



MUSÉE DES PEINTRES
DE BARBIZON

LE RENDEZ-VOUS DES ARTISTES ET DE LA NATURE

du **17 JUIN**
au **17 SEPTEMBRE 2023**



LA FORÊT QUE NOUS VOYONS

Deux siècles de paysages à Fontainebleau

Une exposition de Claire Tenu

INFOS ET PROGRAMME

musee-peintres-barbizon.fr - [musee-peintres-barbizon](https://www.facebook.com/musee-peintres-barbizon)



seine 
& marnes
LE DÉPARTEMENT

LA FORÊT EST SOUVENT CONSIDÉRÉE COMME UN ESPACE IMMuable DANS LE TEMPS ET L'ESPACE.

Pourtant les changements sont nombreux, quoique difficilement perceptibles pour l'œil humain. Aussi, l'Office national des forêts a souhaité se doter en 2020 d'un Observatoire photographique des paysages sur le massif forestier de Fontainebleau (labellisé « Forêt d'Exception » depuis 2012), afin de documenter et d'analyser l'évolution des paysages et des usages de la forêt. Pour mener cette mission, Claire Tenu a été choisie parmi une dizaine de photographes pour ses qualités de lecture du paysage par le comité mis en place par l'ONF et ses partenaires : le Département de Seine-et-Marne (direction des routes et musée des peintres de Barbizon), la direction régionale et interdépartementale de l'environnement de l'aménagement et des transports (DRIEAT Île-de-France), l'association des Amis de la forêt de Fontainebleau, la Ligue de protection des oiseaux, Fontainebleau Tourisme, la ville de Fontainebleau, et la Station d'écologie forestière (Université Paris Cité).

Pendant deux ans, une quarantaine de points de la forêt ont été photographiés à quatre reprises. Les clichés qui en découlent témoignent des transformations liées aux aléas climatiques, mais aussi de la place de l'être humain dans cette nature (quinze millions de visites par an avec une augmentation de 25 % ces cinq dernières années). Pour suivre l'évolution des paysages dans le temps, certains sites de l'Observatoire ont été choisis afin de reconduire des œuvres anciennes, qu'il s'agisse de tableaux, dessins, gravures ou photographies du XIX^e siècle, sans oublier les cartes postales produites au début du XX^e siècle.

Dès le début du projet, un lien s'est donc imposé entre ces photographies et les peintres de « l'école de Barbizon ». Ces peintres, menés notamment par Théodore Rousseau et rapidement soutenus par quelques intellectuels influents, se sont opposés aux plantations de pins, souhaitant préserver la forêt telle qu'ils la connaissaient et telle qu'ils aimaient la dépendre. Leur mouvement fut à l'origine des premières mesures de protection de la nature au monde puisqu'il déboucha, en 1861, sur un décret de Napoléon III instituant les premières « réserves artistiques » (remplacées à partir de 1953 par les réserves biologiques intégrales).

Ainsi est né le projet de cette exposition, coproduite par le musée départemental des peintres de Barbizon et l'Office national des forêts et pour laquelle la photographe Claire Tenu a assumé les rôles de commissaire et d'artiste. Nous lui adressons toute notre gratitude. Devenu un espace d'exposition temporaire, la maison-atelier que Théodore Rousseau occupa à Barbizon durant les vingt dernières années de sa vie, de 1847 à 1867, accueille pour l'été une confrontation que nous souhaitons fertile entre paysages du passé et paysages d'aujourd'hui, entre les clichés contemporains effectués par Claire Tenu dans le cadre de cet Observatoire photographique des paysages et des œuvres anciennes représentant les mêmes sites de la forêt et généreusement confiées par des prêteurs privés et publics. Nos plus vifs remerciements vont aux responsables du musée du Louvre, du musée d'Orsay, de la Bibliothèque nationale de France, de la Société française de photographie, du MUDO - Musée de l'Oise de Beauvais, du Domaine départemental de Sceaux, de la ville de Fontainebleau, du château Rosa Bonheur de By et enfin des archives départementales de Seine-et-Marne.

