



JEU

DE



PAUMÉ

TOURS

DOSSIER DOCUMENTAIRE

Thibaut Cuisset

Loire

26.11.2021 - 22.05.2022

Dossier documentaire mode d'emploi

Conçu par le service des projets éducatifs et les professeurs relais des académies de Créteil et de Paris, en collaboration avec les services éditions et exposition du Jeu de Paume, ce dossier rassemble 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, ainsi que des orientations bibliographiques.

→ **Approfondir l'exposition** développe plusieurs axes thématiques autour des conceptions de la représentation et du statut des images.

→ **Pistes de travail** initie des questionnements et des recherches, en lien avec une sélection d'œuvres et de documents présentés dans l'exposition.

Ce dossier documentaire est téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

Contacts

Réservations des visites de groupe

Accueil du château de Tours
culture-exposaccueil@ville-tours.fr /
02 47 70 88 46

Préparation des visites de groupe

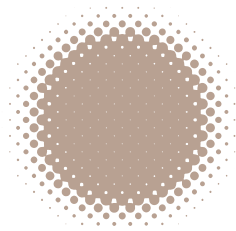
Médiation du Jeu de Paume-Tours
mediateurs.chateautours@gmail.com

Projets éducatifs du Jeu de Paume

Responsable du service
sabinethiriot@jeudepaume.org

SOMMAIRE

A	DÉCOUVRIR L'EXPOSITION	7
	Présentation et parcours de l'exposition	8
	Biographie	10
	La meule de foin de Thibaut Cuisset, entre peinture et photographie	12
	Bibliographie indicative et ressources	13
B	APPROFONDIR L'EXPOSITION	15
	Approches du paysage	16
	« Vedute », vues topographiques et paysages documentaires	19
	« Nouveaux topographes », Mission photographique de la DATAR et paysages contemporains	23
	Orientations bibliographiques thématiques	28
C	PISTES DE TRAVAIL	31
	Encadrés de l'espace éducatif	32
	Le Cours de la Loire	32
	Paysages et prises de vue	33
	Vues de Tours	34
	Paysage et territoire	35
	Notions et introduction	35
	Géographie d'un fleuve et aménagements	36
	Itinéraires ligériens	39
	Espaces, lumières et couleurs	40
	Points de vue et cadrages	40
	Influences cinématographiques et chromatiques	43
	Vues sur Loire et couleurs d'un territoire	44
	De la peinture à la photographie de paysage	46
	Histoire du paysage en peinture	46
	Autour du motif de la meule de foin	48
	Missions et « campagnes » photographiques	50





1. *Chouzy-sur-Cisse, Loir-et-Cher.
Centre-Val de Loire, 2010*

Parcours « images et arts visuels » à Tours

Le Jeu de Paume - Tours, le musée des Beaux-arts de Tours et le CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré proposent des visites croisées autour de la thématique du paysage ou de la découverte de l'art contemporain.



Retrouvez la programmation et les ressources autour de l'exposition « Thibaut Cuisset: Loire » sur le site du Jeu de Paume: <https://jeudepaume.org/evenement/thibaut-cuisset/>



Explorez la programmation et les ressources des structures culturelles de Tours:
- Musée des beaux-Arts de Tours: <https://mba.tours.fr/>
- CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré: <https://www.cccod.fr/>

Activités enseignants et scolaires

→ Rencontres enseignants

En lien avec la direction des services départementaux de l'Éducation nationale d'Indre-et-Loire (DSDEN 37) et dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle, des rencontres académiques sont organisées au début de chaque exposition.

mercredi 15 décembre 2021, 14 h-16 h

Visite de l'exposition « Thibaut Cuisset: Loire »

- gratuit sur inscription :

[cpd-artsplastiques37@](mailto:cpd-artsplastiques37@ac-orleans-tours.fr)

ac-orleans-tours.fr (pour

les enseignants du premier degré)

[adelinerobin@ac-orleans-](mailto:adelinerobin@ac-orleans-tours.fr)

tours.fr (pour les enseignants

du second degré)

→ Visites conférences ou

visites libres pour les classes

Assurées par une médiatrice dédiée aux expositions du Jeu de Paume-Tours, les visites conférences en direction des publics scolaires et périscolaires sont adaptées en fonction des classes ou des groupes.

Les groupes peuvent aussi découvrir les expositions dans le cadre de visites libres.

- gratuit pour les groupes scolaires et périscolaires

- du lundi au vendredi

9 h-11 h et 14 h-17 h

- sur réservation :

[cultureexposaccueil@ville-](mailto:cultureexposaccueil@ville-tours.fr)

tours.fr / 02 47 70 88 46

Espace éducatif

Situé au premier étage du château de Tours, l'espace éducatif offre aux groupes et aux publics scolaires ou périscolaires un lieu de rencontre et d'activités qui permettent de prolonger certains axes de réflexion abordés pendant les visites, en reprenant notions et questions ainsi qu'en associant images et langage.

Activités relais et publics du champ social et médico-social

→ Matinée Cultures du Cœur Indre-et-Loire

Des invitations sont proposées aux travailleurs sociaux et aux relais de l'association Cultures du Cœur Indre-et-Loire, en partenariat avec le CCC OD - centre de création contemporaine olivier debré.

vendredi 3 décembre 2021 9 h-12 h

Parcours croisé CCC OD

- Jeu de Paume-Tours

La matinée commence à

9 h au CCC OD autour la

découverte des expositions

du centre d'art et se poursuit

au Jeu de Paume-Tours.

- gratuit sur inscription: [www.](http://www.culturesducoeur.org)

culturesducoeur.org

→ Visites conférences ou visites libres

Le Jeu de Paume-Tours s'attache à accueillir et à accompagner tous les publics dans leur rencontre avec les images. La découverte des expositions en groupe permet de partager les regards et les expériences.

- gratuit pour les groupes en partenariat avec l'association

Cultures du Cœur

- du lundi au vendredi

9 h-11 h et 14 h-17 h

- sur réservation: [culture-](mailto:culture-exposaccueil@ville-tours.fr)

exposaccueil@ville-tours.fr /

02 47 70 88 46



2

2. *Entre Nantes et Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire, 2004*

3. *Entre Amboise, Indre-et-Loire, et Chaumont-sur-Loire, Loir-et-Cher. Centre-Val de Loire, 2001*

4. *Saint-Thibault-sur-Loire, Cher. Centre-Val de Loire, 2001*

6



DÉCOUVRIR L'EXPOSITION



3



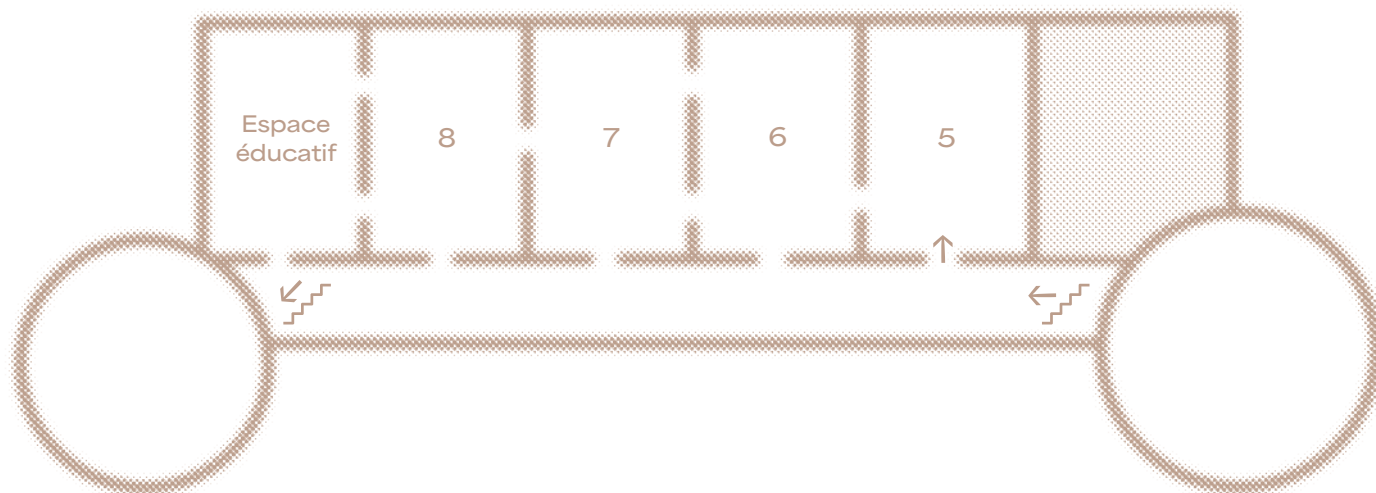
4

« Le travail que je mène sur le paysage est construit sur la conjonction de trois paramètres, la lumière, la couleur et le sujet, sans qu'il y ait entre eux de hiérarchie. L'équilibre entre les trois est assez fragile. La question du sujet est toujours celle de la représentation d'un lieu, d'un paysage associé à certaines lumières, à certaines couleurs. [...] J'ai plutôt tendance à enlever des éléments qu'à en rajouter... J'aime les espaces très ouverts: il suffit de peu pour dire les choses. »

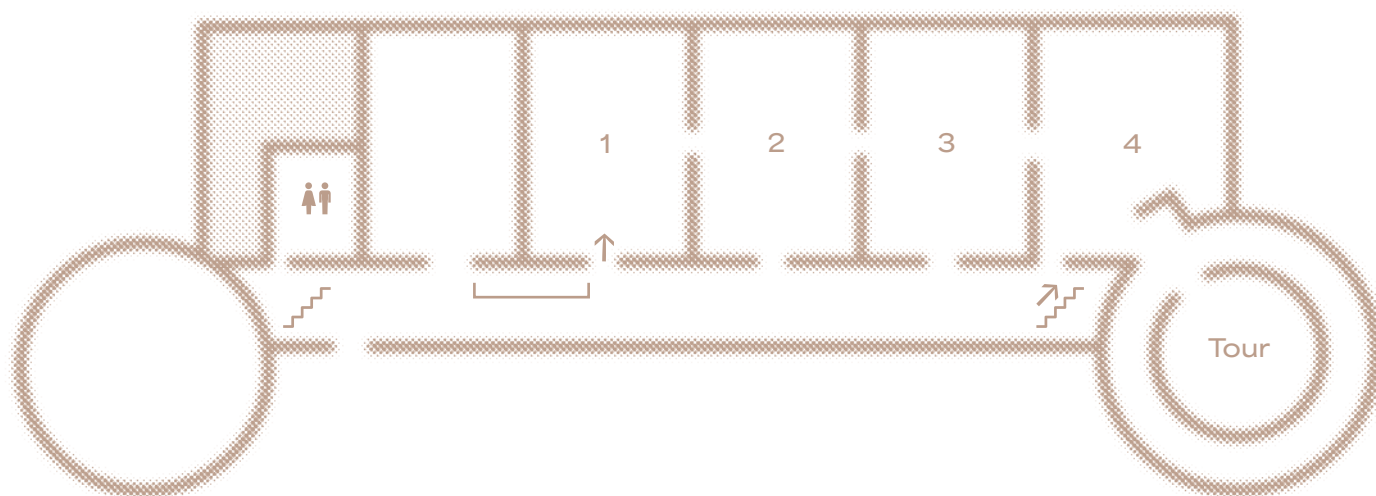
Thibaut Cuisset, in Monique Sicard, Aurèle Crasson, Gabrielle Andries-Roussel (dir.), *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017, p. 109.

Présentation et parcours de l'exposition

Niveau 1



Niveau 0



Pendant plus de trente ans, Thibaut Cuisset (1958-2017) se consacre à la photographie, s'intéressant plus particulièrement aux notions de paysage, d'environnement et de territoire, en s'imprégnant longuement de chaque lieu visité, en France comme à l'étranger. Constituant son œuvre au gré de commandes, de résidences et de prix photographiques, il prend soin d'éviter le spectaculaire et met au premier plan le paysage vécu.

Doté d'une formation de technicien de laboratoire, Thibaut Cuisset fait ses premières images en couleurs avec une chambre photographique, qui demeurera son appareil de prédilection par la suite. Sa démarche s'inscrit en droite ligne du style documentaire théorisé par Walker Evans, qui allie la valeur du document à une dimension artistique : un cadrage le plus souvent frontal, sans présence humaine, et une distanciation vis-à-vis du sujet, écartant toutefois la stricte neutralité. Le rapport à la couleur et à la lumière est central dans son œuvre et témoigne d'une volonté de rester fidèle au réel tout en ménageant une certaine douceur dans les tonalités et dans l'harmonie des compositions.

L'exposition « Thibaut Cuisset : Loire » réunit pour la première fois plusieurs séries réalisées entre 2001 et 2010 dans les campagnes ligériennes. Ensemble majeur dans l'œuvre du photographe, ce travail autour du fleuve Loire prend part à un projet plus vaste, « Campagnes françaises », engagé au début des années 1990. Thibaut Cuisset porte un regard minutieux sur ce paysage et donne à voir une grande diversité géographique, saisonnière, chromatique et lumineuse. Il est également question du rapport au temps dans ces photographies : elles en traduisent les effets, documentent les transformations, révèlent les équilibres et les bouleversements. La lenteur que requiert la méthode liée à l'utilisation de la chambre photographique et au besoin de s'imprégner du paysage permet au temps et à la durée de se déposer dans l'image.

Commissaires de l'exposition :
Camille Cuisset et Quentin Bajac

1-4

Les bords de Loire, 2001-2004

À l'occasion d'une commande pour la première édition du festival Images au Centre en 2001, Thibaut Cuisset entreprend une campagne photographique autour de la Loire, longeant le fleuve entre Nevers et Tours. Quelques années plus tard, en 2004, la Ville de Saumur lui donne l'opportunité de poursuivre ce travail entre Tours et Nantes.

Ces deux itinéraires, réunis par le photographe pour former une même série, témoignent de l'atmosphère si particulière aux paysages ligériens que dessine le fleuve avec ses rives, ses cultures et ses ponts. Fidèle à sa démarche, Thibaut Cuisset cherche à retranscrire l'émotion ressentie, à travers un équilibre puissant entre sujet, lumière et couleur.

Le fleuve a une place importante dans son œuvre - laquelle marque également un intérêt pour la Seine, la Somme, l'Euphrate et la Volga -, car celui-ci est le théâtre d'activités qui façonnent les berges et le pays environnant.

5

Amilly, 2002

En 2002, la commune d'Amilly (Loiret, Centre-Val de Loire) invite Thibaut Cuisset dans le cadre de la commande « Regard sur le territoire amillois : paysages-ruptures ». Le photographe s'éloigne alors quelque peu des rives ligériennes pour s'interroger sur la qualité des « espaces intermédiaires » entre villes et campagnes, comme il l'a fait en Italie ou dans l'Hérault, témoignant des mutations du paysage. Thibaut Cuisset rappelle à plusieurs reprises que « tout paysage est digne d'intérêt ». Ses photographies incitent à contempler avec la même attention les campagnes traditionnelles, les bords de Loire et les zones périurbaines, en perpétuel mouvement. Ainsi, la série consacrée à Amilly s'intègre naturellement dans ce travail sur la Loire.

6-8

La Loire, de la source à l'estuaire, 2010

Sur l'invitation de l'artiste Olivier Leroi dans le cadre du 1 % artistique lié à l'ouverture de la maison de site du mont Gerbier-de-Jonc en 2010, Thibaut Cuisset explore à nouveau les bords de la Loire, cette fois-ci depuis sa source jusqu'à l'estuaire. Il produit une série de 22 photographies en suivant un itinéraire précis, selon les termes de la commande : une prise de vue tous les 50 kilomètres. « Cette commande, précise-t-il, me permettait en effet de réaliser un art sous contrainte, de poursuivre autrement mon approche de ce fleuve. Je pensais que c'était pour moi une manière de créer un rythme nouveau dans ma façon d'aborder un pays. Car photographier la Loire en suivant son cours est inépuisable. »

Parallèlement, il obtient le prix de l'Académie des beaux-arts, qui lui octroie la possibilité de parcourir les territoires des départements de la Loire, du Loir-et-Cher et de la Haute-Loire. Au fil d'une décennie, le photographe aura sillonné les 1013 kilomètres du cours du fleuve avec sa chambre photographique, expérimentant différentes approches, mais toujours dans la continuité d'une réflexion sur les mutations paysagères.



Le guide de l'exposition est téléchargeable en ligne sur le site du [Jeu de Paume](#).

Thibaut Cuisset

Biographie

1958

Naissance de Thibaut Cuisset le 19 mars à Maubeuge, France.

1982

Formation de technicien de laboratoire photographique au Créar, Gouvieux, France.

1984-1992

Enseignement au Créar.

1985

Premières photographies en couleurs à la chambre en Égypte et au Maroc.

1987

Exposition collective « Le temps d'un mouvement », Centre national de la photographie, Paris, France.

1989

Bourse Léonard de Vinci du ministère français des Relations extérieures pour un séjour en Australie.
Exposition collective « L'Égypte des photographes », Institut du monde arabe, Paris, France.

1991

Exposition personnelle « Thibaut Cuisset dans "Nouveaux itinéraires. Paysages de Suisse" », mission pour le 700^e anniversaire de la Confédération helvétique au musée de l'Élysée, Lausanne, Suisse.

1992

Exposition personnelle « Paysages d'Andalousie », Rencontres internationales de la photographie, Arles, France.

1992-1993

Pensionnaire à la Villa Médicis, Rome, Italie.

1994

Exposition personnelle « Paysages de Corse », commande de la mission photographique de la direction régionale des Affaires culturelles de Corse, Biennale de la photographie, Bastia, Corse, France.

Exposition collective « Paris la nuit, les photographes de Métis », Mois de la photo, musée Carnavalet, Paris, France.

1995

Résidence au centre culturel français de Thessalonique, Grèce.
Les Bouches de Bonifacio, Mission photographique du littoral, Corse, France, avec les éditions Marval.
Exposition personnelle « Paysages d'Italie », Centre international d'art et du paysage, île de Vassivière, Beaumont-du-Lac, France.

1996

Exposition personnelle « L'Observatoire photographique du paysage - Un itinéraire en Côtes-d'Armor », dans le cadre d'une commande du ministère de l'Environnement français, Galerie du Chai, Saint-Brieuc, France.

1997

Résidence à la Villa Kujoyama, Kyoto, Japon.

1997-1998

Résidence au centre culturel français de Turquie, Izmir, Turquie, suivie de l'exposition personnelle « Paysages de Turquie ».

2000

Bourse du Fiacre du ministère de la Culture pour un séjour en Islande.

2001

Exposition personnelle « La Loire de Thibaut Cuisset », festival Images au Centre, château de Fougères-sur-Bièvre, France.
Les Monuments de Paris, commande du Monde.

2002

« Regard sur le territoire amillois : paysages-ruptures », commande de la mission photographique de la Ville d'Amilly, France.
Expositions personnelles « Paysages », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France ; « Méditerranée », Photobiennale 2002, IV^e Mois international de la photographie de Moscou, Maison de la photographie de Moscou, Russie.

2004

Bourse du Fiacre du ministère de la Culture pour un séjour en Namibie.
Expositions personnelles « La Loire de Thibaut Cuisset », commande de la Ville de Saumur, théâtre de Saumur, France ; « Australie », festival international de la photo Nature & Paysage, La Gacilly, France.

