

# **Dispositif, format, posture : une méthode d'analyse de l'iconographie géographique**

Arrangement, format, posture : a methodic analysis of geographical iconography.

**Didier Mendibil**, maître de conférences en géographie à l'ufm de Créteil (UMR 8504 *Géographie-cités*)

Résumé :

Ce texte décrit trois outils sur lesquels peut s'appuyer une méthode d'analyse de l'iconographie géographique. L'étude des formats des images, des dispositifs de mise en page et des postures de commentaire des images permet d'identifier des systèmes iconographiques. Plusieurs exemples concrets précisent la méthode proposée et ses limites dans l'histoire contemporaine de la géographie française.

Abstract :

This text describes three tools on which a methodic analysis of geographical iconography can be based on and how it works. The pictures chosen formats, the arrangement and the layout of the pictures as well as the iconographic way of commenting them, strongly help to identify iconographic systems. Several practical examples specify this method and its limits in the contemporary history of french geography.

Mots-clés :

Epistémologie, dispositif, format, iconographie, illustration, image, imagement, imagerie, indexation d'images, posture, système iconographique.

Keywords :

Arrangement, classify pictures, epistemology, format, iconography, iconographic system, illustration, imagery, picture, posture.

Lorsqu'on analyse les images que les géographes français ont publiées pour représenter la France sur une assez longue durée (notre propos s'appuie sur l'étude<sup>1</sup> de 54 géographies de la France qui ont été publiées en France entre 1839 et 1990), on perçoit des permanences, des évolutions, des ruptures et des innovations dans la représentation<sup>2</sup> du pays. Permanence de l'usage des cartes et des vues plus ou moins paysagères, évolution de l'échelle des cartes et de la localisation des lieux représentés, changement des techniques figuratives ou cartographiques, abandon des gravures et des profils topographiques, utilisation de modèles graphiques, d'organigrammes, etc. Apparemment, l'iconographie géographique a été soumise à de nombreuses transformations et nous proposons ici une méthode permettant d'y démêler les effets des différents systèmes iconographiques qui ont conditionné les productions des géographes français.

Par « *système iconographique*<sup>3</sup> » on désigne une manière particulière - durable et devenue cohérente par l'usage, sa répétition et son institutionnalisation - de faire la série des choix contribuant à la production et à la diffusion des images mobilisées par une discipline scientifique dans l'exercice de sa fonction sociale. Ainsi, quatre moments peuvent être distingués dans l'iconographie géographique de la France<sup>4</sup> depuis 1830. Tout d'abord, jusqu'aux années 1870, la tradition picturale de composition de l'image par les peintres et les graveurs de paysages et, d'autre part, les thématiques plus récentes de l'élaboration d'une imagerie nationale,

ont fortement influencé l'iconographie des livres de géographie qui, notamment depuis Humboldt, s'intéressaient aux représentations figuratives de la nature. Puis, dans le dernier quart du XIXe siècle, la géographie s'est lentement affranchie des représentations artistiques et symboliques d'un « ancien régime » iconographique en adoptant les regards réalistes des naturalistes, des géologues et des alpinistes quand la diffusion des photographies dans les livres et les revues a permis une utilisation systématique des paysages. Devenu l'un des fondements de la science géographique française, ce nouveau système iconographique fortement campé sur l'observation directe du terrain, a traversé deux guerres mondiales avant que de « nouvelles géographies » ne parviennent à semer le doute sur la pertinence des approches paysagères « classiques ». Cette crise s'est particulièrement manifestée par l'effacement des vues de paysages et par la multiplication des cartes de statistiques départementales dans l'iconographie des publications universitaires portant sur la géographie de la France au cours des années 1960-1970. Enfin, les dernières décennies du XXe siècle ont apporté un extraordinaire renouvellement de l'intérêt porté aux paysages par l'ensemble des sciences humaines et sociales. A chacun des différents moments de cette évolution, une pratique éditoriale prédominante s'est littéralement « illustrée » dans les publications géographiques par la spécificité d'une relation iconographique au monde que l'on peut tenter de caractériser par des critères formels précis.

La réflexion engagée sur ce sujet dans le cadre d'un travail de thèse s'est d'abord appuyée sur une méthodologie empirique pour avancer ses premiers résultats<sup>5</sup>. Après quelques années d'expérimentation<sup>6</sup>, il apparaît que les principaux points d'appui d'une méthode d'iconologie géographique sont les **formats** des représentations graphiques et photographiques, les **dispositifs** de mise en page et d'exposition des images et les **postures** d'écriture, de description et d'analyse des paysages par les auteurs géographes. Après avoir présenté ces trois notions, en les illustrant par quelques études de cas, on montrera qu'il faut les utiliser conjointement car elles ont une pertinence respective variable selon les époques et selon les systèmes iconographiques considérés.

## **I) Le processus iconographique de la géographie**

Les livres de géographie sont fréquemment dédiés à la connaissance du monde et à sa représentation, partielle ou totale. Plus que d'autres types de livres, ils mobilisent des images au sein d'un processus iconographique sans doute particulier mais qui se révèle toujours inscrit dans un système iconographique.

### **a) Usages géographiques de la représentation figurative**

En règle générale les illustrations d'un livre de géographie doivent satisfaire plusieurs attentes : fournir des matériaux sensibles à l'imaginaire des lecteurs, proposer à leur connaissance un modèle réduit du monde et répondre à un horizon d'attente culturel et existentiel.

Pour donner corps et matière à l'imaginaire du lecteur, c'est-à-dire alimenter sa réserve d'images mentales actives, l'auteur géographe doit authentifier les points de vue qu'il choisit car, s'il aspire souvent à visualiser l'ailleurs, il répugne toujours aux dérives oniriques ou fantasmatiques et veut garder contact avec la réalité. L'iconographie géographique doit donc réussir ce savant dosage de banal et d'exceptionnel qui donne force

de vérité aux images. Ainsi s'établit entre l'auteur et le lecteur une sorte de « contrat de confiance » qui s'apparente à une quasi-vision du monde.

D'autre part, un livre de géographie - en particulier de géographie régionale - obéit à une logique d'exposition ordonnée conduisant à ranger et disposer ses images pour les rendre lisibles et donc compréhensibles. Mais, pour de multiples raisons qui tiennent notamment à la commercialisation des livres, ce type d'archivage documentaire n'explicite pas souvent ses choix de disposition et de visualisation.

Enfin, un livre de géographie se doit aussi d'aller au devant d'un horizon d'attente car la diffusion des connaissances doit rencontrer la reconnaissance d'un public. La publication de l'iconographie géographique, celle de la France en particulier, se déroule sur un fond de traditions et de mémoires partagées car les images, par leur fort contenu emblématique, sont plus particulièrement sujettes aux inerties et aux réminiscences mémorielles. Généralement, les images publiées se situent donc, même si cela peut varier selon le genre éditorial ou selon la période considérée, dans l'éclairage d'une tradition dont l'origine peut être plus ou moins artistique, régionale, historique ou scientifique.

S'y ajoute également la capacité, mais sans exclusive ni vocation à le faire pour les publications géographiques, d'illustrer l'extraordinaire banalité que constitue la géographicité de l'existence humaine<sup>7</sup> car tout paysage renvoie à l'expérience commune et unique de la coexistence du sujet et du monde, si, comme le dit Jean-Marc Besse<sup>8</sup>, « *la profondeur du paysage est celle de l'existence* ».

#### **b) Du processus au système iconographique en géographie.**

Pour répondre à toutes ces attentes, l'iconographie géographique doit se situer par rapport à trois référentiels. Le référentiel explicite des images géographiques, c'est d'abord le monde. Il donne lieu à **des points de vue choisis** qui sont le plus souvent des images figuratives, dessinées ou photographiées, des cartes ou d'autres codages graphiques ; le deuxième référentiel est **un parcours ordonné**, spatial ou intellectuel, qui relie les différents lieux représentés sous la forme d'une narration, d'une spatialisation ou d'une disposition explicitée ; le troisième référentiel est **un mode de communication** conforme à l'horizon d'attente induit par le genre éditorial considéré.

Dans ces trois directions l'expression d'une signification s'élabore en réduisant la polysémie virtuelle des images. La fabrication d'une image, qu'elle soit ou non œuvre de géographe, procède au choix d'un **format**. Celui-ci est constitué, principalement, par une perspective, un cadrage et un contenu factuel mais aussi par diverses qualités plastiques et chromatiques qui orientent le point de vue et la signification que l'on porte aux représentations figuratives. Ensuite, l'ensemble des opérations de sélection, de classement et de rangement des images dans un certain ordre aboutit à l'élaboration de **dispositifs** d'exposition des images à une lecture qui se fera dans le déroulement linéaire d'une narration, d'un parcours ou d'une projection. Enfin, la **posture** de l'auteur se caractérise par sa stratégie icono - graphique (en deux mots) c'est-à-dire sa façon d'élaborer la signification des figures en leur adjoignant un texte (commentaire, titre, surcharge) qui permet de sélectionner le niveau d'explicitation désiré et donc, par là-même, la fonction cognitive conférée aux images. C'est à ce stade, également, que se positionnent des procédures de contrôle et de régulation qui, via l'éditeur et le directeur de collection, prennent conjointement en compte les aspects commerciaux et les aspects

scientifiques de la publication. C'est, bien souvent, dans la tradition convenue d'un genre éditorial respectueux des modèles qui l'ont consacré, que s'effectuent ces opérations plus ou moins normatives : ainsi, la place des images est-elle généralement plus importante dans la géographie scolaire ou dans la géographie des voyages que dans les publications universitaires.

Au terme de ce processus, des images formatées, mises en page et textualisées, sont mobilisées pour des stratégies iconographiques particulières dont la diffusion et l'impact dépendront de leur plus ou moins grande adéquation à l'état du **système iconographique** actif au moment de la publication. **Les formats, les dispositifs, les postures** apparaissent donc comme les principaux points d'appui d'une méthode d'analyse de l'iconographie géographique.

## II) Les formats.

Cette notion dont l'utilisation vise à préciser les modalités de l'accès donné à la réalité visible, sera principalement appliquée ici aux représentations paysagères du monde. Il est vraisemblable qu'elle puisse aussi convenir à des figurations plus abstraites du monde telles que les cartes mais, comme ce point mériterait à lui seul une étude approfondie, il ne sera que rapidement évoqué ici.

### a) Analyse des formats d'images en géographie.

Le cadre d'une photographie installe une dualité dedans/dehors comportant une représentation, qu'il découpe et signale à l'intérieur de l'image, et une occultation choisie à l'extérieur. Le cadrage est donc le premier acte iconographique par ce qu'il oublie ou retient de la perception. Le choix d'un point de prise de vue et l'orientation d'un axe de perspective installent dans l'image une organisation de la profondeur des plans et une focalisation du point de vue. Le format résulte de ces choix décidés d'une alternative et d'une perspective.