Cette exposition vient ainsi confirmer l'identité du musée départemental des peintres de Barbizon, définitivement tourné, hier comme aujourd'hui, vers un territoire source de renouveau pour les arts, et son positionnement nécessaire au cœur de coopérations fécondes, avec les artistes en premier lieu, mais aussi avec divers partenaires, privés et publics.

Sophie David,
*Archéologue,
Adjointe à la responsable du service environnement
et accueil du public - charte et Forêt d'Exception,
à l'Office national des forêts*

Alice Massé,
*Conservatrice en chef du patrimoine,
Responsable du musée des peintres de Barbizon, du musée Stéphane Mallarmé
et du jardin-musée Bourdelle, au Département de Seine-et-Marne*

À L'INTÉRIEUR DE LA VUE

► **Jean-François Chevrier** : L'exposition au musée de Barbizon résulte de la réponse que tu as apportée à un appel d'offre photographique de l'Office des forêts. Comme il t'était demandé, tu as appliqué la méthode des Observatoires du paysage, qui est assez contraignante, mais il semble que tu l'aies appliquée sans état d'âme et que tu t'y retrouves. La méthode de l'Observatoire repose sur les notions de site et de point de vue.

► **Claire Tenu** : En effet, un Observatoire photographique des paysages consiste en la création d'un ensemble de points de vue sur un territoire donné. Une fois déterminés, ces points de vue doivent pouvoir être reconduits régulièrement dans le temps, c'est-à-dire rephotographiés depuis le même emplacement avec le même cadrage, afin de pouvoir, par comparaison des images successives, observer, enregistrer et analyser les évolutions des paysages, ainsi que les causes et les effets des transformations constatées. Tel qu'il fut pensé lors de la création des premiers observatoires au début des années 1990, c'est un outil censé éclairer les choix d'aménagement du territoire, et qui s'inscrit dans le prolongement de ce qui avait été fait avec la Mission photographique de la DATAR dans les années 1980. Le principe réside dans le dialogue entre un artiste et une équipe d'interlocuteurs porteurs chacun d'une connaissance technique ou scientifique de par leur expérience ou leur fonction sur ce territoire.

Le comité réuni pour le pilotage de cet Observatoire avait prédéterminé une quarantaine de sites, parfois typiques de la forêt de Fontainebleau, parfois singuliers, et pertinents au regard des principaux facteurs d'évolution de cette forêt aujourd'hui : les conséquences du réchauffement climatique et des sécheresses successives sur le dépérissement des arbres et sur les niveaux des mares ; les effets de la fréquentation, voire de la surfréquentation, rendus visibles par l'érosion des sols ou la saturation des parkings, et les questions d'aménagement que cela pose pour l'ONF ; la politique de gestion forestière (parcelles de régénération, maintien de milieux ouverts favorables à la biodiversité, réserves biologiques). Un autre critère pour le choix des sites à photographier était l'existence parfois d'une iconographie antérieure, très riche concernant cette forêt, que ce soit des tableaux, dessins, gravures, photographies, car de nombreux artistes y ont travaillé au XIX^e siècle, ou bien la multitude de cartes postales produites au début du XX^e siècle, en écho au développement touristique.

La méthode de travail pour un Observatoire des paysages peut sembler contraignante : elle a une incidence directe sur la façon de composer des images puisque celles-ci doivent comporter des repères visibles et stables dans la durée (afin de rendre la reconduction des points de vue possible et la comparaison efficace), tout en répondant aux objectifs de la commande en termes de sujets, de représentation. Je ne sais pas si j'y ai travaillé sans état d'âme. Comme dit le photographe contemporain Jeff Wall, un artiste travaille tous les jours avec ses états d'âme. Je pense que mon engagement dans un projet comme celui-là est plutôt le reflet de mes états d'âme envers l'art. J'ai cherché dans cette situation de travail à contribuer à un instrument collectif, censé perdurer dans le temps au-delà de la vie des protagonistes actuels, par mon savoir-faire photographique et mon intérêt pour le paysage. Les images issues de ce processus de travail sont-elles de l'art ? Je n'en sais rien, et à vrai dire ce n'est pas une question qui m'intéresse vraiment. Il m'importait de créer des documents visuels précis et utiles, et qui permettent aussi de reconnaître presque au premier coup d'œil



