impression ou d'une sensation vécue et toujours présente...
- Photographies mises sous pli et envoyées à soi-même par voie postale ou cachées au fond d'un jardin pour un temps futur...

■ Concevoir et réaliser une production photographique qui devra faire figurer différentes temporalités dans une même image.

- Photographier un lieu (salle de classe, cour de récréation) en utilisant une vitesse lente (dans ce cas un pied est recommandé). Faire plusieurs essais de temps de pose : 1 seconde, 10 secondes, 1 minute, 10 minutes, le temps d'une heure de cours, en utilisant si nécessaire un filtre de densité neutre.
- Réaliser un photomontage ou photocollage de plusieurs images représentant un même sujet photographié à différents moments.
- Travailler sur la trace laissée par le passage du temps : réaliser une nature morte d'objets sur une table de classe qui sera laissée en place quelques temps, de manière à laisser s'accumuler la poussière. Ôter les objets et réaliser une prise de vue des formes laissées.

**autres ressources**

- Jean-Christophe Bailly, *Le Temps fixé*, Paris, Bayard, 2009.
- Michèle Mazalto, *Arts visuels et temps*, Scérén-CRDP, 2010.
- « La mesure du temps. Du cycle 1 au cycle 3 » : <http://netia59a.ac-lille.fr/ienavmau/productions/petitschercheurs/2012/LA%20MESURE%20DU%20TEMPS.pdf>
- Danièle Perruchon « Le temps qui passe », Universcience, palais de la Découverte, 7 mars 2012 : <http://www.cndp.fr/crdp-paris/IMG/pdf/Le-temps-qui-passe.pdf>



Sans titre  
[Égypte, 1983-1984]

Sans titre  
[Égypte, 1981]

## VOYAGES EN ÉGYPTÉ

« En Égypte, j'ai pu travailler en étroite collaboration avec l'artiste qui avait sculpté les bas-reliefs en fonction de l'apparition de la lumière. Il y a un instant où ils s'éclairent complètement, où ils sont révélés. J'attendais cet instant, et la lumière à travers le temps me reliait au présent. Le lieu où je suis vient s'inscrire au milieu de tout cela, comme un point de recentrement. » [Pierre de Fenoyl, *Le temps est la patience de Dieu*, Castelnau-de-Montmiral, Corduriès, 1987; en ligne: <http://www.pierrededefenoyl.fr/pierrededefenoyl.php?lang=fr&page=textes>]

« Ce sont ces photographies d'Égypte qui sont exposées aujourd'hui dans la salle d'animation, au rez-de-chaussée du Centre Georges-Pompidou. Les grands tirages noir et blanc, non titrés, ne portent qu'une indication de temps, jour et heure.

Pour leur auteur, la première salle est un hommage à la chambre noire: telle photo hachurée en trois parties, prise derrière un grillage, est comme le film photographique, son minuscule triangle noir en haut à droite est "le petit oiseau qui va sortir"; telle autre photo est comme une plaque photographique parcheminée; tel profil est la figure de proue du noir et blanc; la figurine de telle fresque représente Horus, le dieu du regard, tandis que ce visage de femme, martelé par les Comptes, est invisible à l'œil nu et ne se révèle

que par la photographie. Il s'agit davantage d'un travail – presque scientifique – sur la photographie que d'un reportage sur l'Égypte.

"C'est un peu, toute proportion gardée, explique Pierre de Fenoyl, le même mouvement que celui de la *Recherche du temps perdu*: le chemin que je veux parcourir se terminera probablement par des images électroniques ou de synthèse. C'est tout un parcours de mémoire collective ou individuelle qui fait que j'ai envie, à travers le paysage, de poursuivre par la Grèce, Rome et l'Asie avant que toute cette mémoire ne disparaisse". » [Hervé Guibert, « Pierre de Fenoyl. Le photographe buissonnier » (1984), in Hervé Guibert, *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p. 412-413.]

■ « Pour copier les millions et millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le daguerréotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail. Munissez l'institut d'Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre, et sur plusieurs des grandes planches de l'ouvrage célèbre, fruit de notre immortelle expédition, de vastes étendues d'hiéroglyphes réels iront remplacer des hiéroglyphes fictifs ou de pure convention; et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale,

les œuvres des plus habiles peintres; et les images photographiques étant soumises dans leur formation aux règles de la géométrie, permettront, à l'aide d'un petit nombre de données, de remonter aux dimensions exactes des parties les plus élevées, les plus inaccessibles des édifices. » [François Arago, *Le Daguerriotype, rapport fait à l'Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839*, Paris, L'Échoppe, 1987; édition originale disponible en ligne: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1231630>]

• « Flaubert et Du Camp se sont embarqués pour l'Égypte le 4 novembre 1849. Au mois de mars 1850, "à 12 lieues au-delà de Syène", Gustave Flaubert écrivait à son ami Louis Bouilhet: "le jeune Du Camp est parti faire une épreuve – il réussit assez bien – nous aurons je crois un album assez gentil". Cet album sera publié en 1852 sous le titre *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*. Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1851. Il contenait 125 planches tirées d'après les négatifs originaux choisis dans une collection de plus de 200 sujets. C'est le premier livre important illustré par la photographie, aussi le considère-t-on à juste titre comme un précieux "incunable".

[...] Le 17 novembre, c'est la première vision de l'Orient: "Quand nous avons été à deux heures du rivage d'Égypte, je suis monté avec le chef de la timonerie sur l'avant et j'ai aperçu le sérail d'Abbas-Pacha comme un

dôme noir sur le bleu de la mer. Le soleil tapait dessus. J'ai aperçu l'Orient à travers, ou plutôt dans une grande lumière d'argent fondue sur la mer... [Flaubert]"

Maxime avait une conception plus pratique du voyage: "j'avais compris qu'il me fallait un instrument de précision pour rapporter des images qui me permettraient des reconstitutions exactes".» [Marie-Thérèse et André Jammes, *En Égypte au temps de Flaubert. Les Premiers Photographes 1939-1860*, Paris, Kodak-Pathé, 1980, p. 3, 8.]

– Étudier les textes précédents et les photographies de Maxime Du Camp, consultables sur Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b77021632/f75.item>

Que peut-on dire des possibles usages de la photographie tels que les envisagent François Arago au moment de son invention ? En quoi les trois photographies de Maxime Du Camp répondent-elles à une volonté documentaire et scientifique ?

Comparer les photographies de Maxime Du Camp et leurs légendes ou titres à ceux de Pierre de Fenoÿl. Relever les différences de point de vue, de cadrages, de motif et enfin de démarches.