#### <Figure n° 1>

La figure n° 1 (*Principaux types de formatage des vues utilisés en géographie*) rassemble les principaux types de formats que les géographes ont utilisés à différentes époques dans les géographies de la France<sup>9</sup>. Loin d'épuiser l'infinité des cadrages possibles, ce tableau (qui emprunte volontairement tous ses exemples à un seul auteur et à une seule thématique<sup>10</sup>) propose une grille de lecture pour caractériser les formats des photographies ou des gravures mobilisées par l'iconographie géographique.

De gauche à droite, les trois colonnes marquent l'effet de la distance croissante entre les points de prise de vue et les objets ou espaces photographiés. Chaque type de point de vue installe une échelle de visualisation du monde qui se mesure à la taille du champ qu'elle offre à la vue directe : approximativement décamétrique pour le premier plan des « *points de vue proches* », elle peut être « kilométrique » pour le premier plan de certains « *points de vue médians* ». Le « *point de vue lointain* », plus que la distance<sup>11</sup>, apporte surtout un basculement de la perspective puisque d'horizontale elle devient aérienne et donc plus ou moins verticale.

Les trois lignes du tableau invitent à un autre classement orienté de l'objectivité à la subjectivité sur l'axe de visée d'un observateur. Les cadrages réputés « *objectivants* » se resserrent sur la globalité d'un élément, sur un objet aux limites bien visibles, pour attirer l'attention sur sa matérialité d'objet. En revanche, sont qualifiés de « *subjectivants* » les cadrages qui, par divers effets visuels tels que le redoublement du cadre ou la liaison

avec le hors champ ou encore des coupures d'objets explicitement opérées par le cadrage, accréditent l'incorporation d'un sujet existant dans « *la profondeur du paysage* » et situent dans l'espace sa position d'observateur. Les premiers donnent à voir la forme, la face visible d'un objet sans signaler le contexte qui l'entoure : c'est, par exemple, bien souvent un monument urbain dont la photographie rapprochée donne tout le détail. Les autres mettent en scène la relation spatiale vécue d'un spectateur avec son environnement proche au moment de la prise de vue. L'une est frontale, superficielle ; l'autre est en profondeur, relationnelle. Entre les deux se placent des cadrages « *mixtes* » qui ont en commun, quelle que soit leur échelle, d'opérer une sorte de « mise au point », entre la frontalité et la profondeur, afin de recentrer le cadrage et concentrer sa lisibilité sur un objet ou un espace particulier bien mis en vue au centre de l'image ou sur certaines lignes de force consacrées par la tradition picturale.<sup>12</sup> On devine que le choix répété de tel ou tel cadrage et de telle ou telle distance de la prise de vue puisse constituer – plus ou moins consciemment - l'infrastructure technique d'une véritable prise de position intellectuelle vis-à-vis de la représentation graphique et mentale du monde.

### **b) Formats d'images et regards sur le monde.**

La lecture de l'iconographie des géographies de la France à travers cette grille de lecture des formats<sup>13</sup> permet de préciser l'évolution des modalités du regard géographique. Les « *points de vues proches* » dits « *objectivants* » (le type A1 du tableau) ont été exploités et appréciés pour la somme des détails qu'ils archivaient avec précision lorsque les livres de géographie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle se préoccupaient souvent de la protection et de la reconnaissance des monuments historiques. On comprend que le format des « *vues aériennes obliques* » (type C2) a constitué un point de vue efficace et donc très souvent choisi par la géographie scolaire de la fin du vingtième siècle qui désirait montrer la croissance et l'étalement de l'espace urbanisé. On voit bien qu'une « *vue aérienne verticale* » (type C1) offre un point de vue « imprenable » et structurant de ce qu'elle représente mais qu'elle se prête mal à la vulgarisation du savoir géographique, d'où sa rareté dans les publications destinées au grand public. Les « *vues recentrées* » (de type A2), qui composent l'image de telle sorte que l'objet focalisant l'attention y soit placé en position centrale, ont été les plus fréquemment utilisées dans tous les types de livres de géographie de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ; elles attiraient les regards sur des vues emblématiques du centre bourgeois des villes ou sur des groupes humains « représentatifs ». La *Nouvelle Géographie Universelle* d'Elisée Reclus (1876) en fournit de nombreux exemples. En revanche, au début du XX<sup>e</sup> siècle, la géographie d'inspiration vidalienne a plus souvent utilisé les « *vues paysagères* » (de type B2) plus larges et projetant le regard sur l'espace rural en passant par-dessus les détails jugés inutiles des premiers plans des vues. Puis on a constaté que les formats dits « *subjectivants* » (type A3) ou « *pittoresques* » (type B3), plus facilement évocateurs d'impressions esthétiques partagées devant un paysage visité, ont été plus souvent mobilisés par une géographie des loisirs et des voyages dynamisée par l'essor du tourisme, dès les années 1950, ou par la place des représentations mentales dans la perception de l'espace vécu des villes, au cours des années 1980.

En proposant un tel tableau comme grille d'analyse de l'iconographie géographique, on se place à l'interface de la pratique scientifique et sociale d'une discipline et des conditions techniques, esthétiques et culturelles qui constituent le système iconographique dans lequel elle se déploie. Les classements typologiques et les

tableaux de fréquences des différents formats qu'une telle grille permet d'établir, peuvent utilement appuyer des convictions voire des argumentations. Ainsi nous ont-ils permis, par exemple, de situer vers 1880 le moment où la géographie française a commencé à se dégager de l'encadrement artialisant du regard qu'on portait sur la nature car cette libération s'est principalement manifestée dans l'iconographie par une diminution des types de vues privilégiant les premiers plans anecdotiques où figuraient des personnages, des scènes de genre et des détails géologiques ou botaniques : elles ont été progressivement remplacées par les formats « *mixtes* » privilégiant la partie centrale des vues. Plus près de nous, l'analyse des formats a également permis de caractériser une sensible inflexion du regard porté par les géographes français sur les paysages urbains à partir des années 1970-1980 : elle s'est manifestée notamment par une proportion plus élevée de formats resserrés sur les paysages intra urbains et leurs aspects architecturaux.

Ainsi l'expressivité des différents formats d'images a été mobilisée et mise au service de regards géographiques différents.

### **c) L'échelle des formats d'images.**

Cette analyse des formats suppose de conserver à l'esprit trois types de problèmes : un problème de positionnement, un problème de pertinence et un problème d'adaptabilité de la méthode.

L'utilisation d'une grille d'analyse des formats conduit à s'interroger sur l'échelle à laquelle se positionnent les observations et les logiques rationnelles des différentes approches scientifiques du monde. Celle que nous avons présentée convient pour l'analyse des géographies régionales de la France produites au XXe siècle. Pourtant, si l'on cherche à intégrer les évolutions récentes d'une géographie contemporaine, qui est devenue plus nettement multi scalaire qu'elle ne l'était auparavant, il faudrait au moins pouvoir prendre en compte l'espace à deux niveaux d'échelles supplémentaires. La première nécessiterait d'ajouter une colonne des « *micro espaces* », à gauche de celle des « *points de vue proches* », afin d'y classer les espaces habitables, l'architecture et ses volumes intérieurs voire même des espaces formés par les relations inter personnelles. Des représentations telles que le bureau d'un notable, la salle d'une réunion publique ou le guichet automatique d'une banque pourraient alors y trouver aussi leur place. A l'opposé, c'est un ensemble de scènes satellitaires, différemment configurées, qui occuperait les formats d'une colonne « *grands espaces* » ajoutée à la droite des « *points de vue lointains* ». On devine que les formats satellitaires pourraient être abordés comme des cartes alors que les formats « *micro espaces* » s'inscriraient dans un champ de compétence iconographique partageable avec d'autres disciplines de l'espace, en particulier l'architecture, ou avec d'autres sciences humaines telles que l'anthropologie ou l'ethnologie, si les formats incorporent la représentation des hommes photographiés (en portraits, en couples, en groupes, en réunions, etc.)

La grille d'analyse doit être calée sur les niveaux d'échelles dans lesquels s'inscrivent les pratiques analysées. Il s'agit, en somme, de choisir les bons réglages pour l'instrument de leur visualisation.

Le problème de pertinence concerne la définition des caractères propres à une représentation « directe », c'est-à-dire transparente du monde, pour son utilisation scientifique. La recherche des critères de l'objectivité de la représentation a suscité de nombreux débats théoriques. Il est tout à fait frappant de constater la proximité, voire le parallélisme, des interrogations méthodologiques relatives aux usages photographiques en

géographie (Jean Brunhes, Emmanuel de Martonne ou Pierre Monbeig) et en ethnographie (Bronislaw Malinowski, Pierre Verger ou Claude Lévi-Strauss)<sup>14</sup> mais aussi celles formulées par des artistes photographes. Ainsi est-il devenu important à certaines époques (aux yeux des géographes, en particulier entre 1920 et 1930) de distinguer nettement les pratiques artistiques des pratiques scientifiques de la photographie. Olivier Lugon montre bien, dans son travail sur *Le style documentaire' D'August Sander à Walker Evans*<sup>15</sup>, comment ces deux photographes ont contribué à définir une sorte de standard de l'objectivité documentaire en photographie : netteté, frontalité, horizontalité, vue directe, cadrage simple et plutôt large, absence d'effets lumineux, pas de gros plans. On retrouve dans cette liste de qualités requises pour un document photographique nombre de caractères propres aux photographies prises par les géographes ; par exemple dans l'éclairage assez normatif des conseils formulés par Emmanuel de Martonne ; on peut y trouver aussi l'origine des formats de « *vues paysagères* » de notre tableau. Du côté de l'histoire de la photographie, Olivier Lugon confirme l'existence de préoccupations communes portant sur la représentation des paysages entre certains géographes (Eugen Diesel, Siegfried Passarge, Paul Schultze-Naumburg, Nikolaus Creutzburg) et certains photographes allemands (August Sander, Robert Petschow, Albert Renger-Patzch) au cours des années 1930. C'est notamment le développement de la photographie aérienne qui avait suscité de tels rapprochements et relancé la réflexion sur la possibilité d'une « nouvelle objectivité » photographique<sup>16</sup>. Ce sont là des questions qui se reposent à chaque époque et chaque fois qu'une innovation technologique permet d'apporter de nouvelles formes ou de nouveaux points de vues à la représentation du monde.

Il convient d'adapter l'analyse des formats en fonction des thèmes et des terrains abordés. On devine bien que des ouvrages dont l'iconographie est exclusivement centrée sur l'illustration de la ruralité ou de l'habitat, de l'industrie ou des transports ou sur quelque autre domaine précis que ce soit, ne peuvent être traités sans faire un usage particulier de la grille d'analyse des formats. Dans ce cas, il faudra d'abord se poser la question du changement des catégories constituant la grille des formats pour mieux l'adapter à la spécificité de l'iconographie thématique analysée ; à défaut, plus « simplement », il faudra adapter l'usage et les critères de classement des images à chaque thématique différente si l'on souhaite plutôt pouvoir conserver à cette méthode son aptitude à faciliter les comparaisons d'œuvres ou d'ensembles d'images. Par exemple, dans le cas de photographies de routes ou de rues, qui évidemment ont assez souvent été photographiées à partir de « *points de vue proches* », il faut déterminer quels cadrages sont les plus « *subjectivants* » ou les plus « *objectivants* » et lesquels sont plutôt « *recentrés* » ou autres ... Chaque chercheur doit donc trouver son propre usage de la classification des formats sans prétendre y situer avec certitude la totalité des images analysées. D'ailleurs, s'il ne parvient pas à le faire d'une façon majoritairement (ou culturellement) indiscutable, il renoncera de lui-même à postuler la pertinence de l'analyse des formats pour sa recherche.