Claire Tenu, Observatoire photographique des paysages du massif forestier de Fontainebleau, point de vue n° 26A : Mare à Dagneau (réserve biologique dirigée), hiver 2021 / été 2022

chaque site photographié dans sa singularité, ce qui implique de chercher un point de vue proposant la description topographique la plus juste, dans le rapport entre l'étendue et la profondeur. Je me suis rendu compte que la plupart des images de la forêt de Fontainebleau sont difficilement situables, surtout quand elles ne sont pas légendées. C'est vrai de nombreuses œuvres anciennes, comme par exemple les photographies d'Eugène Cuvelier ou dans une moindre mesure de Constant Famin, les deux photographes du XIX^e siècle qui ont produit les corpus d'images les plus importants et les plus intéressants en forêt de Fontainebleau ; et c'est encore plus vrai pour les nombreuses images actuelles qui apparaissent quand on fait une recherche sur internet. Beaucoup d'images de forêt sont des photos d'ambiance, génériques, qui ne montrent rien d'un site spécifique. C'est pour cela que les cartes postales anciennes m'intéressent autant et que ce sont de si précieux documents de l'histoire du paysage : leur composition photographique est toujours fondée sur l'inscription d'une topographie reconnaissable.



Cette conception du paysage laisse peu de place au hasard, à l'impromptu et à l'improvisation. Il semble que la méthode de l'Observatoire du paysage favorise l'identification de lieux et les nuances du cadrage et de la lumière, qui sont au fond les composantes principales de la description photographique ; cela au détriment de la typologie pittoresque et sentimentale que l'on associe généralement à la forêt de Fontainebleau, comme à tout site touristique. La méthode de description est également aux antipodes de l'esthétique de la surprise qui définit notamment le surréalisme et une bonne part de l'art moderne, à laquelle tu te rattaches par ta formation. Par souci d'objectivité, on resterait, donc, au plus près des faits visuels. Toutefois, l'idée même de fait visuel introduit déjà une distorsion et une abstraction puisqu'elle privilégie une forme de perception sensorielle, une voie d'expérience. De surcroît, il est assez surprenant de voir à quoi tient l'adoption de tel ou tel point de vue, ou comment une section de paysage évolue dans le temps d'une prise de vue à la suivante.

Il y a du hasard et de la surprise partout où il y a de la vie, et de la mort, et rien de tel qu'une forêt pour observer cela. N'est-on pas d'autant plus surpris, ou frappé par le hasard, que lorsque l'on a formé un attachement particulier à un lieu ou à d'autres êtres ? On associe souvent ce que tu nommes l'esthétique de la surprise (et les formes du montage, du collage, de l'assemblage) à l'expérience de la grande ville (résultant de l'industrialisation) à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, et à l'immédiateté, la simultanéité, l'accélération. Par contraste, à l'époque, la forêt de Fontainebleau semblait justement une échappatoire au tourbillon métropolitain pour les flots de touristes parisiens déversés par le train pour consommer la forêt le temps d'un week-end, comme l'évoque Stéphane Mallarmé dans un de ses poèmes en prose. Il me semble que la seule différence entre l'expérience surprenante de la ville qui a forgé l'art moderne au siècle dernier, et l'expérience surprenante de la forêt, qui apparaît tellement nécessaire aujourd'hui, est l'échelle du temps et l'expérience de la durée. Le capitalisme a mangé le temps (et le néolibéralisme en revend les restes digestifs).