2005

Exposition personnelle « Le Dehors absolu », festival Les Transphotographiques, palais des Beaux-Arts de Lille, France.

2007

Résidence à la Maison de la photographie de Moscou, Russie.
Exposition personnelle « Un Hérault contemporain - Mission photographique : regard sur un département », domaine de Lézigno - Centre d'art privé, Béziers, France.

2008

Résidence au centre culturel français de Damas, Syrie.

2009

Prix de la photographie de l'Académie des beaux-arts.
Résidence à Samara, Russie.
Exposition personnelle « Une campagne photographique - La boutonnière du pays de Bray », galerie photo du Pôle image Haute-Normandie, Rouen, France.

2010

« La Loire, de la source à l'estuaire », commande de l'artiste Olivier Leroi, au titre du 1 % artistique affecté à la maison de site du mont Gerbier-de-Jonc, France.
Expositions personnelles « Une campagne photographique dans l'Eure au temps de l'impressionnisme - Échos contemporains avec Thibaut Cuisset », festival Normandie Impressionniste, musée de Vernon, France ; « Syrie, une terre de pierre », galerie Les Filles du Calvaire, Paris, France ; « Paysages de Syrie », domaine de Chaumont-sur-Loire, France ; « Campagne française - Fragments », Mois de la photo, Académie des beaux-arts, Paris, France.

2011

Exposition personnelle « Nulle part ailleurs - La Bouilladisse », hôtel de ville de La Bouilladisse, France, à l'occasion du 100^e anniversaire de la ville.

2012

Exposition personnelle « Le Fleuve Somme », commande du conseil général de la Somme, hôtel du département, hôtel des Feuillants, Amiens, France.
Exposition collective « Transition, paysages d'une société », commande du Market Photo Workshop de Johannesburg et des Rencontres internationales de la photographie d'Arles dans le cadre des années culturelles croisées (saisons Afrique du Sud-France 2012 & 2013), à l'initiative de l'Institut français et du National Arts Council of South Africa.

2013

Exposition personnelle « Le Pays clair - Camargue », Rencontres internationales de la photographie, Arles, France.
Exposition collective « Transition, paysages d'une société », Rencontres internationales de la photographie, Arles, France.

2014

« Écarts », hôtel Fontfreyde, centre photographique, Clermont-Ferrand, France.

2015

Prix Résidence pour la photographie de la Fondation des Treilles.

2016

Exposition personnelle « Campagnes françaises », Fondation Fernet-Branca, Saint-Louis, France.

2017

Expositions personnelles « La Rue de Paris », festival ImageSingulières, Sète, France ; « Paysage S », Lieu d'art et action contemporaine - LAAC, Dunkerque, France ; château Coquelle, Rosendaël, France ; galerie Robespierre, Grande-Synthe, France ; Centre Interprétation Art et Culture, Bourbourg, France.
Exposition collective « Paysages français - Une aventure photographique (1984-2017) », Bibliothèque nationale de France, Paris, France.
Décès de Thibaut Cuisset le 17 janvier, à Villejuif.

2018

Exposition personnelle « Paysages de Loire et d'Islande », Chaumont-Photo-sur-Loire, Chaumont-sur-Loire, France.

2019

Exposition collective « Connectivités », Mucem, Marseille, France.

2020

Exposition collective « En chantier », Maison européenne de la photographie, Paris, France.

La meule de foin de Thibaut Cuisset, entre peinture et photographie

« Cette meule de foin, solidement ancrée dans le paysage plat des bords de Loire rappelle la série que Claude Monet a réalisée sur ce motif en Normandie entre 1890 et 1891. Sous le pinceau du peintre, ces amas de foin ne sont plus que des formes géométriques qui, sous l'effet des variations de lumière et de l'atmosphère se dissolvent peu à peu pour ne devenir que pures couleurs et matières. Comme lui, Thibaut Cuisset entrait en campagne et se confrontait à son sujet. Attentif à la lumière, il recherchait avant tout à capter sa transparence et sa clarté. Il travaillait essentiellement par temps couvert de façon à obtenir une lumière homogène, sans ombres portées et sans contrastes trop forts. C'est pourquoi nous avons cette impression d'un paysage figé, intemporel et suspendu. Comme si la nature retenait son souffle. En ce sens, il est très proche d'un paysage de Cézanne que Cuisset admirait. La meule devient sculpturale. Elle domine le paysage. Le point de vue en légère contre-plongée ainsi que la présence de cette ligne d'horizon verte et bleue au centre de l'image, soulignée par la fine bande des arbres et du relief au loin, contribuent à l'ancrer fermement dans le sol et à lui conférer puissance et monumentalité. Comme Cézanne, il recherchait l'épure, le "concentré du lieu", synthétisait, allait à l'essentiel.

Mais cette image porte aussi en elle le souvenir de la meule de foin d'Henry Fox Talbot, réalisée en 1844. Pour ce scientifique et passionné de botanique qui regarda beaucoup la nature pour mettre au point ses premiers "dessins photogénés" puis la technique du calotype, la meule était un sujet idéal pour démontrer les qualités de la photographie. Comme il l'affirmait dans *The Pencil of Nature* [Le crayon de la nature] en 1844, sa nature et sa structure même lui permettaient de saisir et de restituer "toutes les nuances d'ombre et de lumière" dans leurs moindres détails. En réponse, Thibaut Cuisset a capté dans cette image d'une grande précision, toute une palette de nuances de couleurs et comme Talbot, s'attachant à représenter un sujet simple et familier de la nature, il a tenté de donner à voir, comme il le disait lui-même ces lieux "qu'on ne regarde pas toujours, peut-être tout simplement parce qu'ils crèvent les yeux".

Ce qui intéressait Thibaut Cuisset, c'était "d'aller fouiller dans le paysage". Ainsi cette image, d'une désarmante simplicité, représente et incarne une part du paysage français et nous révèle en même temps le pouvoir qu'a la photographie de rendre visible ce qui est devenu invisible. Comme Cézanne, qui souhaitait faire de l'impressionnisme "un art solide et durable comme l'art des musées", la meule de Thibaut Cuisset revisite la peinture et s'impose à nous comme elle s'inscrit dans l'histoire de la photographie. »

Ève Lepaon, « La meule de foin de Thibaut Cuisset, entre peinture et photographie », *Le magazine du Jeu de Paume*, 22 mars 2021 (<https://archive-magazine.jeudepaume.org/2021/03/cuisset/index.html>).



Catalogue de l'exposition

→ Thibaut Cuisset: Loire, Paris, Jeu de Paume / Landebaëron, Filigranes éditions, 2021.

Ouvrages monographiques

- CUISSET, Thibaut, ATTALI, Jean, *Écartés: Clermont-Ferrand 2013. Égards pour les bords et les faubourgs d'une ville*, Paris, Loco, 2014.
- CUISSET, Thibaut, BAILLY, Jean-Christophe, *Campagnes françaises*, Göttingen, Steidl, 2018.
- CUISSET, Thibaut, BAILLY, Jean-Christophe, *Nulle part ailleurs. La Bouilladisse*, Marseille, Images en manœuvres, 2011.
- CUISSET, Thibaut, BAILLY, Jean-Christophe, *La Rue de Paris: Montreuil-sous-Bois*, Trézélan, Filigranes, 2004.
- CUISSET, Thibaut, BAILLY, Jean-Christophe, *Campagne japonaise*, Trézélan, Filigranes, 2002.
- CUISSET, Thibaut, BONFAIT, Olivier, *Paysages d'Italie*, Rome, Villa Médicis, 1993.
- CUISSET, Thibaut, BONFAIT, Olivier, *Le Temps du panorama*, Trézélan, Filigranes, coll. « Reflets », n° 3, 1996.
- CUISSET, Thibaut, ECHENOZ, Jean, *Le Pays clair: Camargue*, Arles, Actes Sud, 2013.
- CUISSET, Thibaut, LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Le Dehors absolu*, Trézélan, Filigranes, 2005.
- CUISSET, Thibaut, NANCY, Jean-Luc, *Campagnes françaises: Sundgau*, Saint-Louis, Fondation Fernet-Branca, 2016.
- CUISSET, Thibaut, TIBERGHEN, Gilles, *Une campagne photographique*, Trézélan, Filigranes, 2009.
- CUISSET, Thibaut, *Un Hérault contemporain. Mission photographique*, regard sur un département, Bruxelles, AAM éditions, 2007.
- CUISSET, Thibaut, *Le Fleuve Somme*, Montreuil-sur-Brèche, Diaphane, 2018.
- CUISSET, Thibaut, *Les Bouches de Bonifacio*, Paris, Marval, coll. « Littoral », 1995.

Ouvrages collectifs et généraux

- *Images au Centre 01: Photographie contemporaine, architecture et paysage*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001.
- BERTHO, Raphaële, CONÉSA, Héroïse (dir.) *Paysages français. Une aventure photographique (1984 - 2017)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017.
- DENOYELLE, Françoise, « Le temps du panorama », *Réseaux*, vol. 14, n° 80 « Les cultural studies », 1996, p. 194-195.
- POIVERT, Michel, *50 ans de photographie française: de 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019.
-

Entretiens

- SICARD, Monique, CRASSON, Aurèle, ANDRIES-ROUSSEL, Gabrielle (dir.), « Les paysages de Thibaut Cuisset », in *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017.
- CUISSET, Thibaut, FOUCHET-NAHAS, Jeanne, « Limpopo » (entretien), in *Transitions, paysages d'une société*, Paris, Xavier Barral, 2013.
-

Mémoire de recherche

- CUISSET, Camille, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris I - Panthéon Sorbonne, 2020.
-

Ressources en ligne

- Thibaut Cuisset, *Une campagne photographique*, Filigranes, 2009: <https://www.youtube.com/watch?v=U6RlltcsjH0>
- Galerie Les Filles du Calvaire, Paris: <https://www.fillesducalvaire.com/artiste/thibaut-cuisset/>
- 22 photographies de Thibaut Cuisset réalisées en 2010 dans le cadre de la commande d'Olivier Leroi (1 % artistique lié au réaménagement du site du mont Gerbier-de-Jonc, Ardèche): <https://www.gacartotheque.fr/recherche?controller=search&s=Cuisset>



6

6. *Saint-Georges-sur-Loire, Maine-et-Loire.
Pays de la Loire, 2004*

7. *Mont Gerbier-de-Jonc, Ardèche.
Rhône-Alpes, 2010*

8. *Entre Amboise, Indre-et-Loire,
et Chaumont-sur-Loire, Loir-et-Cher.
Centre-Val de Loire, 2001*

APPROFONDIR L'EXPOSITION



7

8



En regard de l'exposition « Thibaut Cuisset : Loire », ce dossier aborde trois thématiques :

- 1 Approches du paysage
- 2 « Vedute », vues topographiques et paysages documentaires
- 3 « Nouveaux topographes », Mission photographique de la DATAR et paysages contemporains

Afin de documenter ces champs d'analyse et de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes de théoriciens, d'historiens et d'artistes, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective.

Les orientations bibliographiques et les ressources en ligne (p. 28-29) permettent de prolonger et de compléter ces axes thématiques.



Approches du paysage

« J'ai abordé la photographie de paysages pour la première fois en 1985, lors d'un voyage au Maroc. L'usage d'un matériel lourd (chambre photographique sur pied) s'est imposé immédiatement pour trouver la distance la plus juste possible face au sujet à représenter. Il y avait déjà, dans ma démarche, le souci du voyageur pour photographier. Non pas dans l'optique du voyage sentimental ou romantique. Dans celle, plutôt, du voyage comme méthode pour chercher à être surpris par des lieux et se poser la question de leur représentation la plus fine possible, sans projection d'états d'âme. L'approche documentaire, disons, la capacité descriptive que permet la photographie restent pour moi très présentes. Je demeure très sensible à ce que Walker Evans appelait "le style documentaire". Ce qui m'a très vite intéressé dans la photographie, c'est sa capacité à être indexée sur le réel. De pouvoir restituer le plus exactement possible, aussi, une émotion, une sensation ressentie face à un lieu.

Cette capacité à regarder, j'essaie de la construire d'une certaine manière, par la conjonction de trois paramètres, articulation précise entre certaines lumières et certaines couleurs associées à certains lieux. Tout regard sur le monde ne doit, ni se suffire d'une description sommaire - car alors on reste au niveau du document -, ni sombrer dans une esthétisation outrancière - sinon, on projette son monde. Toute représentation passe par une expérience esthétique forte, qui s'éprouve à un moment donné. L'artiste est avant tout un expérimentateur de formes, sa vocation n'est pas l'esthétisation désuète du réel. Pas plus la glorification que la vision froide ne m'intéressent. J'essaie de trouver une manière de regarder le monde en créant les images que je crois les plus justes possibles. »

Thibaut Cuisset, « Entretien avec Paul Ardenne. Le paysage au filtre du regard photographique équitable », in *Un Hérault contemporain. Mission photographique: regard sur un département*, Bruxelles, AAM éditions, 2007.

« Dans sa première définition, telle que la donne le dictionnaire de langue de Paul Robert, un paysage est la "partie d'un pays que la nature présente à l'œil qui le regarde". Beau ou laid, un paysage est le cadre de notre existence quotidienne. À ce titre, il peut être l'objet d'une vision artistique (et le terme a pris en peinture un sens spécifique venant à désigner un tableau "où la nature tient le premier rôle et où les figures d'hommes ou d'animaux ne sont que des accessoires") décrite par le poète ou représentée par le peintre. Le terme a gagné par analogie la littérature. Une histoire du paysage à prétention scientifique élaborée à partir d'une approche esthétique est parfaitement légitime. L'évolution des acceptions du mot paysage n'est d'ailleurs pas un cas unique: tous les géomorphologues ne savent peut-être pas qu'une notion aussi importante que celle de relief a été empruntée au vocabulaire... artistique!

Le mot paysage a une infinité de sens propres et figurés, qui correspondent à des démarches tout aussi légitimes. Ce qui attire particulièrement le regard de l'historien vers le paysage est sa fonction de "lieu de mémoire". Le grand tourisme s'intéresse surtout aux curiosités naturelles (montagnes, déserts...) et aux monuments qui étonnent (la muraille de Chine, les pyramides...). Mais la visite des paysages, sauf exotiques, n'est proposée qu'à une élite cultivée. Le paysage est en effet un lieu infiniment culturel. Diversité et richesse du paysage français, voilà une idée constamment répétée; elle se réclame du prestige de l'école géographique française et de celui de Braudel dont le nom est lié pour le grand public au rayonnement de l'école historique française. Mais un étranger venu visiter notre pays pourrait éprouver l'impression de

monotonie que nous aurions chez lui!

Revenant à la définition du dictionnaire, on y retiendra la mise en relation, dans le mot paysage, de trois éléments. Le premier est le *pays* dont il est une partie; ce mot *pays*, qui a pris une importance particulière dans l'école géographique française à la suite des travaux de Vidal de La Blache, désigne un espace géographique plus ou moins nettement limité et considéré surtout dans son aspect physique. Le deuxième est la *nature*, qui peut elle-même être analysée en deux ensembles régis indépendamment de l'homme par des lois qui sont les conditions proposées aux sociétés humaines par le milieu. Les naturalistes appellent cela l'écosystème. Celui-ci réunit un ensemble d'éléments physiques et d'organismes vivants. Les éléments physiques sont le relief, le climat, les sols, les eaux, l'air; ils constituent l'environnement abiotique. Les organismes vivants - qui constituent la communauté biotique - sont les animaux qui y vivent et les plantes qui y croissent. Le troisième élément est le *regard de l'homme* qui fait qu'il existe comme tel. Mais - et c'est là que se situe la coupure avec le regard de l'artiste - l'historien ne voit pas seulement dans l'homme le spectateur passif d'un spectacle beau ou laid; l'homme est aussi ce puissant agent modificateur du paysage dont nous avons présenté deux exemples. Pour tenir compte de ce dernier aspect, les géographes préfèrent à la notion d'écosystème celle de géosystème: "l'écosystème est dans le paysage; il n'est pas tout le paysage" (G. Bertrand). La diversité de ces composantes s'inscrit dans la diversité des paysages. »

Philippe Leveau, « Histoire du paysage », *Encyclopædia universalis* (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-du-paysage/>)

« Nous lisons dans le *Littre* 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. Invention du paysage est celle d'un regard.

"Le paysage naît de ce que j'appellerai un acte esthétique: il est le fruit d'une décision mentale qui engendre l'attitude esthétique et la fonde, réussissant à démêler hors de l'écheveau complexe du vécu certaines valeurs proprement esthétiques". Pas de paysage sans paysagiste.

Le paysage, c'est le spectateur qui en fonde l'existence, il est uniquement un phénomène de culture (suscité par la lecture ou construit par le regard). C'est d'ailleurs de là que part Roland Recht dans son texte *La Lettre de Humboldt*, en datant la naissance du paysage de l'ascension du mont Ventoux par Pétrarque. En effet, que fait Pétrarque lors de cette ascension sinon faire naître le paysage comme vision construite et d'une certaine manière, bien que ce soit des termes plus contemporains, comme vision intentionnelle. [...] Il y aurait donc, à partir de Pétrarque, largement repris et développé par toute l'esthétique romantique, une activité imageante du regard, qui donne véritablement naissance au paysage: "Le paysage en tant que tel n'existe que dans l'œil de son spectateur" écrit A.W. Schlegel.

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*, 16/12/2008 (http://www.projetsdepaysage.fr/fr/le_projet_comme_dispositif_de_vision_du_paysage).

« Le paysage constitue un chapitre extrêmement important bien que discontinu de l'histoire des arts figuratifs et de la littérature. Sa présence se manifeste de façon variable selon les civilisations ; il assume des formes diverses, en rapport direct avec les sujets des œuvres tels que les thèmes religieux, les thèmes historiques ou commémoratifs. On peut certes considérer le paysage comme un "genre", c'est-à-dire une forme d'art particulière liée à une spécialisation technique et iconographique : cela s'est produit plusieurs fois, à l'époque hellénistique avec les peintres topographiques ou topiaires, avec la peinture hollandaise du XVII^e siècle, ou plus tard encore avec les védutistes du XVIII^e siècle ; mais il semble plus adéquat d'en étudier les caractères à partir de quelques fonctions permanentes. Le paysage qui n'est pas une production artisanale ne décrit pas en effet l'ambiance naturelle, mais il en fournit une interprétation et procède à un choix (partiel et orienté sous un certain angle, même lorsque le but fixé est de donner une représentation exacte et documentaire de la nature) ; il est constitué par le regroupement significatif d'éléments dont certains sont parfois plus importants (arbres, villes, montagnes, effets atmosphériques). »

Eugenio Battisti, « Paysage, peinture », *Encyclopædia Universalis* (<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paysage-peinture/>).

