



**HAL**  
open science

# L'échelle du regard et la sensibilité sociale. Digressions sur quelques liens entre photographie et géographie

Frédéric Piantoni

► **To cite this version:**

Frédéric Piantoni. L'échelle du regard et la sensibilité sociale. Digressions sur quelques liens entre photographie et géographie. Marcel Bazin; Catherine Fournet-Guérin; Stéphane Rosière. De Recife à Reims : récits géographiques : mélanges offerts à Pernette Grandjean, ÉPURE, Éditions et presses universitaires de Reims, pp.67-86, 2013, 978-2-915271-64-5. hal-03568744

**HAL Id: hal-03568744**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-03568744v1>**

Submitted on 12 Feb 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **L'échelle du regard et la sensibilité sociale - Digressions sur les liens entre photographie et géographie**

***Frédéric Piantoni***

*Université de Reims Champagne-Ardenne*

Ce chapitre renvoie à l'expérience d'un enseignement ouvert à l'ensemble de la communauté étudiante de l'Université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), pendant trois ans, sur le lien entre art et espace. Le contenu reposait sur la sensibilité des enseignants à l'image (photographie ou peinture) et au cinéma. Chacun d'entre nous – Alain Devos, Pernelle Grandjean, Stéphane Rosière et moi-même – avions un intérêt commun pour des formes d'expression plastique. Le lien entre les thèmes abordés reposait sur la dimension géographique des œuvres analysées.

Pernelle assurait le volet d'analyse filmographique, se plongeant en particulier dans la géographie des westerns avec l'ouvrage de J. Mauduy et G. Henriot (1989). L'intérêt de l'image animée et la composition des plans étaient au cœur de son cours : son expérience en la matière reposait sur les deux documentaires sociaux qu'elle écrivit sur le café (réalisés par J. Jimenez : Jimenez et Grandjean, 2005, 2004). J'avais la charge de l'enseignement de la photographie, utilisant ce média en complément d'approches quantitatives (statistiques et enquêtes) dévolues à l'analyse des flux migratoires et de leurs effets.

Deux photographes professionnels présentaient leur démarche et leurs pratiques devant un amphithéâtre d'étudiants de toutes disciplines et de tous niveaux. Nous sortions, enfin, en ville ou en plaine champenoise, appareils en main et thèmes à photographier. Une restitution des travaux des étudiants mettait en exergue les manières de voir (exprimant la sensibilité au sujet) et les échelles du regard (matérialisées par des cadrages, des lumières et des angles).

De 2006 à 2009, ce module d'enseignement accueillit près de 90 étudiants. Pour tous, enseignants et étudiants, ce cours était en rupture avec l'académisme disciplinaire, ouvrant des horizons en dehors de ce contexte.

La richesse de cette expérience pédagogique ainsi que la réalisation de deux expositions sur la condition migratoire en Guyane en 2011-2012 et 2013, me conduisent aujourd'hui à consigner quelques réflexions sur le lien entre géographie et photographie, même si les mondes du géographe et ceux du photographe sont marqués par une diversité d'approches et de pratiques :

« Il y a pour tous l'impératif de décrire des paysages et, d'une façon plus générale, de mettre en valeur ce qui est perceptible dans la pratique de l'espace par les groupes de la société. » (Châtelain, 1989)

La proposition est de tenter de relever les particularités et les évolutions communes entre géographie et photographie. L'utilisation de ce média dans la description d'ensembles socio-spatiaux (paysages anthropisés ou non, portrait social) apporte un complément pertinent aux méthodes couramment utilisées.

### **La construction de l'image : entre formalisme spatial et engagement social**

Idole française du photojournalisme, Henri Cartier-Bresson (1908-2004), dans le seul texte qu'il ait écrit sur sa pratique photographique (Bauret, 2005, p. 42) note que pour qu'un sujet porte dans toute son identité :

« Les rapports de forme doivent être rigoureusement établis. On doit situer son appareil dans l'espace par rapport à l'objet, et là commence le grand domaine de la composition. La photographie est pour moi la reconnaissance dans la réalité d'un rythme de surfaces, de lignes ou de valeurs ; l'œil découpe le sujet et l'appareil n'a qu'à faire son travail, qui est d'imprimer sur la pellicule<sup>1</sup> la décision de l'œil. »

Cette véritable éducation du regard ressort d'une analyse fine des formes spatiales et de leurs échelles d'appréhension ; une approche géographique en somme.

En complément à la forme, l'engagement et l'implication dans le sujet sont primordiaux. La recherche d'une problématique a pour conséquence d'explorer des sujets peu ou pas traités, des mondes nouveaux et des

---

<sup>1</sup> La pellicule de format 35 mm (support gélatino-argentique ou multicouches chromatiques) a été supplantée par les capteurs numériques. Cependant, ce support est encore utilisé pour la photographie instantanée en Noir et Blanc, ainsi que dans les grands formats des chambres photographiques (9 x 12 cm, 20 x 25 cm, 50 x 60 cm).