– Confronter l'approche de Maxime Du Camp et de Gustave Flaubert à leur arrivée à Thèbes à partir des textes ci-dessous :

· Gustave Flaubert, *Voyage en Égypte*, lettre à Louis Bouilhet, 2 septembre 1850; en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k26956x/f47.image>. r=Voyage%20en%20Égypte%20Flaubert.langFR

· Maxime Du Camp, *Le Nil. Égypte et Nubie* (1889); en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1034143/f215.image>

– Par quels moyens expriment-ils leurs impressions de voyage ? Comment rendent-ils compte de leur découverte des vestiges archéologiques ?

■ « Errez maintenant parmi ce labyrinthe d'édifices et de débris à l'heure où les rayons obliques d'un soleil de feu baignent tout ce que vous voyez d'une lumière étincelante, ou quand la lune presque pleine comme aujourd'hui

tapisse de ses clartés les ruines immenses, quand les pylônes dressent dans la nuit leurs masses blanches ou noires, et vous aurez une impression de majesté et de grandeur, comme je ne pense pas qu'on puisse en éprouver une semblable sur la terre. » [Jacques Ampère, *Voyage en Égypte et en Nubie*, Paris, Lévy, 1868, cité par Sarga Moussa, « Le voyage en Égypte de Jean-Jacques Ampère »; en ligne : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00910099/document>]

– Pourquoi la ville de Thèbes mérite-t-elle le surnom d'« aînée des villes du monde », que lui a donné Champollion ? Pourquoi occupe-t-elle une place si importante dans l'imaginaire des voyageurs et des chercheurs ?

– Situer la ville sur une carte et faire une recherche sur son importance archéologique.

– Quel aspect de l'Égypte Pierre de Fenoÿl nous montre-t-il à travers ses photographies des vestiges égyptiens (mythique, rêvé, scientifique, imaginaire...)? Selon vous, ces photographies participent-elles d'une poésie des ruines ?

– En quoi peut-on dire que le photographe interroge le rapport au temps des civilisations ? On pourra mettre en relation la recherche esthétique de Pierre de Fenoÿl avec la célébration de l'Égypte ancienne par André Malraux : « Regarde, vieux fleuve dont les crues permirent aux astrologues de fixer la plus ancienne date de l'histoire, les hommes qui emporteront ces colosses loin de tes eaux à la fois fécondes et destructrices : ils viennent de toute la terre. Que la nuit tombe, et tu reflèteras une fois de plus les constellations sous lesquelles Isis accomplissait les rites funéraires, l'étoile que contemplant Ramsès. Mais le plus humble des ouvriers qui sauvera les effigies d'Isis et de Ramsès te dira ce que tu entendras pour la première fois : "Il n'est qu'un acte sur lequel ne prévaut ni la négligence des constellations ni le murmure éternel des fleuves : c'est l'acte par lequel l'homme arrache quelque chose à la mort". » [Discours en ligne : [http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/discours\\_politique\\_culture/monuments\\_Egypte.asp](http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/Andre-Malraux/discours_politique_culture/monuments_Egypte.asp)]

■ « Les planches qui composent cet ouvrage ont été photographiées comme des souvenirs, durant un voyage que nous avons fait dans les années 1851 et 1852. Les édifices des différents âges, les rives du Nil, les misérables habitations de fellahs ont été représentés tour à tour pour remémorer les sensations éprouvées pendant les mois nombreux que nous avons passés, seuls, au milieu des populations de l'« Égypte et de la Nubie ». » [Félix Teynard, cité in Marie-Thérèse et André Jammes, *En Égypte au temps de Flaubert. Les Premiers Photographes 1939-1860*, Paris, Kodak-Pathé, 1980, p. 16.]

· « Émouvantes. C'est certainement le seul qualificatif qui puisse convenir à ces images que, dans les années 1850, Félix Teynard a rapportées d'Égypte et de Nubie.

Émouvantes par le sujet, bien-sûr. Par ces pyramides et ces sphynx à demi ensablés, par ces ruines de temples que menace la végétation et dont l'équilibre semble miraculeusement expulser les entrailles pierreuses de l'organisation domestique. Nous ne les verrons plus jamais ainsi, plus touchants que monumentaux dans leur beauté venue du fonds du temps et confrontée à lui. [...]

Gardons-nous cependant de penser que ces images sont d'un "modernisme étonnant". Elles portent la marque d'un regard qui allie l'évidence à la naïveté et, si certains jeunes photographes conceptuels ou l'humour d'un Duane Michals retrouvent face à ces ruines ces qualités d'étonnement, ils le font dans le cadre d'une démarche. Ici, seul le choc de la découverte lié à une conception architecturale de la perfection pouvait, au moment où la photographie balbutiait les traces de sa mémoire, placer l'objectif exactement en face de la pyramide et renvoyer l'équilibre du trépied à celui du monument. » [Pierre de Fenoÿl, « Félix Teynard », in *Album Photographique 1*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1979, p. 24.]

– Consulter les photographies de Teynard sur le site Internet de l'agence photo de la RMN : <http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCoAZ9ERT&SMLS=1&RW=1213&RH=774>



Sans titre  
[Égypte, 1981]

– Relever, dans les deux textes, le vocabulaire du champ lexical des émotions. Que nous dit-il du regard de Teynard sur l'Égypte ?  
– Quels aspects du travail photographique de Teynard intéressent plus particulièrement Pierre de Fenoÿl ?  
– Pierre de Fenoÿl a préfacé le livre *Merveilles d'Égypte* de Duane Michals (Filipacchi-Denoël, 1978). La série *Build a Pyramid* (1978) est visible sur le site de la Pace/MacGill Gallery : [http://www.pacemacgill.com/selected\\_works/detailspage.php?artist=Duane%20Michals&iimg\\_num=59T](http://www.pacemacgill.com/selected_works/detailspage.php?artist=Duane%20Michals&iimg_num=59T)

■ À partir de plusieurs photographies de Pierre de Fenoÿl, rédiger un carnet de voyage fictif qui exprimerait les impressions et les observations d'un voyageur. Le carnet peut prendre la forme d'une suite épistolaire. Les photographies sont les déclencheurs de récits et de commentaires ; les élèves peuvent développer leurs sentiments, leurs analyses ou encore leurs réflexions.

Vous pouvez vous référer aux ressources documentaires du dossier édité par le Scérén-CRDP Lorraine / CDDP Moselle « Voyages : histoires et carnets » (en ligne : <http://www.espace-eac.fr/public/images/stories/pdf/CarnetsVoyages/Voyagesbiblioprof.pdf>).

