

LA CONFUSION DES HORIZONS

Le paysage dans les collections
photographiques du Frac Auvergne
et du musée Crozatier

Musée Crozatier
Le Puy-en-Velay

21 octobre 2023
5 mai 2024





LA CONFUSION DES HORIZONS

Du 21 octobre 2023 au 5 mai 2024

Musée Crozatier

2 rue Antoine-Martin - 43 000 Le Puy-en-Velay

04 71 06 62 40 - www.musee.patrimoine.lepuyenvelay.fr

Commissariat :

Laure Forlay, responsable du service des publics au Frac Auvergne

Maud Leyoudec, directrice du musée Crozatier

FRAC AUVERGNE

Administratrice : Florence Furic

Assistante administrative : Clara Couderc

Régisseur : Philippe Crousaz

Assistant.e régie : Aymeric Labarre, Solal Pilard

Responsable du service des publics : Laure Forlay

Médiateur.rices : Antoine Charbonnier, Amandine Coudert, Emmanuelle Lambin, Mathilde Nadaud et Pauline Paracchini

Professeur relais : Morgan Beaudoin

MUSÉE CROZATIER

Directrice du musée Crozatier et du Pays d'art et d'histoire du Puy-en-Velay : Maud Leyoudec

Administration générale : Christine Godefroy

Pôle collections : Emmanuel Magne, Astrid Bonnet

Médiation jeune public (modules de médiation, dossier éducatif et programmation) : Claire Delsol et Sandrine Périlhon

Médiation adultes, publics empêchés et en situation de handicap : Sébastien Lamy-au-Rousseau

Communication : Richard Guillien

Animatrice de l'architecture et du patrimoine du Pays d'art et d'histoire du Puy-en-Velay : Anna Rémuzon

Médiateur Pays d'art et d'histoire : Thomas Charrière

L'équipe des guides-conférenciers : Annie Chambonnet, Élodie Chaurand, David De Los Santos, Robert Dubois, Regina Löwe, Gérard Mazoyer, Chantal Mestre, Maximiliane Ritchy et Carly Rouma

Atelier muséographique : Olivier Martel, Sébastien Gory

Accueil : Tony Kyle, chef d'équipe, avec Nadine Achard, Bertrand Alirol, Christophe Brun, Patricia Makarof, Zahra Lombardo, Sylvie Page, Marie-Régine Philibert, Murielle Souchon et Anthony Villemont

Crédits photographiques :

Ludovic Combe pour le Frac Auvergne

Organisée par

En partenariat avec



Préface

Des collaborations d'expositions, fructueuses et régulières, se sont tissées depuis 1990 entre le musée Crozatier et le Fonds régional d'art contemporain Auvergne.

Créé en 1985, le Frac Auvergne dispose de plus de mille œuvres, acquises sur le marché de l'art international ou auprès d'artistes, avec un sens aiguisé et clairvoyant des enjeux de la production contemporaine. Il réalise avec dynamisme des expositions doublées de publications dans toute la région et propose de multiples actions de médiation (visites, conférences, ateliers de pratique artistique...). La collection du Frac est devenue pour le musée Crozatier une source inépuisable de regards, de thèmes, d'explorations qui sont présentés bien souvent avec ses propres collections patrimoniales. L'art contemporain, synonyme de ruptures et de transgressions, se lit ainsi dans la continuité à travers le prisme de l'histoire de l'art. Le fonds ancien du musée est, quant à lui, questionné, régénéré, bousculé grâce à la confrontation avec les œuvres les plus actuelles.

L'exposition *La confusion des horizons. Le paysage dans les collections photographiques du Frac Auvergne et du musée Crozatier* a été l'occasion pour le musée d'examiner son propre fonds photographique et de retenir une vingtaine de photographies de paysages altiligériens, français ou extra-occidentaux, certaines inédites, datées des années 1860 à la décennie 1970. Leur mise en regard avec une quarantaine d'œuvres du Frac est l'occasion de s'interroger sur le choix de tel ou tel sujet ; du rejet ou de l'adoption du pittoresque ; du désir pictorialiste de la photographie ; de la valeur documentaire, scientifique ou politique de ces images ; des expérimentations infinies que recèle ce huitième art.

L'exposition est accompagnée d'une programmation culturelle proposée par le musée Crozatier et le Pays d'art et d'histoire du Puy-en-Velay qui portera notamment sur la question du paysage. Emblématiques de notre territoire, nos paysages anthropisés évoluent constamment. Entre artificialisation, gestion et préservation, quels paysages construisons-nous ?

Michel Joubert
Président de la Communauté
d'agglomération du Puy-en-Velay

Marc Giraud
Vice-président de la Communauté
d'agglomération du Puy-en-Velay,
délégué à la Culture

La confusion des horizons

L'exposition *La confusion des horizons* réunit une sélection d'œuvres photographiques issues de la collection du Frac Auvergne et du musée Crozatier. Elle aborde la question du paysage depuis le point de vue singulier de l'horizon dont les enjeux de représentation, loin d'être anecdotiques, révèlent en creux des manières multiples de percevoir le monde.

À une époque lointaine - bien avant qu'Aristote (IV^e siècle avant J.-C.) n'ait prouvé la sphéricité de la Terre - l'horizon était perçu comme une trouée depuis laquelle pouvait s'échapper toutes sortes de créatures fantastiques. Le monde médiéval, inquiet à l'idée de l'infini, envisageait quant à lui l'horizon comme une limite qui structurait les représentations alors dictées par la rigueur des traités de perspective. Mais les époques moderne et contemporaine font voler en éclat ces codes stricts de représentation. Les nombreuses avancées techniques et scientifiques mises au point au XIX^e siècle modifient radicalement la relation de l'homme à la nature. L'invention du chemin de fer et du télégraphe réduisent considérablement les distances, la découverte de la photographie et des techniques portatives poussent les artistes à sortir de leur atelier. Cette nouvelle appréhension du monde se traduit par de nouvelles modalités de représentation, l'élévation progressive de la ligne d'horizon jusqu'à sa disparition complète en est l'un des exemples significatifs.

L'horizon n'est pas une ligne fixe attachée à un territoire, il est au contraire mouvant et se redéfinit en permanence selon la perception de l'observateur. C'est toujours une approche sensible qui prévaut à son existence. Ce constat rejoint la question plus large du paysage dont la naissance, loin d'être aussi naturelle que l'on pourrait le croire, est entièrement subordonnée au regard qu'un artiste vient porter sur une portion de pays, qu'il extrait d'une immensité pour venir le circonscrire dans un cadre et faire advenir un *paysage*. Il est alors possible d'affirmer qu'il existe autant d'horizons, autant de paysages, qu'il existe de subjectivités.

Le parcours de cette exposition se déploie ainsi dans une grande profusion (le terme répondant ici au sens vieilli du mot *confusion*), depuis l'horizon des pierres jusqu'à l'horizon des particules. Sous l'objectif des photographes, l'horizon se fragmente, se dématérialise. Les espaces se confondent, les limites sont repoussées pour porter au regard des espaces jusque-là indiscernables. Il s'agit pour les artistes de régler au plus fin l'écart entre ici et là-bas, de l'atténuer pour scruter l'infime, de le distordre pour sonder la marge ou la périphérie, de le creuser pour faire affleurer les fossiles du temps ou explorer le lointain.

Dans cet excès du visible, le temps semble loin où l'horizon nourrissait les fantasmes des Anciens, où la mention *terra incognita* indiquait sur les cartes des territoires encore inexplorés. Dans un monde devenu vaste, il n'existe plus beaucoup d'espaces qui n'aient été portés à la vue. Pourtant, *La confusion des horizons* témoigne de la permanence de quelques interstices dans lesquels s'immiscent les artistes, non pour accroître la dimension du monde mais pour en mesurer sa densité.

Laure Forlay
Responsable du service des publics au Frac Auvergne



1- L'HORIZON DES PIERRES

Cette première partie de l'exposition réunit des artistes qui abordent le paysage dans ce qu'il a de plus familier, de plus ordinaire. Aucune emphase ni démonstration de force, il s'agit de faire sa place à l'infime, au détail, à "toutes ces choses simples dessinées entre le crépuscule et le ciel"¹.

Le regard des artistes ici ne porte jamais au loin. Il se concentre sur l'infini d'un monde entièrement contenu dans le hasard d'un reflet, dans la force d'irruption d'un éclat de lumière, dans les ondulations à la surface de l'eau... Les photographes règlent leur geste, leur position, au rythme de ce qui se révèle à eux. Ils s'adaptent à la délicatesse de leur sujet, en s'approchant au plus près, comme on s'approche doucement d'un papillon ou d'un oiseau pour pouvoir l'observer sans l'effrayer. Le choix d'un cadrage serré s'impose bien souvent pour contenir ce qui ne durera pas, sitôt la prochaine éclaircie, le prochain souffle de vent.

L'horizon apparaît alors tangible, on croit pouvoir l'approcher, le toucher du doigt pour palper la chair du monde dans tous ses constituants : aqueux, organique, minéral... Et dans une sorte de synesthésie, la vue porte vers une dimension tactile, comme le résume à lui seul le titre de la photographie de Francis Morandini, *Toucher*.

L. F.

1. René Char, *La postérité du soleil*, Éditions Gallimard, 1965.

NILS-UDO

Né en Allemagne en 1937

Vit en France

Sans titre (Auvergne) - 2000

Ifochrome

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2004



Pour Nils-Udo la photographie est une trace, un témoignage, ce qui reste d'un travail de sculpture qui se fait avec et dans la nature, et qui est amené dès lors à se transformer avec le temps, voire à disparaître. En novembre 2000, il a ainsi réalisé, dans le cadre d'un projet pédagogique, une série d'installations sur le site des orgues basaltiques de Lavoûte-Chilhac en Auvergne et sur les rives de l'Allier près de Brioude. La photographie acquise par le Frac Auvergne est le souvenir de l'une de ces installations, réalisée avec de la mousse sur les colonnes de basalte.

L'art de Nils-Udo est un art "doux" : alors que la sculpture traditionnelle taille, coupe, tranche le bois ou la pierre, modèle la terre et conserve les formes ainsi créées dans le bronze, ses œuvres sont réalisées sans aucune agressivité à l'égard de la nature et des éléments naturels. Ses outils ne sont pas le burin, le ciseau ou la hache, mais le vent ou l'eau. Il ne frappe pas ses matériaux mais se contente de les assembler ou de les faire se rencontrer. Et ses matériaux sont des branches, des feuilles, des fleurs, des mousses, tout ce que peut trouver dans la nature un promeneur attentif. Dès lors ses œuvres sont des constructions légères sur lesquelles le regard ne vient pas buter comme il buterait sur un objet clos : il les traverse. Ce sont des constructions qui n'imposent pas leur masse, leur volume ou leur opacité à un site naturel. Elles se fondent au contraire dans la nature, à peine lisibles parfois, plus proches du dessin dans l'espace que de la sculpture. Un art qui approche ainsi la nature et les matériaux, d'une façon non violente, est bien l'art d'une époque qui sait que la nature est menacée.

L'art de Nils-Udo se met à l'unisson de la nature et fait ce qu'elle-même fait : déplacer les objets, les réassembler comme le fait le vent qui emmène les feuilles et les pollens ou comme le fait l'eau qui crée parfois dans le cours des rivières des assemblages étranges de pierre et de bois. Créer des jeux de lumière, des transparences, des jeux de formes (et dans la photographie présentée ici, le jeu des horizontales et des verticales, la rencontre de la pierre dure et de la mousse tendre). Ne jamais fixer cela dans le bronze ou le marbre, mais le laisser vivre et subir les assauts du temps. Faire de l'art loin des lieux qui lui sont consacrés et en ramener ces témoignages photographiques comme pour dire que l'art n'est pas forcé d'imiter les produits de l'industrie. Un art d'apaisement en somme.

Julia Garimorth

PHILIPPE DURAND

Né en France en 1963

Vit en France



Gour de Tazenat

2020-2021

Impression sur technologie 2.5D

Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2023

Ces photographies ont été réalisées dans le cadre de la commande photographique nationale *Image 3.0*. Ce projet, initié par le Centre national des arts plastiques (Cnap) en partenariat avec le musée du Jeu de Paume, vise à lier l'art et les nouvelles technologies, en offrant aux photographes la possibilité d'utiliser toutes les ressources du numérique et d'explorer de nouvelles techniques en dialoguant avec des ingénieurs, chercheurs et scientifiques.

Pour répondre à cette commande, Philippe Durand s'est rendu au bord du Gour de Tazenat (Puy-de-Dôme), un lac d'origine volcanique qui marque la limite nord de la chaîne des Puys. Des berges du lac, de son diamètre parfait, nous ne verrons rien. Le photographe s'est concentré sur les pierres qui affleurent à la surface de l'eau, rappel discret de l'activité volcanique des lieux. Ses images ont ensuite été imprimées à l'aide d'une technique en 2.5D, un nouveau procédé d'impression photographique développé par la compagnie japonaise d'imagerie Ricoh, mêlant à une approche photographique traditionnelle une sensation d'hyperréalité. Philippe Durand offre ainsi au spectateur une expérience augmentée du regard et donne à voir les aspérités, la masse de ces pierres, ce que la photographie dans ses constituants premiers ne peut faire. Il arrête ainsi notre regard vers ce qui, d'ordinaire, est perdu dans la masse, ce que nous ne voyons pas.