Claire Tenu, Observatoire photographique des paysages du massif forestier de Fontainebleau, point de vue n° 25A : Platière de la Mare aux Joncs (réserve biologique dirigée), été 2021 / hiver 2022 / été 2022



Claire Tenu, Observatoire photographique des paysages du massif forestier de Fontainebleau, point de vue n° 33C : Franchard, dépérissement des arbres par les canicules successives, hiver 2021 / hiver 2023

Il y a quelque chose de très touchant dans le principe de l'Observatoire des paysages, un reste d'utopie, illusoire, dérisoire, provisoire, dans cette projection temporelle sur plusieurs années et même décennies, d'un dispositif s'inspirant d'une méthodologie scientifique et collective, a priori rationnelle, objective, mais dont la réalisation est confiée à un artiste, qui ne peut jamais se dépêtrer complètement de sa subjectivité – ou de ses états d'âme. Le dispositif peut en outre périlcliter assez vite faute d'engagement ou de financement, faute de temps en somme, comme c'est arrivé pour d'autres observatoires. Mais j'en viens plus précisément à mon expérience de constitution, en deux ans, de cette succession d'images sur 42 sites : chercher à créer les points de vue initiaux en essayant de prendre en compte l'ensemble des paramètres que j'ai déjà mentionnés, puis reconduire à trois reprises ces points de vue selon le même cadrage, cela m'a conduite à éprouver un attachement à ces lieux, et à affiner, par le temps passé à attendre à chaque emplacement, mon attention à de nombreux détails qui échappent souvent lorsqu'on est promeneur, c'est-à-dire mobile à travers le paysage. Il y a ce paradoxe qu'il faut être immobile pour pouvoir observer et enregistrer ce qui change (et il faut parfois beaucoup de déplacements et d'ajustements pour trouver le meilleur point d'immobilité). Le choix d'adopter, pour certains points de vue, la forme du diptyque ou du triptyque vient aussi compliquer un peu cela puisque la rotation du regard et de l'appareil photo sur l'axe fixe du trépied est un mouvement qui implique une durée faite d'au moins deux ou trois instants. Ceux-ci semblent simultanés une fois juxtaposés les deux ou trois photographies formant la composition, mais ne le sont pas en réalité, puisqu'il y a un écart de quelques secondes au minimum et parfois de plusieurs minutes. Dans l'un des diptyques du point de vue de la Croix d'Augas, il y a un chien coupé en deux par le diptyque : ça n'a l'air de rien, mais ça ne va absolument pas de soi, et je dois dire que j'ai été très surprise de l'immobilité du chien qui m'a permis d'opérer cela. Comme j'ai surpris ou j'ai été surprise par une petite vipère s'esquivant de la roche plate où je m'apprêtais à poser mon trépied pour un point de vue à la Plaine du Larris qui parle. Ou encore de mes rencontres impromptues avec des cervidés, surgissant soudain des fougères à l'intérieur même de la vue, à la Roche Courbet ou aux dunes des Béorlots, ou bien d'une harde de chevreuils m'observant tranquillement en passant dans mon dos pour échapper à mon odorat le sens du vent aidant, tandis que j'attendais patiemment les variations de la lumière sur les alignements de pins Douglas au Carrefour de l'Étoile. Mais il y a peu d'animaux dans mes images. Ceux dits sauvages, souvent trop loin ou trop rapides ou trop petits, échappent aux optiques et aux réglages de temps de pose qui conviennent à la photographie de paysage.