#### ressources en ligne

– Sitographie « l'Égypte ancienne », réalisée par le CRDP de l'académie de

Nice : <http://www.cndp.fr/crdp-nice/sitographie-l'Égypte-ancienne-6e/>  
– Dossier sur l'Égypte ancienne en 3D, avec les TICE : <http://eduscol.education.fr/numerique/dossier/archives/Égypte-ancienne>  
– Dossier numérique sur la civilisation Égyptienne : <http://education.francetv.fr/antiquite/sixieme/dossier/l-Égypte>  
– Jean-François Champollion, septième des *Lettres écrites d'Égypte et de Nubie en 1828 et 1829*, datée du 28 novembre 1828 : <http://www.gutenberg.org/files/10764/10764-h/10764-h.htm>  
– Site de l'exposition en ligne « Voyage en Orient » de la Bibliothèque nationale de France : <http://expositions.bnf.fr/veo/index.htm>  
– Marta Caraion, « Littérature et photographie orientaliste, ou la mémoire égyptienne de Maxime Du Camp », *Romantisme*, n° 120, 2003 : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_2003\\_num\\_33\\_120\\_6105](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_2003_num_33_120_6105)

#### PERCEPTIONS ET REPRÉSENTATIONS DU PAYSAGE

« Sans omettre de se référer aux origines du genre et à sa catégorisation à l'âge classique, on étudiera le devenir tant du paysage comme genre artistique que de l'art du paysage avec son influence sur l'architecture et l'urbanisme, en lien avec les transformations du paysage physique et l'évolution de sa perception. Il conviendra particulièrement de questionner l'influence des révolutions industrielles et des colonialismes sur l'évolution du genre, le rôle du paysage dans l'éclosion de l'abstraction, le statut de la photographie de paysage, le sentiment du paysage dans l'art contemporain et la déclinaison de la notion de paysage dans les différents arts, en particulier la musique, depuis le Romantisme jusqu'à nos jours. »  
[« Le paysage depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », programmes limitatifs des enseignements d'histoire des arts, option facultative en classe terminale toutes séries, « Le patrimoine, des Sept Merveilles du monde à la Liste du patrimoine mondial » : [http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin\\_officiel.html?cid\\_bo=77026](http://www.education.gouv.fr/pid25535/bulletin_officiel.html?cid_bo=77026)]

■ Observer et décrire un paysage :

– Localiser les différents éléments composant le paysage : les éléments naturels et ceux façonnés par l'homme (les habitats, les éléments liés aux activités humaines...); les reporter sur un croquis.

– Repérer les éléments mobiles (nuages, lumière, animaux, hommes, véhicules...), ainsi que les sons, les odeurs, les goûts, les touchers; reporter ces informations dans un tableau.  
– On pourra réaliser plusieurs croquis d'un même paysage à plusieurs échelles, ou selon différents points de vue.

– Pour une analyse autour du paysage, notamment en lien avec les programmes de géographie, nous vous indiquons les dossiers sur la lecture de paysage réalisés par Mme Rizzi, en ligne sur le site de l'académie d'Aix-Marseille : <http://www.marseille-51en.13.ac-aix-marseille.fr/spip/spip.php?article250>

■ Choisir une photographie de paysage de Pierre de Fenoÿl et proposer aux élèves de rédiger deux textes descriptifs : le premier mettant en avant les caractéristiques géographiques du paysage représenté (topographie, type de climat, activités humaines...), le second développant le point de vue d'un promeneur qui se déplacerait au milieu de la nature et décrirait ce paysage en mettant l'accent sur ses impressions sensorielles (bruit du vent dans les feuillages, chant des oiseaux, odeurs, chaleur des rayons du soleil ou fraîcheur de l'ombre...).

– Quels sont les caractéristiques textuelles et les enjeux spécifiques des deux textes ?

#### ressources

– Dispositif interdisciplinaire géographie-français pour les classes de cinquième, proposé par l'académie de Lille : <http://www4b.ac-lille.fr/~scc/fichiers/p1/Francaisetgeographiepaysage.pdf>  
– Analyse de l'évolution de la description scolaire au secondaire depuis 1960 pour la revue *Pratiques* (n° 109-110, juin 2001) : [http://pratiques-cresef.fr/p109\\_pe1.pdf](http://pratiques-cresef.fr/p109_pe1.pdf)  
– « Les mots pour décrire le paysage », article proposé par l'académie de Versailles : <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article354>

■ Rechercher un paysage qui comporterait un arbre au premier plan.  
– À partir de ce premier plan, proposer aux élèves de photographier le même paysage en variant la composition.  
– Commenter les différents cadrages et compositions en termes de dynamisme et d'équilibre.

■ Pierre de Fenoÿl photographie avec la lumière du soleil et joue avec sa qualité (lumière diffusée par les nuages, lumière dirigée du soleil), sa position et sa direction pour enregistrer le jeu des lumières et des ombres sur les paysages qu'il arpente. Par beau temps, le soleil est assimilable à une source de lumière ponctuelle, dirigée, produisant des ombres dures avec des contours nets. Par temps couvert, la lumière du soleil est diffuse, créant des ombres douces aux contours progressifs et flous. Plusieurs de ses photographies présentent une alternance de tons sombres et de tons clairs, c'est-à-dire un contraste de valeurs qui s'apparente au clair-obscur.

– Rechercher des photographies de Pierre de Fenoÿl qui présentent des contrastes de valeurs importants. Quels éléments ce procédé permet-il de mettre en avant ? Ce type de contrastes a-t-il une influence sur l'atmosphère générale de l'image ?  
– Sensibiliser les élèves à la lumière environnante en leur proposant de comparer le rendu des différentes lumières extérieures. Par exemple, photographier en noir et blanc un même sujet (arbre, pot de fleur, banc dans la cour...) tout en conservant un même point de vue, par différents temps (plein soleil, temps couvert, brouillard, pluie...), à différentes heures de la journée et à différentes saisons. Légèrer chaque image avec la date et l'heure de la prise de vue. Inciter ensuite les élèves à retrouver pour chaque image, sans sa légende, le moment de la journée et de l'année.

■ Proposer aux élèves de travailler par groupes de deux, l'un tenant le rôle de modèle, l'autre de photographe, et de réaliser au cours d'une journée ensoleillée et sans nuages, une série d'images en noir et blanc qui

répondraient aux consignes suivantes : ombre à la droite du modèle, à sa gauche, devant lui, sans ombre, petite ombre, grande ombre, ombre détachée de son modèle...