« S'il est admis actuellement que l'idée du paysage et sa perception tiennent à la présentation qui en fut donné dans la peinture en Occident, au XV^e siècle, que le paysage n'est "naturel" qu'au prix d'un artifice permanent, il reste beaucoup à faire pour soutenir et poursuivre cette proposition et en étendre la portée jusqu'à l'époque tout à fait contemporaine, au moment même où sont en train de se constituer des approches sensiblement différentes de la nature, du réel et de leur image. Il semble, en effet, que le paysage soit sans cesse confronté à un essentialisme qui en fait une donnée naturelle. Il existe comme une croyance commune dans une naturalité du paysage, croyance bien ancrée et difficile à éradiquer, bien qu'elle soit en permanence infirmée par de nombreuses pratiques. [...] La façon dont les savants artistes et ingénieurs de la Renaissance ont résolu le problème des deux dimensions en déterminant des lois pour une perspective, qui en trompant l'œil faisait croire à la troisième dimension, est *une* des manières possibles de trouver un équivalent vraisemblable de l'espace dans lequel nous vivons. Mais il y en a d'autres, qui offrent des espaces aux propriétés mentales, littéraires, à la fois poétiques et poïétiques, tels qu'on les trouve en Orient. Là, comme ici, ce qui est donné à voir, le paysage peint, est la concrétisation du lien entre les différents éléments et valeurs d'une culture, liaison qui offrent un agencement, un ordonnancement et finalement un "ordre" pour la perception du monde. [...] Chose curieuse, quand il s'agit de cultures étrangères, on imagine aisément le rapport entre les espaces présentés et les modes de vie, les usages, les "manières" de voir et les manières de dire, de telle sorte que l'on perçoit une sorte de tissu sans couture, sans dehors ni dedans, tout d'une pièce. Mais pour nous, dans notre propre culture, nous avons beaucoup de mal à imaginer que notre rapport au monde (à la réalité, dit-on) puisse dépendre d'un tissu tel que les propriétés attribuées au champ spatial par un artifice d'expression – quel qu'il soit – conditionneraient la perception du réel. »

Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, 2000, préface à la seconde édition, p. 5-6.

« Un paysage est par définition la vue qu'offre ou présente un pays, non pas dans sa détermination politique ou géopolitique, mais en un sens plus ancien, plus archaïque : celui d'une fraction délimitée de territoire, en elle-même à son tour divisée et partagée – en propriétés et terres, parcelles, aires, etc. (pagus, en latin, c'est la borne fichée en terre) –, et formant un tout qui se rassemble le plus souvent autour d'un hameau, d'un village ou d'une bourgade et se clôt ainsi sur son unité locale. L'extension du pays est variable : il peut confiner à la province ou à la région (la Touraine, par exemple, ou la Toscane), et inclure l'une ou l'autre ville. Mais il est toujours homogène, il a son identité propre : sa végétation et sa faune, son relief et le modelé de ses terres, la nature de son sol et le découpage de ses sols, l'architecture de son habitat, son parler et ses us et coutumes. Sans oublier évidemment son climat et sa lumière, l'air qu'on y respire ; voire, aussi bien, le genre d'activité qui y prédomine. C'est qu'un pays est essentiellement habitable, et habité ; habituel aussi, familier : c'est le "chez soi" (notre "hameau", du reste, et l'allemand Heimat sont mots apparentés). On est "du pays", l'aurait-on même quitté, on y appartient : "un pays", "une payse" désignent encore assez couramment quelqu'un(e) de même origine locale ; et traditionnellement, on y vivait sa vie entière, de la naissance à la mort, on y travaillait, on y avait ses ancêtres (ses morts) et on y voyait grandir la promesse de sa descendance. Ce pays, ces paysages donc, étaient, et sont encore malgré tout, ceux d'une nature "cultivée" : travaillée et façonnée, domestiquée, édifiée – de la bergerie au château, si l'on veut, ou du village à la ville (on peut très bien parler de paysages urbains). Mais en réalité, c'est d'abord la campagne, avec ici et là ses sites d'urbanisation ; laquelle, toutefois, n'est certainement pas "la nature", comme le croyaient les peintres et les critiques d'art de la fin du XIX^e siècle. Pays et paysages, au fond, datent de l'âge néolithique, c'est-à-dire de l'invention de l'agriculture et de l'établissement des cultes divins ("païens"), de l'apparition des administrations féodales et des royautes, de la création également des premières cités et de l'aménagement des voies de communication et d'échange, de la naissance de l'écriture. Pays et paysages rassemblent en somme cette immense histoire, ils en condensent la mémoire. »

Philippe Lacoue-Labarthe « Le dépaysement », in *Thibaut Cuisset, Le dehors Absolu*, Trézélan, Filigranes, 2005, p. 7-8.

« Ce ne sont pas les grands dispositifs spatiaux ou les témoignages massifs et monumentaux de l'activité humaine qui intéressent principalement Thibaut Cuisset. Ce sont plutôt les situations périphériques, les zones intermédiaires où coexistent les restes d'un passé récent et les signes d'un futur qui s'installe silencieusement. Ainsi, la série consacrée à Amilly (2002, Loiret) propose-t-elle une sorte d'atlas de ce paysage hétérogène produit par la périurbanisation. Un lotissement en attente d'extension, présenté comme une ligne d'horizon et posé sur le terrain à la manière d'un jeu de construction sur une table, voisine avec la représentation d'un habitat qui témoigne d'un passé encore récent mais où le paysage possède encore, si l'on peut dire, ses anciennes habitudes : murets de ciment, grillages fragiles, fils électriques portés par des poteaux de bois et traversant le chemin, verger où se devine la présence d'un tas de fumier ou bien de fourrage destiné à nourrir les bêtes, hangar agricole au bout de la perspective. Soit la campagne ordinaire et ce qu'elle est en train de devenir. [...] Le fleuve ne traverse pas seulement le territoire, il lui donne une organisation interne et une direction : des prairies, des routes et des chemins posés sur les anciennes levées, des entrepôts, des établissements industriels, les tours d'une centrale nucléaire, des bateaux de pêche, ce sont de nombreuses façons d'habiter qui se succèdent sur les berges du fleuve et sur lesquelles Thibaut Cuisset porte un regard discret. La Loire contribue au façonnement des territoires qu'elle traverse. »

Jean-Marc Besse, « Tenir la distance », in *Thibaut Cuisset, Loire*, Paris, Jeu de Paume/Landebaëron, Filigranes, 2021, p. 9-11.



9. *Saint-Benoît-sur-Loire, Loiret.
Centre-Val de Loire, 2001*

« Le paysage, qui nous apparaît dans des pauses, dans des vues, est un façonnement perpétuel. Même naturel ou, comme on dit si bien, inviolé, le paysage résulte toujours d'un immense travail de fabrication, qui s'étend sur la totalité des âges et qui vient se déposer devant nous, dans un ultime mais provisoire état de forme. Or le mystère du paysage, ce n'est pas cette genèse infinie, c'est que les contractions du devenir qui le forment semblent s'apaiser et comme se reposer dans cette forme ultime, qui est à la fois ce que l'on voit et la mémoire de toute la formation. Tout se passe pour nous comme si la machine s'arrêtait, se recueillait dans cette forme visible, qui se confond à un suspens, à une césure prolongée. Pur effet du temps, le paysage se dépose et nous dépose avec lui, un instant, hors du temps. En tant que forme, et y compris en tant que forme occupée et transformée par l'homme, le paysage déplie ou dépose le temps dans l'étendue.

Cette déposition est ce qui nous confie l'existence comme une ouverture : pris dans la nasse du temps, nous avons tout de même le temps d'y voir ce qui y est pris avec nous, ce qui y glisse avec nous, qui ne s'exhibe pas mais simplement se montre. Le paysage, ce n'est rien d'autre que ce temps pris au temps qui montre l'étendue, c'est ce qui s'en va sous nos yeux comme horizon, pli du ciel et de la terre que nous longeons sans fin.

Et ce qui frappe immédiatement lorsque l'on regarde les photographies que Thibaut Cuisset prend devant le paysage – que celui-ci nous semble familier ou qu'il soit lointain – c'est qu'elles ne montrent rien d'autre que ce pli, c'est qu'elles se situent à ce niveau vraiment fondamental. Ce n'est pas seulement qu'elles écartent l'anecdote ou qu'elles concentrent leur action sur le seul événement de la parution des choses dans la lumière, c'est qu'elles semblent se refuser à tout discours et même à tout épanchement. Alors que la tradition du rapport au paysage (dans la peinture comme dans la photographie) est, disons, une tradition de l'empathie, du

mouvement vers les choses et, à l'extrême, de la dissolution, les photographies de Thibaut Cuisset semblent se refuser à tout mouvement de ce type, et elles s'imposent d'abord par une prodigieuse force d'inertie. Ce que le paysage arrête dans le temps, le travail de Thibaut Cuisset le voit, le creuse, l'allonge. De telle sorte que ce qui nous est familier, que ce qui nous semble relever de la banalité la plus nue devient sous son regard terra incognita ou déploiement pur et simple de la singularité de toute terre, de tout coin de terre. C'est comme si tout ce que nous savons ou croyons savoir, comme si tout ce que nous possédons nous était retiré. Rarement, jamais peut-être quant au paysage, on aura produit de telles images, des images qui soient à une telle distance de l'appropriation. Descendants du tourisme sentimental, qui est l'autre face de la médaille des "maîtres et possesseurs" de la nature, nous avons pris l'habitude de dire sans réfléchir que le paysage "parle à l'âme". Or la singulière beauté des photographies de Thibaut Cuisset vient à mon sens d'un silence absolu, qu'elles redoublent : le paysage ne parle pas, il est obstinément muet, et ce qui nous parle en lui, s'il faut que quelque chose parle, c'est ce silence, cette déposition des choses dans leur silence, où leur nom, mais rien d'autre que leur nom se libère. »

Jean-Christophe Bailly, « La Loire de Thibaut Cuisset », in *Images au Centre 01: Photographie contemporaine, architecture et paysage*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001.

« Grèves de la Loire dans l'île Batailleuse. – Dès qu'on est couché au niveau de l'eau, champs et maison cachés au regard, les berges s'ensauvagent, et les heures passent au long d'une espèce d'Orénoque ou de Sénégal, gris ou bleu selon le moment, troué de grèves qui rendent ici plus frappant qu'ailleurs le vers de Baudelaire :

Cieux déchirés comme des grèves

Le vent rebrasse à pleines mains la belle fourrure argentée des saules, d'un gris d'olivier, leur imprime la même bousculade

écumeuse qu'à la grosse houle sur les récifs. Sur l'étrouée laisse de vase qu'a découverte la décrue, des centaines d'empreintes de pattes d'oiseaux – et parfois toutes seules, dans les endroits les plus abrités des regards, la marque des longs doigts écartés du héron. Dans les vasières encore molles que la décrue vient de laisser à sec, le giclement de la vase tiède entre les orteils communique un plaisir tactile particulier. La grève émergée, hersée en tous sens par les courants et les remous pendant l'hiver, est comme un graphique étalé au plein jour du jeu complexe et puissant des muscles du grand fleuve : lés de vases fines, craquelés au grand soleil comme les limons du Nil, crêtes rudes et écaillées de gros graviers et de cailloutis, qui se sont tordues avec un mouvement de mèche de fouet dans le fil le plus violent du courant – sable fin des versants abrités, doux comme celui d'une dune. »

Julien Gracq, *Lettrines* [1967], Paris, Bibliothèque de la Pléiade, tome 2, 1995, p. 244.

« Mais au contraire l'eau, qui rend glissant et communique sa qualité de fluide à tout ce qu'elle peut entièrement enrober, arrive parfois à séduire ces formes et à les entraîner. Car le galet se souvient qu'il naquit par l'effort de ce monstre informe sur le monstre également informe de la pierre. Et comme sa personne encore ne peut être achevée qu'à plusieurs reprises par l'application du liquide, elle lui reste à jamais par définition docile.

Terne au sol, comme le jour est terne par rapport à la nuit, à l'instant même où l'onde le reprend elle lui donne à luire. Et quoiqu'elle n'agisse pas en profondeur, et ne pénètre qu'à peine le très fin et très serré agglomérat, la très mince quoique très active adhérence du liquide provoque à sa surface une modification sensible. Il semble qu'elle la repolisse, et pense ainsi elle-même les blessures faites par leurs précédentes amours. Alors, pour un moment, l'extérieur du galet ressemble à son intérieur : il a sur tout le corps l'œil de la jeunesse. Cependant sa forme à la perfection supporte les deux milieux. Elle reste imperturbable dans le désordre des murs. Il en sort seulement plus petit, mais entier, et, si l'on veut aussi grand, puisque ses proportions ne dépendent aucunement de son volume.

Sorti du liquide il sèche aussitôt. C'est-à-dire que malgré les monstrueux efforts auxquels il a été soumis, la trace liquide ne peut demeurer à sa surface : il la dissipe sans aucun effort. Enfin, de jour en jour plus petit mais toujours sûr de sa forme, aveugle, solide et sec dans sa profondeur, son caractère est donc de ne pas se laisser confondre mais plutôt réduire par les eaux. Aussi, lorsque vaincu il est enfin du sable, l'eau n'y pénètre pas exactement comme à la poussière. Gardant alors toutes les traces, sauf justement celles du liquide, qui se borne à pouvoir effacer sur lui celles qu'y font les autres, il laisse à travers lui passer toute la mer, qui se perd en sa profondeur sans pouvoir en aucune façon faire avec lui de la boue. »

Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* [1942], Paris, Gallimard, 2009, p. 99-100.

« Quiconque a fréquenté la Loire, par exemple, le sait un peu – c'est très tôt, très en amont, qu'elle commence à ouvrir dans l'espace et quel que soit le temps qu'il fait une tenue lumineuse spécifique, qu'on ne peut décrire ni comme une brillance ni comme une réserve, mais comme une sorte de chenal transparent et nacré dédoublant dans le ciel la diction d'un fleuve aux eaux pourtant plutôt sombres. Ce qui veut dire qu'il y a l'énigme de tout ce qui est et l'énigme de ce fleuve et de sa lumière, puis encore celle de chaque point où elles se rencontrent et se superposent, selon la lente déclinaison qui est celle de la pente gravitaire, des hauteurs du Massif central à l'estuaire par lequel le fleuve consent à s'abandonner à la mer. Il y a dans le travail d'approche de Thibaut Cuisset, et le suivi de la Loire comme celui des chemins de La

Bouilladisse en témoignent, un profond respect de la leçon géographique. D'une part l'on serait fondé à parler à son propos de *géophotographie*, autrement dit d'une sorte d'écriture lumineuse de la Terre ; d'autre part, et sans que s'y fasse sentir rien de scolaire, de normatif ou de nostalgique, son travail se ressent d'une attention extrême portée aux formes formatrices du paysage – eaux de toutes sortes, hautes montagnes, immenses plis et drapés, allonges – comme à ce qui est venu se poser dans ce qu'elles ont produit, qui n'a pu rester sauvage (inentamé, inhabité) qu'en de rares points, en haute montagne et dans certaines laisses avant tout. »

Jean-Christophe Bailly, « Le pays comme il vient », in *Thibaut Cuisset. Campagnes françaises*, Göttingen, Steidl, 2018, p. 7.



« Vedute », vues topographiques et paysages documentaires

« Machine élaborée par les peintres pour regarder la nature, le paysage est d'invention récente. Apparu 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^e siècle, et pendant les trois siècles suivants. À la fin du XVIII^e 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. La peinture et l'art perdent ainsi l'essentiel de leurs fonctions pratiques (ce qui, par parenthèse, favorise l'essor de la fameuse notion de "finalité sans fin" de l'esthétique kantienne). 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. »

André Rouillé, *La Photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 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 portative, 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^e siècle, et notamment par Vermeer, l'auteur de *la Vue de Delft*. Les "vedutisti" du XVIII^e siècle eurent eux aussi recours à ce procédé. On cite généralement à ce propos le texte du Vénitien Francesco Algarotti, mécène et théoricien de l'art de la seconde moitié du siècle, influent dans tout l'Europe, autant en Angleterre – où ses écrits furent immédiatement traduits – qu'en Italie même. Algarotti recommandait à tous les jeunes



10. *Châteauneuf-sur-Loire, Loiret.
Centre-val de Loire, 2001*



11. *Entre Saint-Benoît-sur-Loire
et Saint-Denis-de-l'Hôtel, Loiret.
Centre-Val de Loire, 2001*

peintres l'usage de la chambre noire et l'étude des "tableaux de la chambre optique", peints, dit-il, "par la Nature elle-même". "Nul objet, écrivait-il encore, ne peut être mieux vu qu'au travers de la chambre optique où la nature peint les choses les plus proches de l'œil avec des pinceaux très fins et très fermes, et les plus lointaines avec des touches de plus en plus nuancées et molles. Plusieurs peintres de 'vedute' se sont servis d'elle, car autrement ils n'auraient jamais pu représenter les choses avec un tel réalisme". Il est d'ailleurs intéressant de noter que c'est à propos du paysage et non du portrait ou de la scène de genre, que la littérature artistique, surtout à partir du XVII^e siècle, décrit les avantages de la chambre noire.

Dans la préhistoire de la photographie, aussi bien que dans ses origines, le paysage occupe donc une place privilégiée, qui accentue les possibilités esthétiques du nouveau médium tout en rattachant sa fonction documentaire à la tradition des vues topographiques à caractère artistique. Daguerre, le continuateur de Niépce et l'inventeur du procédé qui porte son nom, était peintre paysagiste de formation. [...]

Dans la seconde moitié du XVIII^e 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, le XIX^e siècle et ses antécédents », in *Paysages, Photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours, 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 358-359, 362-363.

« L'histoire de la photographie de paysage se confond à ses débuts, c'est-à-dire au tournant du XIX^e et dans la première moitié du XX^e 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^e 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 "codifié": 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. [...]

Au final, qu'il s'agisse de restituer de manière didactique des connaissances, ou de donner à voir à des fins performatives les

effets d'une politique publique (on peut penser aux grandes missions américaines de la Farm Security Administration dans l'Amérique de Roosevelt, et aux travaux de Roy Strieker, Dorothea Lange, Walker Evans), la photographie de paysage (qu'elle soit au sol ou aérienne et oblique) s'est imposée naturellement. »

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.

« Dans sa forme idéale, le paysage documentaire est donc conçu comme une sorte de relevé topographique. Privilégiant la vue large et surplombante, c'est-à-dire une forme où il lui est difficile d'imposer sa propre marque à la composition, le photographe postule que le paysage réel - comme le modèle dans le portrait ou les murs d'une maison dans la photo d'architecture - constitue en soi un ensemble plein de sens, un réseau de traces et de signes à déchiffrer. Dans sa cinquième conférence de 1931, après avoir exposé sa théorie du portrait, Sander élargit à la totalité de l'espace touché par l'homme l'espoir d'une intelligibilité sociale et historique réservé chez Evans à l'environnement bâti: "Une fois que nous avons décrit la physiologie humaine, nous en venons aux réalisations de l'homme, à ses œuvres: nous commençons avec le paysage. Sur lui également l'homme imprime sa marque par ses œuvres, de telle façon que, pareil à la langue, il se développe selon les besoins humains; en cela, l'homme transforme souvent les résultats de l'évolution biologique. Dans le paysage également, nous pouvons reconnaître l'esprit humain d'une époque, et nous pouvons le saisir au moyen de l'appareil-photo. Il en est de même avec l'architecture et l'industrie, ainsi qu'avec toutes les autres œuvres humaines, grandes et petites".