Je pourrais en conclure, avec déception, que dans mes images « rien n'aura eu lieu que le lieu » (Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), comme une autre façon de demander si elles sont de l'art, et bien que je ressente parfois un certain épuisement de l'auto-réflexivité propre à l'art moderne. Il y a quelques mois, lors d'une réunion du comité de l'observatoire, une responsable de l'ONF qui découvrait l'ensemble des points de vue et des reconstructions a commenté : « Dans vos images, on dirait que c'est la forêt qui se regarde elle-même. » Je me suis dit que je n'avais donc pas si mal fait mon travail. Écarter le pittoresque et en particulier le sentimentalisme anthropomorphique envers l'arbre (qui participait d'un rapport monumentaliste à la forêt très prégnant dans les œuvres et les débats du XIX^e siècle), et éviter les effets, le spectaculaire, sont des parti-pris qui tiennent autant, si ce n'est plus, à ma volonté qu'à la méthode des observatoires des paysages, car je pense qu'il aurait été tout à fait possible de faire un observatoire pittoresque et sentimental de la forêt de Fontainebleau. Ces parti-pris, appliqués aux « emplacements d'immobilité » ou points de vue que j'avais déterminés, me semblaient pertinents pour parvenir à une forme de lyrisme, de « documentaire lyrique » selon l'expression du photographe américain Walker Evans, qui en trouvait un exemple et même une source dans les cartes postales du début du XX^e siècle. Mais il s'agit d'un lyrisme paradoxal où l'expression ultime de la subjectivité tiendrait à la disparition du sujet, ou plutôt à une forme de fusion par le voir, ou à une certaine indifférenciation d'avec ce qui l'entoure, non pas corporellement, mais dans la manière de voir (*a way of seeing...*), d'adopter un point de vue. J'ai envie d'espérer que cette tentative s'approche de ce que l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiros de Castro, à partir de son travail auprès de communautés amérindiennes en Amazonie, définit par perspectivisme cosmopolitique, ou encore multi-naturalisme. Elle s'en approche peut-être précisément grâce aux « défauts » des outils du photographe paysagiste, qui pratique l'art des distances. Et tout compte fait, un observatoire des paysages est un jeu des différences.

Si je devais situer plus encore où se trouve la part de l'activité artistique dans ce travail, il faudrait parler de l'exposition, c'est-à-dire du travail de choix et de mise en relation, d'assemblage des vues entre elles, dessinant des articulations et des disjonctions à travers le temps, qui ne peuvent fournir qu'une évocation fragmentaire de la forêt. Une photographie de la forêt sur un mur dans une exposition ne remplacera jamais l'expérience de la forêt.

▶ Tu récusés le pittoresque sentimental qui s'est attaché à l'imagerie de la forêt de Fontainebleau depuis le XIX^e siècle ; tu évites, dis-tu, de perpétuer une interprétation monumentale de la forêt. Tu préfères les photographes, comme Famin, qui l'ont vraiment explorée à ceux, comme Le Gray,

qui se sont contentés de produire quelques vues spectaculaires. Mais l'interprétation monumentale est inscrite dans l'histoire du site, elle a généré une collection de lieux mémorables. J'imagine qu'il fallait choisir parmi les emplacements canoniques, retenus par la tradition, ceux qui pouvaient et devaient être actualisés. Comment s'est faite la sélection ? Tu n'as pas dédaigné les grandes séries topographiques et typologiques : amas rocheux, mares, landes, etc. La forêt est une mosaïque. Elle comprend un important patrimoine archéologique dont tu as un peu traité.



Claire Tenu, Observatoire photographique des paysages du massif forestier de Fontainebleau, point de vue n° 42B : Parcelle 619 après l'incendie d'août 2020, hiver 2021 / été 2022