L. F.

VIRIYA CHOTPANYAVISUT

Né en Thaïlande en 1982

Vit en France et en Thaïlande



Cube light - 2014

Tirage jet d'encre sur papier baryté
contrecollé sur aluminium

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2016

Viriya Chotpanyavisut photographie des environnements éphémères, montrant les objets du quotidien avec une approche poétique et immatérielle. Il tente de transformer la forme de ces objets ineptes en essayant de leur donner un sentiment d'intimité et de vie, de sorte que chaque photographie, individuellement ou dans le cadre d'une série, raconte sa propre histoire. "Le mouvement des particules de lumière, l'accident d'un reflet, l'éphémère des choses fragiles, je considère cela comme une respiration, un souffle de lumière. Ce phénomène peut être ressenti à travers la température, l'humidité de l'air, les particules de poussière, etc. L'appareil photographique peut rendre cela possible en arrêtant des instants, en changeant la couleur ou en saturant l'espace à montrer, comme des choses qui naissent du rien."

Jean-Charles Vergne

Cube light est emblématique de ce presque rien, de ce pas grand chose, de ce regard poétique que porte le photographe sur le monde. Un éclat de soleil nappe d'une lumière étincelante toutes les faces d'un film plastique abandonné dans l'herbe. Pour quelques instants, la lumière semble acquérir une masse, passer d'un état immatériel à un état solide, en transformant ce simple film plastique en lingot étincelant. Cet instant ne durera pas, le photographe le sait, il doit le saisir avant le passage imminent du prochain nuage qui videra la scène de son luxe, de sa préciosité. En le fixant durablement à la surface sensible du papier photographique, Viriya Chotpanyavisut permet à l'éphémère de résister au passage inéluctable du temps.

L. F.

FRANCIS MORANDINI

Né en France en 1982

Vit en France

Toucher

2011

C-print argentique

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2019



Les photographies de Francis Morandini sont des instants de beauté simple, des agencements naturels caressant la grandeur du monde et de son humanité disposée à en recevoir les émanations les plus immédiates. Un soleil couchant sur une plage de sable fin, un bosquet de marguerites aperçu au détour d'un chemin, un alignement d'arbres dans une contre-allée, sont à considérer comme les merveilles se livrant d'elles-mêmes pour peu que le regard adopte l'angle requis et accorde à la simplicité de ces éclats ténus la valeur d'une parfaite harmonie.

Toucher, réalisée sur le vif au Jardin des Plantes à Paris, se situe durant la courte période de floraison des cerisiers chargés d'épais bouquets parfumés que le vent a déjà commencé à éparpiller au sol. Une épouse guide la main de son mari déficient visuel vers les fleurs, lui décrivant sans doute la couleur et les amas compacts de ce qu'il ne peut voir mais dont il perçoit les effluves avec une acuité à laquelle elle ne peut accéder. Nous ignorons si l'homme est non-voyant de naissance, s'il a perdu la vue, ou s'il est malvoyant, nous ne saurons jamais rien de l'expérience précisément vécue à cet instant que le photographe a choisi de partager avec nous. Le couple est âgé et l'on suppose – l'on voudrait imaginer –, qu'il a partagé de nombreuses années, que ce moment de délicatesse lui est familier, peut-être quotidien, et l'on est touché par ce toucher de la main sur l'autre main, touché par le toucher qui révèle la forme de la fleur sur la pulpe des doigts de l'homme. Ce qui touche relève autant de l'attention et de l'amour de ce couple que de la manière dont il a été cadré, devant le tronc de l'arbre, joignant ainsi la lumière des fleurs et leurs ombres sur le sol. Du toucher de la main sur les fleurs au toucher du déclencheur de l'appareil photographique, du toucher tactile des doigts au toucher poétique à l'adresse du regardeur (qui fut en premier lieu le photographe lui-même), nous sommes conviés à participer à la circulation du sensible dans cette image révélée un jour de printemps, une image que peut-être la femme a pu voir et qu'elle aura peut-être pu dévoiler à son époux.

J.-Ch. V.

AUGUSTE VAZEILLE

Né à Lavoûte-Chilhac en 1850

Décédé au Puy-en-Velay en 1900



*Les Orgues de la Croix de Paille,
Espaly-Saint-Marcel (Haute-Loire)*

Vers 1880-1900

Photographie

Collection musée Crozatier

Don Auguste Vazeille avant 1900

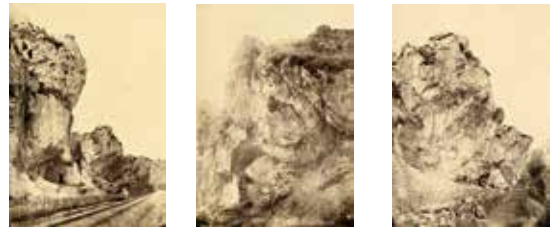
Auguste Vazeille est un photographe professionnel installé au Puy. Après une formation d'artiste peintre, il succède à Joseph Sabatier dans sa boutique de la place du Breuil. Il est récompensé d'une médaille d'or à l'Exposition universelle de 1889 et d'une médaille d'argent à l'Exposition internationale de photographie à Paris en 1892.

De nombreux photographes de la seconde moitié du XIX^e siècle portent un regard documentaire et scientifique sur les paysages spectaculaires qui les environnent. La géologie prodigieuse de la Haute-Loire avec ses volcans usés, ses dykes surprenants, ses orgues basaltiques devient un sujet plébiscité. Les caprices de la nature sont exaltés par un cadrage resserré. La discrétion des personnages, travailleurs ou excursionnistes, participe de ce regard sur la force des éléments. La carrière de la Croix-de-Paille exploite des orgues basaltiques qui résultent du lent refroidissement du magma dans un ancien cratère de lave.

Maud Leyoudec

LUCIEN BO[NNAL] (?)

Lieux et dates inconnus



*Vue du gisement, des rochers
et du château de Bruniquel, Tarn-et-Garonne*

Vers 1860

Photographies

Collection musée Crozatier

Dons Victor Brun en 1869¹

Le site archéologique des Abris de Bruniquel se trouve au pied d'un ensemble de deux châteaux-forts dans la vallée de l'Aveyron. Ces quatre abris sous roche sont fréquentés de manière saisonnière par des chasseurs-cueilleurs durant la période magdalénienne (entre 17 500 et 12 500 ans avant le présent). Ils ont été mis au jour au moment de l'aménagement d'une ligne de chemin de fer entre 1854 et 1858.

Victor Brun (1805-1881), naturaliste accompli, conservateur du Muséum de Montauban, préhistorien reconnu, a fouillé l'abri Plantade et l'abri Lafaye de 1864 à 1866. Un squelette de femme, la Dame de Bruniquel, des outils (propulseurs, harpons, poinçons, aiguilles, lissoirs...), des œuvres d'art mobilier (dessins de silhouettes d'humains et d'animaux, sculptures...) et des ornements y ont été découverts.

Cette période voit la conjonction de grands travaux (extension des zones urbaines, aménagement d'un réseau routier et ferré), d'un intérêt aigu pour l'histoire, la création de sociétés savantes et de musées... qui vont participer à l'émergence d'une nouvelle discipline scientifique qu'est l'archéologie. Le créationnisme est bousculé par de nouvelles doctrines, le regard porté sur les objets issus de fouilles devient de plus en plus scientifique, l'invention des "antiquités nationales" revêt un caractère juridique, la formation se professionnalise... L'horizon des champs de la connaissance s'élargit de manière extraordinaire.

M. L.

1. C'est Auguste Aymard (1808-1889), préhistorien, paléontologue et conservateur du musée Crozatier, qui a permis ce don au musée du Puy ; ces photographies accompagnant une collection archéologique issue des fouilles.

2- SUR LE MOTIF

À ses débuts, la photographie a suscité de vives critiques, notamment de la part d'écrivains. Flaubert la détestait "ce n'est jamais ça qu'on a vu" quand Baudelaire tempérait le propos dans une réplique fameuse la comparant à une "servante des sciences et des arts mais la très humble servante". Ainsi, la jeune histoire de la photographie ne peut se départir de celle des autres arts et plus particulièrement de l'histoire de la peinture. Sa légitimité a longtemps été définie parallèlement à la peinture, comme en témoigne l'essor du pictorialisme à la fin du XIX^e siècle. Il faut attendre le début du XX^e siècle avec le travail des surréalistes et surtout les années 1970 pour voir la force créatrice de ce nouveau mode d'expression enfin reconnue et exposée.

Pourtant, dès le XIX^e siècle, la frontière entre photographie et peinture est poreuse et plusieurs inventions majeures témoignent de cette influence réciproque.

En 1827, Nicéphore Niépce obtient la première photographie de l'Histoire en trouvant le moyen de fixer sur une plaque d'étain le paysage devant sa fenêtre.

En 1841, John Goffe Rand dépose le brevet d'invention du tube de peinture, révolution majeure qui permet aux artistes de sortir de leur atelier.

Trente ans plus tard, Claude Monet peint *Impression, soleil levant* et ouvre la voie à l'impressionnisme.

Il ne fait aujourd'hui aucun doute que l'impressionnisme doit beaucoup à l'invention de la photographie qui lui a apporté certaines clés à utiliser dans ses compositions, notamment sur le traitement de la lumière et ses reflets. Photographes et peintres partagent alors un même domaine d'exercice, celui de la lumière naturelle, et une "façon moderne de regarder¹."

Les photographes contemporains réunis dans cette nouvelle section s'inscrivent dans cette histoire commune. Ils affirment une même puissance plastique de la lumière, empruntent à la peinture d'histoire l'emphase monumentale de ses tirages. Certaines compositions rappellent celles des peintres hollandais du XVII^e siècle quand d'autres, en niant la ligne d'horizon, peuvent rappeler Monet et les *Nymphéas*. Cependant, tous n'en revendiquent pas moins une pratique résolument photographique et participent aux enjeux contemporains de leur médium.

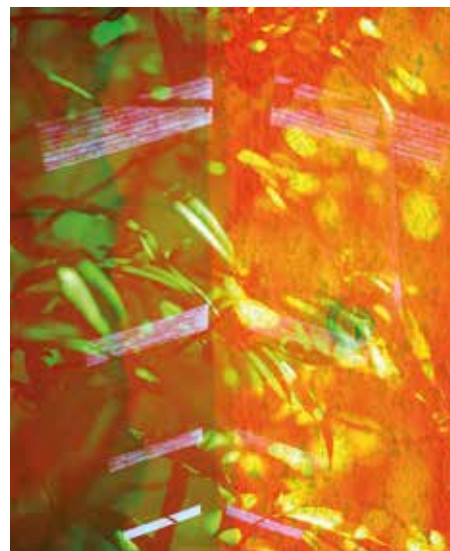
L. F.

1. Paloma Alarcó, commissaire de l'exposition *Les impressionnistes et la photographie*, Musée national Thyssen-Bornemisza, Madrid, du 15 octobre 2019 au 26 janvier 2020.

PHILIPPE DURAND

Né en France en 1963

Vit en France

*Dehors #02*

2019

Tirage chromogène argentique

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2020

En photographie, si la double exposition d'un négatif relève généralement de l'accident, elle est chez Philippe Durand un objet de recherches et d'expériences. Déjà, dans une série précédente *Ménilmontant*, dont le Frac Auvergne a acquis trois œuvres, les déambulations parisiennes de l'artiste devenaient sujets photographiques. Prenant l'une à la suite de l'autre et dans un temps rapproché deux images superposées sur la même pellicule, *Ménilmontant* proposait des images complexes se jouant de la lumière, de la transparence et de la composition.

Pour ce nouvel ensemble, *Dehors*, il pousse l'expérimentation plus loin, en réalisant cette fois non seulement une triple exposition, mais également un travail sur la chromie par l'utilisation de filtres de couleur en verre placés devant l'objectif de l'appareil. Ainsi, Philippe Durand multiplie l'enregistrement d'informations lors de la prise de vue, il "augmente", quand dans le même temps par l'utilisation des filtres et en ne conservant que trois couleurs, "RVB", Rouge, Vert, Bleu, la sainte trichromie, il soustrait. S'établissent alors par un procédé expérimental d'augmentation soustraction et selon le principe de la synthèse additive des couleurs, des compositions aux nuances nouvelles et à la dimension quasi-psychedélique...

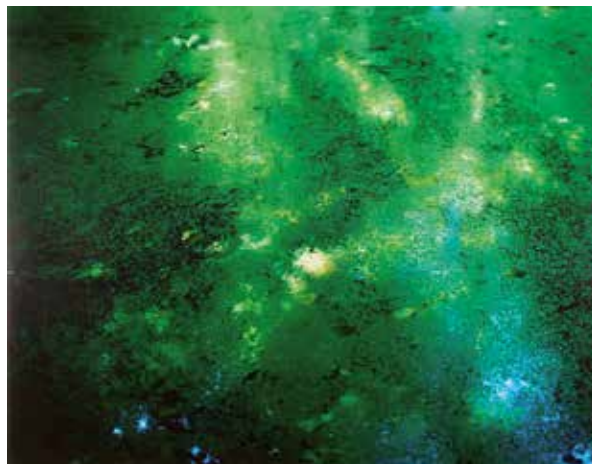
Philippe Durand brouille les pistes, s'éloigne du lieu de prise de vue pour nous inviter à explorer ses photographies, à traverser les couleurs et les différentes impressions qu'à subies la pellicule. Le langage photographique de Philippe Durand se déploie à travers des figures "urbaines" ; phares de voitures, jantes, passages piétons, enseignes, roues de scooters, toutes sortes d'éléments urbains auxquels se mêlent des sujets végétaux ou floraux dans des compositions aux cadrages désaxés, géométriques, superposés. Il ne cherche pourtant pas à dresser un portrait de Paris, mais plutôt "d'une" ville et de son propre rapport à la déambulation... Creuser dans ses photos, c'est remonter le cours de ces pérégrinations, strate par strate, à la manière d'un archéologue du présent.