Sander n'opère ainsi aucune distinction fondamentale entre portrait et paysage, les deux objets étant pareillement susceptibles d'être décryptés pour y lire la structure sociale et culturelle d'une époque. Il parle de "physiologie du paysage", tout comme Renger-Patzsch évoque le "paysage comme portrait" et le "visage du paysage", formule également utilisée par Raoul Hausmann (Renger-Patzsch revendiquera la paternité de cette populaire métaphore, affirmant que c'est seulement après qu'il l'eut utilisée comme sous-titre de *Die Halligen* en 1927 qu'elle lui fut volée par d'innombrables suiveurs). Loin de viser, comme la *Neue Sachlichkeit* ou les contrées virginales photographiées par Weston ou Adams, une quelconque pureté naturelle, la conception du paysage comme physiognomie tend, chez Sander en particulier, à mettre en évidence les marques laissées par l'homme: les champs, les routes et le chemin de fer, les bateaux sur les fleuves, les carrières, les agglomérations - cette "irruption de l'homme dans la nature" dont Renger-Patzsch affirme également faire son thème majeur dans les années trente. C'est aussi pour traquer cette dimension sociale, économique, culturelle et historique que la FSA va produire, on l'oublie souvent, quantité de larges vues de paysages. Comme le note, après bien d'autres, Stryker en 1940, "chaque culture laisse son empreinte sur le terrain et crée son propre paysage", fournissant "des indices sur l'organisation sociale et les relations institutionnelles". [...] Comme dans le portrait, où se mêlent les dispositions propres à l'individu et les traces laissées sur lui par la société, les éléments naturels et les signes de l'emprise humaine sont le plus souvent indissociablement intriqués dans le paysage. Rien ou presque n'échappe à la culture: arbres, prés et rivières peuvent être décodés selon des critères historiques ou sociaux, et justifient leur saisie par le photographe documentaire. Même les théoriciens communistes de *l'Arbeiter-Fotograf*, qui rejettent la photographie de paysage comme distraction bourgeoise, la tolèrent dès lors que tout, dans l'optique marxiste, "fût-ce la taille, la division, la culture des

champs et des prairies dans le (vert) de la campagne", peut révéler les rapports historiques de classe. En second lieu, même les rares éléments qui échappent à l'emprise humaine expriment, pour qui sait les regarder, la sédimentation du temps. Comme l'enseignent les sciences de la nature, botanique et géologie en tête, la forme des collines, la constitution des sols et des roches, l'épanouissement de la flore sont les vestiges de toute une histoire naturelle, les révéléateurs superficiels de phénomènes plus anciens et plus profonds. La nature brute peut elle aussi être envisagée comme un réseau de traces. »

Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011, p. 251-257.

« Ce qui m'intéresse chez Walker Evans, c'est la manière dont il a réussi à initier un style documentaire; dont il parvient, "en bougeant le moins possible les choses" comme il dit, à créer un phénomène plastique. Cette manière de regarder m'intéresse plus que la saisie d'un instant, à la Cartier-Bresson. Il y a, chez Walker Evans, l'idée d'une perspective stricte, d'une composition rigoureuse. On trouve, simultanément, une dimension sociale et quelque chose de construit, très plastique. C'est sans doute cette distance, cette manière d'appréhender l'humain dans la rue qui m'attire chez lui et les Américains. »

Thibaut Cuisset, « Les paysages de Thibaut Cuisset », in Monique Sicard, Aurélie Crasson, Gabrielle Andries-Roussel (dir.), *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017, p. 119.

« Documentaire? Voilà un mot très recherché et trompeur. Pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être style documentaire [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style. On me qualifie parfois de "photographe documentaire", mais cela suppose la connaissance subtile de la distinction que je viens de faire, et qui est plutôt neuve. On peut opérer sous cette définition et prendre un malin plaisir à donner le change. Très souvent, je fais une chose alors qu'on me croit en train d'en faire une autre. »

Walker Evans, cité par Leslie Katz, « Interview with Walker Evans », *Art in America*, mars-avril 1971, p. 87, trad. in Olivier Lugon, *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011, p. 31.

« L'intérêt qu'a suscité le document dès le début des années 90 n'est nullement le symptôme d'un repli sur les spécificités du médium photographique et sur la réduction de ses enjeux à des fonctions documentaires. En un mot, cet intérêt ne s'apparente pas à un discours d'autonomisation qui prendrait à contre-pied la légitimation artistique. Le caractère paradoxal qui consiste, au contraire, à affirmer que les enjeux esthétiques de l'image se donnent à lire dans la question documentaire n'est pas étranger à l'examen approfondi d'une histoire du documentaire et des valeurs qu'il incarne. Cette perspective historique qui compose les engagements les plus récents de la photographie contemporaine a privilégié deux figures et deux courants: Atget et Evans, le courant documentaire et le photoconceptualisme. Si Atget comme Evans formaient deux piliers de l'histoire de la photographie bien avant les années 1980-2000, les nouvelles approches dont ils font l'objet alors les constituent en véritables références pour la création en général. [...] Quelle est la validité de ce terme de "style" (documentaire) hérité du lexique d'Evans? S'agit-il dans la photographie contemporaine d'un problème de "style" au sens où l'on fait habituellement une histoire des styles? Certainement non, en reconnaissant toutefois qu'il peut exister un "maniérisme documentaire". Néanmoins, on préfère en général parler de "forme", terme plus générique et qui tente d'échapper à toute catégorie et garder en principe l'idée



12. Sur la RN20, Loiret.
Centre-Val de Loire, 2001

du neutre "utopique" qu'incarne le document. [...] L'exigence documentaire exige de travailler sur un fil : celui qui délimite la frontière entre le hiératisme de la représentation artistique et le "documentarisme d'auteur" où l'expressionnisme vient briser net l'exigence de neutralité. Le neutre n'est pas une donnée stylistique en soi, mais la somme des refus qui fait retour sur l'exigence des formes. Les modèles qui travaillent cette exigence sont nombreux et s'enchevêtrent. Le neutre comme distance "juste" – entre le retrait de l'artiste et l'implication de "l'auteur" – peut procéder aussi bien d'une rhétorique de l'amateurisme que du reportage social et de ses mises en scène didactiques. Ce que le neutre traduit, c'est une sorte de neutralité conceptualiste (l'instantané amateuriste comme paradigme de l'anti-art) réconciliée avec le goût d'une mise en forme : la rémanence de la photographie comme contre-modèle de l'art, mais désormais instruite par lui des plaisirs de l'image. Le neutre est en cela différent de l'image désincarnée du réductionnisme conceptuel. Il ne porte pas obligatoirement la marque d'un puritanisme spéculatif et critique, sa nature utopique l'oblige à poser la question formelle hors des catégories, et donc à inventer. »

Michel Poivert, « Puissance du neutre », in *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018, p. 171-173.

« Cette attention portée par le photographe aux aspects ordinaires et banals de ces zones intermédiaires, hybrides, que sont devenues les campagnes et les périphéries des petites villes, traduit une volonté de décrire l'espace tel qu'il

est, tel qu'il vient devant le regard, tel qu'on le vit et le voit tous les jours, sans affectation et sans évitement. On a souvent souligné l'absence de personnages humains dans les images composées par Thibaut Cuisset. Il a lui-même revendiqué ce silence dans le paysage, ce refus de la dramatisation, des accidents anecdotiques et du pittoresque qui viendraient faire obstacle à la mise en présence, dans l'image même, du paysage. Il élimine ainsi les objets exceptionnels, efface les ombres, apaise les couleurs afin de faire advenir le paysage dans son épure. La lumière tient une place décisive dans cette opération neutralisante. En choisissant des lumières hautes, zénithales, et souvent des temps gris, le photographe présente l'espace, dit-il, comme "une sorte de grande boîte douée d'une lumière diffuse". Ce choix lui permet de donner "une forme de transparence à tous les éléments", et d'éviter ainsi la dramatisation.

Ainsi, pourrait-on presque voir en Thibaut Cuisset un photographe positiviste. Chez lui, pas de métaphysique ni de théologie cachée dans le paysage : il s'agit d'abord et avant tout de se tenir à la surface et à bonne distance des choses, dans une sorte de neutralité organisée, une retenue, précisément. La description se veut rigoureuse et elle repose sur une observation exhaustive. [...]

Paradoxalement, c'est cette construction d'un regard neutre, cette lenteur descriptive qui permettent au photographe de se rendre disponible au lieu, de se rendre sensible à l'émotion particulière qu'il recèle et de le transfigurer. Comme s'il fallait aller jusqu'à la désactivation des significations premières afin

de faire apparaître le paysage. L'épuration est une méthode ou, du moins, une attitude qui ne s'oppose pas à la sensation, mais au contraire se met à son service. L'émotion pure du paysage ne se donne pas immédiatement, au premier coup d'œil. Il y faut, d'abord, nettoyer le regard. »

Jean-Marc Besse, « Tenir la distance », in *Thibaut Cuisset: Loire*, Paris, Jeu de Paume/Landebaëron, Filigranes éditions, 2021, p. 10.

« Je me suis rendu compte, au fil du temps, que la présence physique de l'homme dans l'image ne m'apparaissait pas nécessaire. J'évoluais dans des espaces suffisamment habités par sa présence pour ne pas en rajouter. Que ce soit dans des périphéries de villes ou dans des espaces désolés, je m'intéressais plus aux traces laissées par l'homme qu'à lui en tant que tel. D'autre part, en inscrivant la figure de l'homme dans l'image, on peut facilement tomber dans l'anecdote ou dans des compositions aux multiples silhouettes, valorisant l'anonymat. Mon approche du paysage travaille la notion d'épuration pour aller vers un concentré du lieu que j'ai choisi. Je procède par élimination, en évinçant petit à petit certaines données. Sur la composition, je vais fragmenter l'espace sans pour autant anesthésier le sens des lieux. C'est pour cela que j'utilise des focales relativement longues, pour obtenir une perspective assez stricte qui va enlever un trop plein d'information. Au niveau de la lumière, je ne m'attache pas trop aux ombres : donner une transparence et ne pas trop diriger le regard en dramatisant le sujet. Je travaille avec des lumières hautes ou des lumières couvertes. Épuration de la couleur par une sélection très précise des teintes : ne pas trop en mettre, ne pas insister sur une couleur qui deviendra elle-même anecdote (le rouge, par exemple, est très peu présent dans mes photographies de paysage). Tout cela en essayant d'échapper à la tentation de l'abstraction. Je n'ai pas envie de faire des images trop bavardes. Ne pas donner trop de sens en évoquant un récit ou injecter du pathos. »

Thibaut Cuisset, « Un portrait paysager de la commune de la Bouilladisse, "Carnet de bord" », in Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris I - Panthéon Sorbonne, 2020, annexe 1, p. 45-46.

« [Thibaut Cuisset] suit toujours le même protocole, utilisant le matériel suivant : une chambre Linhof 6 x 9 qui lui permet de travailler avec des films et un objectif de 120 mm – la même perspective que l'œil humain. L'utilisation de ce matériel traduit le compromis trouvé entre une volonté de précision et de détails et l'importance du travail de composition et de mise à distance à travers l'image renversée sur le verre dépoli qui nécessite l'utilisation de la chambre sans qu'il ne s'agisse nécessairement d'un grand format dont les contraintes pratiques peuvent être lourdes. Le format 6 x 9 offre les mêmes proportions d'image 2 x 3 que les 24 x 36. Ce matériel permet d'obtenir une image structurée et nette, mais également une précision dans les détails et dans le rendu des tonalités. L'utilisation de la chambre photographique lui permet à la fois de traduire l'étendue, et malgré l'épuration pratiquée, l'apparition de détails : il rend ainsi visibles certains éléments dans le paysage, parfois en relation, qui ne s'offrent pas spontanément à notre vue. Les modalités d'exposition de Thibaut Cuisset sont reconnaissables : il recherche un travail sans ombre en privilégiant les lumières zénithales lors de la prise de vue, en surexposant légèrement et continue ce travail au moment du tirage en laboratoire.

Vient ensuite le moment de la sélection, particulièrement importante en raison de sa finesse.

Au retour de sa campagne photographique, Thibaut Cuisset fait développer ses films et tire lui-même ses planches-contact. À partir de ces dernières, il fait une première sélection large et réalise des tirages de lecture au format 24 x 30 cm. Cela lui permet d'une part de voir les photographies agrandies, et

d'autre part d'obtenir le tirage qui restitue le plus précisément possible sujet, lumière et couleur observés au moment de la prise. Enfin, il réalise une sélection finale qui est souvent accompagnée de deux autres sélections élargies – deuxième et troisième choix. Il aime à être aidé à cette phase du travail et partage ainsi ce moment avec des proches. »

Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris I - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 92-93.

3

« Nouveaux topographes », Mission photographique de la DATAR et paysages contemporains

« Au cours de la décennie 1980, Thibaut Cuisset affirme une méthode : celle du voyage. Il ne retient pas le reportage de voyage qu'il pratique au Maroc et en Égypte mais retient le voyage et l'errance comme approche du paysage. Il affirme une écriture, une lumière assez forte et des couleurs douces, qui se démarque de la pratique de la photographie couleur de l'époque dont l'usage est plutôt à la saturation. Ses connaissances techniques sont essentielles pour ses recherches sur la couleur.

Les photographies de paysage que réalise Thibaut Cuisset jusque-là sont empreintes des réflexions de la période, durant laquelle les campagnes des *News Topographics* ou de la DATAR ont un impact important sur la photographie de paysage et participent à son renouvellement. Ses photographies souhaitent témoigner du paysage dans différents états et nous montrer que tout paysage est digne d'intérêt : le paysage urbain, les zones périphériques, les étendues désertiques ou le paysage plus monumental tel que les montagnes suisses. La photographie de Thibaut Cuisset n'est pas strictement documentaire. En effet, la subjectivité apparaît dans la photographie de Thibaut Cuisset avec plusieurs éléments : le choix de la photographie couleur, à l'instar de Stephen Shore qui est pour lui une référence majeure ; l'importance accordée aux lumières, ce qui n'est pas anodin et témoigne d'une volonté esthétique forte qui prendra part à son écriture personnelle ; l'attention apportée au cadrage et à la composition, avec un travail d'épuration et le désir de transmettre l'émotion ressentie dans le paysage. Il est proche de l'objectif de la mission de la DATAR qui s'attache à redonner une qualité au paysage en croisant la stratégie de l'observation à la vision subjective et sensible de l'artiste. Ces questionnements sont fondamentaux dans le travail de Thibaut Cuisset car il accorde une importance à la photographie documentaire et notamment au style *documentaire* théorisé par Walker Evans et ne souhaite pas s'en détacher complètement mais trouver son équilibre entre la dimension plastique et la dimension documentaire. Cette réflexion évoluera au long de son parcours. »

Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris I - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 55.

« En 1975, l'exposition *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape* à la George Eastman House de Rochester fut un événement fondateur pour les démarches contemporaines. Cette exposition, organisée par le conservateur Williams Jenkins avec l'aide du photographe Joe Deal, réunissait Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel. Ces dix photographes, qui avaient déjà obtenu une reconnaissance personnelle, développaient des démarches hétérogènes. Malgré cela, le rassemblement de leurs travaux lors de l'exposition fit apparaître une nouvelle posture photographique inscrite de

façon notoire dans la continuité de l'œuvre de Walker Evans. Si le positionnement de ces photographes a eu une influence déterminante sur les décennies futures, ce n'est pas tant parce qu'ils cherchaient à imposer une norme ou une méthode particulière, mais plutôt parce qu'ils refusaient le déterminisme subjectif du créateur et son emphase expressive. Parmi eux, Robert Adams, Lewis Baltz, Frank Gohlke et Stephen Shore sont les mieux identifiés en Europe parce qu'ils y ont travaillé à partir des années 1980. Dans les années 1970, les explorations de leur territoire national s'attachent à rendre compte, sans surenchère esthétique, de l'urbanisation d'une Amérique qui se veut "moderniste" dans ce qu'elle a de quotidien, de modeste, voire d'ordinaire. Cette méthode descriptive, neutre et informative, s'appuie, à la prise de vue, sur une distanciation vis-à-vis du sujet – produite autant par l'éloignement physique du photographe que par l'élimination quasi généralisée de la présence humaine. La systématisation du cadrage et la répétition sérielle sont des partis pris récurrents. Lewis Baltz évoque "des procédés *déterministes*", par lesquels l'analyse critique du contexte détermine le sujet et l'attitude à engager, les purgeant ainsi de tout "sentimentalisme et subjectivité". [...]

Les photographies de Robert Adams rassemblées dans le livre *The New West* témoignent d'une étroite filiation avec Walker Evans. L'ouvrage est composé de cinq séquences photographiques des contours des montagnes du Colorado : *Prairies, Tracts and Mobiles Homes, The City, Foothills, Mountains*.

Il se présente d'abord comme un inventaire typologique du développement urbain dans ce qu'il a, a priori, de vulgaire ou de consumériste. Dans un deuxième temps, ces images révèlent, de façon presque contradictoire, la beauté du paysage préexistante à l'instrumentalisation humaine. Robert Adams est le plus "environnemental" de la *New Topography*, il s'est fréquemment attaché à montrer l'impact de l'activité économique sur la nature – notamment celle de la déforestation. Sans produire un effet stylistique appuyé, similaire à Ansel Adams, dont Robert Adams reconnaît l'influence, ses images, plus neutres dans son usage du noir et blanc, dégagent pourtant une indicible beauté formelle qui évoque l'Arcadie perdue de ces terres autrefois sauvages. Les principes de la *New Topography* se sont diffusés rapidement. Dans les années 1980 et 1990, de nombreux photographes suivent cette voie, tant aux États-Unis qu'en Europe. Ce mouvement documentaire s'est développé en adoptant une posture de plus en plus critique face à l'aggravation des désordres environnementaux. >>

Christine Ollier, *Paysage cosa mentale, le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013, p. 23-24.

>> Ces nouveaux topographes du territoire américain opposent à la vision idéale d'un paysage national préservé et sublime, tel que rêvé encore par Ansel Adams dans les années 1940, le constat de son altération, décrivant les formes multiples et ordinaires de l'emprise de l'homme sur les sites naturels : constructions bon marché, fragiles agglomérations, bords de route délaissés et pollution, qu'ils détaillent avec toute la méticulosité et la froideur du relevé topographique. Cette nouvelle approche en apparence désenchantée du territoire et de la catégorie iconographique qui lui est attachée va en réalité plus que tout autre contribuer à régénérer le genre même du paysage photographique, conférant un regain de respectabilité et d'intérêt à un domaine souvent soupçonné de sentimentalité désuète. C'est comme si les détériorations radicales subies par le paysage naturel au fil du siècle avaient mieux réussi à maintenir le genre en vie, à lui conserver sa vitalité, son sens et sa pertinence.

En France, cette vision renouvelée du paysage présidera, en 1984, au lancement de la Mission photographique de la Datar.

Dirigée par Bernard Latarjet et François Hers, et soutenue par l'historien de l'art Jean-François Chevrier, qui fera beaucoup pour introduire en France une tradition documentaire longtemps négligée, elle se fonde sur le double modèle de la Mission héliographique et de la FSA. Jusqu'en 1989, elle commandera à une trentaine de photographes un relevé du paysage français contemporain prenant en compte des zones jusque-là déconsidérées par l'imaginaire national : nouveaux quartiers et périphéries urbaines, terrains vagues, friches industrielles, chantiers. Là encore, le goût désormais admis, dans le champ esthétique, pour une certaine forme de l'archive permettra de croiser sans hiatus relevé documentaire et création personnelle, un photographe pouvant fournir à travers une seule et même image une pièce d'archives destinée aux services de l'aménagement et une œuvre d'art, exposée à l'occasion dans les musées ou les centres d'art. Cette façon de documenter par l'art, de produire un savoir visuel sur une région tout en soutenant des œuvres singulières essaimera ensuite dans de nombreuses initiatives similaires au niveau local ou national, que ce soit en France (l'Observatoire photographique du paysage notamment, dès 1991) ou à l'étranger (plusieurs campagnes de ce type dans l'Est de l'Allemagne, par exemple, dans le sillage de la réunification). >>

Olivier Lugon, « L'esthétique du document : le réel sous toutes ses formes (1890-2000) », in André Gunthert, Michel Poivert (dir.), *L'Art de la photographie, des origines à nos jours*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 416-417.