Il existait une iconographie antérieure, principalement des cartes postales anciennes, pour une vingtaine de sites parmi les 41 prédéterminés par le comité de suivi de l'Observatoire. Au lancement du travail en septembre 2020, nous avons d'un commun accord ajouté un site à la liste : une parcelle qui venait de subir un incendie au cours de l'été. Ce n'était pas un site particulièrement mémorable avant cet événement, donc il n'y en avait pas de représentations répertoriées. En revanche, au cours de mes recherches pour la préparation de l'exposition, je me suis aperçu que les incendies avaient dès le XIX^e siècle donné lieu à de nombreuses images : des estampes pour la presse illustrée, des photographies pour des agences de presse ou des cartes postales, des tableaux, comme celui de Ferdinand Ceramano conservé au musée de Barbizon. Je propose aussi dans l'exposition un rapport entre des photographies très peu connues des effets du verglas en 1879 par Louis Sauvager, un photographe de studio

de Fontainebleau, et des photographies d'un point de vue de l'Observatoire à Franchard où l'on observe la rapidité du dépérissement des arbres dû aux sécheresses successives. Peut-être que ces choix indiquent de ma part un déplacement du monument vers l'événement dans la manière d'appréhender l'histoire et la mémoire de cette forêt, ce qui implique aussi de regarder les œuvres, les images, davantage pour ce qu'elles montrent que par qui elles ont été produites. Et souvent, ce qu'elles montrent n'apparaît que par comparaison avec d'autres représentations.

Il était prévu un point de vue dans la réserve biologique intégrale dite du Gros-Fouteau, à l'emplacement de la première réserve créée au monde, en 1861, sous l'impulsion des artistes. L'iconographie antérieure envisagée par le comité pour définir le lieu du point de vue était une carte postale ancienne représentant un carrefour forestier. J'ai suggéré de choisir un autre lieu de la réserve, dénommé le Nid de l'Aigle, pour lequel il existait une très belle gravure d'Eugène Bléry, un tableau d'Auguste Anastasi (conservé au musée de Barbizon), et un dessin de Théodore Caruelle d'Aligny, un artiste qui a réalisé un ensemble de dessins à l'encre vers 1830 qui font partie à mes yeux des plus belles œuvres sur la forêt de Fontainebleau : leur qualité descriptive, leur précision topographique, alliées au rendu clair et aéré de l'expérience des sites est extraordinaire. J'ai créé un point de vue reconduisant au plus près le dessin de Caruelle d'Aligny. Il permet de constater comment ce site qui était à la fois un ancien front de taille de grès et une platière occupée par des activités pastorales, donc un milieu ouvert, s'est petit à petit complètement refermé du fait de sa protection, la forêt évoluant

alors sans intervention humaine. Dans un autre cas, où j'ai tâché de reconduire le plus précisément possible un tableau de Camille Corot montrant une paysanne devant une grande roche près du Rageur, un vieux chêne isolé aujourd'hui disparu, il y a désormais une forêt là où il n'y avait qu'une lande (ce dont témoigne aussi une aquarelle de Théodore Rousseau), mais pour une raison différente : la plantation industrielle de pins à partir du milieu du XIX^e siècle, une espèce devenue aujourd'hui dominante à Fontainebleau, mais presque inexistante à l'époque.



Jean-Baptiste Camille COROT, Paysanne en forêt de Fontainebleau, 1830-1832. Huile sur carton marouflé sur toile, 26,9 x 39,2 cm
Inv. A.00.6.61 - Senlis, musée d'Art et d'Archéologie
© Senlis, musée d'Art et d'Archéologie / photo : Christian Schryve

Il est étonnant de constater que des sites très représentés à l'époque, donc considérés comme les plus pittoresques ou les plus représentatifs, sont méconnaissables aujourd'hui. Le cas le plus extrême est peut-être la Mare à Dagneau, sur le plateau de Belle-Croix. Tous les photographes du XIX^e siècle travaillant à Fontainebleau ont représenté cette mare (sauf Le Gray, qui n'est jamais vraiment entré dans la forêt), toujours selon le même point de vue. J'ai rassemblé pour l'exposition un ensemble d'une quinzaine de photographies anciennes, gravures, et autres documents qui donnent à voir une petite rétrospective de ce paysage de deux chênes imposants surplombant une mare de platière typique. Mais retrouver précisément le point de vue aujourd'hui est une gageure : la mare est entourée de bouleaux et de pins, la roche angulaire en bord de mare, bien visible dans la plupart des images anciennes, n'apparaît aujourd'hui que lorsque le niveau de l'eau est assez bas, plutôt en été, et les deux chênes ont complètement disparu, si ce n'est les restes d'une souche que l'on peut déceler une fois que l'on sait dans quelle direction chercher.