Pascal Beausse

ÉRIC POITEVIN

Né en France en 1961

Vit en France



Sans titre

1994

Cibachrome

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 1997

Cette photographie appartient à une série qu'Éric Poitevin a consacré à la représentation d'éléments naturels et de fragments de paysages, après s'être attaché pendant plusieurs années à des œuvres orientées vers le portrait (une série consacrée aux anciens combattants de la Première Guerre mondiale ainsi qu'un ensemble de visages de religieuses du Vatican) et la nature morte (des cadavres de chevreuils en 1993, des papillons et des crânes en 1994).

Ici, comme dans plusieurs photographies depuis une dizaine d'années, la surface d'une mare ou d'une rivière disparaît presque entièrement sous des lentilles ou d'autres végétaux envahissants qui évoquent une sorte de pourriture. La relative opacité de la surface et le chromatisme amené par la pellicule végétale donnent au photographe une merveilleuse occasion de réaliser une prise de vue véritablement fascinante. Très proche dans son cadrage et dans sa luminescence des nymphéas impressionnistes de Monet, elle peut aussi être une évocation de l'expressionnisme abstrait et du dripping de Jackson Pollock.

L'image photographique, dans des dimensions qui l'imposent au corps entier du spectateur et non aux seules capacités d'analyse de sa vision, est un plan tendu par sa propre fragmentation : uni par la couleur et par une planéité permise par le manque de repères, il est en même temps dispersé en une pulvérisation de valeurs lumineuses, de taches colorées allant du vert profond au bleu laiteux. L'impossibilité où s'est trouvé le photographe de faire le point sur un objet privilégié ("Quand l'eau est trouble, on ne peut pas faire de mise au point, on ne sait pas où la faire..., du coup l'eau devient un volume, une masse") conduit à une étrange dispersion des zones de flou et de netteté sur l'ensemble de la composition.

Éric de Chassey

XAVIER ZIMMERMANN

Né en France en 1966

Vit en France

Paysage ordinaire n°14

2005

Tirage argentique contrecollé sur aluminium

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2005



Avec sa série des *Paysages ordinaires*, initiée en 2005, Xavier Zimmermann poursuit son travail sur le paysage, déjà engagé quelques années plus tôt avec la série des *Paysages français* présentée dans cette même salle. Dans cette série, l'artiste joue sur une faible profondeur de champ pour faire apparaître des plans dans l'image : des zones floues au premier et au troisième plan, une zone nette au deuxième. Il obtient ainsi une image brouillée dans laquelle se détachent des fragments qui retiennent le regard par leur netteté.

Ce sont des paysages ordinaires, de ceux que l'on croise en se promenant à la campagne. Et pourtant, ils sortent du cadre du souvenir, de l'impression globale, en projetant en avant un élément de l'ensemble et en nous obligeant à le contempler dans toute sa précision. De cette manière, Xavier Zimmermann rend visible ce qui est en général perdu dans la masse, comme dans certaines photographies où il met en lumière ce qui est à ras de terre, faisant ressortir la courbe majestueuse d'une herbe ou la légèreté d'une feuille qui repose sur le sol. Par l'utilisation de zones floues, il introduit également de l'émotion et même de l'émotivité dans ces paysages, comme si le regard s'était troublé tout à coup. Et de ce contraste entre le flou et le net, naît une tension, un questionnement sur le regard et la construction de la chose vue, telle qu'elle se déploie sur la photographie.

Contrairement à la série des *Paysages français*, où il recherchait l'épure et laissait la part belle au ciel gris des régions du Nord, le cadre est investi par la terre, l'herbe, les feuilles, les troncs d'arbres... Le point commun réside dans une recherche de l'harmonie des détails dans le paysage, un travail sur l'équilibre des formes qui s'apparente à une recherche picturale. On retrouve aussi une volonté de construire deux champs distincts dans un seul cadre, avec une intention de stopper le regard, de l'obliger à s'arrêter sur une partie de l'image. Xavier Zimmermann construit ses photographies mentalement avant de les réaliser selon une méthode bien déterminée. Ce travail s'intègre dans une démarche plus générale d'interrogation de nos habitudes visuelles, et selon lui, dans une tentative de "comprendre nos différences de points de vue et de regards sur le monde".

Marie-Jeanne Caprassé

XAVIER ZIMMERMANN

Né en France en 1966

Vit en France

Paysage français

2004

Photographie

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2016



C'est en 2002 que la photographie de Xavier Zimmermann trouve véritablement sa pleine puissance, avec la série des *Paysages français*.

Les paysages de cette série, très construite et ordonnée, se déclinent sur un schéma identique : une langue de terre surplombée d'un ciel immense. Adeptes des façades d'immeubles et plus généralement d'un travail sur l'architecture, c'est tout naturellement que Xavier Zimmermann aborde le paysage sous une forme rigoureuse. Ses compositions sont faites au cordeau, à l'aide d'un niveau il tire des traits sur l'horizon. Le sol vient lécher le cadre et le ciel immense s'amarre sur cette langue de terre sur laquelle les arbres sont disposés régulièrement comme des poteaux télégraphiques.

Dans les photographies aucun mouvement ne trahit le calme pastoral de cette campagne minimale, tout semble tracé, dessiné, orthonormé. Le hasard n'a pas sa place, le paysage est avant tout une composition. Les images présentées ne tombent pas dans le documentaire, elles ne cherchent pas à expliquer, à donner la parole, elles tentent juste d'ordonner tout cet espace. Loin de toute subjectivité, le travail du photographe se veut cartographique.

La série *Paysages français* se réclame de la peinture. Leur composition rappelle celle des peintres hollandais du XVII^e siècle avec des proportions similaires entre le ciel et la bande horizontale de paysage ou encore celle des grands jardiniers à la française, comme Le Nôtre. Elles ont un cadre, des limites, une géométrie, le tout est d'abord pensé puis dessiné ; le plan est omnipotent, il régent l'espace, le regard qui domine est la vue aérienne. Dans les deux cas l'espace est rationalisé, compartimenté, mesuré pour ensuite donner un tableau d'ensemble.

Pierre-Evariste Douaire

*Paysage toscan*

2016

Photographie

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2016

MUSTAPHA AZEROUAL

Né au Maroc en 1979

Vit en France

Radiance#8_Finisterrae

2022

Tirage jet d'encre UV sur support lenticulaire

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2022



Le souvenir de la lumière d'aurore ou de crépuscule, de la lumière nimbant un paysage, de la lumière – juste de la lumière – est insaisissable sinon par les contours nébuleux qu'elle fait persister dans la mémoire. Les ciux embrasés de William Turner, les cyans nimbés de John Constable, l'azur normand d'Eugène Boudin, demeurent des transpositions lumineuses n'appartenant qu'à leur génie, portées par les impressions climatiques qu'ils sont parvenus à moduler par la peinture. Il n'est pas hasardeux que Claude Monet ait intitulé son tableau *Impression, soleil levant*, peint au Havre depuis la fenêtre de sa chambre d'hôtel en 1874, ne sachant au départ quel titre donner à cette peinture si singulière. Que Monet ait choisi *Impression* indique deux choses : la lumière est pure impression rétinienne, la lumière ne laisse qu'une impression fuyante, un étiolement mémoriel impossible à fixer.

Ce n'est pas au Havre que Mustapha Azeroual a réalisé *Radiance #8*, mais dans le Finistère, face à la mer, à différentes heures de la journée. Comme il l'avait déjà expérimenté précédemment en Islande, au Maroc ou en Chine, *Radiance #8* est une tentative d'archivage de la lumière et de la couleur au moyen d'un procédé photographique couplant une superposition de plusieurs images. Au lever et au coucher du soleil, la lumière est capturée à la chambre photographique depuis le même point de vue en superposant les prises de vues sur un même plan-film. Quatre ou cinq images sont ainsi retenues puis superposées, générant ainsi une double superposition que le photographe transfère sur support lenticulaire. Celui-ci permet, par le déplacement du regardeur, d'enchaîner la lecture lumineuse, d'accéder au cycle de la lumière naturelle du matin jusqu'au soir, sans jamais toutefois être en mesure de fixer celle-ci. La photographie demeure infixable par le regard, et deux personnes la contemplant ensemble ne verront jamais la même image. Le titre, *Radiance*, indique en soi le rayonnement par propagation lumineuse et l'impossible couleur, de la même manière que Camille Mauclair écrivait en 1904, à propos du violet, qu'il est "un faisceau radiant dont le dosage va du mauve le plus pâle au rouge le plus ardent¹". *Radiance#8_Finisterrae* est avant tout une expérience de la couleur et de l'éclat fondée sur l'impermanence et la fuite, sur l'échec de la vision à embrasser le fugace, n'en conservant qu'une impression.

J.-Ch. V.

1. Camille Mauclair, *L'impressionnisme : son histoire, son esthétique, ses maîtres*, (1904), Hachette BnF, 2016.

ATTRIBUÉ AUX FRÈRES LUMIÈRE AUGUSTE

Né en 1862 à Besançon

Décédé en 1954 à Lyon

LOUIS

Né en 1864 à Besançon

Décédé en 1948 à Bandol



Vue du Puy depuis Espaly-Saint-Marcel - Vers 1907

Autochrome - Collection musée Crozatier - Achat en vente publique en 2016

Louis Lumière est déjà l'inventeur de la "plaque photographique sèche instantanée prête à l'emploi" et du cinématographe lorsqu'il dépose le 17 décembre 1903, avec son frère Auguste, un brevet pour un nouveau procédé d'obtention de photographies en couleurs : l'autochrome. La technique consiste à saupoudrer une plaque de verre avec des millions de particules microscopiques (des grains de fécule de pomme de terre) teints en bleu, vert et rouge fixés par de la résine. Les interstices entre les grains sont comblés par du noir de fumée. Ce filtre est scellé par une laque qui le protège pendant les opérations de développement. La plaque autochrome Lumière est commercialisée à partir de 1907 et connaît immédiatement un grand succès. Des milliers de photographies sont réalisées dans le monde entier. L'autochrome reste sans réelle concurrence durant une trentaine d'années, jusqu'à l'apparition des procédés de couleurs chimiques remplaçant sur pellicule cette fragile diapositive sur verre. Aujourd'hui encore, sa restitution minutieuse des couleurs et ses qualités de conservation permettent d'apprécier ces images très picturales.

Cette photographie du Puy prise des premières pentes qui surplombent la ville du Puy, le long de la route de Saugues, au lieu-dit Mialaure, a peut-être été prise ou commanditée par Auguste ou Louis Lumière. En effet, elle appartient à un ensemble de trente-neuf autochromes issus d'une collection privée appartenant aux descendants de Marguerite Winkler (l'épouse d'Auguste Lumière), décédée en 1963. Un détail visible à la loupe, la façade de l'église Saint-Laurent, permet de s'approcher de la date de 1907. Un fronton supportant une statue de Saint-Laurent s'effondre sous le coup d'un ouragan survenu cette année-là. Les deux pinacles gothiques, situés de part et d'autre, sans doute fragilisés, sont détruits par la suite¹. Sur la photo, le fronton est manquant mais les pinacles sont bien présents. C'est, à notre connaissance, la première photographie en couleurs du Puy, inédite au moment de son achat par le musée en 2016.

Le point de vue n'est pas innocent puisqu'il a été choisi du côté ouest de la ville, l'un des plus emblématiques, avec le rocher d'Aiguilhe surmonté d'une chapelle construite avant l'an mil, la statue de Notre-Dame-de-France érigée en 1860 sur le rocher Corneille, et l'ensemble cathédral. Les monts du Velay et du Meygal dessinent une seconde *skyline* à l'arrière-plan. Ce paysage pittoresque est associé à des infrastructures récentes : la voie de chemin de fer qui depuis 1874 raccorde Le Puy à l'axe Clermont-Ferrand-Nîmes et la caserne Romeuf construite en 1880. Cette photographie est également un document renseignant sur l'urbanisme du bassin du Puy ; l'étalement de la ville est encore anecdotique. Au premier-plan, le jeune garçon en uniforme et portant un béret pourrait être un écolier avec son cartable en bandoulière, à moins qu'il ne s'agisse du fils du photographe.

M. L.

1. Chanal André, *Saint-Laurent, son église et son couvent*, Imprimerie Jeanne-d'Arc, 1941, p. 59.



3- LES ÉCHOS DE LA MÉMOIRE

Au lendemain de l'armistice en 1918, Claude Monet et son ami Georges Clémenceau, alors Président du Conseil, imaginent le futur musée de l'Orangerie et la Rotonde capable d'accueillir les panneaux des *Nymphéas* que le peintre, devenant aveugle, s'est acharné à terminer durant la guerre. Après quatre années de batailles effroyables, le peintre avait voulu laisser aux générations futures un mémorial à la sérénité, à la paix. Les *Nymphéas* apparaissent encore aujourd'hui comme une réponse muette à la monstruosité de la guerre.

Quand le photographe Alexis Cordesse conçoit en 2013 sa série *Absences* consacrée au génocide du Rwanda, cet épisode lui revient en mémoire. Il choisit d'aborder l'indicible à travers la beauté et l'harmonie d'un paysage rwandais, préférant engager l'imagination du spectateur pour penser le crime plutôt que le contempler.

C'est cette même dimension qui réunit les artistes dans cette troisième section. Dans chacune de ces représentations, le crime, les victimes, la violence des affrontements sont évacués. Les artistes, à la différence de photojournalistes, ne travaillent pas dans l'instant au plus près de l'actualité. Ils se situent dans l'après, relevant les traces *a posteriori* que la guerre a laissées dans le paysage. Loin des images chocs, cette distance est alors essentielle pour prendre conscience des horreurs du passé.