>> 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



13. Amilly, Loiret. Centre-Val de Loire, 2002

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.

« 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 en thèmes de recherche photographique précis des structures paysagères hybrides qui n'ont même pas de noms ?

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

« C'est toute la photographie française qui est engagée par la question du paysage. En cinquante ans, les photographes se sont intéressés au paysage non seulement en accompagnant les mutations des lieux, mais en interrogeant le genre lui-même. Les penseurs français dans le domaine ont fait écho à leurs pratiques. Les "non-lieux" (Marc Augé), l'artialisement (Alain Roger), les lieux de mémoire (Pierre Nora), les "tiers paysages" (Gilles Clément), etc., sont autant de notions qui alimentent les débats : faut-il esthétiser les paysages modernes jugés "banals", ou célébrer les campagnes au risque de la nostalgie ? L'interrogation sur l'identité visuelle du pays ne pouvait être mieux servie que par une photographie elle-même en pleine mutation culturelle. Alors que cinéma et littérature bénéficient de l'autonomie dont jouissent les beaux-arts, ce n'est pas vers eux que l'on se tourne pour dépeindre un monde changeant : le paysage dans tous ses états est, à partir de la fin des Trente Glorieuses, l'affaire de la photographie. Les paysages changent, comme change la photographie de cette époque. Ensemble, ils rompent avec une France encore pleine d'un imaginaire humaniste en décalage avec l'industrialisation des campagnes. C'est aussi par cette pratique paysagère que la photographie s'inscrit dans le champ de l'art contemporain. En interrogeant le paysage, la photographie s'interroge elle-même.

Dès les années 1970, le dialogue entre paysage et photographie forme un laboratoire. Le paysage ne se réduit pas à un genre inspiré par un lieu, mais ouvre un questionnement symétrique : "Qu'est-ce qu'un paysage ?" fait face à la question "Qu'est-ce que la photographie ?"

En 1977, un numéro spécial de la revue *Créatis* traduit ce phénomène, bien que les images restent en apparence traditionnelles. Il est entièrement consacré à Daniel Boudinet. Roland Barthes est l'auteur du texte qui court tout au long de l'élégant volume, mince et de grand format, imprimé en héliogravure. Que l'intellectuel le plus en vue de l'époque s'implique dans cette édition est révélateur des enjeux que peut soulever la photographie des campagnes françaises. [...] Barthes retrouve devant les paysages de Boudinet l'intérêt qu'il avait eu pour la photographie dans les années 1960 avec ses travaux de sémiologue et relance la question : quel langage parle la photographie ?

Au début des années 1980, Pierre de Fenoÿl s'illustre également dans le paysage alors qu'il a quitté le reportage et bientôt ses engagements institutionnels à la Fondation nationale de la photographie. Il est d'ailleurs de ceux qui initient Barthes à la culture photographique. Ses photographies de paysages procèdent d'une inspiration presque mystique. Décrivant son rapport au paysage comme une alternative à la photographie prise "à la sauvette" d'Henri Cartier-Bresson, il privilégie cette façon de "mythifier un paysage quotidien" et de recevoir plutôt que de prendre une image. Ses vues de campagne, par leur contraste affirmé, leur célébration des arbres et des ombres, forment un style où l'instantanéité est bien là, mais moins dans la captation sur le vif que dans la pose face à l'éternel changement du paysage.

Cette approche inspirée de la temporalité face à la nature a trouvé avec Arnaud Claess une forme radicale dans ses *Paysages miniatures* et ses *Paysages minutieux* (1978-1982). Par le cadrage, les vues sont concentrées sur la végétation qui forme en elle-même paysage. Sorte de *all-over végétal*, buissons et broussailles en noir et blanc remplissent les vues tirées en petits formats : c'est l'idée même de paysage qui s'en trouve modifiée. [...]

Décidément, le paysage n'est plus réductible à une vue de site. En 1981, un colloque intitulé "Mort du paysage ?" - organisé par le ministère de l'Environnement et la faculté de philosophie de Lyon - souligne la dimension culturelle, construite et politique du paysage. La conception patrimoniale affleure : après deux décennies de remembrement intensif, la France

ne ressemble plus au stéréotype d'une campagne de bocages et encore moins à celui d'une nature inviolée. Comment regarder et comprendre ce qu'est un paysage en France à la fin du XX^e siècle, au prisme des investissements fonciers et de l'industrialisation du tourisme ? Le paysage prend une actualité dans la réalité économique autant que dans la formation de l'imaginaire collectif. Le succès du terme "territoire" traduit ce besoin de lui attribuer une dimension esthétique autant que politique. »

Michel Poivert, « Arpenter. Paysages de la France », in *50 ans de photographie française. De 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019, p. 58-60.

« Sans être revendiquée explicitement par les photographes, l'influence de certains mouvements comme le Land Art ou l'avant-garde situationniste, lesquels ont contribué à renouveler cette expérience paysagère, est néanmoins palpable ne serait-ce que dans le traitement de l'espace instauré par les déplacements généralisés des artistes.

Le mouvement du Land Art, qui se développe à la fin des années 1960, réunit "des pratiques artistiques qui ont élu la nature comme matériau et comme surface d'inscription". Pour les Land artistes, éprouver le paysage, c'est y inscrire son corps, choisir des postures conciliantes ou bien résistantes à l'environnement afin de mieux chorégraphier son rapport à l'espace. Cette phénoménologie du paysage associe la photographie comme trace de l'expérience mais aussi comme outil privilégié d'interrogation de l'influence de l'homme sur le paysage. En effet, ainsi que le rappelle Michel Collot dans *La Pensée-paysage* : "C'est à partir de la position du corps dans l'espace que s'organise dans l'expérience sensible un sens du monde à entendre d'abord dans son acception première d'orientation". Les situationnistes interrogent de la même manière ce rapport en inversant cette fois le postulat de départ. La psychogéographie se propose en effet d'étudier "les effets précis du milieu géographique, consciemment amenagé ou non, agissant directement sur les émotions et le comportement des individus". [...] Ces modes d'appréhension de l'espace s'inscrivent dans des durées distinctes que les photographes cherchent à concilier par le truchement de la plasticité du procédé photographique. Ce dernier autorise un large éventail de formes temporelles : linéaires ou cycliques, fragmentées ou sédimentées. À rebours d'une évolution technique allant dans le sens de la maniabilité et de l'instantanéité des appareils, un grand nombre de photographes décident de s'installer dans le paysage en ayant recours à la chambre photographique.

Outil de distinction d'une photographie qui revendique son statut artistique au début des années 1980, outil de valorisation d'une image au piqué indépassable qui autorise l'agrandissement des tirages au format tableau, la chambre doit aussi être comprise comme un parti pris technique offrant une régénération de l'expérience photographique au sens le plus large du terme. Cet appareil anachronique qui impose une certaine "lenteur du regard" apparaît alors comme l'un des dispositifs propices à une imprégnation dans l'environnement. Pour autant, le choix de renouer avec cette technique n'est pas exclusif et il serait erroné d'en faire une pratique généralisée. Les décennies qui nous occupent sont marquées avant tout par la multiplication des procédés photographiques, le noir et blanc côtoyant la couleur, la chimie s'associant au pixel, la physicalité du tirage s'accommodant de la dématérialisation des réseaux. Plus qu'un renouvellement des techniques, qui induit une idéologie du progrès, on assiste là à un élargissement de la palette des possibilités offertes aux créateurs pour mettre en évidence ce qui reste au centre de leur attention, l'"être au paysage", selon des critères plus discontinus et plus collectifs en accord avec l'époque. »

Raphaële Bertho, Héloïse Conésá (dir.), *Paysages français. Une aventure photographique (1984 - 2017)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017, p. 13-14.



14. *Indre, Loire-Atlantique.
Pays de la Loire, 2010*

« Les paysages ne sont jamais statiques ; ils changent constamment en fonction du climat et des interventions de l'homme. Une intervention significative a été la délimitation des terres en territoires bien définis appelés nations. À partir de ces territoires, les caractéristiques humaines sont déterminées et façonnées en identités nationales.

Fin 2010, un groupe de photographes résidant dans l'un de ces territoires nationaux appelé la France décide d'entreprendre un nouveau projet photographique. Il a pour ambition de chercher à savoir comment la photographie pourrait définir les caractéristiques principales de l'identité et du territoire français au début du XXI^e [siècle]. Au cours de ces trois dernières années plus de cinquante personnes ont participé activement à ce projet photographique en travaillant en toute liberté afin de créer une nouvelle vision du territoire français. Il en ressort cette exposition au sein de laquelle quarante-trois photographes exposent leurs travaux pour la première fois.

En utilisant différentes approches, les photographes traitent un large éventail de sujets comme la mondialisation, l'anthropocène, la mémoire, les changements technologiques, la subjectivité, l'idée de nation et la migration. Cependant, si un thème traverse tous les projets, c'est l'idée que toutes les frontières sont temporelles et liquides et changent en fonction de la politique et de la technologie.

Certains de ces photographes se sont employés à rendre

visible ce qui ne peut être vu, des frontières oubliées ou disparues. Plusieurs d'entre eux ont questionné les frontières culturelles et artistiques établies entre le passé et le présent ainsi qu'entre la réalité et la fiction. Nombre d'entre eux ont travaillé à un seul endroit alors que d'autres ont voyagé à travers la France dans le cadre de leur démarche artistique.

Ce projet photographique n'est pas une topographie systématique.

Il n'en a jamais été question. Ce n'est pas non plus une topographie impressionniste. Il s'agit d'un exposé visuel provisoire sur l'état des territoires français et aussi d'une libre enquête sur la nature de la nation européenne et celle du procédé photographique. Il s'agit peut-être ici du plus important projet photographique entrepris en Europe au cours des trente dernières années. Ce projet soulève la question suivante : comment une nation se définit-elle lors d'une période de changement technologique rapide au cours de laquelle les frontières sont définies par les ondes électromagnétiques plutôt que par les murs et une période au cours de laquelle les décisions voyagent de parlements en salles de conseil d'administration ? Dans chacun de leurs travaux, les photographes se posent la question suivante : comment rendre visible aujourd'hui une nation appelée France ? »

Paul Wombell, *France(s) territoire liquide*, 2010-2014 (<http://www.franceterritoireliquide.fr/ftl-par-paul-wombell.html>).

Orientations bibliographiques thématiques

Photographie et paysage

- A** ADAMS, Robert, *Essais sur le Beau en photographie*, Périgueux, Fanlac, 1996.
ADAMS, Robert, *Que croire là où nous sommes ? photographies de l'Ouest américain*, Madrid, La Fábrica / Paris, Jeu de Paume, 2013.
AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1992.
- B** BAILLY, Jean-Christophe, *Le dépaysement. Voyages en France*, Paris, Seuil, 2011.
BAILLY, Jean-Christophe, *L'instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008.
BERQUE, Augustin, CONAN, Michel, DONADIEU, Pierre (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel / Champ Vallon, 1994.
BONN, Sally, « Le projet comme dispositif de vision du paysage », *Projets de paysage*, 16/12/2008 (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.
BERTHO, Raphaële, *La Mission photographique de la DATAR. Un laboratoire du paysage contemporain*, Paris, La Documentation française, 2013.
BERTHO, Raphaële, CONÉSA, Héloïse (dir.), *Paysages français. Une aventure photographique (1984-2017)*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2017.
BESSE, Jean-Marc, *Le Goût du monde. Exercices de paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2009.
- C** CAUQUELIN, Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2000.
CLAASS, Arnaud, *Du temps dans la photographie*, Trézélan, Filigranes, 2014.
COMMENT, Bernard, BAILLY, Jean-Christophe, *France(s) territoire liquide. Collectif de photographes*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 2014.
CHEVRIER, Jean-François, *Des territoires*, Paris, L'Arachnéen, 2011.
COLLOT, Michel, *La pensée paysage*, Arles, Actes Sud, coll. « Paysage », 2011.
COSTA, Fabienne, MÉAUX, Danièle (dir.), *Paysages en devenir*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, coll. « Arts », 2012.
- D** DRYANSKY, Larisa, « Le musée George-Eastman », *Études photographiques*, n° 21, décembre 2007 (<http://etudesphotographiques.revues.org/1082>).
DESCOLA, Philippe, *Les formes du paysage*, Paris, cours du Collège de France, 2013 (https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL3083966451746622763_descola.pdf).
DEPARDON, Raymond, *La France de Raymond Depardon*, Paris, Bibliothèque nationale de France / Seuil, 2013.
- F** FRANGNE, Pierre-Henry, LIMIDO-HEULOT, Patricia (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- G** GIRARD, Thierry, BERTHO, Raphaële, MÉAUX, Danièle, *Paysage temps*, Paris, Loco, 2019.
- J** JAKOB, Michael, *L'arrière-paysage. Des origines technologiques du paysage*, Paris, B2, 2019.
- K** KÜSTER, Hansjörg, *Petite histoire du paysage*, Strasbourg, Circé, 2013.
- L** LUGON, Olivier, *Le Style documentaire, D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945* [2001], Paris, Macula, 2011.
LUGON, Olivier, « L'esthétique du document. 1890-2000 : le réel sous toutes ses formes », in GUNTHER, André, POIVERT, Michel (dir.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 358-421.
Luigi Ghirri: Cartes et territoires. Photographies des années 1970, Paris, Jeu de Paume / Mack Books, 2019.
- M** MONDENARD, Anne (de), « La Mission héliographique: mythe et histoire », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997 (<https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/127>).
MÉAUX, Danièle, « L'Ouvroir de paysage potentiel », *Recherches en communication*, n° 27, 2007 (<https://core.ac.uk/download/pdf/288193985.pdf>).
MINNAERT, Jean-Baptiste (dir.), « Périurbains. Territoires, réseaux et temporalités », *Cahier du patrimoine* n° 102, Lyon, Lieux-Dits, 2013.



Retrouvez des ouvrages
liés aux expositions et des
bibliographies thématiques
sur le site de la librairie
du Jeu de Paume:
www.librairiejeudepaume.org

- N** *New Topographics*, réed. *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* [1975], Göttingen, Steidl Verlag, 2010 (<https://bit.ly/3AbHJVk>).
NEFZGER, Jürgen, *Hexagone 1. Le paysage fabriqué*; vol. 2: *Le paysage consommé*, Cunlhat / Fûdo, 2006.
NEFZGER, Jürgen, ROMAN, Mathilde, *Hexagone 2. Le paysage consommé*, Cunlhat / Fûdo, 2006.
- O** OLLIER, Christine, *Paysage cosa mentale. Le renouvellement de la notion de paysage à travers la photographie contemporaine*, Paris, Loco, 2013.
- P** *Paysages, Photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985.
Paysages, photographies. En France les années Quatre-vingt. La Mission photographique de la Datar 1984-1988, Paris, Hazan, 1989.
POIVERT, Michel, « Puissance du neutre », in *La photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2018, p. 171-179.
POIVERT, Michel, « Arpenter. Paysages de la France », in *50 ans de photographie française: de 1970 à nos jours*, Paris, Textuel, 2019, p. 57-72.
Pierre de Fenoÿl. Une géographie imaginaire, Paris, Jeu de Paume / Xavier Barral, 2015.
- R** ROUILLÉ, André, *La photographie. Entre documents et art contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2005.
ROGER, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.
- S** SCHAMA, Simon, *Le paysage et la mémoire*, Paris, Seuil, 1999.
SHORE, Stephen, *Uncommon places. The complete works*, New-York, Aperture, 2004.
SHORE, Stephen, *Leçon de photographie. La nature des photographies*, Paris, Phaidon, 2007.
SICARD, Monique, CRASSON, Aurèle, ANDRIES-ROUSSEL, Gabrielle (dir.), *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017.
- W** WAT, Pierre, *Pérégrinations. Paysages entre nature et histoire*, Vanves, Hazan, 2017.

Sites Internet

Mission photographique de la DATAR:

<http://missionphoto.datar.gouv.fr/>

Collection photographique du Conservatoire du littoral:

<http://www.conservatoire-du-littoral.fr/45-la-collection-photographique.htm>

Photothèque de l'Observatoire photographique national du paysage:

<https://terra.developpement-durable.gouv.fr/observatoire-photo-paysage/home/>

Mission Val de Loire patrimoine mondial:

www.valdeloire.org

France(s) territoire liquide:

<http://www.francesterritoireliquide.fr/>

Dossiers documentaires autour des expositions du Jeu de Paume, Paris et Tours:

« Albert Renger-Patzsch. Les choses », 2017-2018:

<https://jeudepaume.org/mediateque/albert-renger-patzsch-les-choses/>

« Bruno Réquillard. Une poétique des formes », 2013:

<https://jeudepaume.org/mediateque/bruno-requillard-poetique-des-formes/>

« Daniel Boudinet. Le temps de la couleur », 2018:

<https://jeudepaume.org/mediateque/daniel-boudinet-le-temps-de-la-couleur/>

« Luigi Ghirri. Cartes et territoires », 2019:

<https://jeudepaume.org/mediateque/luigi-ghirri-cartes-et-territoires/>

« Pierre de Fenoÿl (1945-1987). Une géographie imaginaire », 2015:

<https://jeudepaume.org/mediateque/pierre-de-fenoyl-1945-1987-une-geographie-imaginaire/>

« René-Jacques. L'élégance des formes », 2019-2020:

<https://jeudepaume.org/mediateque/rene-jacques-lelegance-des-formes/>

« Robert Adams. L'endroit où nous vivons/Mathieu Pernot. La traversée », Paris, Jeu de Paume, 2014:

<https://jeudepaume.org/mediateque/robert-adams-mathieu-pernot/>



15

Légendes des pictogrammes



Visionner (films et extraits)



Observer et analyser (images et documents)



Effectuer des recherches (pistes de réflexion)



Pour aller plus loin



Activité ou mise en pratique



Document à lire

15. *Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire, 2010*

16. *Thibaut Cuisset. © Paola Salerno. Normandie, 2009*

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail suivantes se veulent des propositions ouvertes qui s'articulent autour de notions et de questions, 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 et aux équipes éducatives 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. Elles peuvent aussi être développées hors du temps scolaire, afin de préparer ou de prolonger la découverte des œuvres présentées dans « Thibaut Cuisset : Loire ». En lien avec les parties précédentes de ce dossier, ces pistes sont organisées autour des thèmes suivants :



16

1 Paysage et territoire

- Notions et introduction
- Géographie d'un fleuve et aménagements
- Itinéraires ligériens

2 Espaces, lumières et couleurs

- Points de vue et cadrages
- Influences cinématographiques et chromatiques
- Vues sur Loire et couleurs d'un territoire

3 De la peinture à la photographie de paysage

- Histoire d'un paysage en peinture
- Autour du motif de la meule de foin
- Missions et « campagnes » photographiques

Les questions et activités présentées dans les encadrés (p. 32-34) correspondent aux propositions accessibles dans l'espace éducatif situé au premier étage de l'exposition au château de Tours.