– Observer, dessiner et photographier un objet sous différents éclairages : introduire les notions d'éclairage frontal (rendu plat sans relief), d'éclairage de contre-jour (rendu de silhouette), d'éclairage latéral, d'éclairage au-dessus du sujet... Utiliser par exemple une torche ou une lampe de bureau ainsi qu'une feuille de calque pour diffuser la lumière, une feuille de papier blanc ou d'aluminium comme réflecteur... Faire plusieurs essais en modifiant la distance, la position et la hauteur entre la source et l'objet. S'intéresser aux zones de l'objet mises en lumière et en ombre, au rendu des ombres propres et des ombres portées, au contraste éclairage... Imprimer les images et demander aux élèves de retrouver le dispositif d'éclairage utilisé.

– En arts visuels, travailler sur la présence de l'ombre portée dans l'histoire des arts, en vous reportant notamment à l'article en ligne de Roland Patin : <http://artplastoc.blogspot.fr/2012/09/131-lombre-portee-dans-lart.html>  
– Vous pouvez vous reporter à la proposition de séquence pédagogique autour de la lumière pour le cycle 3 : [http://www4.ac-nancy-metz.fr/ia57science/IMG/pdf/Lumiere\\_MAP\\_sequence\\_complete.pdf](http://www4.ac-nancy-metz.fr/ia57science/IMG/pdf/Lumiere_MAP_sequence_complete.pdf)

■ Réaliser un « observatoire du paysage » afin d'en étudier les changements au fil des saisons. Photographier à différents moments un paysage en conservant un même point de vue, cadrage et focale. Attacher une importance aux nuages et à leur rendu en modifiant si nécessaire la densité et le contraste à l'aide d'un logiciel de traitement d'image. Vous pouvez utiliser le logiciel libre de droit Gimp, téléchargeable à l'adresse <http://www.gimp.org>.

Vous pouvez également consulter les sites Internet de :  
– L'Observatoire photographique national du paysage : <https://terra.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photo-paysage/home/>



21.6.85 18h  
[France, Tarn, 1985]

– Le site de l'Observatoire photographique du paysage : <http://www.developpement-durable.gouv.fr/Observatoire-Photographique-du.html>  
– Le site de l'OPPP (« Observatoire photographique populaire du paysage »), projet initié par l'artiste Alain Bublex et coordonné par le Centre de création contemporaine de Tours : [www.observatoire-photographique.fr/observatoire/presentation/consommé](http://www.observatoire-photographique.fr/observatoire/presentation/consommé)

■ Travailler à partir du site de la Mission photographique de la Datar (1983-1989) (<http://missionphoto.datar.gouv.fr/fr>) et confronter les regards sur le paysage de plusieurs photographes : « On assiste d'abord à la prise en compte de toutes les échelles et du jeu entre celles-ci : Lewis Baltz propose, avec ce qui se rapproche d'un précis du terrain vague, un voyage dans le micro-paysage littoral de Fos-sur-mer. Josef Koudelka, dans ses pérégrinations parisiennes, s'arrête sur des abords et des bordures urbaines, dans un paysage au ras du sol. À l'opposé, le grand paysage s'épanouit dans les images des campagnes du Sud-Ouest de Pierre de Fenöyl ou dans les vues littorales de Gabriele Basilico, comme "un regard porté plus loin, un travail au ralenti" (Basilico, 1989). » [Vincent Piveteau, « Paysage et projet de territoire. Le rôle charnière de la Mission photographique », in Marie-Caroline Bonnet-Galzi (dir.), *La Mission photographique de la Datar*.

*Nouvelles perspectives critiques*, Paris, La Documentation française, 2014, p. 105.]

Comparer les images réalisées par ces quatre photographes (Baltz, Koudelka, de Fenöyl et Basilico). Quels sont les points de vue adoptés ? Les choix des espaces photographiés ? Quel rôle joue la lumière ? Quels effets produit-elle ?

■ « La chronophotographie est l'art du temps, comme la peinture est l'art de l'espace. La peinture est un art d'extraction et la chronophotographie, un art de réception. Le peintre donne la forme à la matière, le photographe reçoit la forme de la matière. » [Pierre de Fenöyl, « La chronophotographie ou l'art du temps », texte d'introduction à l'exposition de la Bibliothèque nationale de France, galerie Colbert, 1986 ; en ligne : <http://www.pierredeFenöyl.fr/pierredeFenöyl.php?lang=fr&page=textes>]

– Dans quelle mesure peut-on dire que les paysages de Pierre de Fenöyl se rapprochent ou s'éloignent de la tradition de la peinture ?

– Étudier particulièrement la notion de temporalité pour un peintre et pour un photographe par rapport à son motif. Dans quel cas l'œuvre nécessite-t-elle le plus de temps de réalisation ? Laquelle traduit le mieux la notion de durée ? De fugacité ? Chercher des termes définissant les paysages présentés dans l'exposition.

– Les sujets représentés par Pierre de Fenöyl sont-ils pour autant différents de ceux que l'on peut observer dans la peinture de paysage ? Vous pouvez notamment vous appuyer sur les deux images suivantes : *Sans titre*, Égypte, 1981 (p. 46) et 21.6.85 18h [France, Tarn, 1985] (ci-dessus).

– Comparer ces photographies de Pierre de Fenöyl aux tableaux suivants :

- Théodore Rousseau, *Groupe de chênes, Apremont (forêt de Fontainebleau)*, 1855, Paris, musée du Louvre ;
- Arnold Böcklin, *L'île des morts*, 1883, Berlin, Alte Nationalgalerie.

– Observer l'espace représenté dans ces compositions (emplacement du sujet principal, place du ciel, de l'horizon, répartition des zones d'ombre et de lumière, point de vue). Que peut-on en conclure ? Ces paysages semblent-ils intemporels ou, au contraire, provisoires ?

■ Analyser et commenter différentes représentations de paysage.

Vous pouvez notamment étudier :

- Claude Lorraine dit Le Lorrain, *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, 1642-1643 ;
- Jacob Van Ruisdael, *Paysage avec pâtres et paysans*, 1798 ;
- Joseph Mallord William Turner, *Hannibal franchissant les Alpes*, 1812 ;
- Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la mer*, 1808-1810 ;
- Eugène Fromentin, *Les Tombeaux des califes au Caire*, 1870 ;



17.10.85 18h  
[France, 1985]

- Claude Monet, *Les Nymphéas bleus*, 1916-1919;
- Pierre de Fenoÿl, 17.10.85 18h [France, 1985] (ci-dessus).
  - Quelle place tient la nature dans l'ensemble de chaque œuvre? S'agit-il du sujet principal ou d'un sujet prétexte?
  - Distinguer dans chacun de ces paysages la part de nature et de culture.
  - Relever les détails réalistes, imaginaires, subjectifs, fantasmés.
  - Quelles sont les lignes (horizontales, verticales, diagonales) ou les couleurs dominantes? En quoi ces lignes traduisent-elles l'immobilité, le dynamisme, la densité? Quelle atmosphère se dégage de ces paysages (calme, mouvementée, méditative...)?
  - Analyser le point de vue adopté par l'artiste. Quel effet produit-il sur le spectateur? Immersion, distance, contemplation, rêverie?