Ces photographies font ainsi entendre les échos lointains qui remontent des vestiges du passé et se constituent en véritables actes de résistance face à l'oubli.

L. F.

ALEXIS CORDESSE

Né en France en 1971

Vit en France

*Sans titre, forêt primaire de Nyungwe,
Rwanda #1*

2013

Ilfochrome contrecollé sur aluminium

Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2018

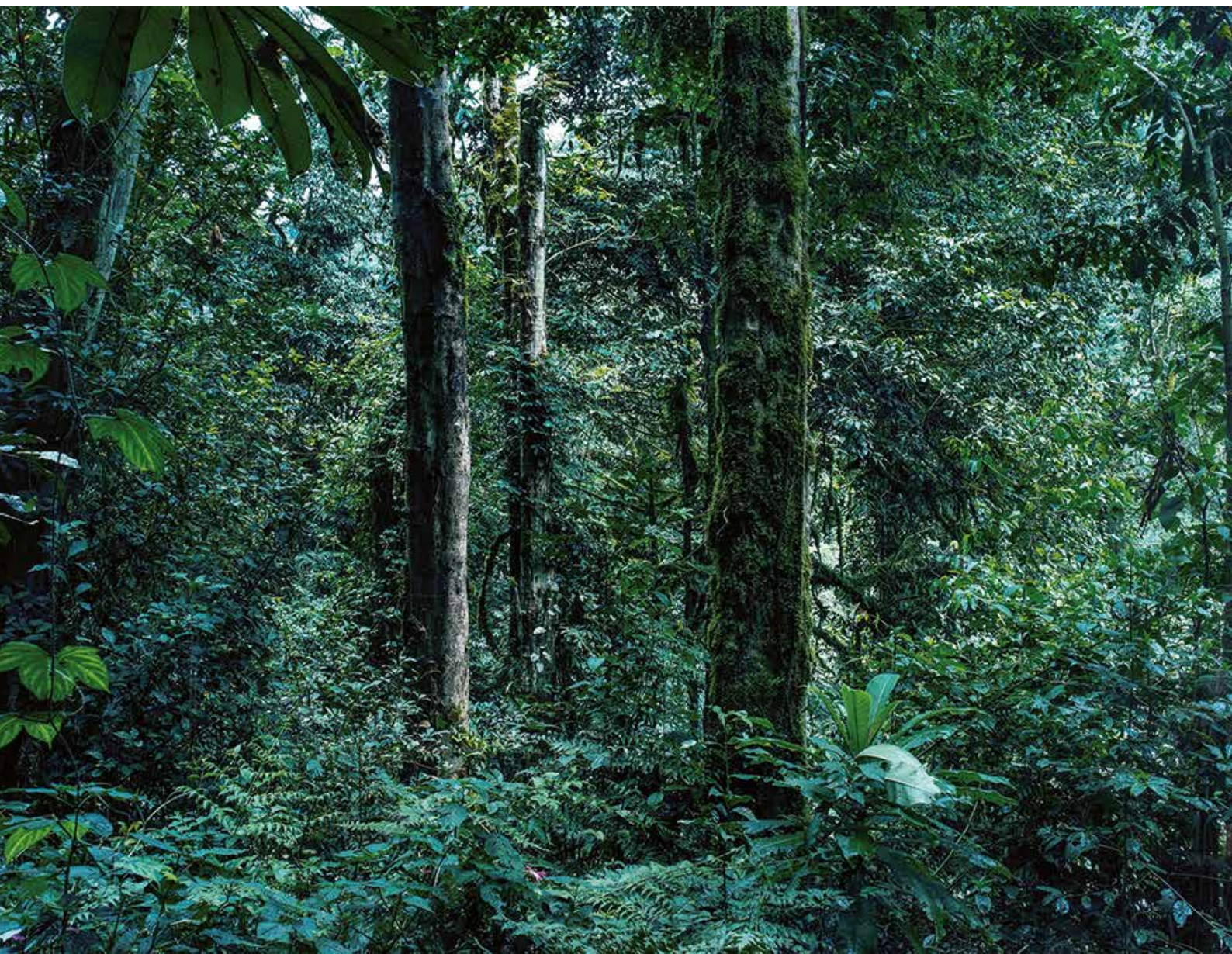


"En 2012, devant une toile de la série des *Nymphéas* de Claude Monet, j'ai eu subitement le désir de retourner au Rwanda pour y photographier la nature. J'ai toujours été très impressionné par la beauté et l'harmonie qui se dégagent des paysages rwandais, par le dialogue involontaire qu'ils instaurent avec les paysages sublimes des peintres romantiques.

Pour autant, le souvenir de ce qui s'était passé dans ces lieux et le trouble que cette remémoration provoque dans mon imaginaire m'ont toujours empêché de m'abandonner à la contemplation.

À la différence d'une guerre, un génocide ne laisse que peu de traces dans le paysage. Au Rwanda, elles restent quasiment indécélables à l'échelle du territoire, cantonnées aujourd'hui aux seuls lieux de mémoire. Les traces du génocide ne sont plus visibles, et mes images engagent à reconsidérer la vision hiératique du Rwanda, longtemps véhiculée par la photographie : celle d'un immense cimetière à ciel ouvert. Bien au contraire, ces lieux, théâtres des massacres, semblent être redevenus une sorte de « paradis originel » vaste et infini. Ainsi, mes photographies de nature dialoguent avec la peinture de paysage tout en jouant, de façon assumée, avec les clichés colonialistes faisant du Rwanda un « Éden aux mille collines ». Elles se nourrissent de mes travaux antérieurs comme des représentations médiatiques de la tragédie rwandaise, de sorte que l'imaginaire et la conscience des horreurs du passé viennent, hors champ, en troubler la lecture tout en révélant l'ambivalence de ces paysages. Enfin, j'ai recueilli, à Kibuyé, les témoignages sonores de Marthe et Odette, deux rescapées, et de Joséphine, une « Juste » hutu. Chacune se raconte, avec une extrême pudeur et leurs récits nous renvoient à ce que les images ne montrent pas. Cet écart entre images muettes et témoignages sans visages invite à considérer la part de manque de toute image et à engager notre imagination pour se représenter l'événement."

Alexis Cordesse



Sans titre, forêt primaire de Nyungwe, Rwanda #2

2013

Ilfochrome contrecollé sur aluminium - Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2018

SEAMUS MURPHY

Né en Irlande en 1959
Vit en Grande-Bretagne

*PJ Harvey, Panjshir Valley, Afghanistan,
December 2012*

2012

C-print

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2018



Cette photographie a été prise dans la vallée du Panjshir en Afghanistan par Seamus Murphy, photjournaliste primé par sept World Press Photo Awards, reconnaissance ultime dans son domaine. L'Afghanistan est en guerre depuis quarante ans, sans presque aucune trêve. La vallée du Panjshir située au nord est le lieu emblématique de la guérilla menée par le commandant Ahmad Shah Massoud contre les Soviétiques dans les années 1980 puis contre l'émirat islamiste des talibans à la fin des années 1990. Il fut assassiné par deux membres d'Al-Qaïda en lien avec les talibans, deux jours avant les attentats du 11 septembre 2001. Aujourd'hui, son fils Ahmad Massoud, âgé de 12 ans lors de la mort de son père, a repris le flambeau de la lutte contre les talibans qui contrôlent toujours le pays en dépit des milliards de dollars investis depuis 2001 par les États-Unis pour les réduire à néant. Ce rappel donne la mesure de ce qu'incarne le paysage jonché de carcasses de chars et de véhicules militaires détruits par les bombes, paysage dévasté mais si comparable à certaines représentations contemplatives de la peinture romantique dans le pouvoir de fascination qu'ont toujours exercé les ruines et les étendues ravagées par le temps ou les guerres.

C'est en découvrant les photographies réalisées par Seamus Murphy sur l'Afghanistan entre 1994 et 2007 que la chanteuse rock et poète PJ Harvey se met en relation avec le photographe et lui propose de collaborer aux choix iconographiques accompagnant ses deux albums *Let England Shake* et *The Hope Six Demolition Project*. Elle l'accompagne durant ses voyages au Kosovo et en Afghanistan ; il documente les étapes qui conduiront la chanteuse à composer l'album *The Hope Six Demolition Project* à partir des notes qu'elle prend, confrontée à la réalité humaine, politique et guerrière de ces théâtres de conflits.

La photographie acquise par le Frac Auvergne montre l'un de ces moments d'écriture, où PJ Harvey encapuchonnée, assise au milieu de la vallée de Panjshir, prend des notes, comme s'il s'agissait là de dresser un constat du monde. À propos de cette collaboration, Seamus Murphy déclare : "Polly et moi nous nous faisons confiance, assez pour voyager ensemble en Afghanistan ou d'autres pays difficiles d'accès, et de croire qu'elle ramènera de la magie. Elle m'a invité dans un studio blanc avec un vitrage miroir pour filmer tous les moments d'enregistrement des chansons qu'elle a composées. Seul ou ensemble, c'est la réponse à ce que nous avons affronté."

J.-Ch. V.

ÉMILE NICOLAS

Né à Yssingeaux en 1884

Décédé en 1957



Pièce d'artillerie française détruite

1914

Photographie

Collection musée Crozatier

Legs de Simone Nicolas en 1992

Cette petite photographie a été prise par le lieutenant Émile Nicolas lors de la Première Guerre mondiale. L'inscription qu'il a portée au dos en fait toute la force puisque le sujet est parfaitement localisé, contextualisé et daté : "Bois de Osches. Coin de champ de bataille, de la Bataille de la Marne - Caisson de 75 français détruit par le tir ennemi / Guerre de 1914. Souilly 15 Novembre / À conserver".

La première bataille de la Marne a lieu du 5 au 12 septembre 1914 entre d'une part l'armée allemande et d'autre part l'armée française et le corps expéditionnaire britannique. La bataille – qui donne lieu au célèbre épisode des "taxis de la Marne", pittoresque mais peu décisif – porte un coup d'arrêt à l'invasion rapide de la France. Souilly et Osches sont des communes jointives du département de la Meuse où se déroulèrent des combats. Les pertes sont, dans les deux camps, extrêmement sévères. Le choix de retenir l'épave d'un canon de 75 mm français, surnommé le "canon roi" en raison de sa modernité et de sa puissance, montre à quel point les combats ont été intenses et déshumanisés lors de cette guerre d'attrition.

M. L.

DARREN ALMOND

Né en Grande-Bretagne en 1971

Vit en Grande-Bretagne



Night+Fog (Norilsk) (19)

2007

Bromide print

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2008

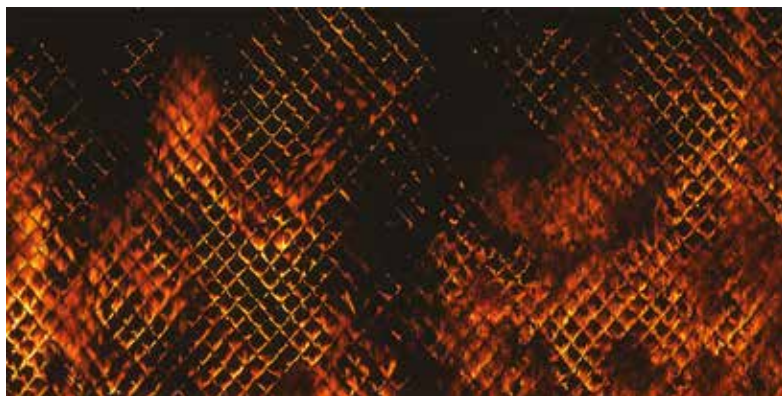
Darren Almond articule sa pensée autour de préoccupations essentiellement liées au temps et à la mémoire historique.

Pour la série *Night+Fog*, l'artiste a passé des mois à arpenter les forêts carbonisées qui environnent la ville sibérienne de Norilsk qui fut l'un des plus grands goulags staliniens. Ici furent mis aux travaux forcés plus de 300 000 hommes et femmes, chargés d'extraire le nickel d'un des sites les plus riches en minerai de la planète. Cette activité d'extraction s'est poursuivie après la fermeture du camp de travail et le rachat du territoire par la Norilsk Nickel Company, l'une des plus importantes compagnies minière à l'échelle internationale, aujourd'hui détentrice d'un pouvoir quasi monopolistique qui lui permet d'influer fortement sur le cours du nickel. L'extraction de ce minerai est l'une des plus polluantes qui soit en raison des tonnes de dioxyde de soufre qu'elle rejette. Cette zone géographique est actuellement l'une des plus polluées du globe : sa flore est littéralement brûlée et les 150 000 habitants de Norilsk reçoivent chaque année plus de pluies acides que celles qui s'abattent sur l'ensemble des populations d'Amérique du Nord ou du Canada. Les conditions climatiques extrêmes – avec des hivers où la température chute régulièrement sous les -45°C – et la pollution sont responsables d'une espérance de vie de 10 ans inférieure à celle des autres Russes. Darren Almond a passé des mois à arpenter ces forêts carbonisées pour photographier ces contrées apocalyptiques. Le titre de la série, *Night+Fog*, est une référence directe au documentaire *Nuit et Brouillard*, réalisé par Alain Resnais en 1955 sur Auschwitz. L'effort de guerre nazi exigeait une très importante production de caoutchouc qui nécessitait d'utiliser de très grandes quantités de sel. La région d'Auschwitz, très riche en mines de sel, était l'un des principaux sites d'extraction, rentabilisé par la main d'œuvre que l'on sait.