Les titres des images de Thibaut Cuisset citées dans les pistes et exposées au château de Tours sont soulignés en couleur « sable ».

Vous retrouverez les principaux ouvrages et sites permettant de consulter en ligne des images de Thibaut Cuisset dans la partie « Découvrir » de ce dossier p. 13.

Le cours de la Loire

« Photographier la Loire suivant son cours est inépuisable. »

Thibaut Cuisset, « Des sources de la Loire à l'estuaire », dossier de présentation du projet photographique, 2010.

« Le fleuve ne traverse pas seulement le territoire, il lui donne une organisation interne et une direction : des prairies, des routes et des chemins posés sur les anciennes levées, des entrepôts, des établissements industriels, les tours d'une centrale nucléaire, des bateaux de pêche, ce sont de nombreuses façons d'habiter qui se succèdent sur les bords du fleuve, et sur lesquelles Thibaut Cuisset porte un regard discret. La Loire contribue au façonnement des territoires qu'elle traverse. »

Jean-Marc Besse, « Tenir la distance », in *Thibaut Cuisset : Loire, Paris, Jeu de Paume / Landebaéron, Filigranes, 2021, p. 11.*



- 1 Mont Gerbier-de-Jonc, Ardèche, Auvergne-Rhône-Alpes, 2010
- 2 Saint-Nazaire, Loire-Atlantique, Pays de la Loire, 2010
- 3 Beaugency, Loiret, Centre-Val de Loire, 2001

→ Décrivez chacune de ces six photographies et associez-les à l'un des termes suivants.

Port / Ensablement / Source / Estuaire / Crue / Étiage

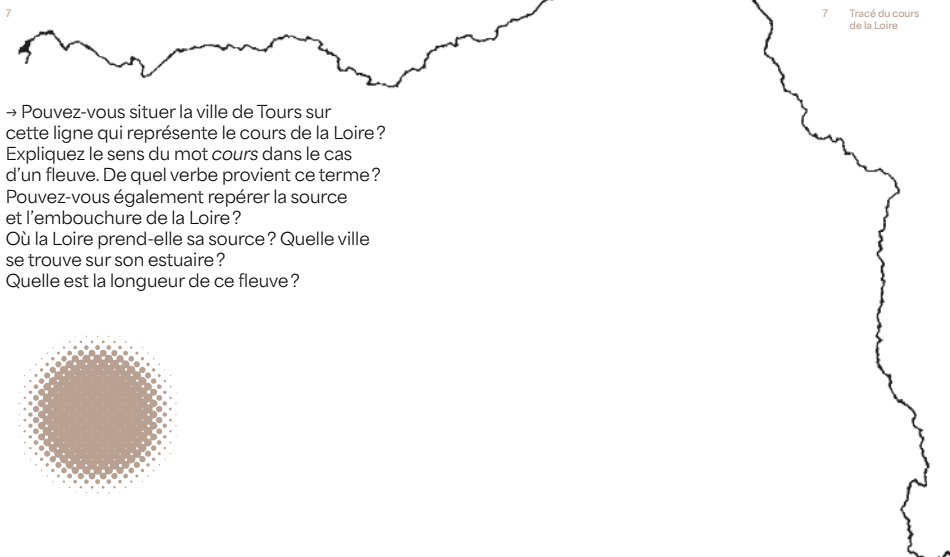
→ Quels éléments suivants sont représentés dans les images ?

Quai / Levée / Route / Pont

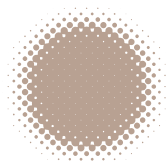
→ Selon vous, quelles photographies témoignent le mieux des mouvements naturels de la Loire ? Lesquelles montrent le mieux la manière dont les hommes « habitent » le fleuve ?



- 4 Montjean-sur-Loire, Maine-et-Loire, Pays de la Loire, 2004
- 5 Entre Amboise, Indre-et-Loire, et Chaumont-sur-Loire, Loir-et-Cher, Centre-Val de Loire, 2001
- 6 Saint-Nazaire, Loire Atlantique, Pays de la Loire, 2010



→ Pouvez-vous situer la ville de Tours sur cette ligne qui représente le cours de la Loire ? Expliquez le sens du mot *cours* dans le cas d'un fleuve. De quel verbe provient ce terme ? Pouvez-vous également repérer la source et l'embouchure de la Loire ? Où la Loire prend-elle sa source ? Quelle ville se trouve sur son estuaire ? Quelle est la longueur de ce fleuve ?



Paysages et prises de vue

« La question du sujet est toujours celle de la représentation d'un lieu, d'un paysage associé à certaines lumières, à certaines couleurs. [...] J'ai plutôt tendance à enlever des éléments qu'à en rajouter... J'aime les espaces très ouverts : il suffit de peu pour dire les choses. »

Thibaut Cuisset, in Monique Sicard, Aurèle Crasson, Gabrielle Andries-Roussel (dir.), *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017, p. 109.

« L'artiste [Thibaut Cuisset] joue sur cette temporalité paradoxale qui mêle l'immédiateté perceptive du déplacement, la sensation physique, l'émotion esthétique que procure la traversée d'un paysage, et celle suspendue de la pose, l'installation soignée de l'appareil, la définition des paramètres, la prise de vue. »

Sandrine Ferret, « Point de vue, conquête et exploration. L'usage de la chambre photographique dans la photographie contemporaine de paysage », in Pierre-Henry Frangne et Patricia Limido (dir.), *Les inventions photographiques du paysage*, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 150.



1 Thibaut Cuisset, © Paola Salerno, Normandie, 2009



2 Thibaut Cuisset, © Paola Salerno, Normandie, 2009

→ Observez les deux images ci-dessus montrant Thibaut Cuisset pendant des séances de prises de vue : Quelles sont la forme et la dimension de l'appareil photo ? Quels sont les éléments principaux qui le constituent ? Un objectif ? Une chambre noire à soufflet ? Un système de visée ? À quelle hauteur le photographe a-t-il positionné la « chambre » et selon quel axe de prise de vue ? Quel accessoire utilise-t-il pour la fixer ? En quoi ce dispositif permet-il de caler avec précision le cadrage et la composition de l'image ?

Pourquoi peut-on parler de « lenteur » dans la prise de vue ? Quelles opérations pouvait effectuer Thibaut Cuisset avant de réaliser une photographie (observation du paysage, choix du point de vue, installation du trépied et de la chambre, visualisation de l'image et réglages techniques, mesure de la lumière, installation du film...)?

Que regarde Thibaut Cuisset dans chacune de ces images ? Le paysage ou l'image du paysage ?



→ Dans laquelle des trois photographies ci-dessus Thibaut Cuisset a-t-il, selon son expression, « enlevé » le plus d'éléments ? Comment a-t-il procédé ? Quels choix de point de vue et de cadrage ont été déterminants ? Où le photographe s'est-il placé par rapport au fleuve ? Où se situe la ligne d'horizon dans ces images ? Quelles autres lignes sont importantes dans la composition ? Dans laquelle de ces images, l'espace vous semble-t-il le plus « ouvert » ? Pourquoi ? Comment pouvez-vous décrire la lumière et les couleurs dans ces trois photographies ?

3 Saint-Thibault-sur-Loire, Cher, Centre-Val de Loire, 2001

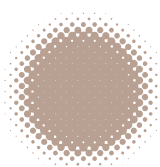
5 Entre Nantes et Saint-Nazaire, Loire-Atlantique, Pays de la Loire, 2004

4 Entre Amboise, Indre-et-Loire, et Chaumont-sur-Loire, Loir-et-Cher, Centre-Val de Loire, 2001



7 Sur la RN20, Loir-et-Cher, Centre-Val de Loire, 2001

→ Quels points communs et quelles différences remarquez-vous dans les deux photographies ci-dessus, en ce qui concerne le sujet, la lumière, la couleur et la composition ?



Vues de Tours

« Mes photographies visent toujours à construire ce rapport entre un sujet donné, qui se situe toujours pour moi autour des notions de territoire, de paysage ou d'architecture et une dimension personnelle, une expérience esthétique. »

Thibaut Cuisset, cité par Camille Cuisset, Thibaut Cuisset (1958-2017). *Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 67.

« Le paysage, qui nous apparaît dans des pauses, dans des vues, est un façonnement perpétuel. Même naturel ou, comme on dit si bien, inviolé, le paysage résulte toujours d'un immense travail de fabrication, qui s'étend sur la totalité des âges et qui vient se déposer devant nous, dans un ultime mais provisoire état de forme. [...] En tant que forme, et y compris en tant que forme occupée et transformée par l'homme, le paysage déplie ou dépose le temps dans l'étendue. »

Jean-Christophe Bailly, « La Loire de Thibaut Cuisset », in *Images au Centre 01: Photographie contemporaine, architecture et paysage*, Paris, Editions du Patrimoine, 2001.



1 Tours, Indre-et-Loire, Centre-Val de Loire, 2001

2 Tours, Indre-et-Loire, Centre-Val de Loire, 2001

3 Tours, Indre-et-Loire, Centre-Val de Loire, 2010

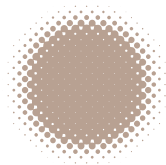


→ Observez ces trois photographies prises par Thibaut Cuisset à Tours :
Comment s'est placé le photographe par rapport au fleuve pour réaliser chacune de ces images ? Quels éléments composent ces paysages (éléments naturels et constructions humaines) ? Comment sont-ils disposés dans chacune des images ? Sont-ils situés au premier plan, au second plan ou à l'arrière-plan ? Connaissez-vous ou reconnaissez-vous les lieux photographiés ? Est-ce des vues de Tours que l'on peut souvent voir représentées ?

→ En quoi les deux premières images sont-elles ressemblantes ? Quelle relation peut-on établir entre les immeubles et les arbres ? En quoi le rapprochement de ces deux photographies évoque-t-il le passage du temps et montre-t-il la transformation du paysage ?

→ Quels changements de lumière et de couleur remarquez-vous dans cette troisième image ? Quelle couleur est considérée comme une couleur chaude, quelle autre comme une couleur froide ? Qu'apporte ce contraste chaud/froid dans la perception de l'espace représenté ? Quels éléments sont associés à une notion de mobilité (pont, oiseaux, eau) ? Lequel scinde horizontalement l'image en deux parties ? Comment sont positionnés dans chacune de celles-ci les oiseaux au premier plan ?

→ Comment aimeriez-vous représenter la Loire à Tours ? Dessins, peintures, photographies, films ? Quels points de vue choisiriez-vous ? Quel cadrage ? Quel moment ? Quel temps ? Questionnez-vous sur votre relation avec ce fleuve : que m'évoque-t-il ? quels liens ai-je avec lui ? Quel est le paysage de la Loire que j'affectionne particulièrement ? Quels souvenirs y sont associés ? Réalisez, de mémoire, un croquis de « votre » paysage de Tours, puis retournez sur le lieu pour composer une photographie.



Paysage et territoire

« Le paysage, ce sont les notions de terrain, de territoire, de pays avec un certain âge. Le paysage m'a tout de suite passionné parce que ça me donnait une bonne distance par rapport aux choses. On peut parler de contemplation, d'observation, de regard sur les choses. J'essaye de dire les choses – dire un pays, dire une région, une ville – à travers les paysages. »

Thibaut Cuisset, Hors-Champs (entretien radiophonique), Laure Adler, 24 novembre 2009.

Notions et introduction



Aborder tout d'abord la notion de paysage de manière intuitive. Quelles différentes approches se dégagent ? Rechercher ensuite l'origine du mot. Quels autres termes peuvent être associés à la notion de paysage ? Échanger autour de nos relations au paysage, en tant qu'acteurs et en tant que spectateurs. Que peut apporter le fait de constituer, rassembler et présenter plusieurs séries de photographies consacrées au même fleuve ? Prolonger la réflexion à l'aide des définitions et ressources suivantes :

« 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 ces trois sens, mais le dernier est le plus fréquent. »

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

« Le paysage désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels ou humains et de leurs interrelations dynamiques. »

Code de l'environnement article L. 350-1-A, 2021 (<https://bit.ly/2Zllysk>).

« Le territoire est façonné et façonnable. Il est chargé d'une longue histoire. Une histoire naturelle : évolution du relief, de la végétation, des sols, des cours d'eau. Une histoire sociale : évolution des modes d'occupation du sol ; des pratiques culturelles, architecturales et urbaines. À la rencontre de ces deux territoires, il y a le paysage. Tous les objets visibles produits par ces deux histoires vont engendrer des images perçues de façon très diverses. [...] Comprendre le paysage, c'est d'abord l'analyser dans des composantes visuelles ; c'est le paysage visible. C'est ensuite déceler les liens d'équilibre dynamique qui unissent ces composantes au système producteur qui leur a donné naissance ; c'est le paysage signe. C'est enfin observer les usages et représentations qui en sont faits ; c'est le paysage vécu. »

Jacques-Marie Loiseau, François Terrasson, Yves Trochel, *Le Paysage urbain*, Paris, Sang de la terre, 1993, cité dans « Le Paysage », supports éducatifs du C.A.U.E. 77 (<https://bit.ly/3CpnNQS>).


→ « Dimensions du paysage. Réflexions et propositions pour la mise en œuvre de la Convention européenne du paysage » : <https://bit.ly/2YpscEC>

→ « Paysage et éducation. Ateliers pour la mise en œuvre de la convention européenne du paysage » : <https://bit.ly/3ox5g0Q>

→ Anaïs Belchun, « Des sciences écologiques aux arts du paysage : approches écologiques et sensibles du paysage. Introduction », *Arts et sciences*, 14/01/2020 : <https://bit.ly/39YNrzo>

→ « Paysages français : une aventure photographique (1984-2017) », Paris, Bibliothèque nationale de France, 24/10/2017 - 04/02/2018 : <http://expositions.bnf.fr/paysages-francais/>

Géographie d'un fleuve et aménagements


 Où la Loire prend-elle sa source? Quelle est sa longueur? Quels régions et départements ce fleuve traverse-t-il? Quels sont les cinq grands affluents de la Loire sur sa rive gauche?


Mener une recherche sur le système hydrologique de la Loire. Définir les notions de bassin versant (ou hydraulique), affluent, débit, crue, étiage, estuaire, bassin alluvial. Quelle est l'étendue du bassin versant de la Loire? Quels sont les différents relevés du débit du fleuve? Quelles sont les particularités des crues de la Loire? Par quels aménagements les habitants ont-ils cherché à se protéger des inondations au cours de l'histoire?


→ « La Loire et ses affluents » : <https://bit.ly/2Yf2QJ9>

→ « Glossaire sur l'eau, les milieux et la biodiversité » : <https://bit.ly/2WEX1oa>

→ « L'esprit du fleuve », webdocumentaire proposant sept thématiques sur la Loire : <https://bit.ly/3otmfRZ>

 Sur un fond de carte vierge et à l'aide d'un atlas, situer les villes suivantes sur la Loire que Thibaut Cuisset a photographiées : Beaugency, Loiret ; Candès-Saint-Martin, Indre-et-Loire ; Montjean-sur-Loire, Maine-et-Loire ; Muides-sur-Loire, Loiret ; Nevers, Nièvre ; Saint-Florent-le-Vieil, Maine-et-Loire ; Saint-Nazaire, Loire-Atlantique ; Saint-Paul-de-Vézelin, Le Pêt-de-l'Âne ; Sully-sur-Loire, Loiret ; Tours, Indre-et-Loire. Utiliser une carte aérienne satellite (qui permet de voir aussi les reliefs) et décrire les deux rives de la Loire pour chaque lieu indiqué. Caractériser la forme du fleuve (méandres, îles, bras, affleurements sablonneux, zones marécageuses), les éléments naturels (types de relief, de boisements, parcelles agricoles) et les éléments bâtis (voies de communication et bâtiments).


 Lire l'extrait de Julien Gracq, « Grèves de la Loire dans l'île Batailleuse », tiré de *Lettrines* (voir dans la partie « Approfondir », p. 18-19). Relever le champ lexical des termes liés au fleuve et chercher la définition du mot grève. Quels termes du texte appartiennent au vocabulaire des sensations? Quelle position le narrateur adopte-t-il avant de décrire le fleuve? Quelles images le texte donne-t-il pour visualiser la Loire? L'ensablement de la Loire est caractéristique de ce fleuve. Expliquer le phénomène géologique en menant une recherche sur les processus de sédimentation. Pour aborder le texte sous un angle différent, envisager une recherche scientifique complémentaire autour d'une « Étude granulométrique du sable de Loire » (<https://bit.ly/2YcR8ic>).

 → Thibaut Cuisset, *Entre Amboise, Indre-et-Loire, et Chaumont-sur-Loire, Loir-et-Cher. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 17)

→ Thibaut Cuisset, *Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 18)

Décrire ces deux photographies et observer la place de l'eau, de la végétation et du ciel. Dans quelle mesure ces images donnent-elles à voir le caractère « sauvage » de la Loire? Quel peut être l'antonyme du mot sauvage?

Expliquer la figure de style contenue dans cette définition que donne Jules Renard dans son *Journal* : « La Loire, un grand fleuve de sable quelquefois mouillé », Paris (*Journal 1887-1910*), Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, p. 397).

 Avant la visite de l'exposition, revenir sur les paysages présents en France (plaine, littoral, montagne, ville). Pendant la visite de l'exposition, repérer des photographies représentant ces différents types de paysage. Lequel est le plus présent dans les images exposées? Par quels aspects se traduit l'action de l'homme sur le territoire?

 Revenir sur l'exposition « Regards de Loire, 20 ans de regards photographiques sur la Loire », proposée par la Mission Val de Loire au château de Tours (jusqu'au 10 octobre 2021) :

→ www.valdeloire.org/Actualites/Articles/Tous/Regards-de-Loire-l-exposition-photographique

17. *Entre Amboise, Indre-et-Loire, et Chaumont-sur-Loire, Loir-et-Cher. Centre-Val de Loire*, 2001

18. *Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire*, 2001



17



18



19

20

19. *Montjean-sur-Loire, Maine-et-Loire. Pays de la Loire, 2004*

20. *Sully-sur-Loire, Loiret. Centre-Val de Loire, 2001*

21. *Entre Saint-Benoît-sur-Loire et Saint-Denis-de-l'Hôtel, Loiret. Centre-Val de Loire, 2001*

22. *Environs de Dampierre-en-Burly, Loiret. Centre-Val de Loire, 2001*

23. *Saint-Georges-sur-Loire, Maine-et-Loire. Pays de la Loire, 2004*



→ Thibaut Cuisset, *Montjean-sur-Loire, Maine-et-Loire. Pays de la Loire, 2004* (voir ill. 19)

→ Thibaut Cuisset, *Sully-sur-Loire, Loiret. Centre-Val de Loire, 2001* (voir ill. 20)

Dans chacune de ces photographies, repérer et identifier les ouvrages construits par les hommes.

Où se situent les routes par rapport au fleuve? Quels aménagements ont été faits pour les construire?

Qu'appelle-t-on les levées de la Loire? À quelle époque ont-elles commencé à être construites? Quelle est leur fonction? Qu'appelle-t-on des « turcies »?

Étudier en particulier le rehaussement progressif de la grande levée d'Anjou.