« terrains » (terme si cher à de nombreux géographes) socio-spatiaux peu balisés. Le fond et la forme sont valorisés en photographie et en géographie. Ils impliquent pour le photojournaliste, comme pour le géographe, un rapport presque fusionnel à son espace de recherche, son « terrain ». La compréhension qu'il en a est totalisante (incluant aussi bien le milieu et que la société) à l'image de Joël Bonnemaison, Edmond Bernus, Pierre Gourou, Pierre Monbeig, etc. Cela prévalut en géographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1960-1970. Pierre-Arnaud Chouvy relevait ainsi que si,

« (...) la photographie et la géographie enjoignent à la découverte, elles encouragent aussi la proximité : avec le terrain, l'objet, le sujet. Robert Capa (1913-1954), illustre photographe de guerre et fondateur en 1957 de Magnum Photos avec Henri Cartier-Bresson et d'autres, expliquait que si une photo n'était pas bonne c'est que le photographe n'était pas assez rapproché de son sujet. » (Chouvy, 2008)

### **La formalisation d'un esthétisme géo-photographique au début du XX<sup>e</sup> siècle**

Dans la lignée de Charles Nègre (1820-1880)<sup>2</sup>, précurseur en la matière, le photographe étatsunien Alfred Steiglitz (1864-1946) érige la photographie comme un art à part entière. En 1902, il crée le groupe *Photo-Secession*, issu de la scission du groupe pictorialiste, considérant la photographie comme un art analogue à la peinture. Il fonde la revue *Camera Work* (1903-1917), support de promotion de cette nouvelle conception de la photographie tournée vers des sujets non académiques. Ce courant, dit de la *Straight Photography*<sup>3</sup>, s'ouvre sur le documentaire social, puis sur le photojournalisme qui en constitue la forme la plus aboutie. Un esthétisme photographique nouveau naît, qui s'appuie sur l'instantané de la prise de vue d'une part, et qui évacue l'ensemble des techniques et des règles de composition classique jugées proches de la peinture d'autre part.

---

<sup>2</sup> Ce photographe français, artiste-peintre de formation, s'est attaché à photographier les petits métiers des rues de Paris s'inspirant d'une tradition établie de longue date en gravure et en peinture. Mais alors que ces sujets sont traités de manière statique, il les photographie en action.

<sup>3</sup> Littéralement photographie directe, pure, débarrassée des artifices.

**Figure 1 - Charles Nègre, avant mai 1852.<sup>4</sup>**



Épreuve sur papier albuminé d'après un négatif sur papier ciré,  
Format 15,9 cm x 21,7 cm  
Source : © Musée Carnavalet, Paris

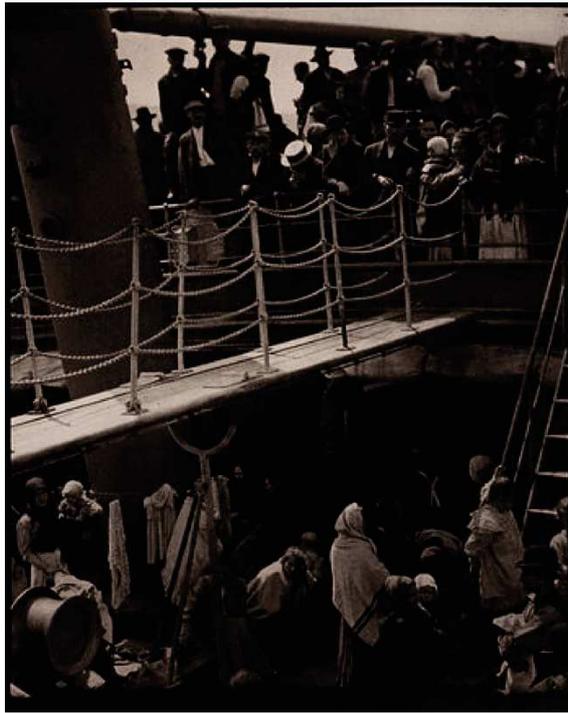
De nombreux historiens de la photographie (Whelan, 2000 ; Bauret, 2004 ; Naef, 1995 entre autres) considèrent qu'à partir de l'œuvre d'Alfred Steiglitz, deux courants esthétiques vont se dessiner : l'un valorise un travail formel ouvrant vers le paysage, la nature morte ou l'architecture et est très marqué par le lien avec la peinture et le mouvement pictorialiste. L'autre courant valorise le regard et l'action et ouvre vers le photojournalisme social utilisant des compositions formalistes d'un nouveau genre.

---

<sup>4</sup> La composition repose sur l'opposition entre les masses lumineuses et les rythmes horizontaux et verticaux : au premier plan les forts contrastes des silhouettes monumentales avec leurs ombres portées sur le sol et le parapet, au deuxième plan le léger pointillisme et le flou des façades de la rive droite de la Seine. Le dynamisme repose sur les personnages en mouvement et sur la ville, lieu du travail pour ces adolescents.

Si une photographie devait symboliser cette rupture, ce serait assurément *The Steerage*<sup>5</sup>, prise en 1907 et publiée en 1911.

**Figure 2 - Alfred Steiglitz. *The Steerage* 1911,  
prise de vue de 1907**



Epreuve photomécanique (photogravure) sur papier japon.  
Format 33,2 x 26,3 cm. Source : Paris, musée d'Orsay  
© ADAGP, Paris - RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)

Alfred Steiglitz la considère comme une image novatrice associant forme et fond :

« The scene fascinated me: A round straw hat; the funnel leaning left, the stairway leaning right; the white drawbridge, its railings made of chain; white suspenders crossed on the back of a man below; circular iron machinery; a mast that cut into the sky, completing the triangle. I stood spellbound for a while. I saw shapes

---

<sup>5</sup> L'entrepont.

related to one another—a picture of shapes, and underlying it, a new vision that held me: simple people; the feeling of ship, ocean, sky (...). »<sup>6</sup> (Steiglitz cité par Naef, 1995, p. 44)