THIERRY FONTAINE

Né en France en 1969

Vit en France

*Johannesburg*

2009

Photographie

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2014

Originaire de l'île de La Réunion, Thierry Fontaine est l'auteur de photographies qu'il imagine en observant autour de lui les mouvements des modèles sociaux selon les lieux où il se trouve. Les déplacements de ces modèles occasionnent des rencontres et des contacts nouveaux. Les croisements qui en résultent s'entremêlent jusqu'à donner des métissages. Ces contacts altèrent les modèles établis, génèrent des interrogations. Rencontres improbables, antagonistes, rendues possibles par l'artiste, à partir de situations qu'il crée avec des personnages modèles, des sculptures et des objets spécialement fabriqués, organisés avec précision dans un contexte choisi. Il les met en scène et les photographie.

Thierry Fontaine déclare, à propos de sa photographie de grillage enflammé : "*Johannesburg* est une image que j'ai imaginée pendant un séjour à Johannesburg en 2008. J'espérais la réaliser à Johannesburg même mais cela n'a pas été possible. J'ai pu la réaliser quelques mois plus tard dans un autre pays, et j'ai décidé de la nommer *Johannesburg*. De l'autre côté du grillage ou bien de notre côté, il pourrait y avoir le feu. Le feu appartiendrait au territoire qui lui a donné naissance. Peut-être passerait-il d'un côté à l'autre par la force du vent pour qui un grillage si haut soit-il, si solide et si résistant, n'est qu'un filtre grossier, mécanique et franchissable. Mais la question n'est pas là. Parce que l'incendie n'est pas à l'endroit où l'on s'attend qu'il soit. Ce qui flambe et, bientôt, va disparaître, c'est le grillage lui-même. C'est la limite. Si la limite disparaît, tout ce qui nous sépare de l'autre s'effondre. Comment assumer cette rencontre si ce n'est en acceptant « la part de l'autre » ? Nous ne pourrions y résister, l'autre est là. *Johannesburg* ainsi formulé dans la violence indique avec la brûlure du feu que la séparation entre les êtres n'est pas seulement inacceptable, elle est une idée folle, un leurre."

J.-Ch. V.

VINCENT J. STOKER

Né en France en 1979

Vit en France

*Hétérotopie #PEBBI*

2010

Épreuve argentique contrecollée sur Dibond

Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2014

Les photographies de Vincent J. Stoker sont réunies sous le titre générique d'*Hétérotopia* et concernent principalement des prises de vues réalisées dans des lieux en ruine. Bâtiments industriels abandonnés, usines désaffectées, enceintes parlementaires en friche... tous les espaces qu'il photographie possèdent l'aura si particulière des lieux chargés par le temps, propices aux projections mentales. Les photographies n'indiquent jamais la localisation de leur sujet et se contentent d'une suite énigmatique de lettres dont on ne sait si elle correspond à un protocole d'archivage adopté par l'artiste, si elles sont données aléatoirement ou si elles sont les initiales d'un emplacement géographique qui demeurera secret.

À propos d'*Hétérotopia*, Vincent J. Stoker explique : "Je m'intéresse à l'altérité radicale de lieux dont on ne vient plus perturber la lente existence, à ces espaces qu'on laisse là, dépossédés de leurs sens et de leurs fonctions, à ces étendues complètement autres, hors de toute expérience quotidienne. L'histoire de ces lieux c'est l'Histoire de nos crises, l'Histoire de l'échec de nos projets utopiques. Ils dévoilent l'envers, fonctionnent comme des anti-mondes [...] Ils sont des sédimentations, celles du temps accumulé, resserré en eux. Le passé et le futur se rejoignent dans une temporalité qui n'est plus fléchée. Le lieu et l'espace donnent ici à voir le temps, cet éternel irreprésentable." La technique photographique adoptée pour *Hétérotopie #PEBBI* opte pour une position aérienne, frontale et un point de vue synoptique, délivrant une vision générale de la scène où tous les éléments sont placés à égalité. Le point de vue est "quasi-divin" comme le précise le photographe. Le lieu photographié, désolidarisé de son histoire et de sa géographie, livre à peine quelques indices – symbole soviétique au centre de la coupole, esthétique propagandiste des fresques – permettant de subodorer l'identité du lieu dans lequel elle a été réalisée. Ces indications parcellaires suffisent à propulser cet espace gelé vers une représentation dotée d'une puissante théâtralité prompte à générer une véritable fabrique de l'imaginaire : la ruine se constitue comme espace à rebâtir mentalement.

ANNE-MARIE FILAIRE

Née en France en 1961

Vit en France



Naplouse

2006

Tirage argentique contrecollé sur aluminium

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2016

"Je m'intéresse à la notion de temporalité dans la représentation du paysage. J'explore des temporalités psychiques entre chronicité et histoire et des temporalités culturelles à travers l'Orient (l'Islam au Yémen) et l'Occident à travers ma propre culture. Cette recherche sur la perception du temps à travers sa représentation dans le paysage m'a conduit à l'élaboration d'une œuvre sur les espaces traumatiques et les pays en processus de paix (ici Palestine-Israël). Ces scènes constituent des espaces géographiques qui sont le champ de mon expérimentation et de ma réflexion. Je travaille plus particulièrement dans les zones dites frontières au Proche-Orient et au Moyen-Orient mais aussi en Asie du Sud-Est, en Afrique de l'Est et en Europe. J'écris sur une frontière dont l'opacité bouleverse le regard."

"Mon travail photographique ne tient pas du reportage mais s'apparente à une attitude de documentariste. Je m'intéresse à l'évolution des espaces et mes photographies sont majoritairement consacrées à des entre-deux, des zones tampons, des zones frontières, dans lesquelles, même si aucun habitant n'est présent, les traces de l'activité humaine saturent l'espace. Sous la forme d'un constat, mes images montrent avant tout la structure mouvante d'un territoire en évoquant le paysage dans sa dimension politique (la photographie présentée ici a été prise à Naplouse en 2006 au moment de l'élection du Hamas)".

Anne-Marie Filaire



4- HORS-CHAMP

Dans sa nouvelle *Douce nuit*, Dino Buzzati raconte l'histoire d'une femme qui, sur le point de se coucher, est saisie d'effroi persuadée que de terribles crimes ont lieu dans son jardin. Son mari tente de la rassurer : "*Personne, ma chérie. Il n'y a personne dans le jardin... Dors tranquille mon amour. Je n'ai jamais vu une telle paix*¹." En réalité, ce que la femme a perçu de manière inconsciente c'est "*la kermesse de la mort*" qui s'opère chaque nuit, entre les animaux du jardin (chouette, mulot, mouche, araignée...) s'entredévorent dans le silence et une indifférence glaciale. Derrière l'apparente quiétude de cette douce nuit d'été, cette femme a ressenti la violence d'une réalité indistincte.

Ce récit résonne avec la sélection d'œuvres réunies dans cette nouvelle section, introduite par la photographie de Gregory Crewdson. À partir de maquettes savamment élaborées, le photographe met en scène une réalité grouillante d'insectes et de larves œuvrant à l'inexorable disparition de toute chose sous la surface apparemment neutre du réel. Cette photographie concentre ce qui est au cœur du travail des artistes réunis ici, tous soucieux de scruter notre monde pour faire émerger des réalités partiellement dissimulées au regard. À l'aide de différents procédés photographiques et d'impression, les photographes placent le spectateur face à des représentations se situant au seuil de la visibilité, le confrontant à son incapacité ou à son refus de voir ce qui est autour de lui.

Chaque œuvre témoigne ainsi de réalités parallèles vécues en marge de la société et donne à voir le monde actuel dans sa face la plus sombre (exclusion et marginalisation des populations, désastre économique, stigmates de la colonisation et de la globalisation...) au sein de laquelle parviennent pourtant à émerger quelques poches de résistance.

L. F.

1. Dino Buzzati, "Douce nuit", *Le K*, Éditions Robert Laffont, 1967.

GREGORY CREWDSON

Né aux États-Unis en 1962

Vit aux États-Unis

*Long Clump of Beetles*¹

1992-1997

C-print

Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2018

1. *Longue masse de coléoptères*

Représentatives des premiers travaux réalisés par l'artiste au début des années 1990, ces photographies sont conçues à partir de maquettes savamment élaborées. Ces dioramas minutieusement assemblés pour les besoins de la prise de vue fondent un univers où, sous la surface apparemment neutre des choses, se trament les tragédies sourdes d'un monde grouillant d'insectes et de larves œuvrant à l'inexorable disparition de toute chose. Ces photographies ne sont pas sans rappeler le film *Blue Velvet* de David Lynch (1986) et sa célèbre scène de l'oreille en décomposition couverte de fourmis trouvée dans un champ. La réalité n'est qu'illusoire, la beauté apparente n'est qu'éphémère, la supposée sérénité d'un paysage dissimule les affrontements les plus cruels, les énergies les plus destructrices, les chaînes alimentaires les plus impitoyables.

*Sans titre (15) - Série Sanctuary*

2009

Photographie

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2023

En 2009, la série *Sanctuary* prend pour théâtre les décors abandonnés des studios de cinéma de Cinecittà en Italie. Unique ensemble réalisé en dehors du territoire américain, *Sanctuary* délivre les visions fantomatiques d'une gloire fanée, déployant souterrainement un subtil témoignage sur la conquête du cinéma européen par l'industrie américaine et, plus généralement, sur la conquête par une idéologie dominante d'un monde passablement raviné par les effets délétères de ses dérives globalisantes.

Par l'analogie qu'elles entretiennent avec les peintures de ruines du collectif Monsù Desiderio au XVII^e siècle, et bien qu'elles soient en noir et blanc, ces photographies amorçaient l'emploi futur d'une lumière davantage héritée de la peinture que du cinéma. Elles dévoilent ostensiblement la réalité palpable d'un univers que l'on pensait imaginaire et dystopique ; elles rendent encore plus prégnant le tremblement politique qui, depuis le commencement, a toujours imperceptiblement animé le temps gelé des compositions de Gregory Crewdson.

PAUL GRAHAM

Né en Grande-Bretagne en 1956

Vit aux États-Unis

American Night #43, New York

(*Young man at dawn*)

1998

C-print

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2014



Membre d'un mouvement regroupant un certain nombre de photographes anglais comme Martin Parr, Paul Seawright ou Anna Fox, Paul Graham fait le choix dans les années 1980 d'une photographie axée sur la critique sociale de la politique de réformes mise en œuvre par Margaret Thatcher. L'approche est documentaire, fondée sur le désastre social britannique, et sera fondatrice d'une pratique qui, toujours habitée par une puissante dimension humaine, va s'emparer d'autres techniques pour donner au témoignage une force supplémentaire.

C'est en 2003 et 2004, qu'il réalise un cycle d'expositions réunies sous le titre *American Night*, dans lesquelles sont présentées trois remarquables séries de photographies qui fonctionnent sur un mode d'oppositions et de complémentarités. Revers annoncé d'un hypothétique et chimérique "rêve américain", cette "nuit américaine", dont le nom est emprunté au langage cinématographique, traite de la perception des Noirs dans le paysage américain contemporain.

Elle opère une réflexion d'ordre social puissamment inscrite dans l'histoire des États-Unis, de l'esclavage à la discrimination positive, en passant par les différents mouvements d'émancipation, violents ou pacifiques, et par les diverses vagues d'émeutes qu'a pu connaître l'Amérique depuis la fin du XIX^e siècle. Par une photographie directe, parfois proche du genre documentaire, et par l'emploi de techniques empruntées à la photographie plasticienne, au cadrage ou à l'étalonnage chromatique du cinéma, Paul Graham insuffle à ses photographies une atmosphère dont se dégage un sens aigu de l'esthétique mis au service d'une pensée sur le politique.

American Night associe trois types d'images, formellement très différentes.

Une première série, à laquelle appartient *American Night # 43 – New York (Young Man at Dawn)*, montre des Noirs, photographiés en plan serré, dans un contexte urbain. Les images, sombres et très contrastées, baignées d'une lumière épiphanique de soleil crépusculaire, délivrent le constat d'une classe sociale miséreuse et délabrée, patchwork de pauvreté, de déshérence et d'exclusion, sur un mode emprunté au cinéma.

La seconde série, en rupture avec la précédente, est une collection de villas photographiées dans les quartiers résidentiels de la classe aisée : pavillons aux architectures ostentatoires, pelouses rasées de près et voitures rutilantes se détachent sur des cieux bleu-acier. La rupture formelle est ici proportionnelle à la rupture de classe : les couleurs éblouissantes des pavillons symbolisent la réussite de l'*american way of life*, les photographies renvoient au spectateur un univers aseptisé, jettent parfois un doute sur le processus de prise de vue tant ces maisons ressemblent à des maquettes.

*American Night #8, Atlanta
(Topless man walking uphill)*

2002

C-print sous diasec

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2004



Enfin, une troisième série, dont est issue la photographie *Untitled #8 – Atlanta (Topless Man Walking Uphill)* est une suite d'images laiteuses, surexposées à l'extrême, sur lesquelles le spectateur distingue, après un laps de temps nécessaire à la mise au point visuelle, une figure humaine errant dans un quartier sans âme ou attendant sur un trottoir longeant des habitations délabrées ou de vastes terrains vagues en désolation. *Untitled #8* a été prise à Atlanta, ville natale de Martin Luther King, première ville du Sud des États-Unis à avoir élu un maire noir. L'image est rendue presque invisible, par une blancheur irréaliste, manière virtuose de mettre à vif les blessures sociales, culturelles et économiques de ces zones sans identité et d'exprimer la dissolution de l'homme dans son espace. Le blanchiment artificiel de la photographie en dit long sur le blanchiment social forcé de ces populations qui tentent vainement d'effacer leurs origines pour échapper à la marginalisation. Le blanchiment en dit long, aussi, sur le nivellement forcé d'une société sur un modèle unique. "Le blanc, déclare Paul Graham, est un moyen de traduire une fracture aux États-Unis, le fait que tous ces Noirs sont exclus du pays, écartés de leur paysage, effacés. On finit par ne plus les voir, on a perdu le désir de les associer au rêve américain".

