

## Photographie et temporalité

### Μνημοσύνη : histoire d'une image

A l'ère de la reproductibilité numérique, tous prennent et partagent des images, peu voient ce que ces images rendent et donnent. Le flux de production, diffusion et consommation aura achevé la perte de l'aura, cet instant d'une singulière trame de temps et d'espace : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.

Les images photographiques ne sont l'affaire que d'un instant, ce qui nous pousse à les surconsommer, surdiffuser et surproduire sans cesse. Reproduction, rediffusion et reconsommation ne devenant que la répétition d'instant, en flux, qui nous tiennent lieu de temps. L'instant photographique peut être plus que son cumul. Réduit à son unicité d'instant, il peut ouvrir le temps, découvrir l'histoire, donner sens, narration, rendre mémoire, sens. Ceci est l'histoire d'une image, d'un instant.

Pour citer cet essai :

Perret, Christian, *Photographie et temporalité*, Vevey, chperret.net, art theory, 2018

Document téléchargeable en ligne : <http://www.chperret.net/textes/photographieEtTemporalite.pdf>

Lecture en ligne : [http://www.chperret.net/b\\_contents\\_photographieEtTemporalite.html](http://www.chperret.net/b_contents_photographieEtTemporalite.html)

Photographier n'est pas l'action d'un instant. L'image produite ne saurait se ramener à sa durée d'exposition – quelques centièmes de seconde, ni à celle de l'élaboration de sa capture – choix du sujet, cadrage, angle, optique, ni à celle du traitement de sa matrice – laboratoire argentique ou logiciel numérique. Photographier est un acte dans le temps. C'est la découpe d'un instant dans le continuum du temps. L'image produite n'est pas instant, c'est la coupe du temps en un avant et un après la production. La photographie agit comme le bal sur Lol V. Stein<sup>1</sup>, comme le cri dans *L'amour* :

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu ;

[...]

Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute.

Et puis il y a un cri :

l'homme qui regardait ferme les yeux à son tour sous le coup d'une tentative qui l'emporte, le soulève, soulève son visage vers le ciel, son visage se révolte et il crie.

Un cri. On a crié vers la digue.

Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide. Il a lacéré la lumière obscure, la lenteur.

[...]

L'histoire. Elle commence. Elle a commencé avant la marche au bord de la mer, le cri, le geste, le mouvement de la mer, le mouvement de la lumière.

Mais elle devient maintenant visible. C'est sur le sable que déjà maintenant elle s'implante, sur la mer.

[...]

– La lumière change<sup>2</sup>.

Le cri déclenche l'histoire : de lui, de l'instant photographique, découle l'histoire. De là, l'histoire commence. Mais cette histoire avait commencé avant le cri. Elle ne découle pas du cri, de l'instant photographique : elle n'est pas sortie du cri, elle est par lui révélée. Inaperçue jusqu'à l'instant qui a lacéré la lumière obscure, la lenteur – le temps, l'histoire est soudain rendue visible par le cri, la coupe du temps opérée par la capture photographique.

Ce temps, ainsi perçu, ne saurait être perdu dans le cumul des instants, ce pourquoi je traite mes images photographiques avec lenteur. Si Duchamp comprenait la peinture comme en retard, et|ou comme devant être en retard<sup>3</sup>, faisant de ce retard un défaut et|ou une qualité, je veux comprendre la photographie comme ce qui peut se retarder. D'ailleurs, il y a peu, de l'instant de la prise de vue au moment où cette vue devenait visible du temps s'écoulait – mais il est vrai, c'était avant le polaroïd et avant le numérique ; dont les écrans de contrôle devaient immédiatement rendre compte de la prise de vue effectuée, permettre de la juger, décider de la conserver ou de l'effacer et de la refaire, une nouvelle image chassant en l'instant la précédente. D'ailleurs, il y a peu, partir avec un film de trente-six pauses ou avant encore avec quelques plaques six-six ou dix-dix, c'était savoir chaque prise de vue définitive, leur cumul limité et c'était vivre l'impossibilité que chaque image ne chasse sa précédente – que chaque instant puisse effacer le temps.