Ce questionnement méthodologique se pose avec une particulière acuité lorsque l'on change de terrain. Par exemple on constate facilement que l'iconographie de l'Afrique représente volontiers les populations et des végétaux alors que ces thèmes ont été généralement moins représentés dans les géographies de l'Europe. L'analyse des formats le traduit par une forte fréquence des « *points de vues proches* » et « *objectivants* » mais il faudra évidemment mener une étude complémentaire, mieux critériée et portant sur la représentation

des populations, si l'on veut préciser, par exemple, comment évolue cette imagerie particulière d'une époque à une autre, d'une partie du monde à une autre ou bien selon que l'auteur de l'iconographie est un géographe, un photographe ou un administrateur colonial<sup>17</sup>.

La dernière adaptation évoquée ici est celle qu'impose à l'analyse des formats la nature même des images étudiées, en particulier lorsqu'il s'agit de cartes. Bien sûr, celles-ci se différencient « naturellement » par leur échelle mais, lorsqu'elles sont publiées, elles se trouvent aussi recoupées par des cadrages susceptibles de cerner de plus ou moins près leur objet avec tous les effets de perception qui peuvent en découler : ainsi la massivité ou la continentalité du territoire français s'expriment-elles mieux sur la carte par un cadrage serré de ses frontières alors qu'un cadre plus large, et donc à plus petite échelle sur l'Europe de l'ouest, met mieux en valeur sa position péninsulaire ... Dans ce cas, on classera plutôt dans les « *formats objectivants* » ceux qui circonscrivent nettement les limites visibles d'un objet privilégié par la représentation (un pays, une ville, une vallée) et plutôt dans les « *formats subjectivants* » ceux qui apparaissent au contraire comme « taillés dans le vif » de l'objet par une intention particulière : par exemple le carré de trame viaire arbitrairement découpé dans le tissu urbain proche d'une gare tel que le montrent souvent certains guides de voyages. Mais, finalement, là n'est peut-être pas la principale difficulté d'analyse de ce type de représentation. Il est sans doute plus intéressant de rechercher le critère d'une différenciation plus élaborée des formats permettant de prendre en compte des usages graphiques aussi complexes que ceux que notre époque utilise. Pour cela nous proposons de différencier les cartes selon l'abstraction plus ou moins poussée de la réalité visible du monde qu'elles opèrent. On peut considérer, dès lors, que certaines cartographies se veulent graphiquement proches du monde qu'elles représentent : c'est le cas des cartes topographiques de l'I.G.N. qui cultivent la ressemblance graphique avec le référent terrestre ; d'autres, au contraire, qui construisent leur vision du monde à partir du traitement de variables statistiques dont les distributions sont rapportées au plan cartographique, sont de ce fait beaucoup plus abstraites ; d'autres, enfin<sup>18</sup>, ne conservant du dessin du monde que le souvenir de certaines formes, telles que les anamorphoses ou les chorotypes, construisent des représentations pleines d'une expressivité graphique dont la composante subjective est indéniable. L'analyse des formats d'images doit certainement en tenir compte car la nature de l'abstraction et de l'expression cartographique sont très significatives de la pensée géographique qui les utilise. Elles sont une composante probablement essentielle des systèmes iconographiques qui accompagnent l'évolution scientifique de la géographie et, à ce titre, nécessitent un approfondissement de cette réflexion à peine esquissée sur leur statut iconographique.

On peut ensuite s'interroger systématiquement sur la proportion des différents types de cartes ou sur la proportion respective des cartes et des vues paysagères ou encore sur les liens établis entre celles-ci et celles-là dans le déroulement d'un livre de géographie : c'est le croisement des résultats issus de l'utilisation des grilles de formats avec les analyses des dispositifs publiés qui donnera ensuite signification aux régularités ou anomalies statistiques constatées pour les seuls formats iconographiques.

### III) Les dispositifs.

Toute association d'image(s) et de texte(s) sur une page imprimée (ou sur un écran) constitue un dispositif. Celui-ci est le résultat d'un ensemble d'opérations, parfois techniques mais principalement intellectuelles, visant à sélectionner, ordonner, mettre en relation et présenter des images illustrant le texte courant d'une œuvre. C'est surtout le lieu où s'élabore et se manifeste ostensiblement la signification que l'on donne aux images. Un dispositif doit être étudié pour lui-même et dans sa relation éventuelle avec les autres dispositifs de l'œuvre.

#### a) L'analyse des dispositifs de l'imagement.

La première chose à considérer pour caractériser l'iconographie d'une œuvre, c'est d'abord le nombre d'images qui la constituent avant même de calculer son indice iconographique (c'est-à-dire le nombre moyen d'images par page). S'il n'y a que deux ou trois images dans un livre de géographie leur signification a de grandes chances d'être symbolique à moins qu'il ne s'agisse de quelques cartes de localisation. Si l'indice est inférieur à 0.25 son iconographie sera nécessairement sélective et souvent emblématique. Dès qu'il dépasse 0.5 et approche ou dépasse la valeur 1, il rend possible une illustration représentative qui suit pas à pas le texte courant à la manière des manuels scolaires. Au-delà de la valeur 1,5 l'indice devient plutôt un indicateur de la taille des formats d'images publiés (beaucoup de vignettes ou plutôt de grandes images) et de l'usage de dispositifs plus ou moins chargés d'images.

Dans l'approche des dispositifs il s'agit surtout d'observer les modalités d'association des différentes images (duos ou trios d'images, une photographie et une carte, deux vues d'un même lieu, d'un même thème, etc.) ainsi que leur disposition dans l'espace de mise en page (planches de petites photographies, format renversé « à l'italienne », superpositions d'images, etc.) et de les mettre en relation avec les contenus du texte principal de l'œuvre en suivant les liens, renvois et proximités explicitement établis par les auteurs. La répétition ou la variation de plusieurs dispositifs de mises en pages dans l'espace d'un livre, d'un diaporama ou d'un site internet résultent d'une stratégie illustrative globale que l'on propose d'appeler son « *imagement* »<sup>19</sup>. Ce mot, à peine utilisé par la langue française, pourrait désigner toutes les procédures visant à sélectionner, trier, classer et mettre en ordre des images selon des logiques narratives et des finalités expressives variables en vue de leur publication.

L'étude de l'imagement associe un point de vue quantitatif qui recense la proportion des différentes sortes d'images, un point de vue qualitatif qui traite des thèmes et des lieux que les images représentent, et un point de vue distributif qui examine les modalités de leurs associations en dispositifs, de leur ordre et du principe de leur défilement ainsi que de leur articulation avec le texte courant. Ces différents leviers de l'expression non textuelle des idées sont différemment sollicités selon les genres éditoriaux que l'on considère. Dans tous les cas, il s'agit de démêler, dans les stratégies mises en œuvre par l'imagement, celles qui ont une finalité scientifique de celles dont les visées sont plutôt sociales ou simplement commerciales. Ce sont aussi d'assez bons indicateurs de l'évolution des systèmes iconographiques et des pratiques expressives qu'ils mobilisent.

## b) Etudes de cas : l'imagement de la France.

L'étude de l'iconographie des géographies de la France montre qu'il est intéressant d'analyser l'usage des dispositifs, le choix des types d'images et la sélection des lieux représentés.

On sait qu'à la fin du XIXe siècle le maintien de la tradition artistique du pittoresque, le formatage théâtralisé des vues de villes et le fait que les images étaient isolées sur une page, souvent hors texte, a contribué à leur conserver un statut majoritairement emblématique et à les maintenir sans commentaires « hors du propos » scientifique. Paul Vidal de la Blache a interrompu cette tradition par une pratique innovante des dispositifs iconographiques révélée dans la réédition de 1908 de sa géographie de la France. Dans *La France. Tableau géographique*, en effet, il a publié des planches associant presque systématiquement deux vues – parfois une vue et une carte – sous le même titre. Ce dispositif incitait les lecteurs à comparer les photographies et, guidés par les titres de l'auteur, à y voir les ressemblances ou les différences suggérées ou expliquées par les commentaires. C'est ainsi qu'à maintes reprises des photographies ont été érigées en types exemplaires par les titres. Par ce moyen la dimension emblématique ou symbolique, toujours prompte à ressurgir dans la contemplation des paysages, ne pouvait pas s'exprimer puisque les images étaient mobilisées par un raisonnement comparatif visant à établir une vérité plus générale. Ce dispositif de visualisation permettait de transformer des vues en visées intellectuelles et des parcours en démarches. C'est pourquoi il a été ensuite repris par la quasi-totalité des géographes post-vidaliens dans leurs publications illustrées.

< figure n° 2 >

Pour cette raison, également, il fut transposé dans les manuels scolaires en tant que dispositif pédagogique propice à la formation des jeunes esprits. Jean Brunhes, ce « *géo-photo-graphe expert* », comme le qualifie Marie-Claire Robic<sup>20</sup>, fut le principal artisan d'une « mise à disposition » expressive des images à la fois dans l'iconographie très soignée des collections de manuels scolaires qu'il a dirigées chez l'éditeur Mame et dans les dispositifs photographiques éloquents qui ont traversé les différentes éditions de sa *Géographie humaine*. La figure n° 2 donne l'exemple d'un dispositif comparatif binaire intéressant parce qu'il montre à la fois que « l'air de famille » de ces deux villes permet d'en dégager un type de site urbain et qu'il faut néanmoins se garder d'interpréter trop vite la ressemblance des formes topographiques de ces paysages comme la preuve d'une origine géologique identique. Cette combinatoire des apparences est devenue ensuite l'un des principaux appareillages utilisés par la stratégie iconographique de cet auteur. Comme il serait facile d'en multiplier les exemples, on peut donc vraiment considérer les dispositifs comparatifs de photographies comme l'un des schèmes constitutifs du système iconographique de l'école française de géographie qui s'est développé dans la première moitié du XXe siècle.