Perdus dans un paysage insipide, au sein duquel même les débris et les enseignes de fast-food finissent par se noyer dans une banalité tragique, les personnages esseulés de Paul Graham sont les fantômes d'un monde moribond. Ces photographies qui repoussent le genre documentaire jusqu'aux limites de la représentation émergent, léthargiques, comme si elles se destinaient à un spectateur aveugle ou ne voulant plus voir.

J.-Ch. V.

LAURA HENNO

Née en France en 1976

Vit en France

Maryann and Jack-Jack, Slab City (USA)

2017

Tirage argentique contrecollé sur aluminium

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2022



Avec la série *Outremonde*, Laura Henno dresse le portrait des habitants d'un campement situé au sud-est de la Californie, Slab City, *no man's land* peuplé d'individus délaissés par une société dont ils se retrouvent affranchis. En plein désert de Sonoran, Slab City est une "ville" qui n'apparaît sur aucune carte, aux portes d'une zone d'entraînement militaire dédiée aux interventions au Moyen-Orient.

Peuplé de caravanes à l'abandon, ce campement sauvage d'environ 300 parias révèle le hors-champ d'une Amérique qui se heurte à la violence de son histoire sociale et politique. Dans cet outre-monde où ceux qui le souhaitent peuvent disparaître, le temps est comme suspendu et la vie se recompose sur le fil du rasoir. Le désert y exerce toute sa puissance à la fois magnétique et impitoyable, alors que les essais militaires déchirent le silence et répondent au soleil brûlant. Les Slabers forment un peuple indifférent aux règles sociales, c'est au-dessus des lois que se joue leur destin. L'artiste fait le tableau d'une Americana de fortune, qu'elle capture à la lumière rasante de la fin du jour. Éclairant les destins incertains de populations oubliées, Laura Henno sonde une géopolitique de la marge, en dialogue avec la grande tradition de la photographie documentaire américaine. Citation du roman éponyme de Don DeLillo, *Outremonde* fait référence à la politique de l'enfouissement évoquée dans cette chronique de la seconde moitié du XX^e siècle des États-Unis. Laura Henno écrit à son tour l'histoire d'un monde dissimulé au regard et dont elle restitue la grandeur au travers de ses âmes rebelles.

D'une mine timide au sourire pudique, Maryann est immortalisée par Laura Henno. Maryann serre contre elle son bébé dans l'écrin d'un purgatoire ensablé : Slab City. "Slab" pour les dalles de béton, derniers vestiges de cet ex-camp militaire démantelé au milieu du désert californien. Une caravane au loin, floue, semble subir un début de fonte sous le poids caniculaire. La photographe, à la fois marquée par *Below Sea Level* (2008), fantastique documentaire de ce même endroit réalisé par Gianfranco Rosi, ou encore les illustres images de Dorothea Lange à l'heure de la Grande Dépression, est partie à la rencontre des 300 âmes, oubliées, rebelles, démunies et outsiders, qui peuplent ce territoire.

JULIEN LOMBARDI

Né en France en 1980

Vit en France et au Mexique

*La Horde* - 2021

Impression d'encre UV sur Dibond,
impression d'encre UV semi-transparente
sous verre acrylique
Collection Frac Auvergne
Acquisition en 2023

Avec les outils associés de la photographie et de l'anthropologie, Julien Lombardi a installé depuis 2017 son laboratoire d'expérimentation visuelle sur un territoire enclavé dans une vallée désertique du centre du Mexique. Wirikuta est la terre des mythes fondateurs et de nombreuses divinités pour les Indiens Huichols qui, chaque année, y viennent en pèlerinage pour honorer la naissance du soleil et du feu en accomplissant des cérémonies chamaniques. Ce territoire sacré est aujourd'hui mis en danger par les industries minières, agricoles et touristiques. Tous les stigmates de la colonisation et de la globalisation, sans restriction, s'expriment dans cette zone-frontière de ressources pour le capitalisme extractiviste.

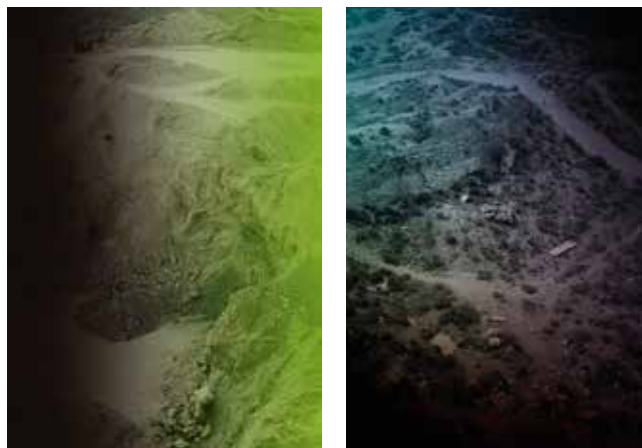
Comment survivre à ces conditions de production du monde actuel où les activités humaines concourent à l'assujettissement et la destruction irrémédiable ? Comment représenter ces phénomènes avec l'appareillage photographique qui est lui-même, techniquement et chimiquement, lié à l'extraction des minerais et ressources naturelles ? Plutôt que d'idéaliser ou d'exotiser le Mexique et ses habitants, et en étant conscient des risques liés à l'appropriation culturelle, il s'agit pour l'artiste de dépasser la dénonciation des catastrophes et de créer un autre espace, associant formes documentaires et poétiques, pour proposer une autre narration du monde, dans une logique décoloniale. Il associe pour cela différents outils et actes photographiques, par le prélèvement et le constat, en tirant un parti plastique de la contamination de ses images par le soleil, la poussière et le lieu-même.

En déplaçant l'objectivité du langage documentaire, Julien Lombardi informe ses images d'un réalisme fantastique, afin de nous permettre d'entrevoir ce qui échappe à la représentation : le magique et l'invisible – en somme, tout ce qui relie les différentes formes de vie associées en un lieu dont la mise en péril met en évidence leur propre fragilité. Cette poétique paradoxale permet de raviver la sensibilité du regard porté sur un paysage naturel et social compris comme acteur vivant d'un monde en friction.

SYLVAIN COUZINET-JACQUES

Né en France en 1983

Vit en France

*Sans titre (Série Standards & Poors)*

2013

Tirages jet d'encre, verre teinté

Collection Frac Auvergne

Acquisitions en 2016

La pratique de la photographie de Sylvain Couzinet-Jacques est résolument contemporaine, tant par le souci de la technique que l'originalité de sa mise en œuvre : photographies qui jouent avec les seuils de visibilité, voilées par des verres teintés qui rappellent les lunettes de soleil, surexposées ou sous-exposées jusqu'à perdre trace du motif représenté, parfois même maltraitées au point de rendre impossible une lecture plane et complète. Les images qu'il malmène sont toujours des signes de notre époque contemporaine dans sa face la plus sombre – fragments d'une ville américaine fantomatique, crise économique, émeutiers aux contours flous – comptent parmi les figures fortes qu'il déploie.

La série *Standards & Poors* participe de ce travail partagé entre perception et fait de conscience, entre images mentales et représentations concrètes. Mais que l'on ne s'y trompe pas : malgré le caractère sombre et tourmenté de son travail subsiste l'émerveillement et le plaisir des formes et des couleurs. "Pendant plusieurs mois, Sylvain Couzinet-Jacques a parcouru l'Espagne en crise. *Standards & Poors* évoque quatre espaces désertiques. Des opérations immobilières pharaoniques sont sur le point d'y voir le jour. Ces projets de casinos, de golfs ou d'hôtels 5 étoiles évalués à plusieurs dizaines de milliards d'euros paraissent démesurés tant l'Espagne est parsemée de constructions inachevées, jusqu'à l'aéroport de Castellon ou la ville fantôme de Valdeluz. Il y a Eurovegas à Madrid, Barcelona World à Tarragone, Ferrari Park à Valence, Paramount Park à Murcie. Ces projets incarnent le nouvel Eldorado des promoteurs et des investisseurs, stupéfiantes projections, à l'heure où les stigmates d'une spéculation immobilière frénétique marquent encore le paysage.

Standards & Poors explore au plus près les capacités documentaires de l'image photographique et leur inscription au sein d'un dispositif politique. Ces photographies sont protégées des rayonnements lumineux par des verres anti-UV réalisés spécifiquement. Le verre des images rappelle le fumé des lunettes de soleil. Les photographies sont ainsi parfaitement préservées des rayonnements lumineux.

Fannie Escoulen

ERNEST CHANTRE (COMMANDITAIRE)

Né à Lyon en 1843

Décédé à Ecully en 1924

CAPITAINE BARRY (PHOTOGRAPHE)

Né à Nîmes en 1843

Décédé à Neuilly-sur-Seine en 1910



Le lac des truites entre Wedeno et Koi. Escorte de Lesghiens (Daghestan)

Vue de Gounib (Daghestan)

1881

Photographies

Collection musée Crozatier

Dons Ernest Chantre avant 1892

Ernest Chantre est une figure éminente de la préhistoire, de l'archéologie et de l'anthropologie du XIX^e siècle et l'un des meilleurs spécialistes du Caucase, de l'Arménie et de l'Anatolie. Il est nommé attaché au Muséum d'histoire naturelle de Lyon¹ en 1871 puis sous-directeur entre 1877 et 1910. Il enseigne l'anthropologie et l'ethnographie à l'Université de Lyon. C'est par le biais d'Auguste Aymard, homologue d'Ernest Chantre au musée Crozatier et également personnalité reconnue de l'archéologie, que ces photographies sont entrées au musée Crozatier, avant 1892.

Pour Ernest Chantre, les avancées de l'anthropologie et de l'archéologie sont indissociables des travaux de terrain. C'est ainsi qu'il effectue dès 1873 et à ses frais plusieurs voyages d'exploration, en compagnie de sa femme Bellonie (1866-1952) qui joue un rôle actif tout au long de sa carrière et publie le récit de certaines de leurs explorations. Après 1878, Ernest Chantre obtient pratiquement chaque année une mission officielle du ministère de l'Instruction publique.

En 1881, il organise une nouvelle mission dans la Haute-Mésopotamie, le Kurdistan et le Caucase, pour lui, son épouse et quelques collaborateurs, notamment le commandant Barry qui est le photographe de l'expédition, même si les photographies ont pu être réalisées par Chantre ou son épouse. La présence de Bellonie Chantre joue un rôle essentiel, notamment pour que les femmes acceptent d'être photographiées.

L'intérêt des voyageurs scientifiques européens est en train de changer de nature. Les observations ethnographiques et anthropologiques comptent désormais plus que la collecte de "curiosités", et se mêlent aux recherches archéologiques.

Au retour de cette mission, il édite six albums de tirages sur papier albuminé d'après des négatifs sur verre. Ces photographies offrent des portraits de groupes, notables, enfants, mendiants, guerriers, travailleurs, et des portraits à visée anthropologique ou plus clairement anthropométrique. Ce sont aussi des vues de sites archéologiques, de villes, bâtiments et ruines, et des paysages.

Le musée Crozatier conserve de cette mission 36 photos contrecollées sur carton et titrées.

Astrid Bonnet

1. Le Muséum d'histoire naturelle de Lyon fut d'abord installé au Palais Saint-Pierre, où se situe actuellement le musée des Beaux-Arts de Lyon, puis déménagé au musée Guimet, boulevard des Belges en 1909, enfin ses collections ont été transférées au musée des Confluences ouvert en 2014.

Personnages photographiés dans
la propriété de M. Ernest Chantre à Lyon

1885

Photographies

Collection musée Crozatier

Dons Ernest Chantre avant 1892



Ces photographies ne font pas partie de l'ensemble précédent. Elles ne comportent pas de titre, mais une mention manuscrite au dos indique "Personnages photographiés dans la propriété de Mr. E. Chantre", et une date : "juillet 1885".

On peut éventuellement reconnaître les Ossethes de Koban¹ présents sur les photographies de la mission, à leurs couvre-chefs en poil, leur longs manteaux noirs et leurs cartouchières sur la poitrine. Il faut prêter attention aux deux personnages féminins à l'arrière-plan et à la pose des guerriers – simulacre d'affût ou repos alangui ? – pour réaliser que cela représente une étrange combinaison de photographie de famille et de vue de mission ethnographique.

Les circonstances de la présence de ces personnes dans le verger d'Ernest Chantre sont encore mystérieuses, mais sont peut-être à rapprocher de l'existence des expositions anthropologiques, dans lesquelles les spectateurs du XIX^e siècle venaient observer des individus "exotiques". On sait qu'une troupe de Samoyèdes accompagnée d'un Aborigène australien se produit à Lyon et Saint-Étienne en 1883 et que Chantre a manifesté son intérêt notamment en réalisant des portraits dont le musée Crozatier conserve des tirages. Ces exhibitions qui étaient parfois recouvertes d'un vernis scientifique sont aujourd'hui dénoncées comme "une étape majeure du passage progressif d'un racisme scientifique à un racisme populaire²".