Retarder la photographie, c'est ce que je ne cesse, laissant cinq ans, huit ans entre l'instant de la prise de vue, le moment de son traitement, son édition et sa publication. C'est une résistance à la déferlante continue de la production et du partage d'images rendus possibles par la numérisation, la mise en réseau et l'ouverture de plates-formes de publication<sup>4</sup>. Les milliards d'images créées et publiées quotidiennement ne servent-elles pas qu'à conforter l'égo de leurs auteurs, qui seuls les auront in fine vraiment regardées – et encore. A observer la vitesse à laquelle les doigts des utilisateurs glissent de haut en bas des écrans tactiles des interfaces numériques interactives, je ne puis concevoir que les images qui y apparaissent soient même aperçues, avant de disparaître – à tout jamais, et en apparence : chacune étant stockée dans de gigantesques mémoires électroniques<sup>5</sup> où personne ne viendra les rechercher. Retarder est un acte écologique, économique, mais pas seulement.

Retarder la photographie, laisser cette durée après l'instant de la prise de vue ; faire advenir cette durée, c'est faire exister le temps. Temps entre la prise de vue et ce qui la suit – temps d'après, où l'histoire commence et se déroule, visible, lisible ; mais aussi temps d'avant, où l'histoire a commencé et renvidée était invisible, illisible – temps entre la prise de vue et ce qui la précède. Temps dont l'instant de la prise de vue assure le déroulement – narratif, le dévidage – mémoriel. Temps qui ne peut être perçu que si l'instant de la prise de vue a pu s'enrouler dans son après, dans la durée qui a rendu lisible, visible l'histoire. Temps, qui du déroulement narratif de l'histoire, par le retour à l'instant de son apparition, retrouve

son enroulement mémoriel. Que la prise de vue, la capture photographique, soit ce qui donne, libère n'est pas le seul paradoxe. L'image ne se donne que regardée étant aussi ce qui est fixé, gardé. Retarder est une écologie, une économie, mais aussi une éthique du re|garder.

C'est ainsi qu'à neuf heures quarante-neuf, le 10 juin 2015, j'ai acté cette prise photographique<sup>ill.1</sup>, sans grand soin ni élaboration. La banalité de l'image ne renvoie apparemment qu'à la maladresse de sa capture, de l'absence de technique, d'étude ou d'intention.

Cette image nulle agit pourtant en cri.

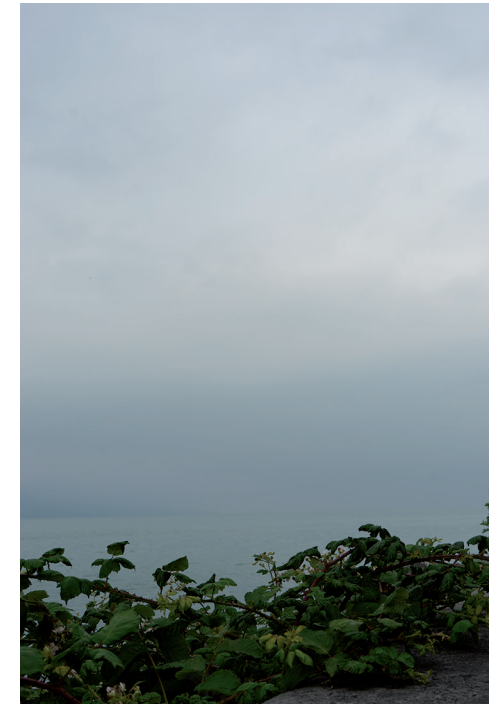
Un cri. On a crié vers la digue.

Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide. Il a lacéré la lumière obscure, la lenteur<sup>6</sup>.