→ « Endiguer: des turcies à la première levée »: <https://bit.ly/3A6ofS0>

→ Samuel Guillou et Jean Maurin, « Les levées de la Loire: des turcies au Plan Loire, huit siècles d'évolution », *Ingénieries*, 2005, p. 31-39: <https://bit.ly/3A8diQ5>

→ Bureau d'étude EGRIAN, « La Loire: un fleuve aménagé. Le risque d'inondation sur l'agglomération de Nevers », Diagnostic Minea, 2008: <https://bit.ly/3FcPIW7>

→ « La grande levée d'Anjou »: <https://bit.ly/3uAgFOA>



Réfléchir avec les élèves aux avantages et aux inconvénients que représente un fleuve quant à l'occupation d'un territoire par les hommes. À l'aide d'une carte aérienne satellite (avec les reliefs), observer l'aménagement des rives de la Loire entre Briare et Gien. Pour quelle raison les routes sont-elles éloignées des rives de la Loire? Identifier le bassin alluvial de la Loire. Définir la notion de lit fluvial. De quelle époque datent les ponts les plus anciens construits sur le fleuve? Combien en existe-t-il aujourd'hui?

→ Annie Dumont, « Que nous apprennent les vestiges des (très) vieux ponts de la Loire? »: <https://bit.ly/3uEaiKi>



→ Thibaut Cuisset, *Entre Saint-Benoît-sur-Loire et Saint-Denis-de-l'Hôtel, Loiret. Centre-Val de Loire, 2001* (voir ill. 21)

→ Thibaut Cuisset, *Environs de Dampierre-en-Burly, Loiret. Centre-Val de Loire, 2001* (voir ill. 22)

→ Thibaut Cuisset, *Saint-Georges-sur-Loire, Maine-et-Loire. Pays de la Loire, 2004* (voir ill. 23)

Décrire ces trois paysages. Quels sont les différents éléments visibles? Lesquels sont le résultat d'aménagements de l'espace par l'homme? Chaque photographie représente des bâtiments: à quel plan? Quelle place occupent-ils dans l'image? Quelle est leur fonction respective?

Quelles lignes horizontales, obliques et verticales structurent les compositions? Quelle vision chacune de ces images donne-t-elle de l'action de l'homme sur la nature? De la transformation des campagnes?



21

22

23

Itinéraires ligériens

« La méthode de Thibaut Cuisset est éminemment liée à l'idée de voyage et d'itinérance, c'est le fondement de sa démarche : voyager pour photographier. La démarche de voyage est nécessaire car elle lui permet une plus grande disponibilité et une grande concentration. »

Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 89-91.



24



→ Thibaut Cuisset, *Chouzy-sur-Cisse, Loir-et-Cher. Centre-Val de Loire*, 2010 (voir ill. 24)

→ Thibaut Cuisset, *Saint-Agnan, Saône-et-Loire. Bourgogne-Franche-Comté*, 2010 (voir ill. 25)

→ Thibaut Cuisset, *Indre, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2010 (voir ill. 26)

Suite au 1 % artistique lié à l'ouverture de la maison de Loire au Mont Gerbier-de-Jonc, l'artiste Olivier Leroi commande à Thibaut Cuisset une série de photographies prises tous les 50 kilomètres sur le cours de la Loire. Observer dans l'exposition ou consulter sur le site de l'artothèque du GAC les 22 images réalisées par Thibaut Cuisset en 2010 : <https://bit.ly/2YfB7J0>



25

Positionner sur une carte de France les lieux photographiés. Relever à l'aide d'un tableau les éléments naturels et ceux façonnés par l'homme présents dans chacune des images. Quelles différentes positions, formes et dimensions la Loire a-t-elle dans ces images ? Quels points de vue adopte Thibaut Cuisset ? Comment s'est-il positionné par rapport au fleuve pour réaliser chacune de ces photographies ?

En quoi cette commande a été pour Thibaut Cuisset l'occasion de changer sa méthode d'approche des paysages de Loire ?

Vous pouvez vous référer aux citations suivantes :



26

« Décider de suivre un axe déterminé par certaines configurations géographiques peut constituer un premier type de contrainte de déplacement. Alors que, généralement, on voyage pour aller quelque part, certains peuvent décider de suivre une autoroute, une nationale, une frontière ou un fleuve. »

Danièle Méaux, « L'Ouvrir de paysage potentiel », *Recherches en communication*, n° 27, 2007, p.106 (<https://bit.ly/3D7bpoC>).

« J'ai souvent photographié en état de voyage et sous forme d'itinéraire en mêlant distraction et concentration : c'est-à-dire en restant très ouvert, très disponible face au pays, à sa géographie, son climat, sa lumière, sa couleur, sa sédimentation humaine... attentif aux variations, aux micros-événements. [...] Voilà que cette fois-ci on me propose, l'itinéraire, le nombre de photos et les points géographiques sur lequel je dois intervenir. Je n'ai plus qu'à me concentrer chaque jour sur un nouveau point, rejetant tous les écarts toutes les tentations et les errances en parcourant le fleuve dans son intégralité.

Et tous ces écarts, ces intervalles oubliés volontairement seront peut-être l'occasion d'un nouveau voyage. »

Thibaut Cuisset, « Des sources de la Loire à l'estuaire » (dossier de présentation du projet photographique), 2010.



Organiser une promenade-découverte en groupe des bords de Loire à côté du château de Tours et prendre le temps de s'imprégner du paysage. À l'aller, observer et identifier les espaces naturels ou construits, la végétation, et les éléments qui les composent. Relever les lumières, les couleurs, les odeurs, les sons et s'intéresser aux sensations et aux émotions ressenties. Lors du trajet de retour, chacun réalise un « portrait photographique » du paysage qu'il souhaite retenir. Ce travail pourra donner lieu à une confrontation des photographies des lieux traversés et à des échanges sur la perception de ces paysages.

24. *Chouzy-sur-Cisse, Loir-et-Cher. Centre-Val de Loire*, 2010

25. *Saint-Agnan, Saône-et-Loire. Bourgogne-Franche-Comté*, 2010

26. *Indre, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2010

Espaces, lumières et couleurs

« Le travail que je mène sur le paysage est construit sur la conjonction de trois paramètres, la lumière, la couleur et le sujet, sans qu'il y ait entre eux de hiérarchie. L'équilibre entre les trois est assez fragile. La question du sujet est toujours celle de la représentation d'un lieu, d'un paysage associé à certaines lumières, à certaines couleurs. »

Entretien avec Thibaut Cuisset, in Monique Sicard, Aurèle Crasson, Gabrielle Andries-Roussel (dir.), « Les Paysages de Thibaut Cuisset », *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017, p. 109.

Points de vue et cadrages

« Sur le terrain, hors de l'espace déterminé d'un studio, un photographe est confronté à un tissu complexe de juxtapositions visuelles qui se réajustent sans cesse à chacun de ses pas. Un pas de plus, et voilà qu'un élément caché entre dans le champ de vision ; encore un, et un objet du premier plan vient au contact d'un autre à l'arrière-plan. Un pas suffit pour que la profondeur de l'espace, qui était clairement lisible, devienne confuse. »

Stephen Shore, *Leçon de photographie: la nature des photographies*, Paris, Phaidon, 2007, p. 48.



→ Thibaut Cuisset, *Chamalières-sur-Loire, Haute-Loire. Auvergne-Rhône-Alpes*, 2010 (voir ill. 27)

→ Thibaut Cuisset, *Sur la RN20, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 28)

→ Thibaut Cuisset, *Entre Nantes et Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2004 (voir ill. 29)

Quel point de vue adopte Thibaut Cuisset pour réaliser ces images ? Frontal ? En plongée ? En contre-plongée ? Où se situe la ligne d'horizon dans chacune d'elles ? En combien de plans peut-on découper chaque photographie ? Quels éléments sont situés dans chacun de ceux-ci ? Lesquels sont coupés par le cadrage ? Quelles sont les formes et les lignes (horizontales, verticales, obliques, courbes) dominantes dans ces trois images ? Lesquelles prédominent dans chaque photographie ?

Dans la première image, comment ces lignes permettent-elles de créer des liens entre certains éléments représentés ? Quels autres liens sont engendrés par la couleur ?

Dans les deux dernières images, comment peut-on caractériser les premiers plans ?



29


27. *Chamalières-sur-Loire, Haute-Loire. Auvergne-Rhône-Alpes*, 2010


28. *Sur la RN20, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001

29. *Entre Nantes et Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2004



30

 Photographier un paysage représentant différents éléments s'échelonnant du premier plan à l'arrière-plan, puis réaliser deux photographies en se déplaçant d'un pas, de part et d'autre de la position initiale. Observer les changements de position des éléments les uns par rapport aux autres.

 « La chambre photographique est directement inspirée de la *camera obscura*, connue dès l'antiquité et largement utilisée par les artistes depuis la Renaissance pour dessiner fidèlement paysages, natures mortes ou portraits. La camera obscura est constituée d'une boîte étanche à la lumière. À une extrémité, on a fait un trou et, sur le côté opposé, on observe l'image projetée. [...] La première amélioration a consisté à remplacer le trou par un système optique afin d'obtenir une image plus lumineuse, plus contrastée et mieux définie. Dans le même temps, un système modifiant l'écart entre la partie avant (objectif) et la partie arrière (support photographique) a été développé, afin de gérer la mise au point de l'image à différentes distances. Un écran de verre dépoli a été ajouté pour observer l'image projetée, cadrer et affiner la mise au point. »


François Croizet, « La prise de vue à la chambre. Photographie intemporelle », *Chasseurs d'Images*, n° 371, 2015 (<https://bit.ly/3B6thzv>).

Rechercher l'étymologie du mot chambre et expliquer le « principe de la chambre noire » (<https://bit.ly/2Yda2Gp>).

Utiliser le site de Sylvain Halgand (<https://bit.ly/3a4OdLu>) pour effectuer des recherches sur les différents modèles de chambre ayant existé. Réaliser un exposé sur un de ces appareils.

→ « De la réalité à son image » : <https://bit.ly/3Fe8UTl>

→ Jacques Kevers, « La chambre technique » : <https://bit.ly/3a11Rit>

 Lire les citations suivantes et expliquer les incidences de ce matériel photographique (chambre et pied) sur les modalités de la prise de vue, en termes de visualisation de l'image, de cadrage, de mise à distance avec le sujet et de lenteur :

« Le travail de visualisation de l'image à travers la chambre photographique permet d'instaurer une distance avec le sujet, notion très importante dans le travail du photographe. L'utilisation de la chambre est cruciale, puisqu'elle impose une saisie lente. »



31

« C'est en partie parce qu'elle est plus lente à opérer que la chambre favorise une approche beaucoup plus contemplative. Son installation même prend toujours un certain temps: la placer dans la meilleure position, la mettre à niveau, faire les réglages nécessaires. À cela il faut ajouter que nous voyons l'image sur un écran en verre dépoli. [...] Sur le verre dépoli, l'image apparaît renversée, la tête en bas [...], celle-ci présente une certaine abstraction qui nous fait mieux prendre conscience de sa structure et de son cadrage, puisque nous ne sommes plus dominés par la disposition apparente du sujet. »

Ansel Adams, Robert Baker, *L'Appareil photographique*, Paris, Éditions du Fanal, 1982, p. 29-30.



→ Thibaut Cuisset, *Environs de Dampierre-en-Burly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 31)

→ Jürgen Nefzger, *Nogent-sur-Seine, France*, 2003

<https://bit.ly/3DankCm>

→ Raymond Depardon, *Neuvy-sur-Loire, Nièvre, Bourgogne*, 2009

<https://bit.ly/3Dan3PQ>

Quel type de bâtiment est représenté de manière récurrente dans ces photographies ? À quel plan est-il situé ? Quels éléments sont photographiés au premier plan dans chacune des images ?

Poursuivre à l'aide des ressources ci-dessous. Dans quel contexte ou avec quelle intention ces trois photographes ont-ils produit leurs images ? Quel est le titre de chacune des séries à laquelle elles appartiennent ? Avec quel modèle de chambre ces trois photographes ont-ils réalisé ces images ? Utilisaient-ils les mêmes formats de films ? Quelle incidence a le format du négatif sur le rendu des détails ? Quelles étaient les dimensions choisies pour les tirages ?

→ Claudine Nougaret, Raymond Depardon, *Journal de France*, 2012 (extrait):

<https://bit.ly/2YcNl4s>

→ « La France de Raymond Depardon » :

<https://bit.ly/3l1bELQ>

→ « Jürgen Nefzger » :

<https://bit.ly/3DankCm> et <https://bit.ly/3a4Hml7>

Au cours de la visite de l'exposition au château de Tours, quelle évolution peut-on repérer dans les formats des tirages de Thibaut Cuisset ?

Influences cinématographiques et chromatiques

« Thibaut Cuisset reste marqué par le cinéma de la Nouvelle Vague et ce qui a attiré le photographe, c'est notamment la sortie des studios avec des tournages en extérieur et ainsi un traitement esthétique qui évolue et prend en compte le paysage. Cette "précision lumineuse" dont il parle peut se retrouver chez Jean-Luc Godard, dans plusieurs films au sein desquels nous pouvons retenir *Le Mépris* et *Pierrot le fou*, qui traitent tous deux de cet "éblouissement méditerranéen" cher à Thibaut Cuisset et dont le traitement lui convient beaucoup plus que celui fait par la photographie à cette période. »

Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 38.



→ Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, 1963

<https://bit.ly/3mj2gCO>

→ Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, 1965

<https://bit.ly/3it2dD0>

Observer la construction de ces deux scènes. Pouvez-vous y trouver des points communs? Comment commencent-elles? Que se passe-t-il au milieu de la scène? Comment finissent-elles? Par quels mouvements de caméra quitte-t-on le paysage pour parvenir à l'action? Comment retrouve-t-on le paysage à la fin? Dans quels éléments en particulier peut-on situer la « précision lumineuse » dont parle Thibaut Cuisset? Dans le paysage? Dans d'autres éléments colorés? En quoi leur combinaison contribue-t-elle à créer une atmosphère « éblouissante »?

Parmi les photographies de Thibaut Cuisset présentées en ligne sur le site de la galerie Les Filles du Calvaire (<https://bit.ly/3mhQ84V>), déterminer lesquelles sont proches de ce qu'il a pu observer dans le traitement de la lumière chez le cinéaste de la Nouvelle Vague. Dans quels pays ont été prises ces photographies? Quelles différences peut-on observer avec celles exposées au château de Tours? Peut-on, parmi elles, retrouver une luminosité et des teintes similaires?



→ Michelangelo Antonioni, *Le Désert rouge*, 1964

Extrait n°1: <https://bit.ly/3Db0Kcq>, du début à 4'30", puis extrait n° 2: <https://bit.ly/2ZWM9U1>, de 3'30" à 10'50"

→ Thibaut Cuisset, *Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2010 (voir ill. 32)

Décrire le paysage filmé dans le premier extrait, de quoi est-il composé? Quelles sont les tonalités dominantes? À quoi semblent-elles dues? Comment sont habillés les personnages? Quelle sensation cela donne-t-il? Sur quel élément la caméra semble revenir sans cesse au début de plusieurs plans? Quelle problématique semble liée à la présence persistante de cette eau verdâtre? Dans le second extrait, comment apparaît l'eau? La palette chromatique du paysage est-elle la même? En quoi la lumière est-elle différente du premier extrait? Quels sont les aspects du paysage décrits par des mouvements de caméra? Sur quoi insiste alors le cinéaste? À quoi réserve-t-il davantage les plans fixes? Pourrait-on schématiquement dessiner la superposition des différentes couches de couleurs présentes dans ce paysage?

Comparer la lumière de la photographie de Thibaut Cuisset au travail chromatique effectué par Antonioni.

32

31. *Environs de Dampierre-en-Burly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001

32. *Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2010

Vues sur Loire et couleurs d'un territoire

« Je fais développer les films couleur au laboratoire, mais je réalise moi-même les contacts - car je travaille en argentique. Je fais ensuite les tirages couleur de travail en format 24 x 30 cm. Ensuite, le laboratoire scanne ces petits tirages et réalise à partir de là, les grands formats. La rigueur accompagne chaque étape technique, de la prise de vue jusqu'à la réalisation des grands tirages. Ce qui est délicat, pour moi, c'est la restitution des demi-teintes parce que l'on bascule vite dans des dominantes de couleur. On est dans des camaïeux, dans des nuances très fines, des gris plutôt que dans des couleurs saturées. Cette palette est très difficile à restituer. Je fais moi-même les tirages couleur depuis 1998. »

Thibaut Cuisset, in Monique Sicard, Aurèle Crasson, Gabrielle Andries-Roussel (dir.), *La Fabrique photographique des paysages*, Paris, Hermann, 2017, p. 118.



« La plaque autochrome est le premier procédé de photographie couleur trichrome produit à l'échelle industrielle. [...] Support d'enregistrement privilégié de la mémoire familiale, la plaque autochrome est également utilisée pour des applications documentaires (archéologie, botanique, médecine...). Les 70 000 plaques autochromes réunies par le banquier Albert Kahn, entre 1909 et 1931, pour constituer un des maillons de ses "Archives de la planète" représentent une application atypique du procédé. La fabrication des autochromes s'arrête entre 1932 et 1933. »

Jean-Paul Gandolfo, « Autochrome », in Anne Cartier-Bresson (dir.), *Le Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval/Paris musées, 2008, p. 240-241.

Consulter le site Internet des « Archives de la Planète » et effectuer une recherche sur le tracé de la Loire dans la section « paysage » (<https://bit.ly/3lfMrB0>).

Repérer les différentes séries réalisées le long du fleuve. Quelles localités ont été particulièrement documentées ? Sont-elles à proximité de villes importantes ? Combien d'années séparent les plus anciennes prises de vues des plus récentes ? À quels moments de l'histoire de France cela correspond-il ?

Identifier les opérateurs et les sujets de leurs commandes. Suivre la trajectoire de l'opérateur Auguste Léon le long de la Loire. Peut-on repérer des motifs récurrents dans son travail ? Semble-t-il plus sensible à certains paysages, certaines nuances de couleurs, certains contrastes entre les différentes composantes du bord de Loire ? En quoi les prises de vues de Georges Chevalier au départ de la Loire à Saint-Nazaire diffèrent-elles du travail de Léon ? Quelles en sont les teintes dominantes ?

Observer la série réalisée par Frédéric Gadmer à Tours. Quel moment de la journée semble-t-il privilégié ? Quelles couleurs obtient-il ? Voit-on des personnages dans l'ensemble de cette commande ? L'homme est-il pour autant complètement absent de ces paysages ?



33



Comparer avec les photographies suivantes de Thibaut Cuisset prises également le long de la Loire :

→ Thibaut Cuisset, *Entre Nantes et Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2004 (voir ill. 33)

→ Thibaut Cuisset, *Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 34)

→ Thibaut Cuisset, *Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire*, 2010 (voir ill. 35)

Thibaut Cuisset emploie-t-il la même technique photographique que les opérateurs des Archives de la Planète? Peut-on néanmoins rapprocher la première photographie des prises de vue de l'opérateur Georges Chevallier à Sallié, près de Saint-Nazaire? Pour quelles raisons ces vues, prises à quatre-vingts ans d'écart et avec des procédés différents, semblent-elles proches malgré tout?