Cependant, si le travail d'Ernest Chantre s'inscrit bien dans le cadre idéologique de son époque, et la préoccupation de construire une vision "ethnogénique" des peuples, la présence de ces personnes dans son propre domicile, l'atmosphère des photographies, et les récits de sa femme Bellonie, laissent percevoir leur sensibilité et leur humanisme.

A. B.

1. Le village de Koban (République d'Ossétie-du-Nord, Russie) a donné son nom à la "culture de Koban" grâce surtout aux fouilles de Chantre durant sa mission de 1881, et la découverte d'une nécropole. Il en a rapporté plus de 1700 pièces de mobilier funéraire, dont une grande partie est entrée au musée d'Archéologie nationale de Saint-Germain-en-Laye et au Muséum de Lyon.

2. Texte de présentation de l'ouvrage Nicolas Bancel, et al. *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, La Découverte, 2004.



5- LA DISPARITION DU PAYSAGE

Faire face à l'immensité d'un océan ou d'une chaîne de montagnes constitue toujours une expérience mêlée de sublime et d'intense fascination. Pourtant, apprécier la beauté de ces espaces n'est pas toujours allé de soi. Qualifiée "d'affreux pays" par Montesquieu, longtemps contournée par les voyageurs qui ne voyaient en elle qu'un lieu de danger accablé de maladies effrayantes, il faut attendre le XVIII^e siècle pour que la montagne devienne un sujet d'admiration.

Et le constat pourrait être le même pour la mer, le désert, les volcans, réduits pendant longtemps à leur seule utilité scientifique. "Nos paysages sont devenus si familiers, si « naturels » que nous avons accoutumé de croire que leur beauté allait de soi ; et c'est aux artistes qu'il appartient de rappeler cette vérité première, mais oubliée : qu'un pays n'est pas d'emblée un paysage et qu'il y a de l'un à l'autre toute l'élaboration de l'art¹". Pour Alain Roger, l'art nous a "appris", à travers ses représentations, à apprécier ces environnements - soulignant au passage que ce que nous pensions être un sentiment tout à fait naturel serait en fait un héritage culturel².

Qu'en est-il alors aujourd'hui des périphéries des villes, des zones industrielles, des grands travaux urbains ? Sont-ils des paysages à admirer ? Sans aucun doute pour Alain Roger : "Nous serions devant nos villes dans le même dénuement perceptif (esthétique) qu'un homme du XVII^e siècle face à la mer et à la montagne.³" Là encore, l'art exerce sa fonction d'anticipation. Les artistes nous précèdent toujours dans notre perception du paysage, leur horizon s'étend à la périphérie des villes, aux friches industrielles et contredisent l'idée d'une supposée disparition du paysage en tant que genre artistique. Celui-ci ne cesse de s'enrichir, au contraire, en lien étroit avec les mutations environnementales, urbaines, économiques de notre société, comme le montre le travail de Tadashi Ono qui choisit de placer son appareil non pas face à la mer mais devant les constructions en béton qui se dressent devant elle, nous donnant à contempler ce que nous ne savons pas encore voir.

L. F.

1. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Editions Gallimard, 1997.

2. Janine Vittori. *Le paysage*. <https://ia2b.ac-corse.fr/attachment/92844>

3. *Ibid*

JULIEN GUINAND

Né en France en 1975

Vit en France



Ouvrage sabo à Hongu, Tanabe ; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015

Tirage jet d'encre pigmentaire

Collection Frac Auvergne - Acquisition en 2022



Ouvrage sabo le long de la rivière Kumano, hameau de Kiwachowake, Kumano, préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015

Vue d'un ouvrage sabo à Kumanogawasho ; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015

Église baptiste de Nachikatsuura ; préfecture de Wakayama, péninsule de Kii - 2015

Tirages jet d'encre pigmentaire

Collection Frac Auvergne - Acquisitions en 2022

Dans les montagnes de Kumano et d'Ashio, au Japon, l'intervention humaine – la culture forestière intensive, l'exploitation minière – a déclenché des processus mortifères à l'échelle du territoire, qui ont généré à la fois une fuite en avant technologique, des réponses locales et une prise de conscience écologique.

Two mountains est un double récit, ample et fragmentaire, construit au présent à partir des photographies, textes et documents que Julien Guinand a rapportés de ses séjours entre 2015 et 2018.

Initié alors qu'il était résident à la Villa Kujoyama à Kyoto en 2017, ce travail photographique documente la fabrication et la destruction du paysage dans le Japon contemporain. Julien Guinand a concentré son travail sur deux chaînes de montagnes au Japon : les monts Kii, dans la péninsule du même nom, impactés par l'exploitation forestière et les monts Ashio, au nord de Tokyo, touchés par l'exploitation minière intensive.

TADASHI ONO

Né au Japon en 1960

Vit en France et au Japon



Coastal Motifs, 2017-2018 – Hirota Bay – Iwate Prefecture #1264

Coastal Motifs, 2017-2018 – Otsuchi Bay (The God Of Water) – Iwate Prefecture #9968

Coastal Motifs, 2017-2018 – Ofunato Bay – Iwate Prefecture #0946

Coastal Motifs, 2017-2018 – Ohno Bay – Iwate Prefecture #9290

Coastal Motifs, 2017-2018 – Ofunato Bay – Iwate Prefecture #9183

Coastal Motifs, 2017-2018 – Ofunato Bay – Iwate Prefecture #0862

2017-2018 - Impressions pigmentaires d'archives contrecollées sur aluminium

Collection Frac Auvergne - Acquisitions en 2021

Un long mur de béton, de douze mètres de haut, a été construit le long de la côte de Iwate, Miyagi et Fukushima, à la suite de la triple catastrophe du 3 mars 2011. Pendant l'été 2017, dans un périple de 3000 kilomètres en voiture, Tadashi Ono a décidé de photographier cette construction. Avec cet ensemble de photographies, il travaille sur le motif, en déployant son langage documentaire. "Je suis capable d'enregistrer la réalité", affirme-t-il ainsi, en mesurant le potentiel de son art. Celui de montrer de la manière la plus réaliste qui soit un nouvel état du paysage japonais. Il ne recherche pas de points de vue surprenants mais choisit, au contraire, de se placer face à cette situation architecturale et de photographier ce qui se présente devant lui, de la manière la plus objective. Il s'agit de représenter un paysage en le considérant comme une matière de réflexion politique et sociale. Quelles sont les conséquences de ce gigantesque chantier de construction ? Une négation du paysage ancestral qui fonde la culture japonaise. [...]

Cet ensemble magistral de photographies n'est pas une lamentation. Résigné, l'artiste accepte ce nouveau paysage. La réalité est là : la civilisation japonaise se coupe de son référent éternel. Présente de manière fragmentaire dans chaque image, la mer disparaît pourtant derrière l'immense construction. C'est une coupure radicale entre la terre et la mer. Un peuple de pêcheurs qui a vécu depuis toujours dans un rapport direct à l'espace maritime va le voir disparaître au profit d'un horizon négatif, un mur de béton qui noircira au fil des ans. Les pêcheurs savent déjà les conséquences de cette construction : la fin de la continuité entre la montagne et la mer, la transformation de l'équilibre écologique où les forêts nourrissaient l'élément marin. Et c'est à cette intersection, ce point de rupture, que l'artiste dresse un éloge de la vitalité organique. La vie continuera, malgré tout. Encore.

STÉPHANE COUTURIER

Né en France en 1957

Vit en France

Séoul I

1998

Cibachrome sous diasec

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2000



Après une carrière de photographe pour la presse d'architecture, Stéphane Couturier oriente sa pratique dans les années 1990 vers une dimension résolument plastique, intégrant dans ses photographies toutes les potentialités esthétiques et formelles que ses sujets lui offrent. Le photographe se fixe alors l'objectif de rendre compte de la ville comme un organisme vivant, en constante évolution. Les usines désaffectées ou les grands travaux d'aménagements des villes (Paris, Berlin, Dresde, Séoul...) deviennent ses sujets de prédilection.

La frontalité de l'image, la maîtrise de la composition, la sensibilité à la couleur amènent à porter sur ces photographies un regard semblable à un tableau, un tableau quasi-abstrait dans lequel le regard se promène d'un élément à l'autre comme s'il parcourait la surface d'une toile. Ces espaces se trouvent fragmentés par une multitude de détails devenus saillants et qui échappent d'ordinaire à nos regards : l'entrelac organique des conduites de couleurs vives, l'éclat monochrome d'une façade vitrée, l'aplat d'un pan de mur, le jeu des lignes, des vides et des pleins... Stéphane Couturier s'empare d'un lieu chargé d'histoire. La place de la République à Berlin est celle qui jouxte le Reichstag. Cette œuvre de 1996 témoigne de l'activité qui régnait dans ce quartier, en pleine transformation après la chute du mur de Berlin. Il n'existe plus de premier ni de second plan sur cette photographie, la prise de vue annule toute profondeur de champ. Les câbles et machines de chantier se retrouvent sur le même plan que le bâtiment historique, le regard circulant de l'un à l'autre par un jeu des lignes verticales et sinueuses.

J.-Ch. V.

Berlin – Platz der Republik 2/5

1996

Photographie

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2016



MARC LATHUILLIÈRE

Né en France en 1957

Vit en France

*La chaufferie*

2016

Tirage transparent sur miroir 4 mm

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2018

Interrogation sur notre rapport à l'ère industrielle et sur sa représentation actuelle, *Fractal Spaces* est un corpus de photographies de paysages périurbains saisis depuis des taillis de végétation invasive. Les images ont été prises dans la vallée du Rhône, région qui, bien que rurale, est également la plus industrialisée de France, à une période choisie : la fin de l'hiver, afin que les arbres soient saisis au tout début de leur bourgeonnement, ceci suggérant qu'il y est question moins de ruine que de mutation. Les paysages ainsi représentés miment, pour les détourner, les codes établis de la photographie de territoire : usines, zones industrielles, cités HLM, zones commerciales ou pavillonnaires sont représentés à distance, sous un ciel pâle et sans figure humaine. Ces stéréotypes de l'imagerie contemporaine sont mis en doute par deux formes de masquage.

Le premier, l'entrelacement des branches devant l'arrière-plan architectural, opère un retournement de perspective : ce n'est pas, comme dans la tradition de la photographie topographique, la nature qui est ici altérée, mais bien elle qui guette des espaces industriels menacés. Il s'agit de placer le point de vue du côté du non humain, qu'il soit végétal ou animal. Celui-ci questionne le processus de désindustrialisation actuel, généré notamment par une économie en réseau dans laquelle notre rapport au monde s'étend en arborescences fractales.

Le second masquage passe par la technique utilisée : un tirage argentique lambda transparent, contrecollé sur miroir. Le reflet de la végétation et des constructions dans le tain du miroir, sur des plans différents, invite à une lecture plus spéculaire que documentaire. La pièce est activée par le regardeur, invité à se situer par rapport à l'image, et à la réalité que réfracte celle-ci. Sa silhouette est en effet reflétée dans le paysage, contredisant son caractère désertique. Dans la logique des écrits de Bruno Latour et Philippe Descola, c'est ainsi une tentative de dépasser, à l'ère de l'Anthropocène, la césure entre nature et culture, regardeur et paysage, sujet et objet.

Marc Lathuillière

AUGUSTE VAZEILLE

Né à Lavoûte-Chilhac en 1850

Décédé au Puy-en-Velay en 1900



Châteaux de Haute-Loire (Allègre, Arlempdes, Artias, Bouzols, Goudet, Polignac)

Vers 1880-1890

Photographies

Collection musée Crozatier

Dons Auguste Vazeille avant 1900

Dès le haut Moyen-Âge, les seigneurs ont habillé le paysage de forteresses certes pour abriter leurs richesses et se protéger, mais surtout pour démontrer à leur vassaux leur force et dissuader leurs ennemis de toute attaque. À la suite les bourgeois ont ceint leur ville d'enceintes et de fossés. Le mur est un symbole de propriété marquant également une opposition conceptuelle entre un intérieur domestiqué et un extérieur ensauvagé à des échelles allant de la maison individuelle aux frontières d'un pays avec les fortifications d'un Vauban ou la ligne Maginot. L'art de la poliorcétique, terme utilisé autant pour l'attaque de l'assiégeant que pour la défense de l'assiégé, aussi ancienne que l'art de la guerre, s'est ainsi épanoui avec frénésie et imagination.

Auguste Vazeille semble avoir eu le projet de dresser un inventaire photographique des châteaux de la Haute-Loire avec des prises de vue quasi sérielles. Le cadrage présente la totalité du château ou de ses ruines, avec un point de vue légèrement en contrebas. En cette seconde moitié du XIX^e siècle, la plupart de ces forteresses ont depuis longtemps perdu leur fonction défensive et stratégique et ont été laissées à l'abandon quand elles n'ont pas servi de carrière (châteaux d'Allègre, d'Arlempdes, d'Artias, de Ceysac...). Le confortement de ces ruines se fera à la suite des réflexions du penseur et poète anglais John Ruskin (1819-1900) qui soutient qu'un monument est un ensemble organique à qui il est nécessaire d'apporter un entretien et de légères réparations, mais qu'il faut laisser mourir quand son terme est arrivé. Il s'oppose radicalement à Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) qui a la volonté de retrouver un état initial forcément pur : "Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné¹." Les restaurations sur le donjon de Polignac ou le château de Bouzols sont influencées par cette philosophie interventionniste.

Ces photographies permettent également de constater un paysage très jardiné, cultivé avec un grand souci de rentabilité par une population marquée par une forte croissance démographique. Les murs de pierre sèche abondent. Ils bordent des lopins de terre épierrés en suivant les mouvements de pentes accentuées ou permettent de former des terrasses, nécessaires à une exploitation agricole soucieuse d'optimiser la moindre parcelle.