Ces expériences viennent contredire l'idée d'une forêt immuable attachée à l'interprétation monumentaliste de la forêt au XIX^e siècle, et qui sous-tend encore certains positionnements contre tout abattage d'arbres. Pourtant on sait aujourd'hui que pour préserver la biodiversité de certains milieux spécifiques, il faut au contraire les maintenir ouverts et empêcher leur enrichissement par les pins. Cela est bien sûr différent d'une coupe rase sur une parcelle complètement forestière.

Quant au patrimoine archéologique, il est en effet présent dans l'Observatoire par le choix de certains sites, comme les abris de carriers dans les Gorges du Houx (en dialogue dans l'exposition avec deux gravures d'Auguste Lepère et un dessin de Caruelle d'Aligny représentant des carriers au travail) ou les ruines d'un ancien ermitage datant du Moyen Âge sur la Butte Saint-Louis – qui a fait, au cours de mes deux premières campagnes photographiques, l'objet de fouilles dirigées par Sophie David, archéologue à l'ONF, qui est également responsable du projet de l'Observatoire. Sophie est plus précisément archéogéographe ; elle termine une recherche sur la nature de l'occupation des terres dans l'Antiquité et au Moyen Âge dans le périmètre actuel du massif forestier de Fontainebleau. Et selon cette approche archéologique récente pour retracer l'histoire d'une forêt, on n'est plus tant dans une mémoire des lieux qui serait celle des ruines et des monuments, mais dans le relevé des traces invisibles des activités.



Tu as donc écarté ou, du moins, relativisé le caractère monumental de la forêt, pour favoriser une approche plus actuelle, moins dépendante des normes historiques et des canons esthétiques. Tu reconnais l'importance de quelques

photographes (Famin, Cuvelier) et tu admires l'œuvre du peintre Théodore Caruelle d'Aligny ; tu cites également Camille Corot et Théodore Rousseau. Mais tu relativises le point de vue des auteurs en privilégiant la définition du sujet (du site) sur la qualité distinctive de la vision personnelle. Tu signales l'importance des cartes postales pour la sélection des sites et tu mentionnes des images, peintures, gravures ou photographies, dont la teneur descriptive participe essentiellement de la chronique. Quand tu opposes l'événement au monument, tu retrouves l'un des principes de la modernité, et tu situes peut-être ta propre conception du document. En tout cas, une qualité de tes images est leur transparence : tu stimules la circulation du regard, en favorisant un éclaircissement régulier, sans effets dramatiques. Tu évites de faire surgir un premier plan, ou un détail, qui, comme on disait jadis, « offusque » la vue. On pense à un croisement de la *veduta* et de « l'étude », distincte de la « composition ». Il semble même que tu aies trouvé à Fontainebleau un champ d'exercice spécifique de l'image descriptive, entre le paysage historique – dans cette forêt, tout est historique – et le coin de nature. Au fond, l'intérêt bascule en permanence d'un côté ou de l'autre. Tu montres qu'il n'y a pas de hiérarchie, qu'il n'y a pas l'histoire (ou l'action humaine) au premier plan et un arrière-plan qui participe du décor. À défaut de hiérarchie pittoresque, il y a toutefois un primat de la géologie comme donnée constructive. Chez Caruelle d'Aligny, cela se conjugue avec un parti pris de clarté. Tu as retrouvé, semble-t-il, cette double orientation de la description.