Selon Richard Whelan (2000, p. 197), biographe de Steiglitz, cette prise de vue a été réalisée durant une croisière de l'Amérique vers l'Allemagne. On l'interprète souvent comme le retour dans leur pays des personnes refoulées par les États-Unis<sup>7</sup>. Si le cliché est pris en 1907, Alfred Steiglitz ne s'y intéresse vraiment qu'à partir de 1911, le publiant dans le numéro 36 de *Camera Work* (Institut des Arts de Minneapolis, 2008). Il saisit l'entassement des classes populaires sur un paquebot. L'image n'est pas recadrée. Différents éléments du décor, une cheminée, une échelle et une passerelle, structurent l'image autour de la tache de lumière que constitue le chapeau rond et blanc de l'un des passagers.

Alfred Steiglitz a donc tracé une voie nouvelle. Désormais, les photographes présentent leurs œuvres comme des miroirs du monde, des reflets auxquels leurs commentaires donnent du sens : « Le motif fait la photo, le modèle dicte l'image » (Lugon, 2011, rééd. de 2001). Dans l'entre-deux-guerres, ces documentaristes ont fourni les témoignages les plus durables sur l'Allemagne de Weimar, à l'instar d'August Sander<sup>8</sup>, et sur l'Amérique en crise des années 1935-1943. Durant cette période, les photographes de la *Farm Security Administration*<sup>9</sup>, comme Dorothea

---

<sup>6</sup> Traduction personnelle : « La scène m'a fasciné : un chapeau de paille rond ; la cheminée penchant à gauche et l'escalier à droite ; la passerelle blanche, ses garde-corps faits de chaînes ; des bretelles blanches croisées dans le dos d'un homme dessous ; des machines circulaires de fer ; une bôme qui coupe le ciel, achevant le triangle [de la composition graphique]. Je restai debout fasciné pendant un certain temps. J'ai vu des formes liées, les unes aux autres – une image [faite] de formes et, sous-tendant cela, une vision nouvelle m'est apparue : [Celle du lien graphique entre] le peuple simple ; le sentiment du voyage en bateau, de l'océan, du ciel (...) ».

<sup>7</sup> Toutefois, si des passagers pouvaient avoir été refoulés en raison de l'incapacité de satisfaire les exigences financières ou de santé pour l'entrée sur le territoire, il est plus probable que la plupart d'entre eux soient des artisans ayant travaillé dans le secteur de la construction, en plein essor à l'époque. En effet, des travailleurs hautement qualifiés dans l'artisanat, tels que l'ébénisterie, le travail du bois, et le marbre ne se voyaient attribuer que des visas temporaires de deux ans (Whelan, 2000, p. 197).

<sup>8</sup> Photographe allemand (1876-1964). Son œuvre immense et inachevée repose sur des portraits de la société allemande par catégorie socioprofessionnelles (L'artisan, le paysan etc.). Son travail associe documentaire social et esthétisme formel alors que les sujets participent à leurs propres portraits.

<sup>9</sup> La *FSA* a été créée en 1937, dans le cadre du New Deal. Cette agence est chargée de réformes et d'aides à l'agriculture pour les paysans les plus pauvres. Afin de promouvoir son travail et de faire passer ses réformes, l'organisme se dote d'un service de communication et d'illustration, sous la direction d'un visionnaire en la matière, Roy

Lange, Ben Shahn ou Walker Evans ont enregistré et prodigué une interprétation iconographique des effets de la crise écologique aux États-Unis (*Dust Bowl*).

Par leur engagement social, par leur proximité forte avec leur sujet, et par la manière de composer une photogénie de la misère, les photographies eurent un impact considérable. Elles permirent aussi de rallier l'opinion publique aux réformes du New Deal de Franklin Delano Roosevelt (Mora et Brannan, 2006, p. 20). Enfin, diffusées dans tout le pays en raison de la gratuité des droits de publication, ces images contribuèrent à la connaissance de leur pays pour un grand nombre de citoyens étasuniens (*ibid.*).

À partir des années 1950, de nombreux photographes vont prolonger cette œuvre alors que les progrès techniques et la géopolitique des années 1950-90 projettent les photojournalistes sur la scène mondiale des conflits de la décolonisation et de la guerre froide. Entre géographie et photographie, des magazines comme *Life*, *Vu*, *Paris Match*, *National Geographic* ou *Géo* délivrent une représentation des territoires et des sociétés produite par l'information. Partant, la recherche d'événements nouveaux se mue en impératif de découvertes. La fonction de la photographie est celle du témoignage en utilisant les codes iconographiques du photojournalisme. Ce courant photographique a contribué à assimiler le photojournaliste à un explorateur, un arpenteur, témoin privilégié des lieux où le monde change. Cette image rejoint celle du géographe traçant, cartographiant, découvrant et témoignant lui aussi.

### ***L'interprétation des paysages***

Les paysages sont des étendues de l'espace dont la représentation fait sens sous le regard sensible de celui qui perçoit les signes comme des marqueurs sociaux et culturels.