Cri qui fait de sa nullité l'instant zéro.

C'était un jour maussade, brume sur le Léman et, ce dont je me souviens, n'avais guère motif à déclencher l'appareil photographique, hors une disposition et une arrière-pensée ; pour une intention c'était déjà un dessein de trop. L'absence de contexte, l'abstraction de

tout arrière-plan, donné par le brouillard masquant les Alpes de Savoie étaient la disposition. Cela permettait un fond dont la seule qualification était qu'il donne lumière à un sujet, formes de l'avant-plan qui, par contraste, étaient assombries. Ces formes, ce sujet, ces quelques ronces poussant des enrochements qui font digue aux vagues du lac donnèrent l'arrière-pensée. Je regrettais le temps où, peignant, j'agissais avec intention, étude et technique – peut-être trop, d'ailleurs. Au point où ces peintures m'étaient devenues impossibles et le regret finalement inutile. J'avais tenté, après la « peinture pure » - seule pratique qui semblait



Ill. 1 : \_DSC4876.arw  
capture : Vevey 10. 06. 2015  
Sony ILCE-7, Sony FE 3.5-5.6 /28-70  
40 mm, f 8, 1/400, iso 100

légitime à la suite de toutes les abstractions et déconstructions du XX<sup>e</sup> siècle, un retour à une peinture figurative, mais qui soit autre que figure : une peinture qui soit le deuil de la figuration. Ce fut une série consacrée aux mythes narratifs, à l'illusion d'y revenir, à l'impensable de leur communication<sup>ill.2</sup>. Parmi les sujets envisagés, Pyrame et Thisbé qui, chez Ovide<sup>7</sup>, met en scène le mûrier<sup>ill.3</sup>.



Ill. 2 : Mythes, a|narrativité, a|communication  
*Paysage avec Pyrame et Thisbé in absentia I*  
1994, tempera, huile et vernis pigmentés sur  
toile, 120 x 220 cm (détruite)



Ill. 3 : Mythes, a|narrativité, a|communication  
*Pyrame et Thisbé*, 1995  
tempera, huile et vernis pigmentés sur toile  
90 x 180 cm (détruite)

Arrière-pensée, j'avais ici, devant moi, maintenant, un mur, des ronces – de mûres peut-être. La peinture, de 1995, ayant été détruite trois ans plus tard, regret et|ou consolation, je pourrai, peut-être, la « refaire » en photographie. Ce re-faire n'a alors pas été interrogé, et toute question aurait d'ailleurs conduit à l'abandon de l'idée de photographier ces ronces, ce muret et cette brume, en répondant que faire c'est faire avec quelque chose<sup>8</sup>, et qu'une chose faite en peinture est de la peinture et ne peut être refaite en photographie – qui est de la photographie. Tout au plus est-ce l'image, le sujet que j'aurai eu l'impression de refaire ; piètre consolation face à un tableau détruit – mais y avait-il regret ?

J'ai donc effectué la prise de vue. Deux instants dans la même minute, par réflexe, le premier en horizontal, le second en vertical, à neuf heures quarante-neuf, le 10 juin 2015, vingt ans après la peinture qui en était le vague motif. Deux photographies en absence de technique, d'étude ou d'intention ; deux captures maladroites ; deux images banales<sup>ill.4</sup>.

Ces deux instants sont restés fichiers numériques insignifiants, durant deux ans ; temps d'un oubli apparent, durant lequel la mémoire de l'instant de l'acte photographique résonnait, toujours, comme l'instant du bal pour Lol, comme le cri de *L'amour*. Un travail commence durant ce temps, un travail qui avait

Ill. 4 : \_DSC4874.arw, capture : Vevey, 10. 06 .2015  
Sony ILCE-7, Sony FE 3.5-5.6/28-70  
45 mm, f 8, 1/400, iso 100  
et \_DSC4876.arw, capture : Vevey 10. 06. 2015  
Sony ILCE-7, Sony FE 3.5-5.6 /28-70  
40 mm, f 8, 1/400, iso 100