M. L.

1. Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*.

6- L'HORIZON DES PARTICULES

Horizon des particules : limite dans l'Univers à un instant donné entre l'ensemble des particules qui ont été observables à un temps antérieur et celles qui ne l'ont pas été. Cet horizon est la limite de l'univers observable.

Si le XIX^e siècle voit le développement des sciences de la vie et de la Terre, le XX^e siècle est celui de la conquête spatiale. L'Univers fascine et les nombreuses missions vont se multiplier à partir de la seconde moitié du XX^e siècle. Des images éblouissantes nous parviennent d'espaces inaccessibles, depuis les cratères de la Lune au sol martien, des merveilles chromatiques d'une aurore boréale à la puissance graphique d'un éclair. L'expansion des connaissances semble sans limite.

Refermant le parcours de cette exposition, les photographies des artistes contemporains (et des robots de la NASA !) réunies ici portent le spectateur vers la rêverie, enclenchent son imaginaire vers des espaces incommensurables auxquels seule la technologie permet d'accéder.

Mais cette course effrénée à l'expansion du monde éloigne sans doute d'un rapport intime et sensible au paysage et peut alimenter une forme de déconsidération pour ce qui se loge près de nous à l'horizon des pierres.

Par sa délicatesse, la photographie de Jean-Luc Mylayne parvient à condenser cette perception multiple du monde, en liant sur une même image l'observation patiente de l'homme face à ce qui l'entoure, le familier, l'ordinaire et sa fascination pour le temps infini et céleste des étoiles.

L. F.

MARINA GADONNEIX

Née en France en 1977

Vit en France

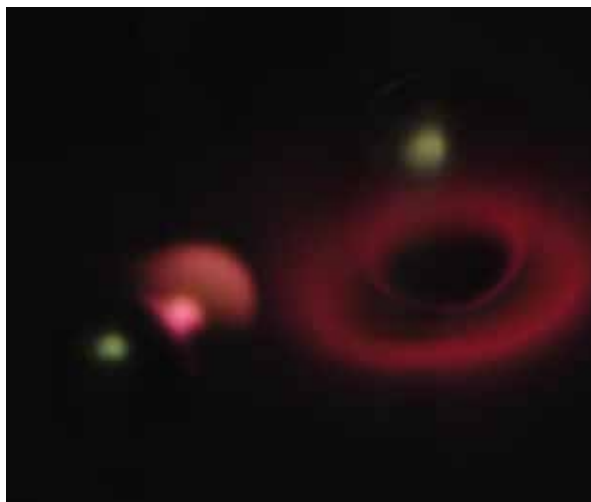
Sans titre (Northern Lights #8)

2016

Impression pigmentaire contrecollée
sur Dibond

Collection Frac Auvergne

Acquisition en 2020



Northern Lights est une série de huit photographies, sept en noir et blanc et une en couleur (celle qui a été acquise par le Frac Auvergne) capturant des images produites par le simulateur auroral de l'observatoire de Meudon. Ce sont des reproductions en laboratoire du phénomène permettant la formation des aurores boréales. Des électrons sont propulsés sur une sphère magnétisée modélisant, ainsi, une éruption solaire à l'origine de ce spectacle naturel. Le but du laboratoire n'est pas, à l'évidence, de produire un choc esthétique, ni même d'être au plus près de ces voiles verts colorant le ciel et modulés de teintes rougeâtres que l'on observe au-delà du cercle polaire.

Ce que Marina Gadonneix nous donne à voir n'est donc pas l'incarnation attendue de cette rencontre entre des particules chargées et la magnétosphère en zone aurorale, mais un triple objet : la monstration d'un dispositif technique et scientifique expérimental nommé la "terrela" inventé par Kristian Birkeland en 1895, une image abstraite difficilement lisible dont nous pouvons douter de la réalité et, enfin, des objets flottant dont nous comprenons intuitivement la forme cosmique.

Éric Suchère

ANONYME



Tirs artificiels de la foudre à Saint-Privat-d'Allier, Haute-Loire

Vers 1975-1980

Photographies

Dépôt EDF / CEA au musée Crozatier

C'est à Saint-Privat-d'Allier en Haute-Loire qu'a eu lieu la première réussite au monde d'un déclenchement artificiel de la foudre depuis la terre en maîtrisant l'instant et le point d'impact. Ce véritable laboratoire à ciel ouvert a été mis en place par EDF (Électricité de France) et le CEA (Commissariat à l'Énergie Atomique). Il a fonctionné de 1973 à 1996 faisant intervenir de nombreux organismes de recherche. Toutes ces études ont permis des avancées considérables dans la caractérisation et la physique de la foudre mais aussi dans l'établissement de normes plus précises pour la protection des bâtiments et des équipements.

Une petite fusée du type paragrêle est lancée vers les nuages d'orage, entraînant un mince fil métallique relié à un dérouleur au sol ou au sommet d'un pylône. Le lancement de l'attelage fusée-fil doit se faire juste avant qu'une décharge naturelle ne se produise. Lors de son ascension et lorsque les conditions sont réunies, un canal conducteur d'électricité se forme entre le sol et la base du nuage. Le courant électrique circule dans le fil, le chauffe, le vaporise et produit un canal électrisé où s'écoulent les décharges secondaires.

Pour des raisons de sécurité, le personnel se trouve dans un bâtiment entouré de grillage protecteur (photo 1). Il peut alors observer les traces lumineuses laissées par la fumée de la fusée et par le courant de foudre le long du fil. La trajectoire rectiligne de la foudre suivant le fil se retrouve dans la photo 2 prise à moins de 3 km de l'aire de tir, qui se prolonge par un parcours plus chaotique dans le nuage. Plusieurs décharges secondaires peuvent se succéder dans le même canal conducteur d'électricité, qui, s'il se déplace avec le vent, crée un coup de foudre dit en rideau (photo 3).

Les campagnes de tir se déroulent l'été et les équipes sont mobilisables de jour comme de nuit pour avoir toutes les chances de déclencher la foudre. Pour des raisons de sécurité, les aires de tir sont éloignées d'au moins 500 mètres de toute habitation, route, ligne électrique et ligne téléphonique. Ces photographies de nuit masquent le paysage entourant les installations ne révélant que le passage fugace de la foudre, soumise par la suite au regard des scientifiques.

Sébastien Lamy-au-Rousseau

NASA

National Aeronautics and Space Administration
Fondée en 1958

*Bird's eye view of Pathfinder landing site*¹

1997

Photographie couleur

Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2022



1. Vue aérienne du site d'atterrissage de Pathfinder

Cette photographie a été prise en 1997 lors de la mission *Mars Pathfinder*. L'atterrisseur déposé sur le sol glacial transportait un robot chargé d'arpenter une distance d'environ cent mètres afin d'étudier le sol martien. Plus de 17 000 images furent transmises à la Terre. Elles furent traitées afin de donner aux clichés les couleurs les plus proches possibles de la réalité martienne. Cette vue à 360° a été prise depuis le mât télescopique déployé à une hauteur d'environ deux mètres. Elle est l'assemblage de dizaines d'images et le cercle noir correspond à l'emplacement de l'appareil de prise de vue.

Quel est le statut de cette image dont aucun œil humain n'a jamais vu la source réelle ? Qui en est l'auteur sinon une machine ? De quoi cette photographie est-elle l'instantané quand on sait qu'il a fallu plus de dix minutes aux données pour parcourir les 56 millions de kilomètres depuis Mars ? Quelles en sont les couleurs réelles ? Que voit-on vraiment sur cette image, obturée en son centre par un cercle noir, floue, déformée, et dont toutes les proportions sont fausses ? Ce que nous voyons n'est pas la réalité de Mars mais une image interprétée. Nous ne voyons rien de Mars, rien de plus qu'une image à produire du rêve. Mais quelle image ! Ce territoire inconnu appartient à un imaginaire dans lequel la science se mêle aux récits d'anticipation et au souffle des grandes découvertes. Avec cette image de Mars, nous ne regardons pas ce monde car nous en sommes exclus, nous ne photographions pas ce monde car une machine le fait à notre place : nous pouvons uniquement croire aux photographies de ce monde que nous ne connaissons jamais.

J.-Ch. V.



*Clouds over Mars*¹

1997

Photographie couleur

Dépôt du Cnap au Frac Auvergne en 2022

1. Nuages sur Mars

"L'atmosphère de Mars contient en permanence de la poussière mais en quantité variable, et pour cette raison le ciel y est de couleur rougeâtre. Cette teinte provient de la couleur rouille des oxydes ferriques."

Francis Rocard, "Une géologie des excès", dans *Mars, une exploration photographique*, Éditions Xavier Barral, 2013, p. 211.

JEAN-LUC MYLAYNE

Nés en 1946

Vivent dans le monde



N°308-309-310, mars-avril 2005

2005

Photographie

Collection Frac Auvergne - Acquisition en 2022

Jean-Luc Mylayne n'est pas Jean-Luc Mylayne. Jean-Luc Mylayne sont Jean-Luc et Mylène, dans une complémentarité fusionnelle. Jean-Luc et Mylène vivent dans le monde entier. Ils se déplacent au gré des migrations d'oiseaux, ils n'ont ni téléphone, ni adresse e-mail et la seule adresse connue de quelques personnes est une boîte postale, quelque part dans un village français. Impossible de les joindre, donc, sauf à attendre leur appel. Ce fut le cas lorsque Mylène, à qui je n'avais pas parlé depuis des années, annonça en 2022 la décision d'offrir à la collection du Frac Auvergne cette œuvre majeure, en souvenir de l'exposition qui leur fut consacrée en 2009.

Jean-Luc Mylayne photographie des oiseaux, à contre-courant de tout ce qui constitue les fondements de ce que l'on nomme l'art contemporain. Leurs photographies ne sont pas animalières et n'ont rien à faire avec l'ornithologie ; elles nécessitent pourtant une connaissance parfaite de ce domaine et s'attachent aux espèces les plus communes – étourneaux, sittelles, rouges-gorges, oiseaux bleus d'Amérique... Passionné par les oiseaux, Jean-Luc en possède un savoir encyclopédique. Les images sont prises la plupart du temps à quelques centimètres de l'oiseau, sans téléobjectif.

Elles nécessitent une posture particulière de leur auteur, l'obligeant à se fondre au sein d'une réalité qui n'est pas celle de l'homme, à n'être pour l'oiseau qu'un élément parmi les éléments, en préservant une relation étroite et privilégiée avec l'oiseau pour que celui-ci exprime avec la plus parfaite exactitude ce que Jean-Luc Mylayne attend de lui. Les photographies – produites à un seul exemplaire – sont des "tableaux", des tableaux qui n'auraient pu être exécutés avec de la peinture, tant leur sujet concerne la friction entre le temps de l'attente et l'intervalle de l'instantané.

J.-Ch. V.

DOVE ALLOUCHE

Né en France en 1972

Vit en France

*Granulation #7 et #10*

2013

Physautotypes contrecollés sur carton

Collection Frac Auvergne

Acquisitions en 2018

Granulations #7 et #10 sont des physautotypes qui illustrent bien l'intérêt aigu de Dove Allouche pour les différents procédés techniques, dans une volonté d'expérimentation et de réactivation des procédés de reproduction photographiques les plus anciens et les plus scientifiques.

Le physautotype appartient à la protohistoire de la photographie : cette technique mise au point par Nicéphore Niépce trois ans avant sa découverte du daguerréotype avec Louis Daguerre ne constituera qu'une étape dans l'invention finale de la photographie.

C'est en utilisant cette technique, très vite abandonnée par Niépce, que Dove Allouche va se consacrer à la série des *Granulations* dont l'origine, strictement scientifique, remonte à la fin du XIX^e siècle. Entre 1877 et 1903, le directeur de l'Observatoire de Meudon prend chaque jour des photographies du soleil, jusqu'à en réunir presque 6000 dont une sélection d'une trentaine d'images est publiée dans un *Atlas de photographies solaires*. Ces images, pour la grande majorité d'entre elles, sont assimilables à de petits monochromes grisâtres, parfois constellés de macules et de taches. Dans l'introduction de son *Atlas*, le directeur de l'Observatoire de Meudon évoque l'idée d'une "granulation générale" pour qualifier les images solaires obtenues. En 2013, soit 110 ans après la parution de l'*Atlas de photographies solaires*, Dove Allouche photographie les trente images en insolant ses films à la manière des physautotypes de Niépce. Ce qu'il obtient, ce sont des images rephotographiées du soleil, des images qui, paradoxalement, ne peuvent être reproduites sans perdre immédiatement leur singularité.

Les œuvres de Dove Allouche ne souffrent pas la reproduction et seule l'expérimentation oculaire du spectateur face à l'œuvre peut en révéler la dimension sublime, l'étrange pouvoir de réflexion qui, n'étant pas tout à fait celui du miroir, se rapprocherait peut-être de celui d'un miroir ancien, piqué, dont on peut avoir le sentiment de voir simultanément à travers tout en s'y reflétant. La problématique des *Granulations* ne consiste donc pas à produire des images mais de véritables objets, des objets fascinants ne pouvant se contenter d'un regard frontal et se livrant dans une vision mouvante, indispensable pour capturer une beauté qui se révèle au-delà de l'apparente monotonie de leur surface. Cette surface est insaisissable pour le regard, elle s'inverse lorsque la lumière est rasante, elle montre l'irregardable – le soleil – tout en se défaussant de sa fonction informative, devenant pure image, pur imaginaire, pure immatérialité.