■ En lien avec le musée des Beaux-Arts de Tours, prolonger les questionnements sur les enjeux de la représentation du paysage. Vous pouvez construire une séquence à partir d'une sélection d'œuvres issues de collections du musée :

- Andrea Mantegna, *Christ au Jardin des Oliviers*, 1459;
- Antonio Francesco Peruzzini, *Paysage avec figures*, vers 1715;
- Pierre Antoine Demachy, *Vue panoramique de Tours*, 1787;
- Léon Belly, *Paysage. Forêt de Fontainebleau*, 1925;

- Claude Monet, *Un bras de Seine près de Vétheuil*, 1878;
- Olivier Debré, *Longue traversée gris bleu de Loire à la tache verte*, 1976.
  - Travailler sur le paysage dans l'histoire de la peinture, de son apparition au cours de la Renaissance à son affirmation comme genre. Questionner sa place et son rôle au cours de l'histoire de la représentation, ses sujets, ses formes et leurs transformations.
  - Les reproductions des œuvres de la collection sont consultables sur le site Internet du musée des Beaux-Arts de Tours : <http://www.mba.tours.fr/index.php?idtf=5160>

■ Le nouveau centre de création contemporaine olivier debré ouvrira à l'automne 2016 à Tours et poursuivra à plus grande échelle l'action du CCC : diffuser l'art le plus actuel, tout en accueillant une nouvelle mission consistant à prendre en charge le fonds d'un artiste majeur de l'abstraction, Olivier Debré.

- Proposer aux élèves de mettre en lien les peintures d'Olivier Debré et son poème *Impressions de voyage* : « Le trait que je trace devient le chemin de ma vie. À travers l'étroit noir du sentier je passe dans l'univers à la recherche de mon image. Par sa présence je suis à moi-même sensible et ma réalité est son corps. La ferveur insuffle le trait C'est l'effusion

Par lui je pénètre le lieu  
C'est la fusion  
Je goûte sa forme  
Ce sont les sens  
En lui je me poursuis moi-même  
C'est l'analyse  
Il est l'arbre que je plante  
C'est la création  
Car il est le tronc, la colonne  
Et la pierre  
Il est la tour et le mur  
La maison et la ville  
Il est le haut temple  
Et le vaste château  
Et la sainte cathédrale  
Si je palpe sa texture  
Je deviens la loi  
Qui détermine  
Si glissant en lui, je comprends sa trace  
Je définis l'esprit »  
[Olivier Debré, *Impressions de voyage* (publié dans le catalogue de l'exposition de la galerie Ariel, octobre 1973), in Chantal Georgel, *Le Paysage depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Futuroscope, Scérén-CNDP-CRDP, 2012, p. 56.]

- Quels rapports entretient Olivier Debré avec les paysages tourangeaux? Quels choix plastiques fait-il? Étudier la couleur, la matière, la composition, la lumière ainsi que le format.
- Établir des liens entre son poème et sa conception du paysage en peinture.
- Dans ces deux propositions artistiques, à quoi Olivier Debré fait-il appel chez le spectateur?



Sans titre  
[Inde, 1969]

Sans titre  
[Égypte, 1981]

■ Certaines images de Pierre de Fenoÿl ont été présentées dès 1985 à Tours, lors de la première exposition du CCC, qui s'intitulait « Sidérations. L'atelier photographique français » et qui témoignait de l'émergence d'une nouvelle génération de photographes dans la création contemporaine. Le photographe Bruno Réquillart (voir les archives de l'exposition « Bruno Réquillart. Poétique des formes » au Château de Tours en 2013 sur le site du Jeu de Paume), a également fait partie de cette manifestation inaugurale.

Dans le cadre du parcours « Images et arts visuels », proposé à Tours par le centre de création contemporaine olivier debré et le Jeu de Paume, vous pouvez construire un projet d'éducation artistique et culturelle, qui associera la découverte des photographies de Pierre de Fenoÿl à la rencontre avec les œuvres de l'agence d'architecture Aires Mateus, porteuse du projet du nouveau bâtiment du CCCOD (exposition personnelle jusqu'au 1<sup>er</sup> novembre 2015).

■ « Pour exprimer l'essentiel d'un paysage, à savoir l'impression qui s'en dégage, la poésie [...] ne doit pas chercher à nous en décrire les formes ni les couleurs, mais plutôt à nous faire entendre cette tonalité que la langue allemande désigne par le mot intraduisible de *Stimmung*, qui réunit à lui seul l'atmosphère d'un lieu, la coloration affective d'un moment et la

résonance du poème. » [Michel Collot, *La Pensée-paysage*, Actes Sud / ENSP, 2011, p. 219.]

– À l'appui de cette réflexion, mettre en relation les photographies de Pierre de Fenoÿl avec la notion de *Stimmung* : en quoi peut-on dire que le photographe s'attache à saisir un sentiment ?

– Constituer dans cette perspective un groupement de textes poétiques sur le thème du coucher de soleil. Comparer les moyens par lesquels l'image photographique et l'écriture poétique parviennent à provoquer des sentiments variés.

– Le groupement pourrait comporter des poèmes de Victor Hugo, « Soleils couchants », poème VI, in *Les Feuilles d'automne* (1831), de Paul Verlaine, « Soleils couchants », in *Poèmes saturniens* (1866), de Jules Laforgue, « Soleil couchant », in *Les Complaintes* (1885) ou encore d'Yves Bonnefoy, « Impressions, soleil couchant », in *La Vie errante* (1993).

#### ressource en ligne

– « Soleils couchants – Soleils levants. Deux moments du paysage en poésie » (niveaux seconde et première), in la revue *Le Français dans tous ses états*, n° 33 ; en ligne : <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse33.html>

■ « Les nuages ont fasciné les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle. Instruments d'une symbolique sacrée, ils deviennent, dans les tableaux qui admettent le paysage,

un des éléments de la représentation de la nature. La révolution romantique donne au paysage une place nouvelle et la photographie participe à ce mouvement dès son apparition. »

[Bernard Marbot, « La question des nuages », site Internet de l'exposition en ligne de la Bibliothèque nationale de France « Gustave Le Gray » : <http://expositions.bnf.fr/legray/reperes/nuages/index.htm>]

– Quelle importance Pierre de Fenoÿl accorde-t-il aux nuages et plus généralement aux ciels dans ses photographies ?