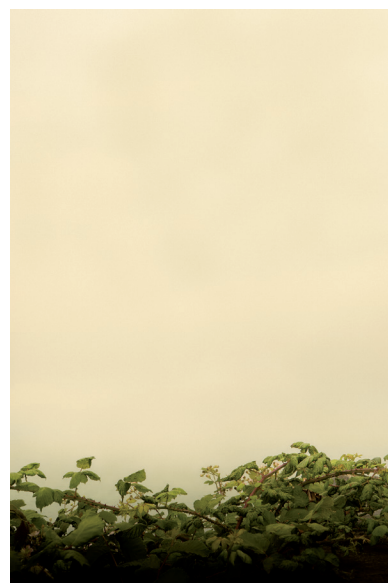
commencé avant même l'instant, un travail qui n'est que révélé par l'instant du 10 juin 2015 et qui, depuis, déroule son parcours – après, cherchant à re|trouver l'instant et par là révélant l'avant – avant, trouvé au travers la re|cherche et par là révélé par l'après. Ce travail est l'histoire, ce qu'elle développe narrativement, ce qu'elle enveloppe mémoriellement.

D'abord, fendre la fracture, lacérer l'arrière-plan. Trancher le fond de l'image en un ciel et un lac ; puis les ronces – séparer les ronces du ciel, les conjoindre au lac. Séparation – conjonction dans un double mouvement qui se contamine, l'un occasionnant l'autre, incidence l'un de l'autre. Ensuite, mouvement inverse, fondre la fracture, lisser l'arrière. Trancher l'avant-plan de l'image en un surgissement de ronces et de mur ; puis l'arrière – séparer les ronces de l'image regardée, les projeter vers qui regarde l'image. Séparation – conjonction dans un double mouvement qui se contamine, l'un occasionnant l'autre, incidence l'un de l'autre. Chiasme narratif qui appelle lol<sup>9</sup>, la question des charnières a|b de Duchamp<sup>10</sup>, ma propre recherche sur l'« entre »<sup>11</sup> ; narration – vers l'après – qui se fait mémoire – de l'avant ; rappel d'un double mouvement baroque ou, déjà, maniériste. Pourtant, je ne trouvais pas – hésitant entre les deux mouvements contraires du couple d'image, du couple d'instant – avant, derrière, séparer le fond ; après, devant, séparer du fond. J'avais l'instant mais ne savais en orienter le temps<sup>ill.5</sup>.

Ill. 5 : \_DSC4874.psd et \_DSC4876.psd  
édition : chacune 4000 x 6000 px, Vevey, 18. 11. 2017



Et puis il y avait cette banalité de l'image, sa brutalité. Une simple question de goût, d'esthétique : l'aspect. Cette froideur trop bleue, trop grise, trop contrastée. Jusqu'où pouvais-je altérer l'aspect de cet instant, de ces captures, des ces prises de vue ? Jusqu'où cet instant avait-il découvert un temps qui altérerait l'instant, cet instant qui l'avait ouvert ? D'où venait ce temps, recouvert jusqu'à l'instant, altéré par l'instant qui l'ouvrait. « [...] La lumière change »<sup>12</sup>. L'altération est part de la révélation. L'instant altère le temps qui, en retour altère l'instant : il n'y a pas de prise de vue originelle, la capture photographique n'est que l'instant de l'altération, n'est qu'un instant altéré. Changer la lumière. Plus chaud, plus jaune, plus coloré, plus saturé<sup>11.6</sup>. Une simple question de goût, d'esthétique : l'aspect. Et l'image devient plus délicate, plus originale. Et c'est en 2018, le 6 juin, trois ans après l'instant de la capture que son origine apparut, déchirée par l'instant, prospectée par l'histoire : une mémoire. Cette image, l'instant qui l'a déclenchée, l'acte de la prise de vue photographique, n'est pas advenue en 2015, sur les bords brumeux du Léman, face à ces ronces débordant le muret du quai.