Si l'on s'intéresse, maintenant, au lien établi par l'iconographie entre la représentation figurative d'un lieu et sa représentation cartographique, on constate qu'il n'a commencé à « faire figure » de dispositif géographique que dans la *Nouvelle Géographie Universelle* d'Elisée Reclus (1876). On y trouve, en effet, de nombreux rapprochements<sup>21</sup> de gravures figuratives et d'extraits de la carte d'Etat Major. Plus tard, c'est devenu un quasi-procédé professionnel pour les géographes quand, par exemple sous la responsabilité directe d'Emmanuel de Martonne<sup>22</sup>, les étudiants en géographie apprenaient à articuler mentalement des paysages

vus sur le terrain et des paysages cartographiés (et inversement). Dans le système iconographique de « l'école française » ce couplage du plan et de l'élévation, du paysage observé et de son abstraction cartographique, constituait une forme canonique de la pensée géographique et de son expression iconographique qui, grâce à la photographie de terrain, se répandait dans toutes les publications géographiques, de l'école primaire à l'université. On peut même penser que la mentalisation cartographique des paysages a contribué à établir une assimilation ambiguë de ces deux types de représentations. D'ailleurs, lorsque la pensée géographique est devenue plus sensible aux explications économiques, à partir des années 1960, ce couplage des photographies et des cartes topographiques s'est dissocié<sup>23</sup>. La géographie universitaire a presque cessé de publier des photographies pour privilégier les cartes statistiques thématiques dans les manuels publiés entre 1965 et 1975 alors qu'à la même époque les manuels de la géographie scolaire, primaire et secondaire, trouvaient la clé d'un renouveau pédagogique dans la multiplication de clichés en quadrichromie plus ou moins bien localisés. Le lien visuel établi entre les paysages et les cartes n'était plus ressenti comme nécessaire par une géographie universitaire qui commençait à jeter les bases d'un nouveau système iconographique.

< figure n° 3 >

La figure n° 3 résume les résultats d'une analyse de l'iconographie de 33 manuels de géographie de la classe de 3<sup>ème</sup> publiés en France<sup>24</sup> entre 1950 et 1993. Elle croise plusieurs moments de l'approche de ce que nous appelons **l'imagement** des œuvres. Elle montre très clairement une concurrence entre les photographies et les cartes dont l'utilisation par ces manuels semble avoir évolué de façon inversement proportionnelle au cours de ce quasi demi-siècle. C'est vers le milieu des années 1970, au moment où les photographies étaient les plus abondantes, que se sont également opérés des choix éditoriaux privilégiant des photographies de plus grande taille ainsi que des cadrages en gros plans plus nombreux.

La deuxième partie de la figure signale encore plus nettement, au cœur des années 1970, un changement profond dans la thématique représentative de l'iconographie des manuels de géographie. Tous les indicateurs formels et thématiques de leur imagement semblent indiquer qu'il s'est produit à ce moment là un important changement dans les pratiques iconographiques de la géographie scolaire. C'est le moment où, dans l'iconographie des manuels du secondaire, les thèmes de la géographie urbaine ont dépassé ceux de la géographie physique et de la géographie rurale et c'est aussi le moment où l'orientation sociale de la géographie s'est notamment manifestée visuellement par des représentations plus fréquentes des hommes photographiés en gros plans. On sait que cela correspondait à une sensible réorientation de la discipline que certains ont qualifiée de crise de la géographie française. Nous serions tentés d'y reconnaître un signe du basculement de la géographie française vers ses nouveaux horizons et surtout une manifestation de la recomposition consécutive de son système iconographique. Pour notre propos méthodologique, nous en retiendrons la possibilité de caractériser chaque œuvre publiée par quelques critères formels et thématiques de son iconographie qui, comme ici, facilitent les comparaisons : la proportion des gros plans photographiques, des vues aériennes, la part des paysages naturels ou ruraux et celle des paysages urbains, les portraits d'individus ou de groupes humains, les monuments, certaines activités comme l'industrie, etc.

Dans un second temps de son approche, l'analyse de l'imagement doit aussi poser l'importante question des lieux et des espaces qui sont montrés ou occultés par l'iconographie géographique.

<Figure n° 4>

La figure n° 4 situe les lieux qui ont été le plus souvent représentés par l'iconographie des 54 géographies de la France (publiées en France depuis 1839) qui constituent le corpus que nous avons questionné. La carte <sup>25</sup> montre d'abord qu'ils se concentrent depuis longtemps en région parisienne, sur l'axe de la Seine et sur la Loire. Ailleurs, ils suivent les frontières continentales et maritimes, sauf au nord-est du pays. Sur ce schéma, répété par une tradition iconographique plutôt conservatrice, chaque époque a ajouté ses images propres en accentuant l'illustration périphérique du territoire par la représentation des principales zones industrialo-portuaires et, surtout, par la forte valorisation iconographique des implantations économiques et touristiques dans le midi de la France. A partir des années 1950, dans la géographie scolaire, l'iconographie a signifié ou accompagné le rééquilibrage spatial voulu et affirmé par la politique d'aménagement du territoire en même temps qu'elle illustre les aspirations au soleil et à la nature qui se développaient dans la publicité touristique et donc dans l'opinion publique. Si bien que, d'année en année, on a vu se creuser nettement sur la carte un vide iconographique qui accompagnait le vide économique et démographique d'une France « diagonale » en perte de vitesse.

Cette remarque suppose sans doute que la visibilité iconographique d'un lieu soit proportionnée à sa place dans l'organisation de l'espace géographique étudié. Elle suppose aussi, dans la pratique iconographique, une certaine redondance entre le contenu textuel et le contenu iconique d'une description géographique. On imagine pourtant que cette « représentativité » du livre textuel par le livre des images qui l'accompagne ne soit pas toujours réalisée : si les images manquent ou si elles se substituent aux manques de l'information, notamment. Il peut arriver aussi qu'une iconographie s'adapte à un genre, à un public ou simplement à une époque dans le cas d'une réédition. C'est ce qui explique, par exemple, que les trois premières versions du *Tableau de la géographie de la France* n'ont pas du tout été illustrées de la même façon par Paul Vidal de la Blache : l'édition originale de 1903 ne comportait que des cartes à différentes échelles. Celle de 1908 y a ajouté un grand nombre de photographies commentées<sup>26</sup>. Celle de 1911, destinée à un public d'historiens, a rogné certaines cartes et simplifié leurs commentaires tout en réduisant le nombre des photographies au profit des plus « historiques » d'entre elles. Il y avait donc, dans l'esprit de son auteur, une volonté délibérée d'adapter la signification de l'iconographie à la diversité attendue de ses publics sans pour autant modifier le texte principal de son œuvre ; ce qui conduit à s'interroger sur le niveau d'intégration de l'iconographie et de l'œuvre écrite comme sur les procédés de leur articulation.

En effet, le simulacre d'un parcours effectif du terrain par la succession organisée de représentations figuratives et de cartes de localisation associées (tel que le réalise *La France* d'Elisée Reclus, 1876) et, d'autre part, l'affirmation d'un cheminement réflexif appuyé sur des figurations cartographiques en grande partie numérisées par l'appréhension statistique de l'espace de référence (comme se présente *La France* de Denise Pumain et Thérèse Saint-Julien, 1990), affirment ostensiblement dans leurs choix d'imagement les différences de leurs itinéraires intellectuels.

L'ordre de défilement des images dans l'espace d'un livre ou dans le temps d'une projection audio-visuelle est guidé par une logique d'exposition linéaire dont découle la compréhension du sens de l'œuvre et qui intéresse son approche épistémologique. En effet, selon le genre éditorial considéré et/ou selon l'époque de la publication, les images et figures des géographies de la France peuvent avoir été rangées en suivant un ordre conventionnel tel que la succession alphabétique des noms de départements (par exemple pour la *Géographie illustrée de la France et de ses colonies* par Jules Verne, 1868). Le plan d'un livre, qu'il soit chronologique ou « à tiroirs », peut aussi enchaîner ses descriptions en suivant la fiction littéraire d'un voyage qui se déroule plutôt dans l'espace maîtrisé par la cartographie tel que les Géographies Universelles en ont donné l'exemple. Il est alors intéressant de comparer les itinéraires narratifs adoptés par différents auteurs pour décrire les mêmes pays, les mêmes villes et les mêmes lieux à différentes époques<sup>27</sup>. Ce type d'observation peut être étendu à l'analyse du déroulement des illustrations qui accompagnent un article scientifique. Ainsi trouve-t-on, dans les *Annales de Géographie* (surtout avant 1914), de nombreux articles dont le déroulement discursif est appuyé par le parallélisme organisé d'une mise en scène méthodique de l'iconographie qui semble suivre le modèle consacré par les excursions géographiques universitaires<sup>28</sup>.

La réflexion devra être poursuivie pour parvenir à décrire les interactions mises en oeuvre au sein des dispositifs, dans le déroulement de l'imagerie et dans l'articulation entre iconographie et texte courant. Si l'on veut pouvoir ensuite les comparer, il faut donc d'abord pouvoir les caractériser. Cela suppose, en premier lieu, de pouvoir coder différents types de dispositifs en fonction du nombre, des types, des formats et des contenus d'images. Cela suppose ensuite de coder également leur défilement dans l'espace d'une oeuvre pour aboutir finalement à l'écriture d'un algorithme caractérisant un imagerie<sup>29</sup>. Bien sûr, un tel codage n'a d'intérêt que s'il facilite le traitement informatisé des imageries et, surtout, de leurs comparaisons.

### **c) Des dispositifs en pleine évolution.**

La qualité technique des images photographiques, souvent assimilée à une qualité esthétique, est le premier critère de leur sélection. Il arrive fréquemment que des clichés d'auteurs soient refusés par les éditeurs qui ne les jugent pas assez « professionnels » tant il est vrai que netteté et couleur sont deux qualités essentielles à la fonction illustrative encore majoritairement dévolue aux photographies de paysages. Pourtant, on sait qu'il n'en a pas toujours été ainsi puisque Brunhes, de Martonne, Demangeon, Dresch, Monbeig et beaucoup d'autres géographes étaient aussi photographes de leurs terrains. C'est après la deuxième guerre mondiale que le regard des géographes a été progressivement disqualifié par la conjonction de plusieurs facteurs parmi lesquels, principalement, un usage croissant de la photographie en couleurs, qui impliquait notamment un traitement complexe des négatifs, l'utilisation fréquente de photographies aériennes, qui imposait un appareillage adapté, et le recours aux services d'agences photographiques, qui défendaient les droits de la propriété artistique des photographes. En revanche, les auteurs ont assez facilement conservé une responsabilité entière sur les images non figuratives telles que courbes, graphiques ou schémas dont le coût de publication est sans doute jugé négligeable par les éditeurs. Quant aux ciels bleus des photographies, c'est la photographie en couleur et peut-être le développement de la publicité pour le tourisme, qui les ont imposés dans les manuels scolaires car, au temps de la gravure ou des clichés en noir et blancs (donc entre 1850 et

1950), les artistes accordaient beaucoup d'intérêt aux contrastes lumineux qui traversaient les nuages ... Au delà de l'anecdote cette interrogation pose la question de la responsabilité personnelle de l'auteur dans la sélection de l'iconographie et donc elle pose également le problème de son intégration à l'œuvre. C'est pourquoi il est particulièrement important, à défaut d'informations précises sur les conditions d'élaboration concrètes de l'imagement des ouvrages, d'observer les évolutions qu'enregistre leur iconographie, par exemple, lorsqu'ils sont réédités, et de préciser le statut des fournisseurs d'images. Ce sont de bons indicateurs des stratégies que les auteurs conduisent au moyen de l'imagement de leurs oeuvres<sup>30</sup>.