– En quoi les nuages et le ciel sont-ils des motifs poétiques ? Constituer une anthologie de textes qui illustrent la richesse de ce thème.

– Vous pouvez vous référer à Karin Becker, « Les discours sur les nuages dans la littérature française » (*Géographie et culture*, n° 85, 2013 ; en ligne : <http://gc.revues.org/2744>).

■ À partir d'une photographie de Pierre de Fenoÿl, rédiger de courts textes poétiques sous la forme de haïkus : « Le haïku est un petit poème de dix-sept syllabes, en trois vers (respectivement de 5, 7 et 5 syllabes). Il fut l'un des genres poétiques privilégiés de la littérature japonaise classique. Reposant sur une extrême concision formelle et usant parfois de l'humour pour suggérer un sentiment et non l'exprimer, il évoque en général un paysage ou un état d'âme. » [Encyclopédie Larousse en ligne :



19.11.84 17h  
[France, Languedoc, 1984]

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/haïku/57238>].

– Vous trouverez des conseils pour écrire des haïkus et des pistes de travail en classe dans les « Chemins de traverse entre créations poétiques et arts visuels » ; en ligne : [http://back.ac-rennes.fr/ia29/carnet/LinkedDocuments/Anima\\_B4haiku\\_et\\_arts\\_visuels.pdf](http://back.ac-rennes.fr/ia29/carnet/LinkedDocuments/Anima_B4haiku_et_arts_visuels.pdf)

– Prolonger la séance par la lecture et l'étude des poèmes de Philippe Jaccottet :

· « Champ d'octobre »

La parfaite douceur est figurée au loin  
à la limite entre les montagnes et l'air :  
distance, longue étincelle  
qui déchire, qui affine

· « Arbres III »

Arbres, travailleurs tenaces  
ajourant peu à peu la terre  
Ainsi le cœur endurent  
peut-être, purifie

[Philippe Jaccottet, *Poésie* (1946-1967), Paris, Gallimard, 2003, p.129 et 138-140.]

– Quelles métaphores poétiques les descriptions de Jaccottet proposent-elles ?

– En quoi peut-on rapprocher la photographie et le haïku ?

– Après avoir réfléchi à ce que suggèrent les feuillages dans les photographies de Pierre de Fenoÿl, proposer aux élèves de traduire le mouvement dans leur haïku.

■ « Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y

reposer tout entière et rassembler là tout son être, sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir ; où le temps ne soit rien pour elle, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucun autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que celui seul de notre existence, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière ; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un bonheur suffisant, parfait et plein, qui ne laisse dans l'âme aucun vide qu'elle sente le besoin de remplir. Tel est l'état où je me suis trouvé souvent à l'île de Saint-Pierre dans mes rêveries solitaires, soit couché dans mon bateau que je laissais dériver au gré de l'eau, soit assis sur les rives du lac agité, soit ailleurs au bord d'une belle rivière ou d'un ruisseau murmurant sur le gravier. » [Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire* (V), Paris, Gallimard, 1998, p. 101.]

– Dans quelle mesure la contemplation du paysage invite-t-elle à la méditation ? Quels sentiments les photographies de Pierre de Fenoÿl peuvent-elles susciter ?

– Constituer un groupement de descriptions littéraires (Chateaubriand, Balzac, Flaubert...) et analyser la relation entre personnages et

paysages. Étudier la fonction du paysage comme expression de la subjectivité des personnages.

– Des propositions de textes précis avec leurs commentaires sont disponibles en ligne notamment sur le site Internet de la revue du CNDP pour les enseignants de français, « Image du monde et expression du moi à travers trois paysages littéraires » : <http://www.crdp-montpellier.fr/ressources/frdtse/frdtse33k.html>

#### autres ressources

– Yves Le Gall, *Arts visuels paysages*, Futuroscope, Scérén-CNDP-CRDP Poitou-Charentes, 2010.

– *L'Art du paysage*, TDC, n° 1012, Futuroscope, Scérén-CNDP-CRDP, 2011.

– Chantal Georgel, *Le Paysage depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Futuroscope, Scérén CNDP-CRDP, 2012.

– Dossier pédagogique de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France « Trésors photographiques de la Société de géographie » : <http://expositions.bnf.fr/socgeo/pedago/oo8.htm>

– « Formes du paysage », dans le « dossier documentaire » des expositions « Robert Adams. L'endroit où nous vivons » et « Mathieu Pernot. La Traversée », en ligne sur le site du Jeu de Paume : [http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants\\_AdamsPernot.pdf](http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_AdamsPernot.pdf)

# « Lumière du temps »

« J'ai commencé par l'Égypte, en hommage à la première civilisation de l'image, comme pèlerinage aux sources de la lumière du temps. [...] Quand je travaillais, je sentais un dialogue avec l'artiste qui avait sculpté il y a trois mille ans en fonction de la lumière. Et, grâce à la lumière, une concordance d'esprit pouvait s'établir dans le temps. »

— Pierre de Fenoyl

Le terme « **photographie** » désigne un ensemble de procédés et de techniques qui permettent de produire des images par l'action de la lumière sur une surface sensible. Il est composé de deux racines d'origine grecque, le préfixe « photo » (ΦΩΤΟΣ, *photos* : lumière, clarté) : « qui procède de la lumière, qui utilise la lumière », et le suffixe « graphie » (ΓΡΑΦΕΙΝ, *graphein* : peindre, dessiner, écrire) : « qui écrit, qui aboutit à une image » ; il signifie ainsi littéralement « écrire avec la lumière ».

♦ Quels rôles jouent la lumière et le temps dans la photographie ? Quelles sont les différences entre la « **photographie argentique** » que pratique Pierre de Fenoyl et la « **photographie numérique** » que nous utilisons aujourd'hui ?

♦ Revenez sur l'action de la lumière dans la fabrication des images photographiques. Étudiez le principe des supports photosensibles « argentiques ».

♦ Pouvez-vous retrouver dans ces images de Pierre de Fenoyl des liens avec l'étymologie du mot « photographie » ? Quel rapprochement peut-on faire entre l'inscription des hiéroglyphes sur la pierre et la technique de la photographie ?

♦ Les photographies prises en Égypte cherchent-elles à décrire précisément les lieux et les sites ? Quels aspects des monuments sont mis en valeur grâce à la lumière ?