Ill. 6 : \_DSC4876.psd, édition :  
4000 x 6000 px, Vevey, 6. 06. 2018



Elle est revenue, de 1992<sup>11.7</sup>.

Ill. 7 : Liserai, *Hedera helix*, 1992, tempera et huile sur toile  
100 x 171 cm (détruite)

Le temps, dont l'instant de la prise de vue assurait le déroulement – narratif, se dévidait – mémoriel. Derrière la photographie maintenant éditée, derrière la peinture d'alors, détruite ; la mémoire revenait – et d'ailleurs, d'autrui, et de loin : 1600 – passant devant la peinture d'alors, devant l'actuelle édition photographique<sup>11.8</sup>. *Fiscèlla*, une corbeille de fruit peinte par Caravage<sup>11.9</sup>. J'avais dû la voir, à Milan, à la fin des années quatre-vingts, surpris par la luminosité de son fond et sans doute m'a-t-elle plus tard poursuivi, oxymore – plus, hapax d'un peintre qui détruisit la peinture<sup>13</sup> en obscurcissant ses fonds, les privant de toute lumière



Ill. 8 : \_DSC4874.psd, édition :  
3799 x 5699 px, Vevey, 7. 06. 2018



Ill. 9 : Caravage, *La corbeille de fruits*, 1597-1600, huile sur toile, 31 x 47 cm, Pinacothèque Ambrosienne, Milan

pour mieux faire saillir l'avant-plan brutalement éclairé vers le regardeur. L'éclairage délicat du jaune de Naples, grossièrement tendu sur un apprêt bleu-gris, qui fait arrière-plan à la corbeille de fruit, à peine saillante, me plaisait ; simple question de goût, d'esthétique : l'aspect. Mais ce n'était pas que cela : prospect. C'était la lumière de ce fond qui révélait les verts sombres des feuillages, la qualité de cette lumière, un chatolement qui frappait durement ce qu'elle éclairait. Et, presque centrées, ces criblures, trouant les feuilles sombres de la pêche qui, à l'inverse, révélaient la luminosité du fond. C'était ce contraste qui noircissant d'autant l'élément découpé par la lumière que celui-ci, par sa découpe, pouvait illuminer l'élément éclairant. Découpe :

Le cri a été proféré et on l'a entendu dans l'espace tout entier, occupé ou vide. Il a lacéré la lumière obscure, la lenteur<sup>14</sup>.

Stilleben, vie lente plus que nature morte. Au cœur de la corbeille, une grappe de raisin rouge est écrasée par les autres fruits. Deux grains, débordant hors de l'osier, s'offrent au spectateur, noirs, luisants, mûrs, trop mûrs, à considérer les fruits du reste de la grappe. Elle est suivie d'une autre, de raisin blanc, échappant de la corbeille et de l'écrasement des fruits. Les grains verts, presque jaunes, flétrissent en couleur mordorée, rousse, rouille. Pend à ses côtés l'extrémité d'une branche de cognassier aux feuilles asséchées. Un coing s'offre ensuite, jaune vif, perlé d'une goutte d'eau, mais à la frondaison gâtée de taches fongiques. Une pomme trouée par quelque carpocapse le pousse, surmontée d'une figue noire sur le point de se fendre, et de sa conjointe, fendue déjà. Suivent une grande feuille marquée par l'antracnose et une autre grappe de raisin doré, flétri. Une pêche surmonte le tas. Ce sont ses feuilles presque noires qui font surgir de leur trouée la lumière du fond. Sous elle, une poire tachée par une prédation d'insecte. Une feuille de vigne portant une nuée d'œufs, introduit une grappe de raisin rouge aux fruits momifiés et tombés. La chute fait encore découvrir une paire de figes blanches, avant de cascader d'autres feuilles de vignes. L'une se tord de dessèchement, éclairée par le fond, les deux autres pendent comme des ombres, détachées du fond et brisant le cadre<sup>15</sup>. A cette sortie du motif répond celle du bas de la corbeille, qui fracture le plan de l'image par sa légère saillie hors du socle brun de la table. Son osier tressé est éclairé d'une source qui a enfreint le cadre, dispersant de gauche à droite une lumière qui se fait ombre. Derrière, le fond lumineux qui n'appelle pas tant un mur que la plan du support pictural. Le tableau est de fait ouvert sur tous ces côtés, bords droit et gauche, avant-plan ; sauf sur son cadre supérieur et son arrière, qui en affirment la clôture et le plan.