Ils racontent les modes de recompositions sociales et le partage social des territoires (Donadieu et Périgord, 2005, p. 7). « La relation du paysage à l'espace est dynamique ; il y a l'homme et ce qui lui apparaît. Le paysage représente une image de l'intention portée sur l'espace » (*ibid.*, p. 38). Cette définition recoupe une démarche plastique dans laquelle la

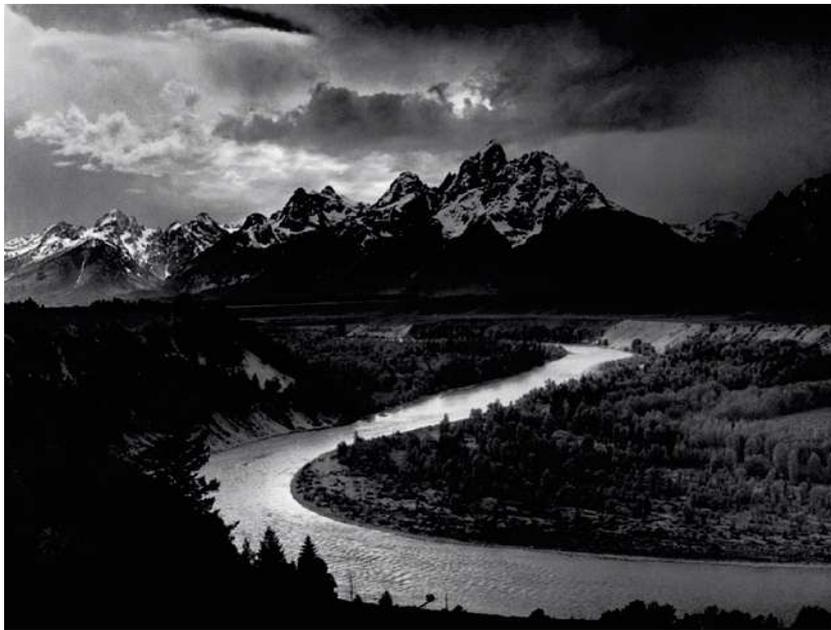
---

E. Stryker (1893-1975). Il recrute une douzaine de photographes connus pour leur engagement social et politique. Ils sont chargés de documenter, aussi objectivement que possible, les conditions de vie des agriculteurs du pays. Des images deviendront des symboles, connus de tous et largement diffusés. L'agence photographique de la FSA devient l'*Office of War Information* de 1942 à 1943, son action s'achevant avec le New Deal.

photographie constitue un des moyens de restitution idoine. C'est l'interprétation du photographe-géographe qui le conduit à délimiter une portion d'espace présentant un sujet géographique.

À titre d'exemple, le photographe et écologiste étatsunien Ansel Adams (1902-1984) a photographié ce paysage du Wyoming : la vallée de la rivière Snake (au premier plan) et du massif des Grands Tétons (en arrière plan).

**Figure 3 - Ansel Adams, 1942 (tirage gélatino-argentique) - *The Tetons and Snake River, Grand Teton National Park, Wyoming, USA.***



Source : © National Archives and Records Administration,  
Records of the National Park Service. (79-AAG-1)<sup>10</sup>

L'image se caractérise comme un ensemble homogène au plan géomorphologique. L'endroit de la prise de vue et l'échelle du regard sélectionnent les éléments entrant dans le champ. L'interprétation du photographe leur donne un sens (et non l'inverse).

---

<sup>10</sup> Accessible en ligne <http://www.archives.gov/research/ansel-adams/>

D'un point vu plastique, le rythme des cimes est matérialisé par la rupture du massif qui se poursuit avec la courbe de la rivière, valorisée par une percée de lumière. Le contraste entre les dents acérées des sommets éclairées par les nuages et le méandre donne une force accrue par la densité des ciels et de la forêt. La zone de partage de l'image se situe au niveau des contreforts montagneux. L'image est fermée en haut à droite et en bas à gauche par des tons foncés ; le regard se concentre sur la diagonale opposée. Enfin, le mouvement induit par la perspective des courbes de la rivière renforce le caractère dynamique de la scène.

Cette composition permet d'identifier et de décrire des éléments formant une unité géomorphologique : massif et végétation, pénéplaine d'origine glaciaire, cours d'eau entre d'anciennes moraines.

Un autre exemple, tiré d'une situation dans un tissu urbain dense, montre l'importance de l'emplacement et des objets entrant dans la composition. Ce paysage urbain est constitué à partir de six photographies prises avec un pied photographique, puis assemblées *a posteriori* sous la forme d'un panoramique. Cette technique renforce les perspectives tout en évitant les déformations qu'induirait l'emploi d'un objectif grand-angulaire.

**Figure 4 - Paysage urbain, quartier Mathina, Cayenne.**



Tirage numérique sur Dibon. Format 30,4 x 75 cm  
Source : Piantoni (2011, p. 149) © Frédéric Piantoni, 2009.

La structure graphique est fondée sur les rythmes verticaux (porte, barrières, poteaux de fil à linge) et horizontaux (linteaux, travées sur pilotis et planches de la maison violette) constitués par l'architecture précaire des matériaux de récupération. La photographie est découpée en scénettes. Les couleurs pimpantes et la scène des femmes en manucure (soin du corps) montrent que la vie n'est pas misérable malgré l'environnement d'un bidonville que l'on perçoit par les déchets au sol. L'humain, dans ce

paysage urbain, donne ici une temporalité qui fait aussi le lien avec le reportage social.

De fait, la photographie des paysages aboutit à des catégorisations, des collections d'ensembles socio-spatiaux décrits. Elle est une illustration de l'analyse des corrélations entre les objets géographiques et leurs relations (distance, discontinuités, etc.) qui détermine une problématique d'organisation spatiale.