Quelles tonalités voit-on progressivement apparaître entre la première photographie de Thibaut Cuisset et la troisième? Quelles couleurs caractérisent le ciel? L'eau? La végétation? Quelle est la place de cette dernière par rapport au fleuve? Apparaît-elle en surface, immergée? Comment Thibaut Cuisset la cadre-t-il dans ces trois images? Peut-on également observer une progression? Voit-on des reflets dans la première image et dans les suivantes? En quoi cela change-t-il la « palette » de couleurs du paysage?

Quels éléments construits peut-on observer qui n'apparaissent pas dans les vues des Archives de la Planète? À quel plan sont-ils relégués dans le travail de Thibaut Cuisset? Cependant, pourquoi cela paraît-il important pour lui de leur accorder une place dans le cadre?



34



35



→ Thibaut Cuisset, *Amilly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2002 (voir ill. 36-37)

Observer dans l'exposition cette série de photographies. Situer Amilly sur une carte et se renseigner sur cette ville. Comment est-elle reliée à la Loire? Ce canal est-il présent dans les photographies? Sur quels éléments Thibaut Cuisset porte-t-il son attention? Quel semble être le sujet de la série? En quoi cela diffère-t-il des photographies suivant le cours de la Loire?



À l'aide d'un nuancier de couleurs, choisir les tonalités qui semblent le mieux résonner avec les images d'Amilly. Quelles couleurs correspondent aux éléments naturels de ce territoire? Aux éléments construits? Par exemple, où retrouve-t-on la couleur grise? Peut-on déduire les matériaux utilisés? Observer la place de la couleur rouge dans cette série. Est-elle très présente? À quels endroits? Est-ce une couleur récurrente dans le travail de Thibaut Cuisset? Pourquoi?



36



37

33. *Entre Nantes et Saint-Nazaire, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2004

34. *Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire*, 2001

35. *Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire*, 2010

36. *Amilly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2002

37. *Amilly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2002

De la peinture à la photographie de paysage

« Le paysage est traditionnellement un art de la description ou de la contemplation ; il peut apporter également des informations précises sur la société et les modes de vie. S'il était, au moment de l'invention de la photographie, un genre pictural bien établi, il ne faut pas oublier que la peinture n'est elle-même qu'un domaine particulier à l'intérieur du champ, plus vaste, des arts de la représentation à deux dimensions [...] La photographie ou plutôt les photographes héritèrent donc d'une culture riche et multiple. »

Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, le XIX^e et ses antécédents », in *Paysages. Photographies, La mission photographique de la Datar, travaux en cours 1984 - 1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 353.

Histoire du paysage en peinture

« S'il n'y avait pas eu la peinture, je n'aurais sûrement pas fait de photographie »

Thibaut Cuisset, in Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage*, mémoire de master 2, université Paris 1-Panthéon Sorbonne, 2020, p. 40.



En amont ou en aval de la visite de l'exposition, étudier l'histoire du paysage en peinture à travers les collections du musée des Beaux-Arts de Tours, de son apparition au cours de la Renaissance à ses développements en tant que genre artistique.

Vous pouvez participer à une visite thématique proposée par le musée ou construire une séquence à partir de la sélection des œuvres suivantes :

- Andrea Mantegna, *La prière au Jardin des Oliviers*, 1459
- Jean-Pierre Houël, *Vue de la Loire entre Amboise et Lussault*, vers 1760
- Pierre Antoine Demachy, *Vue panoramique de Tours*, 1787
- Hubert Robert, *Cascade sous un pont en ruines*, 1797
- Léon Belly, *L'oasis*, 1855-1856
- Léon Belly, *Paysage. Forêt de Fontainebleau*, vers 1860
- Édouard Debat-Ponsan, *Paysage de Loire*, début XX^e siècle
- Claude Monet, *Un bras de Seine près de Vétheuil*, 1878
- Olivier Debré, *Longue traversée gris bleu de Loire à la tache verte*, 1976

Les reproductions des œuvres de la collection sont consultables sur le site Internet du musée des Beaux-Arts de Tours (<https://mba.tours.fr/90-toutes-les-collections.htm>).

Questionner la place, le rôle et les approches du paysage au cours de l'histoire de la représentation. Distinguer les sujets, les formes, les lumières et les couleurs, et leurs transformations.

Quelles relations les photographies de Thibaut Cuisset entretiennent-elles avec cette histoire du paysage, et plus spécifiquement des représentations de la Loire ? Choisir des images de Thibaut Cuisset dans l'exposition du château de Tours, afin de donner à voir une proximité ou un écart avec certains tableaux du musée des beaux-arts. Détailler et expliquer les raisons de cette sélection.

→ Dossier pédagogique « la Loire, de la figuration à l'abstraction », cycle 3 : <https://mba.tours.fr/140-dossiers-pedagogiques.htm>



38. Saint-Agnan, Saône-et-Loire.
Bourgogne-Franche-Comté, 2010



Prolonger l'étude des pratiques artistiques du paysage à travers les représentations picturales et les ressources suivantes :

→ Claude Gelée dit Le Lorrain, *Le Débarquement de Cléopâtre à Tarse*, 1642-1643
<https://bit.ly/3uBR9ZF>

→ Jacob Van Ruysdael, *Lisière de forêt avec deux bergers menant leur troupeau à l'abreuvoir*, vers 1670

<https://bit.ly/3DbQxgb>

→ Joseph Mallord William Turner, *Tempête de neige, Hannibal franchissant les Alpes*, 1812

<https://bit.ly/3zZFt3C>

→ Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la mer*, 1808-1810

<https://bit.ly/3uxjpMI>

→ Alexandre Decamps, *La caravane*, 2^e quart du XIX^e siècle (1825-1850)

<https://bit.ly/3uyq2y8>

→ Jean-Baptiste Corot, *Le Pont de Mantes*, 3^e quart du XIX^e siècle (1850-1875)

<https://bit.ly/3A4VYvl>

→ Claude Monet, *Les Nymphéas bleus*, 1916-1919

<https://bit.ly/3l6kxUA>

→ « Le paysage mis en œuvres » : <https://bit.ly/3DcYIZo>

→ Yves Le Gall, « Arts visuels et paysages » : <https://bit.ly/3oy6lGO>

→ Céline Guillemain, « Le paysage au cycle 2 » : <https://bit.ly/3otCazC>

→ Frédéric Braux, « Paysage(s) » : <https://bit.ly/3lrMVyD>

→ « Le paysage dans l'art » : <https://bit.ly/3uGpYMM>

Quelle place tient la nature dans l'ensemble de chaque œuvre ? S'agit-il du sujet principal ou d'un sujet prétexte ? Comment se manifeste la présence des hommes dans ces images ? 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 ?

Autour du motif de la meule de foin

« Je pense à Monet et je comprends tout à fait son entêtement, sa capacité à peindre, sa lenteur aux yeux des autres, ses tâtonnements, ses hésitations, ses observations de la lumière qu'on retrouve aussi chez Cézanne. Je les comprends car je le vis de la même façon. »

Note de Thibaut Cuisset, 2009, in Camille Cuisset, *Thibaut Cuisset (1958-2017). Biographie intellectuelle. Une expérience photographique du paysage, mémoire de master 2*, université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, 2020, p. 41.



Lire le texte d'Ève Lepaon dans la partie « découvrir » de ce dossier (voir p. 12) et étudier la photographie suivante :

→ Thibaut Cuisset, *Canal de la Martinière, Loire-Atlantique. Pays de la Loire*, 2004 (voir ill. 39)



Analyser le motif de la meule de foin et son traitement dans les tableaux suivants :

→ Jacob Van Ruisdael, *Une chaumière et une meule de foin près d'une rivière*, vers 1646-1650

→ Jean-François Millet, *Des glaneuses*, 1857

→ Paul Gauguin, *Les meules jaunes ou La moisson blonde*, 1889

→ Vincent Van Gogh, *La méridienne*, 1889-1890

→ Alfred Sisley, *Meule sur le bord du Loing*, 1890

→ Claude Monet, *Les meules : fin de l'été, Giverny*, 1891

→ Claude Monet, *Les meules de foin (effet avec neige et soleil)*, 1891

→ Édouard Vuillard, *La meule*, 1907-1908

→ Piet Mondrian, *Meules de foin III*, 1908

Vous pouvez retrouver ces images sur le site de l'Agence Photo de la RMN, dans les pages « Collections » (<https://photo.rmn.fr/Collections>), à l'aide des titres ou en entrant le mot-clé « meule de foin » dans le moteur de recherche.

Quelle place la meule occupe-t-elle dans chacune de ces compositions ? Est-elle centrale, secondaire ? Quelle relation les personnages entretiennent-ils avec elle ? Comment est-elle montrée ? Plutôt comme objet de labeur ou comme espace de repos ? En quoi raconte-t-elle une part de la vie paysanne de l'époque ? Dans quels cas a-t-elle le rôle principal ? Qu'étudient les peintres qui se concentrent sur ce motif ? Sa forme ? Sa matière ? La lumière ? Rapprocher les images de Monet et de Mondrian. En quoi peut-on les comparer ou les opposer ? Quels sont les artistes qui analysent ce motif dans la durée ? Quels sont les intérêts d'une approche par série ?

Pourquoi revenir à différents moments sur le même motif ? Afin de répondre, observer les deux photographies suivantes :

– Thibaut Cuisset, *Sans titre*, série *Normandie*, 2006

<https://bit.ly/3H39x39>

– Thibaut Cuisset, *Sans titre*, série *Normandie*, 2006

<https://bit.ly/3H4cala>

 Poursuivre en observant les photographies suivantes (sauf indication contraire, toujours en ligne sur le site de l'Agence Photo de la RMN, dans les pages « Collections » : <https://photo.rmn.fr/Collections>) et en les comparant aux oeuvres précédemment étudiées autour du même motif :

- William Henry Fox Talbot, *Meule de foin*, 1844
- Alfred Stieglitz, *September*, 1905
- Charles Lhermitte, *Paysage agricole avec une meule de foin*, vers 1912
- André Kertész, *La route d'Orly*, 1932
- René-Jacques, *Route de Chartres, Eure-et-Loir*, 1951
- Bruno Réquillart, *Meule*, 1977
- Bruno Réquillart, *Meule bâchée*, 1977
- Tania Mouraud, *Borderland*, 2007-2010 : <https://bit.ly/3knUerZ>

Quels photographes semblent s'inscrire dans la lignée de la peinture ? De quelle façon ? Dans le traitement du sujet ? Dans le travail technique ? Qu'est-ce qui semble essentiellement retenir leur attention ?

Comment la photographie de Thibaut Cuisset (voir ill. 39) se situe-t-elle dans l'ensemble de ces images ? De quelles représentations peut-on la rapprocher ? En quoi évoque-t-elle la campagne française des années 2000 ?

La comparer avec les photographies de Bruno Réquillart et de Tania Mouraud. Quels aspects de la meule s'attachent-ils à représenter ? Pourquoi ces images paraissent-elles plus « contemporaines » ? En même temps, comment s'inscrivent-elles dans l'histoire de ces représentations ?



39. *Canal de la Martinière, Loire-Atlantique. Pays de la Loire, 2004*

Missions et « campagnes » photographiques

« Les “campagnes” menées par Thibaut Cuisset, en France et ailleurs, dans le cadre de commandes (Conservatoire du Littoral, Observatoire photographique du paysage, etc.) sont l'équivalent des “missions” photographiques qui se sont succédé depuis le XIX^e siècle, mais elles sont proches également des entreprises d'archivage visuel de la planète mises en œuvre par les géographes, à différentes échelles, dès cette époque. Quand il engage son travail sur les campagnes françaises, Thibaut Cuisset parle lui-même de son projet d'un “état des lieux de la France rurale du XXI^e siècle” comme d'un “atlas sensible qui dirait le paysage français” ».

Jean-Marc Besse, « Tenir la distance », in *Thibaut Cuisset : Loire*, Paris, Jeu de Paume / Landebaëron, Filigranes, 2021, p. 9.



Réaliser un exposé sur l'une des « missions » photographiques suivantes : Mission héliographique, Mission photographique de la DATAR, Mission du Conservatoire du littoral, Mission photographique Transmanche, Observatoire photographique national du paysage, France(s) territoire liquide, La France vue d'ici.

Préciser le commanditaire, l'objectif de la mission, la date de lancement et la durée, le cahier des charges, les photographes participants et leurs démarches. Distinguer les commandes publiques des initiatives privées et relever les enjeux (politiques, environnementaux, économiques, artistiques) de chacune de ces missions.

En quoi Thibaut Cuisset pouvait-il rapprocher son travail autour du paysage de celui des photographes de la DATAR ? Revenir sur l'œuvre de Pierre de Fenoÿl exposée au Jeu de Paume - Tours en 2015.

→ Anne de Mondenard, « La Mission héliographique : mythe et histoire », *Études photographiques*, n° 2, mai 1997 : <https://bit.ly/3D5DrRj>

→ Les images de la Mission héliographique sur POP - Plateforme ouverte du Patrimoine :

<https://bit.ly/3l4U89n>

→ « Principales missions photographiques françaises entre 1984 et 2017 » :

<https://bit.ly/3ishpR3>

→ Raphaële Bertho, « La création au risque de la commande » :

<https://bit.ly/3l17B26>

→ Site de la Mission photographique de la DATAR :

<https://missionphoto.datar.gouv.fr/accueil>

→ Territoires photographiques, série de courts métrages sur le travail des photographes de la Mission photographique de la DATAR :

<https://bit.ly/3l0atfz>

→ Dossier documentaire de l'exposition « Pierre de Fenoÿl (1945-1987). Une géographie imaginaire » au château de Tours :

<https://jeudepaume.org/mediateque/pierre-de-fenoyl-1945-1987-une-geographie-imaginaire/>



Comparer les contextes de production et les œuvres de Thibaut Cuisset pour les commandes photographiques de l'Observatoire photographique national du paysage et du Conservatoire du Littoral:

→ Thibaut Cuisset, *Itinéraire 05. Les Côtes-d'Armor*, 1994-1998

<https://bit.ly/3FbVDL2>

→ Thibaut Cuisset, *Bonifacio*, 1995

<https://bit.ly/3B9uUw8>

Quels étaient les objectifs de chacune de ces commandes? Révéler, à travers la sensibilité et le regard d'un auteur photographe, la diversité des paysages? Sensibiliser à leur perception, à leur compréhension et à leur protection? S'interroger sur la manière dont les hommes les façonnent? Des contraintes étaient-elles imposées au photographe? Comment les sites photographiés ont-ils été choisis? Pour leur situation géographique? Leur caractère ordinaire ou « sublime »? Quelle série se concentre sur des éléments naturels? L'homme est-il présent dans ces paysages?

Comment caractériser le regard de Thibaut Cuisset sur ces territoires? Quelles attention et réflexion développe-t-il sur ce qui « fait un paysage »? Quelles similitudes et différences peut-on relever dans ces deux travaux? Quel protocole précis est mis en œuvre dans le cadre de l'Observatoire photographique national du paysage? Thibaut Cuisset a-t-il réalisé toutes les reconductions photographiques? Quelles informations de temps et de lieu accompagnent ces images? Quelles transformations sont visibles au fil du temps?

→ Les Observatoires photographiques du paysage: <https://bit.ly/3B5woYx>

→ « L'observation photographique au service des politiques du paysage »: <https://bit.ly/3D5E2m1>

→ « Méthode de l'Observatoire photographique du paysage »: <https://bit.ly/3A8Y2SW>

→ Daniel Quesney, La reconduction photographique: <https://bit.ly/3l4ojxt>

→ Conférences de Bernard Latarjet et Daniel Quesney sur la Mission photographique de la DATAR et l'Observatoire photographique des paysages: <https://bit.ly/3mhJHi9>



Démarrer un « observatoire du paysage », afin d'en étudier les évolutions au fil des saisons et des années. Ce travail pourra être une activité transmise d'année en année. Photographier à différents moments un paysage de son environnement proche en conservant point de vue, cadrage et focale.



Étudier la photographie documentaire américaine et la façon dont Thibaut Cuisset a pu s'en inspirer dans son travail, à partir des images et des ressources suivantes:

→ Thibaut Cuisset, *Châteauneuf-sur-Loire, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 40)

→ Thibaut Cuisset, *Sur la RN20, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001 (voir ill. 41)

→ Thibaut Cuisset, *Amilly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2002 (voir ill. 42)

→ Dorothea Lange, *Drought-abandoned house on the edge of the Great Plains near Hollis, Oklahoma* [Maison abandonnée pour cause de sécheresse le long des grandes plaines près de Hollis, Oklahoma], 1938 <https://bit.ly/3oqXCVZ>.

→ Stephen Shore, *MacDonald Avenue, Terrace Bay, Ontario, August 14, 1974* <https://bit.ly/3l5S15g>.

→ Lewis Baltz, *East Wall, Western Carpet Mills, 1231 Warner, Tustin, 1974* <https://bit.ly/3D8OadO>

→ New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape, 1975:

<https://bit.ly/3AbHJVK>

→ Dossier d'accompagnement pédagogique de l'exposition « Road Trip », Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 2014: <https://bit.ly/3a3js9l>

→ Dossier documentaire des expositions Robert Adams. *L'endroit où nous vivons / Mathieu Pernot. La traversée*, Paris, Jeu de Paume, 2014: <https://bit.ly/3BcwgpY>

40



41



42



40. *Châteauneuf-sur-Loire, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001

41. *Sur la RN20, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2001

42. *Amilly, Loiret. Centre-Val de Loire*, 2002

ACCÈS ET HORAIRES

Château de Tours
25, avenue André-Malraux, 37000 Tours
+33 2 47 70 88 46
Mardi-dimanche : 14 h-18 h
Fermeture le lundi
Infos pratiques
<https://chateau.tours.fr/infos-pratiques/#haut>

EXPOSITIONS

Plein tarif : 4,20 € · Tarif réduit : 2,10 €
Conditions de gratuité et de tarif réduit :
<https://chateau.tours.fr/boutique/conditions-communes-de-gratuite-et-de-tarifs-reduits/>

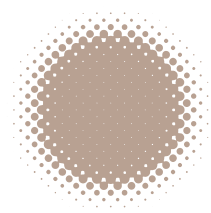
VISITES

Visites commentées
Sur présentation du billet d'entrée aux expositions, dans la limite des places disponibles
Visites de groupe
Réservation sur culture-exposaccueil@ville-tours.fr

CATALOGUE DE L'EXPOSITION



Thibaut Cuisset : Loire
Avant-propos de Camille Cuisset, essai de Jean-Marc Besse
40 €



Retrouvez en ligne toute la programmation autour de l'exposition



#ThibautCuisset

● jeudepaume.org

Soutenu par



MINISTÈRE DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité

Activités autour de l'exposition

SAMEDIS · 15 H

VISITES COMMENTÉES

Visites de l'exposition avec une conférencière

LUNDIS – VENDREDIS
· 9 H-11 H ET 14 H-17 H

VISITES DE GROUPE

Visites de l'exposition sur réservation pour les groupes adultes, associations, scolaires et publics jeunes

COMMISSAIRES : Camille Cuisset et Quentin Bajac

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

● JEU DE PAUME TOURS

VILLE DE TOURS

La Fondation d'entreprise Neuflyze OBC a choisi d'apporter son soutien à l'exposition.

Neuflyze OBC
ABN AMRO

COUVERTURE : Tours, Indre-et-Loire. Centre-Val de Loire, 2010
POUR TOUTES LES PHOTOGRAPHIES : © ADAGP, Paris, 2021
GRAPHISME : Sara Campo. © Jeu de Paume