A défaut de pouvoir retrouver facilement l'intentionnalité première, et parfois polyvalente, de l'iconographie des oeuvres, il convient au moins d'en caractériser l'imagement afin de pouvoir l'analyser notamment en le rendant comparable à celui d'autres oeuvres. Si l'on ne peut dire grand chose d'un imagement dont on ignore les objectifs, il est plus facile de procéder à des comparaisons car les ressemblances comme les différences constatées incitent à la réflexion et à la recherche de causes. Mais comment conserver la trace d'un aussi grand nombre d'observations portant sur tous les critères qui ont été évoqués ci-dessus ? Ici encore la solution consiste à utiliser des grilles de lectures standardisées pour caractériser l'imagement de chaque œuvre par son « spectre iconographique<sup>31</sup> ». Celui-ci sera composé de quelques descripteurs : proportion des différents types d'images, proportion et ordre de défilement des thèmes représentées, types d'associations en dispositifs, carte de localisation des lieux représentés, etc. La comparaison avec l'imagement d'autres œuvres se fera au moyen des coefficients de corrélations<sup>32</sup> qu'un tableur permet de calculer facilement en comparant les oeuvres deux à deux. La collecte de ce type de données appuyée sur des grilles d'observations comparables peut constituer, par sa répétition et sa mémorisation, le fondement d'une connaissance des systèmes iconographiques à travers une meilleure connaissance des pratiques d'imagement qu'ils induisent.

L'idée de déroulement de l'iconographie conduit enfin à s'interroger sur la façon de lire un ouvrage de géographie illustré. Comment s'effectue la lecture ? Comment se font les allées et venues entre le texte courant et les paratextes, entre les différentes images, entre le textuel et l'iconique ? La psychologie expérimentale, qui a expérimenté l'observation des mouvements oculaires pendant la lecture, pourrait sans doute apporter quelques réponses à ces questions. Certes, aujourd'hui, la plupart des publications sur internet sont encore des cousines du livre mais on sent venir pour bientôt de nouvelles formes de publications qui donneront lieu à des cheminements plus individualisés de la lecture. Elles permettront surtout un foisonnement iconographique qui imposera une lecture sérielle de grands nombres d'images au sein desquelles la part des images animées ou interactives va s'accroître rapidement. De nouveaux dispositifs expressifs sont désormais réalisables qui vont indéniablement transformer la façon de représenter et de décrire le monde. On constate déjà à quel point l'animation des scènes satellites par l'outil informatique transforme la vision que nous en avons et annonce une transformation radicale de la relation des hommes au monde. Une telle perspective suppose donc que l'on s'interroge sur les liens que la discipline géographique établit entre les textes et les images qu'elle produit et publie. Elle commence notamment par la nécessaire élucidation des procédures selon lesquelles les géographes décrivent les représentations du monde qu'ils utilisent, c'est-à-dire par l'analyse des postures icono-graphiques qu'ils adoptent.

#### IV) La posture icono-graphique.

Cette expression désigne la façon de fixer la signification donnée à une image au moyen d'un texte qui la titre, la légende ou la commente.

##### - a) L'analyse des postures icono - graphiques en géographie.

Chaque auteur a sans doute une façon particulière de décrire des images en rapport avec son projet intellectuel mais, dans l'infinité théorique des manières de commenter une image figurative, il existe des façons plus conventionnelles ou plus systématiques de le faire. Certaines sont plutôt descriptives, d'autres plutôt interprétatives, d'autres sont imaginatives, poétiques ou ironiques. Il apparaît aussi que certaines sont plus souvent utilisées pour les descriptions de paysages, pour le commentaire des cartes, en particulier par les géographes de formation. Sur ce constat s'appuie une technique de classement des relations établies entre textes et images visant à faciliter l'identification et la caractérisation des postures adoptées par différents auteurs, par différents genres ou à différentes époques.

Une enquête exploratoire inspirée par les travaux de Pierre Bourdieu<sup>33</sup> et de Roland Barthes<sup>34</sup> consistait à recueillir en grand nombre des commentaires de photographies de paysages rédigés par un public hétérogène mais comportant une forte proportion de géographes de formation<sup>35</sup>. Puis, répétée sous d'autres formes et en s'adressant à d'autres publics<sup>36</sup> cette procédure d'enquête a progressivement dégagé un principe de classification des principales modalités icono-graphiques.

<Figure n° 5>

L'exemple donné par la figure n° 5 (*Tableau des principales modalités icono-graphiques*)<sup>37</sup> permet de constater d'abord que tous les commentaires peuvent être situés et classés dans un « espace sémantique » rapporté à deux dimensions qui correspondent à deux attitudes fondamentales mises en œuvre dans la lecture des images : la description et l'interprétation. Dans cet espace, la plupart des descriptions se répartissent entre cinq catégories qui ont été rangées (en colonnes sur la figure n° 5) dans un ordre croissant d'abstraction du contenu visible des images : 1) l'*énumération* énumère systématiquement les objets ou éléments visibles sur l'image ; 2) l'*induction* relève dans l'image les signes, les indices permettant de comprendre son origine, sa localisation et les circonstances de son élaboration ; 3) la *généralisation* abstrait et généralise le contenu de l'image ; 4) la *sélection* ne retient qu'une partie du contenu de l'image et/ou focalise sa signification dans une direction privilégiée parfois orientée par une problématique ; 5) la *transposition*, qui procède souvent par ironie, recompose la lecture de l'image dans un domaine qu'elle n'appelle pas explicitement<sup>38</sup>.

Du côté de l'interprétation, il y a six catégories : 1) la *désignation* énonce strictement ce qui est visible dans une image ; 2) la *connotation* exprime un jugement de valeur ou un sentiment à son propos ; 3) l'*explication* apporte des informations qui ne sont pas visibles dans l'image ; 4) la *symbolisation* prend l'image comme support d'une signification d'ordre général ; 5) la *rhétorique* interprète l'image par l'intermédiaire d'un jeu sur les mots et sur leur sens, souvent de façon ironique, poétique ou en mobilisant des références culturelles ; 6) l'*imagination*, qui transforme la signification des images de façon imaginaire, est souvent associée à une *transposition*.

En théorie, une posture icono – graphique (ou « icono - textuelle » si l'on craint des confusions à l'oral) se caractérise par l'usage répété d'au moins une de ces prises de position à la fois descriptives et interprétatives

que sont les modalités icono-graphiques décrites par la figure n° 5. Mais, bien évidemment, ces modalités peuvent aussi se combiner de façon plus complexe, selon les contenus représentés par les images ou selon les genres dans lesquels elles sont publiées. Certaines personnes, certains auteurs adoptent souvent les mêmes modalités alors que d'autres ont une posture au registre plus varié. C'est l'emploi différencié de plusieurs modalités qui permet de différencier et de caractériser, voire de personnaliser, les postures.

Les réponses données par les géographes de formation contemporains (que nous avons pu interroger) se distinguent notamment par leurs préférences pour les niveaux les plus modérés d'interprétation des images (la figure n° 5 souligne qu'ils excluent fréquemment les connotations et les détournements imaginaires) mais aussi par une distance descriptive qui leur fait adopter, bien plus souvent que d'autres, les postures de «désignation généralisante» ou d'«explication généralisante» qui ont pour point commun de donner aux images une signification exemplaire, générale ou typique, allant au-delà de leur particularité. Sans entrer dans les détails fort intéressants qu'apporte ce type d'enquête<sup>39</sup>, retenons ici qu'elle nous laisse supposer que la formation scientifique des géographes les conduit généralement à réduire sensiblement la polysémie virtuelle des images, a fortiori lorsqu'il s'agit de paysages, pour se préserver de leurs interprétations subjectives.

#### **b) Postures de géographes.**

Qu'en est-il, maintenant, des commentaires effectivement publiés par les géographes dans leurs œuvres ? Les géographies de la France publiées depuis 1839 montrent que les commentaires portés sur les images se sont sensiblement transformés tout en faisant preuve d'une prudente retenue dans leur interprétation des représentations figuratives. Pour pouvoir les étudier et les comparer de façon méthodique, il faut disposer d'une grille de lecture spécifique que ne fournissent ni la géographie, ni la linguistique ni la sémiologie. C'est pourquoi, afin d'éviter d'en faire une approche trop réductrice (parce que vue de l'intérieur, par un géographe de formation) il nous a semblé éclairant de reprendre les modalités icono-graphiques délimitées par notre enquête d'opinion contemporaine avec l'idée que le large éventail de possibilités qu'elles décrivaient, couvrirait mieux toutes les éventualités d'une recherche remontant l'histoire de l'iconographie géographique de la France. La seule simplification apportée pour constituer une grille d'analyse opératoire a consisté à en exclure des modalités de transposition et d'imaginaire qui ont rarement passé le cap de la publication dans les ouvrages géographiques étudiés (le cadre de cette grille de lecture restreinte à 20 modalités icono-graphiques a été porté en rouge sur la figure n° 5).

L'utilisation d'un tel outil ne vise pas à enfermer les auteurs dans des postures, voire dans des styles narratifs après l'analyse de quelques citations. Elle sert plutôt à structurer ou étalonner des observations comparatives portant sur de grandes séries d'images commentées car, éventuellement renforcée par l'utilisation d'un logiciel de lexicographie pour traiter les gros corpus d'images<sup>40</sup>, elle permet de différencier des postures d'auteurs voire des postures de genres.

Prenons quelques exemples. Cette méthodologie nous a permis de différencier - peut-on dire objectivement ? - le style très énumératif des commentaires de photographies rédigés par Jean Brunhes, dans sa *Géographie Humaine* et de souligner, en comparaison, la cinématique originale d'une description vidalienne<sup>41</sup> très fréquemment caractérisée par sa posture d'« induction explicative » (c'est-à-dire la mise en relation icono-

graphique de ce qui est visible dans la représentation du paysage avec des causes invisibles telles que le climat, la géologie et/ou l'histoire). Cette posture la différencie sensiblement de l'écriture « géographique » de ses héritiers directs plus portés à formuler des « *généralisations sélectives* » (c'est-à-dire le repérage de types s'inscrivant dans une problématique spécialisée). Ce constat, s'ajoutant à d'autres, permet d'argumenter l'idée d'une continuité doctrinale et méthodologique toute relative au sein « l'école française de géographie ». Plus tard, en se portant sur les grandes séries d'images de la géographie de la fin du XXe siècle, cette caractérisation des postures permet d'observer, vers la fin des années 1960, l'émergence d'une nouvelle façon de décrire les paysages de la France, dont on peut se demander si elle ne reflète pas directement l'hésitation doctrinale de la discipline à cette époque. Il s'agissait en effet d'une sorte de bi-polarisation des titres et des commentaires associant à chaque image figurative à la fois un niveau de lecture « inductif », plutôt dicté par la spécificité et la matérialité du lieu représenté, et un niveau de lecture plus « symbolique » se plaçant à une autre échelle d'interprétation, en partie subjective, et maniant des effets rhétoriques à l'occasion. On constate que cette poussée de subjectivité ou d'expressivité des commentaires s'est ensuite répétée plus souvent (tout en demeurant très minoritaire) dans l'iconographie géographique universitaire de la France, surtout à partir des années 1980<sup>42</sup>. La fréquence grandissante de l'usage des modalités icono-graphiques les plus subjectives et, tout particulièrement, les « généralisations symboliques » et « l'induction rhétorique » peut être considérée comme l'une des manifestations, sémantiques et stylistiques, de la modification du système iconographique de la géographie française qui semble s'être produite depuis la fin des années 1970 .