La réalisation d'un cliché d'un paysage relève d'un exercice dont les règles sont issues du pictorialisme classique. Les paramètres qui agissent sur la composition graphique sont assez peu nombreux et figés. De fait, les techniques de prises de vues utilisent des supports de grands formats et une faible sensibilité pour saisir tous les détails. Par ailleurs, l'importance d'une profondeur de champ<sup>11</sup> conduit à travailler avec des vitesses lentes. Or, cela est pratiquement impossible si le sujet touche à un individu dans un environnement social. Un regard, une attitude, un geste ne peuvent être captés qu'avec des vitesses plus rapides et d'autres formes de composition issues du photojournalisme (voir ci-dessus).

### ***Le portrait social : entre photojournalisme et démarche anthropologique***

Comprendre un « Monde nouveau » implique, de la part du géographe, une approche lente et une immersion retenue (mais totale) parmi le groupe social qu'il étudie et dont il veut restituer une interprétation. Décrivant ce processus, la photographe étatsunienne Diane Arbus (1923-1971)<sup>12</sup> remarquait :

« Si j'étais simplement curieuse, il me serait très difficile de dire à quelqu'un : "J'ai envie de venir chez vous, et de vous faire parler, de vous faire raconter l'histoire de votre vie". Je veux dire que les gens vont me répondre : "Vous êtes cinglée". De plus, ils vont être sur leurs gardes. Mais l'appareil photo est une sorte de passe-partout. Chez beaucoup de gens, il y a une envie qu'on leur accorde une certaine attention. » (dans Sontag, 2000, p. 221)

---

<sup>11</sup> Netteté de tous les plans qui composent la photographie.

<sup>12</sup> Le style de Diane Arbus, marqué par le documentaire, mêle le familier et l'étrange. Fascinée par les personnages hors normes, elle photographie des travestis, des transsexuels, des handicapés mentaux, des jumeaux, des nains, des « monstres » de foire. Diane Arbus les saisit dans des instants du quotidien, qui laissent entrevoir les détails d'une vie routinière. Elle dresse un portrait social troublant des États-Unis des années 1960.

La restitution d'une scène impliquant des individus nécessite l'instauration d'une confiance réciproque. En effet, l'action de déclencher, rapide et incisive, rend nécessaire l'importance d'une relation bien comprise avec les sujets photographiés. Un mot ou une attitude (y compris dans la façon de se saisir de l'appareil) peuvent rompre le crédit instauré ; le photographe, et partant le géographe, donne alors l'impression d'un insupportable intrus. L'attente, la compréhension des implicites est nécessaire pour capter les récits et pour composer les photographies.

Margaret Bourke-White (1904-1971), photojournaliste étasunienne dont l'œuvre est marquée par le reportage social illustre l'importance de cette capacité à entrer en relation en étant très attentif à l'attitude :

« Parfois, je montais l'appareil dans un coin de la pièce, je m'asseyais à une certaine distance avec un déclencheur souple à la main, et je regardais nos gens pendant que M. Caldwell leur parlait. Il pouvait se passer une heure avant que leurs visages ou leurs gestes nous offrent ce que nous étions en train d'essayer d'exprimer, mais à l'instant même ou cela se produisait, la scène était fixée sur la pellicule avant même qu'ils ne sachent ce qui s'était passé. » (dans Sontag, 2000, p. 223)

L'importance de « figer la scène » rejoint ce que Brassai<sup>13</sup> notait : « Le monde n'a de signification que dans l'instant » (cité par Châtelain, 1989). Le photographe entendait par là que la composition d'une photographie montrait un « Monde » singulier, une synthèse dans l'espace et dans le temps, formalisée dans l'instant du mouvement de l'obturateur.

La photographie ci-dessous illustre le propos. Ce cliché date de 2008. Il a été pris dans le local de l'église *Assembleira de Deus*, dans le bidonville de Mathina à Cayenne, où loge une population majoritairement brésilienne. Au cours du second entretien consacré au parcours migratoire de cet adolescent de dix-sept ans, fils du pasteur, la discussion porte, au moment précis de la prise de vue, sur l'importance du rôle social des obédiences religieuses dans les quartiers précarisés.

Cette photographie s'inscrit dans une série de cinquante portraits d'immigrés<sup>14</sup>. Les images se veulent narratives, esthétiques et en lien avec un commentaire contextualisé.

---

<sup>13</sup> Pseudonyme de Gyula Halász, photographe français d'origine hongroise (1889-1984). Brassai, célèbre pour ses clichés de la vie nocturne et interlope de Paris, s'est aussi intéressé à la haute société, aux intellectuels, aux artistes, à la danse et à l'opéra.

<sup>14</sup> Exposition *Chercher La Vie. Migrants en Guyane*, mai 2012, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration.

**Figure 5 - Adolescent brésilien, membre de l'Assembleira de Deus, dans le local de l'église Assembleia de Deus, quartier Mathina, Cayenne, 2010.**



Source : Piantoni (2011)

© Frédéric Piantoni, 2008 (tirage gélatino-argentique, format 30 x 40 cm),

En captant des aspects d'une vie sociale en mouvement, la restituant par une composition (précision du cadrage, plan américain) et une technique (lumière, profondeur de champ, mouvement, texture), les individus figurent selon un point de vue valorisant, communiquant une empathie par l'expression d'un visage, d'un regard. L'arrière-plan informe sur l'environnement de succès ou d'échec de l'individu.