Concentré sur la corbeille, il s'excentre dès que l'on considère la source d'éclairage, invisible à gauche, les feuilles ténébreuses à droite et, devant, la morsure de la corbeille sur le plan.

Le thème de *La corbeille* du Caravage est transparent : la vie, la mort. Mais derrière cette simplicité apparente, il y a le temps – et l'instant. Linéaire, le temps s'y lit longitudinalement, de gauche à droite et en arc dans le sens horaire. L'instant tranche verticalement l'image, de son avant, hors plan côté regardeur, à son arrière, plan pictural regardé. Il déchire le plan par une saillie et une trouée. L'instant, c'est la conjonction du surgissement de la corbeille qui troue l'avant plan et des trous des feuilles de pêche qui font surgir l'arrière-plan.

Pendant un instant personne ne regarde, personne n'est vu ;

[...]

Pendant un instant personne n'entend, personne n'écoute.

Et puis il y a un cri :

l'homme qui regardait ferme les yeux à son tour sous le coup d'une tentative qui l'emporte, le soulève, soulève son visage vers le ciel, son visage se révolte et il crie<sup>16</sup>.

Le temps concerne le tableau, l'instant son regardeur. Il est fulgurant : un cri. Celui qui regardait ferme les yeux sous le coup d'une tentative qui l'emporte, le soulève, soulève son visage vers le fond, son visage se révolte et il crie. Le cri est venu de l'extérieur, est entendu, puis est proféré, intérieur, après, mais dans le même instant. Il est déchirure du temps, comme le surgissement de la corbeille – extérieur, et la trouée du feuillage – intérieure. C'est ce cri lacérant l'espace, lors de l'instant de la prise de vue photographique, à neuf heures quarante-neuf, le 10 juin 2015 ; ce cri que le retard de l'édition de l'image, la durée laissée jusqu'à sa publication, jusqu'à ce commentaire, a ouvert. Cri libérant le temps, déroulant l'histoire, narration et mémoire.

Cet essai a donné lieu à une étude sur *La corbeille de fruits* du Caravage : *Temporalité dans La corbeille de fruits du Caravage*, Vevey, 2022

[http://www.chperret.net/b\\_contents\\_temporaliteCorbeilleFruitsCaravage.html](http://www.chperret.net/b_contents_temporaliteCorbeilleFruitsCaravage.html)