Oui. Je te remercie de cette merveilleuse synthèse. Je relisais il y a peu *Le Salon de 1859* de Baudelaire, et la section sur le paysage où il est diablement féroce envers les peintres paysagistes : il leur reproche de prendre une étude pour un tableau, d'être des paresseux et même des menteurs par manque d'imagination, et « des animaux beaucoup trop herbivores », qui « ne se nourrissent pas volontiers des ruines », en regrettant les paysages romantiques de sa jeunesse. Seuls Rousseau et Corot lui inspirent un peu de respect, et encore, il les écorne bien, et il se console en songeant à ce qui lui plaît et qui n'est pas présenté au Salon : des études d'Eugène Boudin et des eaux-fortes de Charles Meryon. Il est assez drôle d'essayer d'imaginer ce que Baudelaire écrirait sur les observatoires photographiques des paysages, ce serait terrible ! Et il est aisé d'associer des vues de Meryon et de Boudin aux vers de son magnifique poème *Le Cygne* (dans les biens nommés *Tableaux parisiens*), que je relisais en parallèle. Mais, au contraire de Baudelaire, j'espère que quelque chose dans ma mélancolie a bougé,

« dans la forêt où mon esprit s'exile ». Je songe depuis quelques années à un en-deçà du tableau, qui soit sans doute plus proche des gravures, une concentration de l'étendue que la vue appelle peut-être. Les cartes postales sont les héritières des *vedute*. Et il ne pouvait probablement pas y avoir meilleur lieu que la forêt de Fontainebleau, à la géologie façonnée par le retrait de la mer, pour expérimenter cela.



Claire Tenu, Observatoire photographique des paysages du massif forestier de Fontainebleau, point de vue n° 37B : Roche Corot, Gorges d'Apremont, été 2022

► Historien et critique d'art, **Jean-François Chevrier** a enseigné aux Beaux-Arts de Paris de 1988 à 2019. Commissaire d'expositions indépendant depuis 1988 (*Une autre objectivité, Photo-Kunst, Walker Evans & Dan Graham, Des territoires, L'Art moderne selon Mallarmé, Formes biographiques, Agir, contempler*, etc.), il a accompagné des artistes très divers et publié de nombreux essais et ouvrages sur l'art moderne et actuel, photographie comprise.

► Diplômée des Beaux-Arts de Paris en 2007, **Claire Tenu** développe une pratique de la photographie au croisement de la description topographique et du récit. Elle a exposé dans des musées et centres d'art (Sérignan, Cherbourg, etc.). Elle a enseigné à l'École supérieure d'art de Lorraine à Metz et s'est engagée dans de nombreuses expérimentations artistiques et pédagogiques auprès d'écoles et de collèges. Elle a récemment mené avec Maxence Rifflet un Observatoire photographique des paysages sur la vallée de la Seine en Normandie.

En 2020, l'Office national des forêts a sollicité l'artiste Claire Tenu pour la création d'un Observatoire photographique des paysages sur le massif forestier de Fontainebleau afin de suivre, sur une quarantaine de sites, l'impact du changement climatique et la pression anthropique sur l'évolution des paysages.

Certaines photographies actuelles reprennent des paysages représentés dans des œuvres du XIX^e siècle (peintures, gravures, photographies) ou des cartes postales anciennes.



À travers une centaine d'œuvres, l'exposition retrace l'histoire et les transformations de la forêt sur près de 200 ans.

**UNE EXPOSITION
CO-ORGANISÉE
AVEC L'OFFICE NATIONAL
DES FORÊTS.**

**DÉPARTEMENT DE SEINE-ET-MARNE
MUSÉE DES PEINTRES DE BARBIZON**

Ouvert de 10 h à 12 h 30 et de 14 h à 17 h 30 (18 h en juillet-août)

BILLET À RETIRER À L'AUBERGE GANNE

92, Grande Rue, 77630 Barbizon - 01 60 66 22 27
(ouvert du mercredi au lundi)

EXPOSITION À LA MAISON-ATELIER THÉODORE ROUSSEAU

55, Grande Rue, 77630 Barbizon - 01 60 66 22 38
(ouvert du mercredi au dimanche)