### - c) **Limites et prolongements.**

La pertinence de l'analyse des relations entre textes et images est strictement conditionnée par certains aspects quantitatifs des corpus étudiés mais son principe peut aussi être étendu à l'analyse des dessins.

La définition de postures par l'analyse des modalités icono – graphiques n'est pas toujours possible, notamment si les illustrations d'un livre sont simplement titrées et localisées (par exemple « le port de Nice » ou bien « Cahors – département du Lot »). Comme c'était malheureusement chose fréquente au XIXe siècle, ceci constitue la principale limite de cette approche des relations entre textes et images. C'est aussi ce qui la rend inopérante pour l'analyse de fonds photographiques peu référencés. A l'opposé, si les commentaires d'une image dépassent 400 ou 500 signes alphanumériques, ils peuvent combiner plusieurs modalités iconographiques différentes et, par là même, rendre la classification moins pertinente à cause d'une plus grande subjectivité dans la codification. Toutefois, nous n'avons pas encore rencontré d'ouvrage qui, ayant généralisé une telle pratique, nous aurait incité à utiliser la technique de l'analyse lexicale plutôt que celle des postures. En fait, c'est entre 50 et 200 caractères que se situe la longueur de la très grande majorité des commentaires d'images dans les livres de géographie. Une certaine réserve semble, en effet, avoir caractérisé l'écriture géographique dès ses origines et sur ce constat peut s'appuyer l'opérationnalité de la procédure décrite ci-dessus. Il est clair, néanmoins, que cet outil convient surtout aux systèmes iconographiques du XXe siècle.

Il convient aussi de définir un corpus assez large et diversifié pour qu'il justifie la mise en œuvre d'une procédure de codage des icono-textes. Inutile de s'y essayer avec quelques images car la subjectivité du chercheur pèsera trop lourdement sur l'interprétation. A l'expérience il semble que les caractéristiques

posturales de l'icône-graphie d'une œuvre se dessinent assez nettement à partir d'un seuil avoisinant une centaine d'images analysées s'il s'agit d'un livre ou d'un fonds d'images relativement homogène. Cela rend donc possibles des sondages au tiers ou au quart sur les séries plus longues<sup>43</sup>. En revanche, dans les procédures comparatives d'ouvrages ou d'auteurs, les contrastes se repèrent vite, plus vite même que les ressemblances, tant l'œil critique est habitué à discriminer les différences et les types. Quelques images, quelques commentaires exemplaires suffiront parfois à repérer l'originalité d'un auteur, à caractériser un genre. Mais, pour saisir des mouvements d'ensemble, communs à plusieurs auteurs ou à une époque, la conviction du chercheur ne pourra s'affirmer qu'au regard d'un plus grand nombre d'observations (plusieurs centaines, voire des milliers, d'images). C'est même par la mise en séries des œuvres, des genres et des époques que peuvent s'affirmer des convictions appuyées sur des constats convergents.

<figure n° 6 >

A l'instar de l'analyse des cartes en tant que formats, celle des dessins, en tant que postures descriptives, peut se révéler intéressante. On sait qu'au début du XXe siècle, en particulier, les géographes ont beaucoup dessiné ce qu'ils observaient sur le terrain avant que les photographies et les diapositives ne se substituent à ce mode d'archivage de la mémoire visuelle. Mais il apparaît que Vidal de la Blache, de Martonne et Deffontaines, pour ne citer que les plus « représentatifs », ne dessinaient pas du tout de la même façon : le dessin du premier était toujours très sélectif et linéaire ; le suivant généralisait de façon volumétrique des constats pris sur le vif et référés à la carte ; et le dernier s'investissait dans le détail des formes, des matières et des ombres visibles dans le paysage. La figure n° 6 (*Différentes stratégies graphiques pour dessiner un paysage*) montre qu'il est possible de dresser une typologie des manières de dessiner un paysage qui s'appuie sur les diverses formes de simplification, de schématisation et d'abstraction de ses éléments visibles. Les deux axes discriminants de cette classification vont du « *visuel* » au « *conceptuel* » et de « *l'analyse* » à « *la synthèse* »<sup>44</sup>. De même que le commentaire d'une vue contribue à en réduire et orienter la polysémie, de même le mode de simplification graphique de l'apparence visible concourt-il au même effet, quasi rhétorique, de concentration du sens.

Du côté du « *visuel* », on note la représentation réaliste des volumes, des ombres, des teintes et de la profondeur perspective ; du côté de l'« *analyse* », la représentation précise et fragmente le paysage au moyen du contour linéaire des formes. C'est entre ces deux positions que l'on va classer des **dessins** réalistes plus ou moins ombrés ou hachurés comme ceux que réalisait Pierre Deffontaines. A l'extrémité opposée de l'axe, en allant en direction du « *conceptuel* », on placera tous les **croquis** qui procèdent à la simplification des lignes et des formes (ce que faisait Paul Vidal de la Blache) jusqu'à ce que leur figuration géométrique nécessite d'être précisée par des textes d'identification.

Sur l'autre axe, le souci de restitution de la réalité volumétrique du paysage, conduit à abstraire les textures au profit des lignes de composition. Cela aboutit au dessin de blocs **diagrammes**, comme ceux que réalisait de Martonne ou comme ceux qui structurent les paysages numérisés en trois dimensions, et ensuite, par l'agrégation non euclidienne des formes, à de quasi compositions symboliques. Enfin, c'est entre la « *synthèse* » et le « *conceptuel* » de ce schéma que se placeront toutes les représentations allant des **schémas** partiellement figuratifs (mais plutôt dynamiques) tels que les chorèmes, les chorotypes, les anamorphoses,

jusqu'aux symbolisations non figuratives telles que les modèles graphiques ou les organigrammes. On voit bien que toutes ces postures d'abstraction du paysage ne relèvent ni de choix esthétiques ni de choix techniques mais bien d'authentiques positions intellectuelles vis-à-vis des paysages considérés comme sources de savoir géographique.

Si l'on tente maintenant une mise en relation avec la description textuelle des images, on peut constater que le codage graphique des paysages peut passer d'une énumération graphique des éléments visibles du paysage (par le **dessin réaliste**) à une généralisation de ses formes (par le **croquis des contours** et des limites) puis à une sélection des signes (par **schématisation**) qui, parfois, aboutira à sa transposition sémiotique (par géométrisation et **modélisation**) hors du champ de la représentation. De la même façon, il peut être plus ou moins réaliste, connoté, symbolique ou imaginaire si l'on se place du point de vue de leur expressivité. Il semble donc que la textualisation des images et leur réduction graphique empruntent des formes d'intellectualisation similaires caractérisées par des niveaux d'abstraction successifs comparables. On serait donc tenté, quand les sources le permettent, d'incorporer certains dessins figuratifs des géographes à l'ensemble des éléments permettant de préciser leurs postures icono-graphiques. Toutefois, prendre en compte tous les types de dessins qu'ils publient aujourd'hui dans leurs ouvrages, serait sans doute s'aventurer avec des outils sous dimensionnés dans un domaine traversé par des logiques artistiques ou esthétiques plus complexes à analyser<sup>45</sup>.

## **V) Jusqu'aux limites de la méthode.**

L'analyse d'images rend certaines précautions nécessaires.

### **a) La combinaison des outils.**

La méthode que l'on vient de décrire peut se révéler utile dans beaucoup de domaines différents dès lors qu'ils mobilisent des images figuratives en les commentant. Bien sûr, on pense d'abord aux publications de la géographie scolaire et à la géographie du grand public dans ses diverses présentations du monde. On peut aussi penser à la géographie du tourisme voire à celle de l'aménagement du territoire et de l'urbanisme<sup>46</sup> qui ont affaire à des justifications de tous ordres fréquemment exprimées à travers la manipulation d'imageries. La géographie culturelle, notamment celle des micro espaces urbains ou touristiques, peut y trouver un outil lui permettant d'appuyer des travaux d'enquêtes portant sur l'impact des représentations mentales sur la perception et les représentations de l'environnement. Christian Germanaz s'y est essayé avec brio pour analyser la place du volcanisme dans l'identité réunionnaise<sup>47</sup> en mobilisant toutes sortes de supports iconiques allant des cartes aux gravures et des dessins aux photographies. Dès lors que des images figuratives sont mobilisées dans une argumentation, l'analyse des postures icono-graphiques trouve à s'exercer.

C'est la convergence ou la co-variation des formats, des dispositifs et des postures qui, en principe, constitue l'argumentation de cette méthodologie mais il convient de constater tout de suite qu'elle n'est pas toujours réalisée car ces trois outils n'ont pas exactement le même domaine d'application. Ainsi, il est clair que la posture icono-graphique analysée dans chaque cas d'image n'a pas d'autre intérêt, pour toute la période du XIXe siècle, que de constater la mise « hors-texte » des gravures paysagères par le fait même de leur

emblématisation, leur légende se limitant presque toujours à les localiser. En revanche elle aide à préciser finement l'évolution d'une pensée géographique s'illustrant tout particulièrement, au long du XXe siècle, dans ses publications scolaires. De même, l'imagement doit-il être strictement interprété dans l'éclairage du genre auquel appartient l'ouvrage que l'on analyse. S'il s'agit d'un manuel scolaire, il illustrera la contrainte institutionnelle des programmes alors qu'on lira mieux l'innovation géographique ou pédagogique dans la particularité des dispositifs de sa mise en page. Quant au format, que l'on peut supposer fortement influencé par les conditions techniques de la prise de vue ou de sa reproduction, il ne faut surtout pas lui dénier une part d'expressivité ! En effet, par l'innovation ou l'inertie de pratiques artistiques (comme le premier plan pittoresque des gravures vers 1850) ou bien par l'affirmation de cadrages professionnels tels que « la vue paysagère » des géographes post-vidaliens, les formatages constituent des faits culturels ou scientifiques remarquables qu'il faut savoir repérer et interpréter. En d'autres circonstances de la recherche, les formats se révèlent les seuls significatifs quand, par exemple, il s'agit d'étudier les clichés de fonds d'archives photographiques rassemblées sans commentaires de leurs auteurs inconnus ... Finalement, quand la posture n'est pas accessible et quand l'imagement se banalise, seul le format exprime encore quelque chose.