Pourquoi déclencher à ce moment ? L'adolescent, revenant sur son parcours, exprimait l'importance des valeurs transmises par son Église (regard et flochage *Fidelidade* sur le maillot) et l'importance du nombre de fidèles en Guyane (deux poings symboliquement posés sur la toile cirée aux motifs Guyane), alors que son père, le pasteur, apparut au troisième plan comme une ombre hitchcockienne quelque peu manipulatrice et inquiétante (perspective à l'angle fort de l'image). À ce moment précis, la manière d'interpréter la scène s'effectue en déclenchant ; l'esthétisme de la forme rejoint le signifié.

Henri Cartier-Bresson conceptualise l'action de saisir la scène comme l'« instant décisif ». Au cours de la situation photographiée, l'équilibre de l'image, le rapport du temps avec l'espace relèvent

« (...) de la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre de

l'organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui exprime ce fait. » (Cartier-Bresson, 1952, préface)

Ce moment ne se reproduira jamais et, en ce sens, cette image prend la dimension d'une interprétation événementielle, une forme de témoignage dans un cadre spatial et temporel figé (daté), « une mince tranche d'espace autant que de temps » pour reprendre l'expression de Susan Sontag<sup>15</sup> (dans Chouvy, 2008).

## **De la représentation à l'abstraction**

Ainsi donc, plus on serait proche du sujet, plus il s'en dégagerait des images pertinentes. Pourtant, on peut aussi considérer que la photographie, vue comme un acte fidèle de reproduction, n'a pas de sens : le cadre est d'emblée une contrainte qui enchâsse une situation dans un espace à deux dimensions. L'utilisation du noir et blanc ou des gammes chromatiques en est une autre et, enfin, l'instantanéité de la prise de vue rend caduque toute conformité avec une réalité à dupliquer. La photographie est donc un artefact au sens d'un phénomène créé de toute pièce par les conditions expérimentales.

Par ailleurs, on ne perçoit que ce que l'on est prêt à voir ; le choix des éléments qui vont composer l'image est tributaire de cette lacune. L'image n'est qu'une part d'un argumentaire décrivant une scène analysée. Elle n'est donc, en rien, un témoignage ou une preuve, souvent avancée comme telle, mais une somme d'éléments graphiques agencés et choisis par l'auteur aux fins des descriptions ; une photographie est une impression représentée plus ou moins abstraite, plus ou moins composée, plus ou moins lisible.

L'auteur peut justifier sa démarche et définir les références qui ont présidé à la réalisation de cette œuvre-scène (spatiale) à ce moment précis (une attitude, une lumière, un angle de vue, un rythme graphique, etc.). Il peut développer son sujet ou laisser le spectateur sans information, lui laissant mener sa propre analyse de l'image en fonction de sa propre connaissance du sujet. Finalement, une photographie ne dit rien du lieu et du contexte dans laquelle elle est prise. Pour l'écrivain et sémiologue français Roland Barthes (1915-1980), la photographie « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement » (Barthes, 1980, p. 10). Ainsi, il n'y a pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un. La photo est invisible, ce n'est pas elle qu'on voit mais l'objet (Peyre, 2003, p. 3).

---

<sup>15</sup> Essayiste et photographe étasunienne (1933-2004).

« La Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n'est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir, mais pour toute photo existant au monde, la voie de la certitude : l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (...) » (Barthes, 1980, p. 117)

La géographe et photographe Anaïs Marshall rappelle ainsi que :

« L'objectivité voulue du géographe, à travers ses productions scientifiques (cartes, entretiens, photographies), est essentielle. Il est couramment mentionné que l'on peut faire dire ce que l'on souhaite à une carte, il en va de même pour une photographie. L'angle de vue, le cadrage, la couleur, la luminosité de la prise, le sujet, l'assemblage, etc. influencent l'interprétation. » (Marshall, 2009)

De fait, l'image et la photographie sont, par définition, « polysémiques » en ce sens qu'elles ont la faculté d'avoir plusieurs significations et de se prêter à plusieurs interprétations (Châtelain, 1989).

Pourtant si la représentation évoquée ici est tributaire d'une réalité concrète dont le photographe saisit un focus, d'autres photographies se fondent sur une reconstruction virtuelle et abstraite du réel, à partir de la composition organisée d'objets multiples.

Comme en géographie, les aspects descriptifs illustrés par l'image conduisent à une abstraction de l'interprétation : une conceptualisation des structures de l'espace *a priori*. Ainsi, l'apparition du support numérique et la croissance des capacités de traitement informatique permettent le travail sur de grands formats et l'insertion de multiples éléments dans l'image. Les œuvres sont conçues et réalisées à partir d'une problématique définie à l'avance. En somme, la représentation de la réalité est réinterprétée pour en réaliser une autre qui, bien que virtuelle, n'en est pas moins conforme à des situations existantes ; une modélisation fidèle, dont les structures sont logiquement appariées.

Un exemple de cette abstraction s'incarne dans les paysages urbains de grands formats, du photographe allemand Andréas Gursky (né en 1955). Utilisant les techniques numériques, il conceptualise des structures systématiques de l'espace pour composer ses photographies et joue de la distance comme d'un élément d'observation de son œuvre. L'échelle du regard du spectateur est essentielle.

Dans *Paris-Montparnasse* (1994), il joue sur le rythme des barres d'immeubles en répétant la composition géométrique par traitement informatique. L'importance du format (206 x 406 cm) autorise une vision

globale géométrique, en montrant parallèlement l'aspect déshumanisant des unités d'habitations.