## Notes

1. Marguerite Duras, *Le ravissement de Lol. V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.  
Voir aussi, de Duras, *Le Vice-Consul, L'amour, Emily L., India Song* (théâtre), *La femme du Gange* (cinéma), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (cinéma).
2. Marguerite Duras, *L'amour*, Paris, Gallimard, 1971
3. Marcel Duchamp, *Lettre à Suzanne Duchamp*, in Francis M. Naumann, *Affectueusement, Marcel: Ten Letters from Marcel Duchamp to Suzanne Duchamp and Jean Crotti*, in « *Archives of American Art Journal*, Vol. 22, No. 4 », pp. 16-17, New York, 1982
4. On trouvera les chiffres actualisés des publications sur les plateformes électroniques d'échange au travers de nombreuses sources Internet, dont Statista : <https://www.statista.com/topics/2539/social-sharing> (dernière consultation, le 10.02.2022)
5. Voir Wikipedia, *Centre de données* : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Centre\\_de\\_donn%C3%A9es](https://fr.wikipedia.org/wiki/Centre_de_donn%C3%A9es)
6. Marguerite Duras, *L'amour*, *op.cit.*
7. Ovide, *Metamorphoseon [Les Métamorphoses]*, édition bilingue, trad. Lafaye, 2 vol. , Paris, Les Belles Lettres, 1994, 1995
8. Marcel Duchamp répondant à Georges Charbonnier, in Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, interview radiophonique, Paris, INA, André Dimanche, 1961-64
9. A développer – écrire ou trouver.  
Le diminutif créé par Marguerite Duras pour Lola Valérie Stein est plus qu'un palindrome, c'est un cratylisme, voire une paréidolie : un symbolisme phonétique et typographique. Chaque lettre paraît signifiante et dessinant la structure du drame: le «o» de lol étant l'instinct, le bal, le cri, cette origine qui ouvre le temps, comme trou ou zéro ; «o» suivi du trait vertical du développement du temps narratif – comme si l'horizontale avait été retournée, «l» ; «o» précédé du trait vertical de l'enveloppement du temps mémoriel. Une source de réflexion possible se trouve dans Peterfalvi, Jean-Michel, *Relations entre l'aspect phonétique et la signification de mots de la langue*, in « *L'Année psychologique* », 1967, vol. 67-1», pp. 119-125, consultable sous [https://www.persee.fr/doc/psy\\_0003-5033\\_1967\\_num\\_67\\_1\\_27554](https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1967_num_67_1_27554) (dernière consultation, le 10.02.2022)
10. Marcel Duchamp, *Notes de la Boîte Verte*, in *Duchamp du signe*, écrits réunis par Sanouillet, 1994, Paris, Champs Flammarion, p.44

11. Christian Perret, *Voir, perce|voir, a|percevoir*, chapitre *Entre*, Genève, Vevey, 1993 - mars 2017, voir : [http://www.chperret.net/b\\_contents\\_voirPercevoirApercevoir.html#titre\\_Entre](http://www.chperret.net/b_contents_voirPercevoirApercevoir.html#titre_Entre)
12. Marguerite Duras, *L'amour*, *op.cit.*
13. Nicolas Poussin cité par Louis Marin, *Détruire la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1997, p.11
14. Marguerite Duras, *L'amour*, *op.cit.*
15. Une description spécifique du contenu de la Corbeille de Caravage, fruits et altérations, a été donnée par Janick, Jules, *Caravaggio's Fruit: A Mirror on Baroque Horticulture*, Department of Horticulture and Landscape Architecture, Purdue University, West Lafayette, Indiana, 2010, en ligne : [https://hort.purdue.edu/newcrop/caravaggio/caravaggio\\_1.html](https://hort.purdue.edu/newcrop/caravaggio/caravaggio_1.html) (dernière consultation, le 10.02.2022)
16. Marguerite Duras, *L'amour*, *op.cit.*

## Illustrations

Christian Perret, 1992, 1994, 1995, 2015, 2017, 2018

Ill. 9 : Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Fiscella, Canestra di Frutta (La corbeille de fruits)*, 1597-1600, huile sur toile, 31 x 47 cm, Pinacothèque Ambrosienne, Milan  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Canestra\\_di\\_frutta\\_%28Caravaggio%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Canestra_di_frutta_%28Caravaggio%29.jpg)  
(Wikipedia)

chperret.net, art theory, 2018 (revu en 2022)  
<http://www.chperret.net/textes/photographieEtTemporalite.pdf>  
[http://www.chperret.net/b\\_contents\\_photographieEtTemporalite.html](http://www.chperret.net/b_contents_photographieEtTemporalite.html)