#### **b) La comparaison des ensembles d'images.**

A l'heure où les grandes institutions culturelles et administratives se préparent à ouvrir largement leurs archives dans la perspective proche de leur diffusion mondiale par les réseaux électroniques<sup>48</sup>, il apparaît que celles-ci contiennent un nombre considérables de fonds d'images d'origines diverses dont l'ampleur s'est fortement accrue, à partir de 1850, avec l'apport de toutes sortes d'archives photographiques<sup>49</sup>. Ces fonds photographiques posent, d'ailleurs, de sérieux problèmes de conservation à cause de difficultés de stockage et de manipulation en partie liées aux insuffisances de leur indexation. On peut remarquer, à ce propos, que les méthodes standardisées d'archivage des photographies, très inspirées par la pratique éditoriale et journalistique, ne conviennent pas pour des approches plus réflexives de l'iconographie qui nécessitent de visionner et analyser de grandes séries d'images. Au-delà d'une date, d'un auteur, d'un lieu et de quelques informations sur la technologie photographique utilisée, leur notice descriptive comporte bien peu d'informations sur les images archivées, en particulier si les photographies ont un caractère plus documentaire qu'artistique. On serait donc tenté d'aborder aussi ces fonds photographiques du point de vue des formats et de leur imagement car cela permettrait d'y repérer des ensembles, des séries, des régularités, des thématiques permettant de caractériser les usages photographiques induits par des systèmes iconographiques actifs à différentes époques et dans différents contextes culturels ou disciplinaires. Mais cette globalisation des observations nécessite l'application d'une ou plusieurs grilles d'analyse critériées permettant de caractériser chaque ensemble constitué d'images (une collection, une série, un voyage, un corpus de recherche, etc.) en le situant par rapport au niveau standard de certains indicateurs « universels » (par exemple, en géographie, la part des paysages urbains, celle des paysages apparemment naturels, la part de représentation des hommes, celle des femmes, la proportion de monuments historiques, de gros plans, de duos comparatifs d'images, d'usines, etc.). Il s'agirait en somme de traiter chaque ensemble ou corpus d'images comme s'il s'agissait d'une œuvre en soi mais sans perdre de vue que sa lecture ne prend sens qu'en comparaison avec d'autres

ensembles jugés comparables. On devine que des approches sérielles et comparatives de ce type sont lourdes et difficiles à mener surtout si les images n'ont pas été préalablement numérisées et soumises, en même temps, à des procédures supplémentaires d'indexation par codes et mots-clés.

### c) Qui peut le plus ...

En somme, il s'agit d'utiliser avec prudence ces outils très généralistes dont on serait tenté d'étendre l'usage à d'autres domaines et supports. On observe, en effet, la tentation qu'ont les géographes contemporains d'investir toutes les ressources iconographiques qu'une société fortement médiatisée met à leur disposition (cartes anciennes, œuvres picturales, land art, cinéma, télévision, bandes dessinées, performances, internet). La méthodologie proposée ici convient aux gravures et aux photographies, voire aux dessins et aux cartes, surtout lorsqu'elles ont été publiées dans le déroulement d'une œuvre, a fortiori en grandes quantités et sans recherche d'effet. Elle convient aux images chargées de rendre compte du monde jusqu'en sa plus grande banalité, à son ordinaire. Peut-être conviendra-elle pour l'approche de nouveaux agencements d'images tels que les hypertextes, les bases de données d'images, les blogs, les affiches ? Cela reste encore à explorer. En revanche elle doit être évidemment considérée insuffisante pour l'analyse de photographies isolées, d'œuvres d'art, d'images uniques qui, puisqu'elles relèvent d'une compréhension subjective, doivent être abordées d'une façon exceptionnelle.

### Conclusion

S'il faut conclure un texte qui voudrait n'être qu'ouverture c'est pour inciter les géographes à se montrer attentifs à l'iconographie de leurs travaux, en particulier lorsqu'il s'agit de photographies commentées. La conviction que les grandes bifurcations de la pensée géographique contemporaine se sont chaque fois traduites par des changements dans son expression iconographique, nous pousse à croire qu'il appartient aussi à la mission sociale des géographes contemporains d'en assumer consciemment la charge. Dans un monde « mondialisé » où les images figuratives de toutes natures circulent sans obstacle, elles contribuent à la construction de représentations mentales qui structurent des productions territoriales dont la teneur est de plus en plus chargée d'images. Les géographes ne peuvent abandonner à d'autres leur responsabilité dans le commentaire, l'explication, l'interprétation et l'admiration des images du monde pour se replier « positivement » sur l'interprétation toujours plus savante de cartes toujours plus abstraites. Pourquoi laisser au magazine *Géo*, à Yann Arthus-Bertrand<sup>50</sup> ou aux officines para touristiques ce privilège inouï de la mise en scène du monde ? On attendrait, plus que jamais, qu'un regain d'expressivité, appuyé sur une meilleure connaissance des puissances et des détours de l'iconographie, restitue aux géographes contemporains un droit à la parole sur les images du monde. Souvenons-nous du succès impressionnant de la série *Découvrir la France* que dirigeait Roger Brunet au début des années 1970. Il s'appuyait sur un traitement innovant des photographies et de la cartographie et accompagnait l'installation d'un nouveau système iconographique d'où est sortie une géographie devenue science sociale. Nous n'en avons sans doute pas encore tiré toutes les leçons en ce qui concerne la prise en charge intellectuelle et sociale de l'iconographie géographique.

## Bibliographie

- BARTHES Roland, *Rhétorique de l'image*, Communications, 4, 1964.
- BARTHES Roland, *La chambre claire*, Seuil, 1980.
- BERDOULAY Vincent, 1981, *La Formation de l'école française de géographie, 1870-1914*, Paris, CTHS, 1995.
- BERQUE Augustin (dir.), *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- BESANÇON Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Fayard, 1994.
- BESSE Jean-Marc, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud, ENSP, 2000.
- BOUGNOUX, Daniel, « Nous sommes sujets aux images », in Vices et Vertus de l'images, *Esprit*, février 1994.
- BOURDIEU Pierre, *La photographie, un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, 1965 ; rééd. 1989.
- CHEVALIER Jean-Pierre et MENDIBIL Didier, « Des graphes pour étudier des textes de géographes », *L'information géographique*, volume 63, n° 5, décembre 1999, SEDES, p. 232-226.
- DAMISCH Hubert, *Sémiologie et iconographie*, Médiations, Denoël-Gonthier, 1976.
- DEBARBIEUX Bernard, VANIER Martin (dir.), *Ces territorialités qui se dessinent*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2002.
- DEBARBIEUX Bernard, LARDON Sylvie (dir.), *Les figures du projet de territoire*, La Tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2003.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, 1992.
- DENIS Michel, *Image et cognition*, PUF, 1989.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Les images prises au mot*, Edilig, 1989.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Le Seuil, 1974.
- GARRIGUES Emmanuel, « Numéro spécial : ethnographie et photographie », revue *L'ethnographie*, n° 109, 1991.
- GERMANAZ Christian, *Du pont des navires au bord des cratères : regards croisés sur le Piton de la Fournaise (1653-1964). Itinéraires iconographiques et essai d'iconologie du volcan actif de La Réunion*, Thèse de Doctorat, Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, décembre 2005.
- GERVEREAU Laurent, *Voir, comprendre, analyser des images*, La Découverte, 2000.
- GRISELIN Madeleine., ORMAUX Serge, WIEBER Jean-Claude, "Autour du paysage", in *Hypergééo-Cybergéo*, 2002.
- GRISELIN Madeleine, NAGELEISEN S., «Quantifier le paysage le long d'un itinéraire photographique», 2003, *Cybergeéo*.
- GRISON Laurent, *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Editions Jacqueline Chambon, 2002.
- GROUPE MU, *Traité du signe visuel*, Seuil, 1992.
- HASKELL Francis, *L'historien et les images*, Gallimard, 1995.
- HERODOTE, « Paysages en action », n° 44, janvier-mars 1987, Editions La Découverte, 1987.
- LEDRUT Raymond, *Les images de la ville*, Anthropos, 1973.
- LEFORT Isabelle, *La Lettre et l'Esprit. Géographie scolaire et Géographie savante en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1992.
- LINDEKENS René, *Dans l'espace de l'image*, Aux amateurs des livres, 1986.
- LUGINBUHL Yves, *Paysages, Textes et représentations du paysage du siècle des Lumières à nos jours*, La Manufacture, 1989.
- LUGINBUHL Yves, "Au-delà des clichés. La photographie de paysage au service de l'analyse", in *Strates*, n° 4, 1989, CNRS.
- LUGON Olivier, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, 2001.
- MARIN Louis, *La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin*, Communications, 15, 1970.
- MENDIBIL Didier, « Jean Brunhes, photographe-iconographe », catalogue de l'exposition *Jean Brunhes autour du monde*, Musée Albert Kahn, Vilo, 1993.
- MENDIBIL Didier, " Publicité et géographie : paysages, images et discours", in *Strates*, n° 4, 1989, CNRS, p. 17-28.
- MENDIBIL Didier, " Quel regard du géographe sur les images du paysage", in Le Roux Anne (dir.), *Enseigner le paysage*, CRDP de Basse-Normandie, Caen, 2001, p. 11-26.
- MÉTAILÉ Jean-Paul, « Le photo-géographe et l'histoire des paysages », revue *Séquences Paysages*, 1997, Hazan., p. 91-95.

- MICHAUD Stéphane, MOLLIER Jean-Yves et SAVY Nicole (dir.), *Usages de l'image au XIXe siècle*, Paris, Créaphis, 1992.
- MITCHELL W. J. T., *Iconology*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1986.
- ROBIC Marie-Claire (dir.), *Le Tableau de la géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*, CTHS, Paris, 2000
- ROBIC Marie-Claire, « Jean Brunhes, un géo-photo-graphe expert aux Archives de la planète », catalogue de l'exposition *Jean Brunhes autour du monde*, Musée Albert Kahn, Vilo, 1993.
- ROUILLÉ André, *La photographie en France. Textes et controverses : anthologie (1816-1871)*, Macula, 1989.
- SÖDESTRÖM Ola, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne, Payot, 2000.
- VICTOROFF David, *La publicité et l'image*, Médiations Denoël-Gonthier, 1978.