**Figure 6 - *Paris-Montparnasse*, 1994**



© Andreas Gursky (impression C-Print, format 206 x 406 cm)  
Source : Museum of Contemporary Art (Sydney, Australia)

Puis, en s'approchant – à grande échelle – le spectateur se concentre sur la structure élémentaire de l'image, l'infiniment petit (l'objet géographique), matérialisé par un appartement ou une terrasse très humanisée. La dimension fractale des mêmes motifs de construction de l'image et la distance du regard donnent le sens de l'œuvre qui met l'accent sur les paradoxes de nos manières de voir en fonction du jeu scalaire.

**Figure 7 - *Paris-Montparnasse*, 1994 (détail)**



© Andreas Gursky (impression C-Print, format 206 x 406 cm)  
Source : Museum of Contemporary Art (Sydney, Australia)

Cette démarche est, par essence, attachée à l'observation et à l'analyse des phénomènes en géographie, alors que la conceptualisation de cette image renvoie à une logique de généralisation des structures élémentaires de l'espace, que l'on retrouve dans les chorèmes par exemple.

On trouve chez le photographe canadien Jeff Wall<sup>16</sup>, la même démarche sur la théâtralisation de portraits ou de situations mettant en scène des individus dans des photographies conçues à partir d'éléments qui sont autant d'objets. Il s'agit d'une interprétation de la réalité modélisée qui fait sens.

Dans *A sudden gust of wind*, Jeff Wall a d'abord photographié des acteurs dans un paysage situé à l'extérieur de Vancouver, dans des conditions météorologiques semblables. Il les a ensuite insérés, comme d'autres éléments digitalisés, dans la photographie pour réaliser la composition. Le résultat est un tableau-photographie issu d'une mise en scène composée comme une peinture classique.

**Figure 8 - *A sudden gust of wind* (after Hokusai)**



© Jeff Wall, 1993

(impression Transparency on lightbox, 2500 x 3970 x 340 mm)

Source : Museum of Contemporary Art (Sydney, Australia)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Il reçut une formation initiale de peintre à l'Université de la Colombie britannique (Vancouver). Après l'achèvement d'un master en 1970, J. Wall obtient un doctorat en histoire de l'art à l'Institut Courtauld en 1973.

<sup>17</sup> Accessible en ligne : <http://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>

Deux hommes saisissent leurs chapeaux tandis qu'un troisième personnage regarde vers le ciel, où son couvre-chef en feutre est emporté par le vent. À gauche, une femme semble en état de choc, sa tête dissimulée par son écharpe. Une liasse de papiers dans sa main a été dispersée par une rafale de vent. La trajectoire des documents, sur le centre de l'image, crée le sens du mouvement dynamique, rappelé par les deux arbres courbés.

La scène se déroule dans la périphérie de la ville qui se devine à l'horizon, dans le décor d'une zone de paysage agricole de plaine (openfield) et de canaux d'irrigation. Ce caractère dépouillé permet de valoriser la scène et le mouvement des feuilles de papier.

Cette démarche abstraite en photographie date de la décennie 1980-90. Elle souffre la comparaison avec l'analyse spatiale liée aux progrès techniques des capacités de traitement de l'information en sciences humaines durant la même période.

D'une science essentiellement descriptive — le triptyque milieu, population, économie – fondée sur une collection de lieux, la géographie se projette, dans l'analyse de la dimension spatiale des sociétés humaines par l'analyse des interactions dynamiques entre les groupes sociaux, les échelles de gouvernance et leurs effets territoriaux. La géographie politique de Jean Gottmann<sup>18</sup>, Claude Raffestin<sup>19</sup>, Paul Claval<sup>20</sup> en France, les approches de David Harvey<sup>21</sup> et David M. Smith<sup>22</sup>, ont influencé les courants analytiques d'Alain Reynaud<sup>23</sup>, puis des géographes du GIP Reclus autour de Roger Brunet et Olivier Dollfus<sup>24</sup>. Ces conceptions nouvelles et le développement d'outils (cartographie assistée par ordinateur, système d'information géographique, système multi-agents) ouvrirent vers l'analyse quantitative, l'analyse spatiale et la modélisation.

La géographie assume ses emprunts théoriques (économie spatiale, histoire, géopolitique, sociologie, anthropologie, géologie, écologie, statistique, planification technique) et méthodologiques (mathématiques, statistiques, informatique, chorématique) pour les recodifier et donner de nouvelles approches des mondes interactifs de l'œcoumène.

---

<sup>18</sup> 1973, *The significance of territory*, The university press of Virginia, Charlottesville.

<sup>19</sup> 1980, *Pour une géographie du pouvoir*, Librairies techniques, Paris.

<sup>20</sup> 1978, *Espace et pouvoir*, coll. Espace et liberté, PUF, Paris.

<sup>21</sup> 1973, *Social Justice and the city*, Johns Hopkins University Press, New-York.

<sup>22</sup> 1977, *Human Geography. A welfare approach*, Edward Arnold Publishers Ltd, London.

<sup>23</sup> 1981, *Société, espace et justice*, coll. Espace et liberté, PUF, Paris.

<sup>24</sup> 1990, *Mondes nouveaux*, Géographie Universelle, Tome premier, Hachette-Reclus-Compagnie financière de l'Union européenne, Paris.