Le terme « **photographie** » désigne aussi l'image obtenue. La réalisation d'une image photographique argentique comprend plusieurs étapes, qui se déroulent dans le temps :

— Au moment de la **prise de vue**, l'image est enregistrée sur une **pellicule** ou un **film**. La **vitesse d'obturation** permet de régler le **temps de pose** ou **temps d'exposition**. L'image est alors encore invisible pour l'œil (on parle d'**image latente**).

— Le temps du **développement** du film (révélateur, bain d'arrêt, fixateur, lavage et séchage) permet ensuite d'obtenir un **négatif**.

— Le **tirage** s'effectue sur un papier photosensible par projection du négatif selon un certain temps de manière à obtenir un positif.

— Vient enfin le moment de l'**impression**, de la **diffusion** ou de la présentation de la photographie dans une **exposition**.

♦ Pierre de Fenoyl parle des appareils photographiques comme des « machines à capter le temps ». Comprenez-vous pourquoi ? Peut-on également parler de fixer le temps ?

♦ Commentez la citation suivante et examinez les temporalités en jeu dans ces images : « Le photographe vit le présent de son expérience comme le passé d'un futur. Ce n'est pas, ça aura été. » (Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie. La Résurrection de Venise*, Paris, L'Arachnéen, 2009, p. 51.)

*Les réponses à ces questions sont destinées à être élaborées dans le cadre des visites de groupes pour les scolaires et les jeunes publics, avec les médiateurs et à l'aide de matériaux dédiés. Vous pouvez aussi vous appuyer sur le livre jeunesse *Histoires de la photographie* et sur le « dossier documentaire » (en consultation dans l'espace éducatif).*



Sans titre  
[France, Tarn, 1987]



Sans titre  
[Égypte, 1984]



Sans titre  
[Égypte, 1981]



20.5.85 17 h  
[France, Tarn, 1985]



Sans titre  
[France, Tarn, 1985]



Sans titre  
[États-Unis, 1972]



Sans titre  
[Paris, 1979]



Sans titre  
[Égypte, 1981]

« Photographe, je possède une clef du temps. La terre est mon horloge, l'ombre ses aiguilles. Ne me demandez pas "quelle heure est-il ?" mais "où en est l'ombre ?" »

« Je bâtis un chronophotoroman. Il sera un seul et même livre, la recherche du temps présent et, une fois achevé, quel rêve de pouvoir le donner à différents écrivains, pour qu'ils écrivent différents romans d'une vie ! C'est avec cette conception que j'élabore des traces du temps vécu, comme des preuves en pensant aux autres. »

— Pierre de Fenoyl

♦ Qu'indique le titre de la première photographie ?

♦ Dans les deux photographies ci-contre, quels sont les éléments qui, une fois l'image enregistrée, ont pu perdurer dans le réel ?

♦ Quels sont les éléments représentés qui peuvent témoigner du passé ? En regardant les bâtiments, retrouvez l'histoire de leur construction et de leurs transformations successives. Peut-on les voir comme des traces du passage du temps ?

♦ Quels sont les éléments qui ont disparu après la prise de vue ? Peut-on dire que la photographie constitue, elle aussi, une trace du temps ? D'un seul instant ? En quoi évoque-t-elle la durée et le passage du temps ?

♦ Quels liens peut-on établir entre la photographie, la mémoire et le souvenir ?

♦ À partir de l'ensemble de ces photographies, revenez sur les voyages et les déplacements de Pierre de Fenoyl. Retrouvez le parcours de l'exposition et expliquez son titre : « Une géographie imaginaire ».

♦ Discutez de la manière dont des époques, des temps et des mouvements différents se rencontrent dans les trois images ci-dessous. Pouvez-vous situer les lieux représentés et connaissez-vous leur histoire ?

♦ Choisissez l'une de ces trois images et analysez sa composition en utilisant les couples de mots suivants : horizontal / vertical, construit / détruit, mouvement / immobilité, rapide / lent, présent / passé, étincelant / mat, rugueux / lisse, plein / vide, près / loin, massif / aérien, flou / net...

# Paysages, compositions et regards

« Un paysage est :

- 1) la configuration physique générale d'une région géographique, ou
- 2) l'aspect qu'on en découvre d'un point donné, ou
- 3) l'œuvre d'art représentant un tel aspect. La notion esthétique de paysage couvre ses trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. »

— Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 1116).



Sans titre  
[Inde, 1969]



Sans titre  
[Paris, 1980]



Sans titre  
[Égypte, 1984]

Le **point de vue** correspond à la position du photographe au moment de la prise de vue. Il peut se définir selon deux critères : la distance à laquelle on voit la scène ou le sujet et l'angle sous lequel on l'observe.

On distingue trois grandes catégories de points de vue ou d'angles de prise de vue :

- **frontal** : l'appareil est situé face au sujet (prise de vue de niveau) ;
- **en plongée** : l'appareil est situé au-dessus du sujet (avec un axe allant du haut vers le bas) ;
- **en contre-plongée** : l'appareil est situé en dessous du sujet (avec un axe allant du bas vers le haut).

◆ Pouvez-vous rapprocher chacune de ces images de l'un de ces points de vue ?

◆ Qu'apporte chacun de ces points de vue à la composition de l'image ? À la vision du spectateur ?



Sans titre  
[États-Unis, 1972]

Le **cadre**, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. On peut distinguer le **champ** (ce qui est dans le cadre), le **hors-champ** (ce qui est hors du cadre) et le **contrechamp** (ce qui opposé au champ). Le **cadrage**, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre.

Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible. On peut parler de **cadrage serré**, quand le sujet principal occupe la majeure partie de l'image, et de **cadrage large**, quand l'environnement ou le décor occupe une partie plus importante que le sujet ou l'objet photographié.

◆ Utilisez les termes définis ci-dessus pour décrire les images reproduites.

◆ Dans les deux photographies ci-contre se croisent plusieurs regards : celui du photographe, celui des personnes photographiées et celui du spectateur. Pouvez-vous indiquer dans chaque image la direction de ces regards et la manière dont ils se répondent ?



Sans titre  
[États-Unis, 1972]

« Photographiquement, le paysage se modifie à chaque minute. Une photographie de paysage est un instantané. Apparemment rien ne bouge, mais de même qu'à une source on ne boit jamais la même eau, on ne voit jamais le même paysage. »

— Pierre de Fenoÿl

◆ Dans chacune de ces images, où le photographe est-il placé par rapport au paysage ? Analysez le point de vue choisi (frontal, en plongée, en contre-plongée).