- 
- <sup>1</sup> Corpus de référence étudié par Didier MENDIBIL dans sa thèse de doctorat *Textes et images de l'iconographie de la France (de 1840 à 1990). Essai d'iconologie géographique*, Université de Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, novembre 1997.
  - <sup>2</sup> Représentation, représenter : sauf indication contraire, ces termes sont à prendre ici dans leur sens d'imitation graphique.
  - <sup>3</sup> La notion de « système iconographique » a été développée par Didier MENDIBIL dans la première partie de sa thèse de doctorat, op. cit., p.100 sq.
  - <sup>4</sup> La période étudiée et le corpus des géographies de la France sur lesquels s'appuie ce travail confèrent à la représentation graphique et photographique des paysages de la France une place prépondérante qu'on se gardera cependant de généraliser.
  - <sup>5</sup> Didier MENDIBIL, « Essai d'iconologie géographique », *L'Espace géographique*, n° 4, Belin-Reclus, 1997.
  - <sup>6</sup> Notamment hors de France, en Algérie, au Brésil et dans l'Afrique subsaharienne.
  - <sup>7</sup> Eric DARDEL, *L'homme et la terre*, P.U.F., 1952 ; E.C.T.H.S., 1990.
  - <sup>8</sup> Jean-Marc BESSE, *Voir la terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud/ENSP, 2000, p. 140.
  - <sup>9</sup> Le corpus de référence est, ici aussi, composé de 54 géographies de la France publiées en France entre 1839 et 1990. Il contient une forte proportion de manuels scolaires d'enseignement secondaire et universitaire.
  - <sup>10</sup> Toutes les photographies qui composent ce tableau représentent des villes françaises et ont été extraites d'un même ouvrage : *La France. Géographie-Tourisme* de Daniel FAUCHER, tome 1, Larousse, 1951. Le tableau est lui-même extrait de Didier MENDIBIL, «Le formatage icono- textuel de l'imagerie géographique des villes», chapitre 13, p. 153 sq. in Frédéric POUSIN dir., *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, Editions du CNRS, Paris, 2005.
  - <sup>11</sup> Car il arrive que l'unique plan d'une vue aérienne verticale soit plus proche que l'arrière plan d'une vue horizontale.
  - <sup>12</sup> Dans nombre de gravures anciennes représentant des paysages la composition géométrique du dessin privilégie par exemple l'intersection d'une ligne d'horizon médiane avec des verticales placées à chaque tiers de sa longueur.
  - <sup>13</sup> Concrètement cela consiste simplement à affecter chaque image à l'une (voire à plusieurs, en cas de doute) des catégories de la grille de lecture et de totaliser l'ensemble des types de formats rencontrés dans un même ouvrage sous la forme de pourcentages.
  - <sup>14</sup> Emmanuel GARRIGUES, « Numéro spécial : ethnographie et photographie », revue *L'ethnographie*, n° 109, 1991.
  - <sup>15</sup> Olivier LUGON, *Le style documentaire, d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Macula, 2001.
  - <sup>16</sup> « Neue Sachlichkeit », nouvelle objectivité : c'est précisément le nom donné au style photographique lancé par Albert Renger-Patzsch en 1928.
  - <sup>17</sup> Cette remarque est suggérée par des travaux en cours portant sur l'analyse comparée des archives photographiques de l'Institut de géographie de Paris (UMR Prodig), du Centre des Archives d'Outre Mer d'Aix-en-Provence sur l'Afrique Occidentale Française et de l'Institut de Recherches sur le Développement (travaux non publiés).
  - <sup>18</sup> Mais ce n'est encore là qu'une esquisse de ce que pourrait être cette typologie des niveaux d'abstraction cartographiques.
  - <sup>19</sup> Terme proposé par Didier MENDIBIL, dans « Essai d'iconologie géographique », *L'Espace géographique*, n° 4, Belin-Reclus, 1997, p. 327.
  - <sup>20</sup> ROBIC Marie-Claire, « Jean Brunhes, un géo-photo-graphe expert aux Archives de la planète », catalogue de l'exposition *Jean Brunhes autour du monde*, Musée Albert Kahn, Vilo, 1993.
  - <sup>21</sup> Les dispositifs associant une carte et une gravure sur une même page sont encore rares dans le tome consacré à la France en 1876 mais, à plusieurs reprises, on trouve une gravure et une carte du même lieu qui se suivent de près dans la pagination.
  - <sup>22</sup> Didier MENDIBIL, « De Martonne iconographe », in Guy BAUDELLE, Marie-Vic OZOUF-MARIGNIER, Marie-Claire ROBIC (dir.), *Géographes en pratiques (1870-1945)*, chapitre 19, p. 277 à 287, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
  - <sup>23</sup> Didier MENDIBIL, « Les gestes du métier », chapitre 2 de Marie-Claire ROBIC (dir.), *Couvrir le monde. Un grand XXe siècle de géographie française*, ADPF, 2006, p. 54 à 89.
  - <sup>24</sup> Didier MENDIBIL, « Images de la France dans l'enseignement secondaire », 1997, thèse de doctorat non publiée, op. cit., p. 553
  - <sup>25</sup> Cette cartographie n'a retenu que les lieux qui ont été régulièrement sur-représentés (c'est-à-dire au moins deux fois plus que la moyenne des lieux représentés sur des périodes d'environ 50 années consécutives pour ce qui concerne les lieux les plus représentés « de tous temps » - c'est-à-dire, ici, depuis 1839).
  - <sup>26</sup> L'édition de 1908 a été intitulée *La France. Tableau géographique*.
  - <sup>27</sup> Méthode expérimentée sur l'Europe centrale par Jean-Pierre CHEVALIER et Didier MENDIBIL dans « Des graphes pour étudier des textes de géographes », *L'information géographique*, volume 63, n° 5, décembre 1999, SEDES, p. 232-226.
  - <sup>28</sup> Quelques exemples en ont été donnés par Emmanuel de Martonne (*Annales de Géographie*, 1899) dans le Morvan et l'Auxois, par Henri Busson (*Annales de Géographie*, n° 43, 1900) dans l'Aurès ou par Raoul Blanchard (*Annales de Géographie*, 1910) dans les Alpes occidentales.
  - <sup>29</sup> Par exemple, voici la forme que pourrait prendre un codage des 20 premières pages du manuel de classe de 3ème publié par

André Cholley en 1951 : ooP<sub>111</sub>ooooooP<sub>111</sub>oC<sub>311</sub>G<sub>211</sub>oG<sub>211</sub>=P<sub>111</sub>G<sub>111</sub>oG<sub>211</sub>ooo/

Pour préciser cet exemple, on peut ajouter que, dans la formule suivante, chaque « o » est une page non illustrée et que chaque lettre indexée désigne un dispositif en le caractérisant par les types d'images et les formats qu'il utilise et par les thèmes qu'il représente : ici, il s'agit de petites photographies en noir et blanc isolées représentant des reliefs de montagnes et de graphiques figurant des données statistiques sur les montagnes. Cela suppose l'élaboration d'un logiciel dédié à ce type de séquençage qui, à ma connaissance, n'existe pas encore dans l'outillage des géographes.

<sup>30</sup> Ceci a été précisément expérimenté à propos de Paul Vidal de la Blache et surtout de Jean Brunhes dans Didier MENDIBIL, « De l'influence des Archives de la Planète sur la Géographie humaine de Jean Brunhes », catalogue de l'exposition *Jean Brunhes autour du monde*, Musée Albert Kahn, Boulogne, Vilo, 1993.

<sup>31</sup> Comme l'astronome identifie une étoile par son spectre lumineux, en quelque sorte.

<sup>32</sup> Le tableur d'Excel permet de réaliser très facilement cette opération en comparant les oeuvres deux à deux.

<sup>33</sup> Pierre BOURDIEU, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, 1965 ; rééd. 1989.

<sup>34</sup> Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Le Seuil, 1980.

<sup>35</sup> Cette enquête exploratoire qui a été menée sur le lieu d'une exposition consacrée au géographe Jean Brunhes par le Musée Albert Kahn de Boulogne Billancourt en 1993, a touché un public large, non sélectionné, mais comportant un tiers d'adultes ayant suivi des études supérieures en géographie. L'analyse finale des postures icono-graphiques a été appliquée à un échantillon de 800 commentaires relatifs à quatre images (cf. Didier MENDIBIL, 1997, thèse de doctorat, op. cit.) D'autres enquêtes menées selon les mêmes protocoles montrent qu'on obtient des résultats un peu différents en interrogeant des publics d'enseignants (car la proportion des femmes y est plus importante) et un public plus jeune.

<sup>36</sup> On a varié les supports, les contextes et les procédures de l'enquête ainsi que l'homogénéité et l'âge des publics testés.

<sup>37</sup> Ces commentaires exemplaires ont été sélectionnés par nous parmi les réponses données par 117 enseignants stagiaires et titulaires de l'Iufm de Créteil en 2004.

<sup>38</sup> Ce mode, très présent dans le contexte spécifique de l'enquête, disparaît presque totalement dans celui des publications.

<sup>39</sup> Pour le détail de cette méthode cf. Didier MENDIBIL, « Essai d'iconologie géographique », op. cit.

<sup>40</sup> C'est le logiciel *Alceste*, conçu par Max REINHERT (CNRS), qui a été utilisé.

<sup>41</sup> Didier MENDIBIL, « Paul Vidal de la Blache, le dresseur d'images » in ROBIC Marie-Claire dir., *Le Tableau de la Géographie de la France de Paul Vidal de la Blache. Dans le labyrinthe des formes*, CTHS, Paris, 2000, p. 77-105.

<sup>42</sup> Repérée dans la « Documentation Photographique » de la *Documentation Française*, cette posture, bien affirmée dans *La France* de Pierre George (1967), est encore très apparente dans plusieurs tomes de la *Géographie universelle* Belin-Reclus.

<sup>43</sup> Dans ce cas, on indexe une image sur 3 ou 4 mais en suivant strictement l'ordre d'imagement d'un livre ou le rangement d'une base de données en vérifiant que ce rythme ne vient pas renforcer ou perturber d'autres logiques d'organisation des sources.

<sup>44</sup> Figure extraite de Didier MENDIBIL, « Dessinez-moi ce paysage ... », figure 1, p. 186, *L'information géographique*, volume 65 de juin 2001, p. 185 sq. Ce classement a été testé en plaçant 30 dessinateurs (amateurs) devant le même paysage au même moment.

<sup>45</sup> D'autres outils géographiques sont proposés par Laurent GRISON dans *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Editions Jacqueline Chambon, 2002.

<sup>46</sup> Ola SODERSTRÖM, *Des images pour agir. Le visuel en urbanisme*, Lausanne, Payot, 2000.

<sup>47</sup> GERMANAZ Christian, *Du pont des navires au bord des cratères : regards croisés sur le Piton de la Fournaise (1653-1964). Itinéraires iconographiques et essai d'iconologie du volcan actif de La Réunion*, Thèse de Doctorat, Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, décembre 2005.

<sup>48</sup> Qu'il s'agisse de photographies horizontales, de vues aériennes, d'images satellites ou de cartes de localisation à différentes échelles, des sites tels que Géoportail, Google Earth, Google Images et tous les moteurs de recherche d'images mettent à la disposition de tous les internautes une offre mondiale d'images qui pour être d'ores et déjà virtuellement illimitée n'est certainement pas pour autant d'une accessibilité homogène.

<sup>49</sup> Pour la géographie, les collections de la Société de Géographie, déposées à la Bibliothèque Nationale de France, celles des Archives de la Planète, au Musée Albert Kahn de Boulogne, et celles de l'Institut de Géographie de Paris (en partie conservées par le laboratoire Prodig) constituent déjà un beau gisement d'informations sur l'histoire de la géographie.

<sup>50</sup> Il n'y a aucune critique à l'égard de ces deux magiciens de l'iconographie du monde.