Ainsi, des situations singulières sont paramétrées en objets spatiaux élémentaires communs à d'autres situations. Ces récurrences, à toutes les échelles, conduisent à comparer et généraliser aux fins d'analyse et de connaissances thématiques *a priori*. De cette façon, sont définis des catégories et des types, et, par analogies, des images photographiques abstraites et recomposées, mais qui font sens autant qu'une situation singulière concrète.

Pourtant, les paysages ou les situations sociales modélisés, représentés virtuellement comme autant de sources d'attrait ou de rejet, ne produisent jamais une interprétation unique. Les réalités socio-spatiales qu'ils génèrent sont rarement conformes aux représentations qu'ils étaient censés produire, remettant toujours en cause les catégories prédéfinies. Comme une image photographique, chacun y voit des objets et un sujet, qu'il s'agisse du photographe ou du spectateur.

## Conclusion

Ces digressions autour du lien entre photographie et géographie par le paysage et le portrait social montrent des démarches et des évolutions très complémentaires.

Durant les deux premiers tiers du XX<sup>e</sup> siècle, la géographie a décrit des formes spatiales produites par les interrelations sociales. De son côté la photographie s'ingéniait à proposer un cadre sémiologique par la composition et l'échelle du regard. Le paysage ou le portrait social ont été marqués par cette double approche géographique et plastique autour de la posture de l'arpenteur, de l'explorateur et du témoin. Situation bien illusoire, tant l'image, en tant que telle, n'a pas de sens.

Cependant, par la quantité d'informations qu'elle collecte dans un cadre spatial et temporel déterminé, une photographie est, bien davantage, riche d'interprétations subjectives. La quête d'objectivité du géographe le conduit à utiliser les photographies comme des synthèses qui font sens par l'organisation des objets socio-spatiaux. Ces collections montrent une systématique.

Partant, par analogie avec l'analyse spatiale et les modélisations territoriales en géographie, des photographes proposent des images recomposées. Elles correspondent à des situations « normalisées » sur la base des récurrences d'objets socio-spatiaux identifiées et intégrés dans les compositions graphiques qui font sens (ou non-sens), autant que les images singulières de la réalité concrète. Il en est donc des œuvres photographiques dans l'art contemporain, comme des modèles numériques de terrain ou des simulations d'aménagement urbains ou paysagers ou

encore des images de synthèse. La diversité des objets spatiaux intégrés dans les images modélisées conduit donc à reconstruire une interprétation d'un paysage social façonné et créé sur la base d'autres.

Ainsi, rien n'opère jamais un nivellement du regard de notre environnement socio-spatial ; cela autorise des extrapolations toujours renouvelées entre sciences géographiques et esthétique iconographique. Paraphrasant Oscar Wilde, la beauté n'est-elle pas dans les yeux de celui qui regarde ?

## Références

- BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma.
- BAURET Gabriel, 2005, *Approches de la photographie*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ».
- CARTIER-BRESSON Henri, 1952, *L'instant décisif – Préface d'Images à la sauvette*, Paris, Verve.
- CHATELAIN Paul, 1989, « Quelques réflexions sur les rapports de la géographie à l'image », *Strates* [En ligne], 4 | 1989.
- CHOUVY Pierre-Arnaud, 2008, « Tropisme géographique et tropisme photographique », *EspacesTemps.net*, Objets, 30.06.2008.
- DONADIEU Pierre et PERIGORD Michel, 2005, *Clés pour le paysage*, Paris, Géophrys.
- INSTITUT DES ARTS DE MINNEAPOLIS, 2008, notice, "Alfred Steiglitz: The Steerage". [En ligne] : <http://www.artsmia.org/get-the-picture/Steiglitz/frame08.html>
- JIMENEZ Jean et GRANDJEAN Pernelle, 2005, *Café du Brésil, Les frontières de la qualité. Partie 1 : le Nordeste*, Centre Audiovisuel et Multimédia, Université de Toulouse-le-Mirail.
- JIMENEZ Jean et GRANDJEAN Pernelle, 2004, *Café du Brésil, Les frontières de la qualité. Partie 2 : le Cerrado mineiro*, Centre audiovisuel et multimédia, Université de Toulouse-le-Mirail.
- LUGON Olivier, 2011 (rééd. de 2001), *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, 440 p., [114 photographies]
- MARSHALL Anaïs, 2009, « La sensibilité photographique du géographe », *ÉchoGéo* [En ligne], 8 | 2009, mis en ligne le 24 mars 2009, consulté le 21 juin 2013. URL : <http://echogeo.revues.org/11024> ; DOI : 10.4000/echogeo.11024

- MAUDUY Jacques et HENRIET Gérard, 1989, *Géographies du western*, Paris, Nathan.
- MORA Gilles et BRANNAN Beverly W., 2006, *Les photographies de la FSA Farm Security Administration. Archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*, Paris, Seuil, 356 p. [460 photographies en bichromie].
- NAEF Weston (ed.), 1995, *In Focus: Alfred Steiglitz: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, J. Paul Getty Museum Publications, 144 p.
- PEYRE Henri, 2003, *La Chambre Claire – Roland Barthes – Notes de lecture*, 14 p. (inédit), [En ligne] : <http://www.galerie-photo.com/la-chambre-claire.pdf>
- PIANTONI Frédéric, 2011, *Migrants en Guyane*, Arles, Actes Sud, coll. « Beaux-arts », 176 p.
- SONTAG Susan, 2000 (rééd. de 1973), *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. Choix-Essais, 240 p.
- WHELAN Richard, 2000, *Steiglitz on Photography: His Selected Essays and Notes*, New York, Aperture.