◆ À quelle distance le photographe se situe-t-il par rapport à son sujet ? S'agit-il d'un cadrage horizontal ou vertical ? Large ou serré ? Dans quels cas percevons-nous le plus de détails ? Ces choix ont-ils une influence sur notre manière de voir le paysage ?

◆ À votre avis, par quel moyen Pierre de Fenoÿl s'est-il rendu sur les lieux où il a pris ces photographies ? Selon vous, quelles relations entretient-il avec ces paysages ?

◆ Relevez les traces de l'activité humaine dans ces paysages. Sont-elles anciennes ou récentes ? Les paysages représentés par Pierre de Fenoÿl ressemblent-ils à ceux qui nous entourent actuellement ?

◆ Observez les lignes qui composent ces images. Sont-elles plutôt régulières ou irrégulières ? Remarquez-vous des lignes ou des formes qui se répondent à l'intérieur de chaque photographie ? Le mouvement est-il souvent représenté ? Quelle impression cela donne-t-il ?

◆ Étudiez la place occupée par le ciel et les nuages dans ces photographies, la répartition entre zones éclairées et zones dans l'ombre, la position des ombres portées (et celle probable du soleil au moment de la prise de vue). Quels sentiments ces paysages peuvent-ils susciter chez le spectateur ?

◆ Recherchez des mots et des expressions permettant de décrire ces paysages et de partager ce qu'ils évoquent pour vous. Vous pouvez vous aider des adjectifs suivants : serein, angoissant, grandiose, quotidien, menaçant, apaisant, contemporain, intemporel...

◆ Pour chacune de ces photographies, imaginez deux légendes différentes :

— l'une descriptive, ou qui semble faire objectivement état du lieu et du moment de la prise de vue ;

— l'autre poétique, qui rende compte de l'ambiance ou de l'atmosphère qui se dégage de l'image.

◆ Choisissez l'une de ces photographies et restituez-en les principaux caractères au moyen du dessin, en adoptant l'une des contraintes suivantes au choix :

— selon un temps limité : 10 secondes, 30 secondes ou 1 minute.

— selon un nombre de traits limité : 15 traits ou 30 traits.



17.10.85 18 h  
[France, 1985]



23.11.84 10 h  
[France, Tarn, 1984]



21.6.85 18 h  
[France, Tarn, 1985]

## RENDEZ-VOUS

### En continu, dans la tour du Château

· projection du film de Didier Deleskiewicz *Pierre de Fenoÿl. Paysages de campagne* (1985, 8 min, production : Datar et France 3)

· diffusion d'un extrait de l'émission radiophonique *La Nuit sur un plateau. Magazine de la photo*, avec des interviews d'Alain Sayag et Patrick Roegiers à propos de Pierre de Fenoÿl (1987, 8 min, production : France Culture)

### Le samedi, 15 h

visites commentées destinées aux visiteurs individuels, couplées le premier samedi du mois à 16 h 30 avec l'exposition du CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré

### Sur réservation

visites commentées pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

## PUBLICATION

### Monographie *Pierre de Fenoÿl, une géographie imaginaire*

Textes de Virginie Chardin, Jacques Damez et Peter Galassi  
Xavier Barral, 24 x 28 cm, 240 pages, 144 ill., 50 €

## RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir. Retrouvez également, dans les rubriques «Éducatif» et «Ressources», des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.  
[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)

Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume :  
[lemagazine.jeudepaume.org](http://lemagazine.jeudepaume.org)

## INFORMATIONS PRATIQUES

### Jeu de Paume – Château de Tours

25, avenue André-Malraux ·  
37000 Tours  
+33 2 47 70 88 46  
mardi-dimanche : 14 h-18 h  
fermeture le lundi

#### expositions

■ accès libre

#### rendez-vous

■ accès libre

■ visites commentées pour les groupes :  
sur réservation (+33 2 47 70 88 46 /  
[de@ville-tours.fr](mailto:de@ville-tours.fr))

■ les visites sont assurées par des étudiants en master d'histoire de l'art dans le cadre de la formation à la médiation issue d'un partenariat entre l'université François-Rabelais, la Ville de Tours, le CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré, Tours, et le Jeu de Paume, organisé en lien avec la direction départementale des Services de l'Éducation nationale (contact : [mediateurs.chateautours@gmail.com](mailto:mediateurs.chateautours@gmail.com))

### Jeu de Paume – Concorde

1, place de la Concorde · Paris 8<sup>e</sup>

20 octobre 2015 – 24 janvier 2016

■ Philippe Halsman. Étonnez-moi !

■ Omer Fast

■ Nguyen Trinh Thi

9 février – 22 mai 2016

■ François Kollar

■ Helena Almeida. Corpus

■ Edgardo Aragón

### CCCOD – centre de création contemporaine olivier debré

55, rue Marcel-Tribut · 37000 Tours  
+33 2 47 66 50 00  
[www.cccod.fr](http://www.cccod.fr)  
mercredi-dimanche : 14 h-18 h  
fermeture le lundi et le mardi

#### expositions

■ entrée libre

#### rendez-vous

■ accueil des groupes du mardi  
au vendredi sur rendez-vous  
([n.thibault@cccod.fr](mailto:n.thibault@cccod.fr))

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux



#PierreDeFenoÿl

Retrouvez la programmation complète,  
les avantages du laissez-passer et toute  
l'actualité du Jeu de Paume sur :  
[www.jeudepaume.org](http://www.jeudepaume.org)  
<http://lemagazine.jeudepaume.org>

Le Jeu de Paume est subventionné par  
le **ministère de la Culture et de la Communication**.



Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume  
bénéficient du soutien de **NEUFLIZE VIE**,  
mécène principal, et d'Olympus France.



Exposition organisée par le Jeu de Paume  
en collaboration avec la Ville de Tours.



En partenariat avec :

**ANOUS PARIS**

Commissaire de l'exposition :  
Virginie Chardin

Sauf mention contraire, l'ensemble des tirages  
argentiques et des documents présentés dans  
l'exposition provient de la collection Pierre de Fenoÿl,  
Paris, et les tirages modernes du fonds de dotation  
Pierre de Fenoÿl, Paris.

Le Jeu de Paume tient à remercier Véronique Herbeau-  
de Fenoÿl, Aliette Henry-de Fenoÿl et Louis-Félix de  
Fenoÿl pour l'aimable prêt de ces archives, en large  
partie inédites.

L'œuvre de Pierre de Fenoÿl est représentée par  
la galerie Le Réverbère, Lyon.

Toutes les photos : © Pierre de Fenoÿl

Couverture :  
Sans titre  
[France, Tarn, 1987]

Mise en page : Benoît Caninaferina  
© Jeu de Paume, Paris, 2015