



Les photos de la marge : captations de l'espace vide chez Ramón Masats et Francisco Gómez

Corinne Cristini

► To cite this version:

Corinne Cristini. Les photos de la marge : captations de l'espace vide chez Ramón Masats et Francisco Gómez. L'Âge d'or, 2023, In Adeline Chaine et Benoît Mitaine (coord.), Le vide dans les arts visuels et scéniques en Espagne des années 1950 à nos jours (n. 15-2022), <10.4000/agedor.6715>. <hal-03882507>

HAL Id: hal-03882507

<https://hal.science/hal-03882507v1>

Submitted on 26 Oct 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No
Derivative Works - International License

Les photos de la marge : captations de l'espace vide chez Ramón Masats et Francisco Gómez

Las fotos del margen: captaciones del espacio vacío en Ramón Masats y Francisco Gómez

Corinne Cristini



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agedor/6715>

DOI : 10.4000/agedor.6715

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Corinne Cristini, « Les photos de la marge : captations de l'espace vide chez Ramón Masats et Francisco Gómez », *L'Âge d'or* [En ligne], 15 | 2022, mis en ligne le 16 octobre 2023, consulté le 20 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/6715> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agedor.6715>

Ce document a été généré automatiquement le 20 octobre 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Les photos de la marge : captations de l'espace vide chez Ramón Masats et Francisco Gómez

Las fotos del margen: captaciones del espacio vacío en Ramón Masats y Francisco Gómez

Corinne Cristini

- 1 La photographie, dès ses origines, s'est donnée à voir comme un « miroir pourvu de mémoire », comme un analogon parfait du réel, renouvelant les questionnements sur la mimésis au cours du XIX^e siècle. Plus tard, au XX^e siècle, notamment sous la plume de Rosalind Krauss¹ et de Roland Barthes, elle est redéfinie dans un cadre sémiologique, perçue comme une trace — index ou indice —, toujours intrinsèquement liée, au vu de sa contingence, à son référent, même malgré elle. Roland Barthes l'évoque à maintes reprises dans la *Chambre claire*, en mettant en exergue la nature particulière de ce « référent photographique » qui ne correspond pas à « la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais [à] la chose *nécessairement* réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie »². Le spectateur est donc saisi d'emblée par cette force constative du référent, qui l'amène implicitement à considérer l'objet ou le sujet photographique en soi, son authenticité, plus que sa représentation iconique. De ce fait, la photographie se définirait *a priori* comme une négation même du vide ou de l'absence, elle relèverait plutôt d'une essence du « plein ». Roland Barthes s'en fait l'écho, en rappelant que dès qu'elle apparaît « [...] à chaque fois, elle emplit de force la vue [...] »³. Dans notre approche du médium, prévaut ce regard premier qui considère ce médium comme captation, émanation, enregistrement, ou reproduction d'un réel qui lui préexiste, ce qui semble le différencier ontologiquement des autres arts de la *graphè* — écriture, dessin, peinture — qui peuvent fictionnaliser cette réalité, voire la recréer, sans en être tributaires. Si la photographie semble toujours marquée du sceau du figuratif, par cette adhérence du référent, néanmoins, elle n'échappe pas tout au long de son histoire à

une autre conception qui, paradoxalement, l'associe à l'idée de perte, de mélancolie et de mort⁴.

- 2 Ce caractère mortifère de la photographie s'exprime dans son noème, dans ce « ça-a-été » barthésien qui rend compte de la brèche temporelle toujours ouverte au cœur même du médium, puisque la photographie est la saisie d'un temps déjà passé, donc un simulacre qui s'offre comme la « présence d'une absence ». Celle-ci étant tout à la fois une tentative toujours renouvelée pour suturer le manque, et l'expression elle-même d'un manque, ce qui, selon Régis Durand, explique ce rapport étroit du médium photographique au fétiche⁵. Ainsi, bien que la photographie soit toujours liée, dans notre imaginaire, à l'idée de restitution authentique du réel, d'une captation d'un être ou d'un objet, l'idée de saisir aussi l'absence, et donc le vide, s'inscrit en creux dans toute photographie. Cette dernière se place sous le signe de l'oxymore et du paradoxe, alliance du plein et du vide, conjuguant en son sein plusieurs contradictions : vérité/simulacre, image latente/image révélée, négatif/positif, pléthore/manque, unicité/multiplicité. À ce sujet, Régis Durand rappelle qu'une photographie est « parfois appelée à remplir ces deux fonctions à la fois : présence et absence, pléthore et manque »⁶. Outre cette réflexion générale sur la dualité inhérente à la photographie, à la fois captation et « ratage » du réel, pour reprendre l'expression d'Alain Bergala⁷, il s'agira d'approfondir cette notion plurielle, multiforme de « vide » appliquée ici aux œuvres de deux photographes espagnols : Francisco Gómez — nommé Paco Gómez —, né à Pamplona, en 1918, et mort à Madrid, en 1998, et Ramón Masats, né en 1931, à Caldes de Montbui, en Catalogne, qui ont débuté leur carrière dans les années 1950. Dans cette période sombre de l'après-guerre et du franquisme, ils ont contribué au renouveau de la photographie espagnole.
- 3 Si l'on revient à l'étymologie du terme « vide », de l'ancien français *voide/vuide*, et du bas latin *vacitus*, le vide désigne ce qui est inoccupé, libre, au sens propre et au sens figuré. Il se définit avant tout par l'antithèse, par ce qu'il ne contient pas, comme un espace privé de ce qui le compose habituellement : ses occupants, son décor, ses éléments constitutifs. Il pourrait s'agir de photos de paysage, relevant de zones rurales et urbaines, d'espaces intérieurs et extérieurs, de marges ou de périphéries, de photos d'architecture comme chez Paco Gómez, mais aussi d'un autre type de photographie ouvrant sur les objets du quotidien. La question suivante peut ainsi être soulevée : dans quelle mesure ce vide s'inscrit dans des espaces d'anonymat désignés comme des « non-lieux » par Marc Augé⁸ (gares, lieux de circulation, carrefours, passages) ou dans ce qui peut être nommé, notamment chez Paco Gómez, des « non-portraits » ou des portraits en situation.
- 4 Faut-il forcément qu'il y ait absence humaine sur un cliché pour évoquer le vide ou bien celui-ci est-il rendu par des zones spatialement plus dépouillées, ou s'agit-il encore d'une création du « vide » par le biais de différentes esthétiques photographiques ? Par ailleurs, il conviendra de rappeler le caractère arbitraire de ce concept ou de cette notion de « vide »⁹. Dans le domaine de la photographie, la part de « captation directe » d'un « vide » préexistant dans l'espace saisi sera interrogée, ainsi que la part de construction et de composition de ces zones « du vide » par l'opérateur photographe, sans oublier l'importance de la réception et de sa subjectivité dans cette recréation du vide par le regard du spectateur. L'impression de « vide » – en particulier de « vide spatial » que suscite une photographie – résulterait de ces différents paramètres.

- 5 Dans un souci de cohérence du corpus, le choix s'est porté sur cette question du « vide » en photographie dans une période cruciale de l'histoire d'Espagne : les années 1950 et 1960. Durant cette époque, cette notion prend une résonance particulière étant donné le contexte de la dictature franquiste qui, par le biais de la censure et de l'autocensure, musèle le monde de la presse, de la culture et des arts. En outre, l'homogénéité de l'ensemble étudié provient aussi d'une même esthétique de la photographie en noir et blanc pratiquée par ces deux photographes, alors que dans les années 1980, ils vont se consacrer à la photographie en couleur, ce qui donne lieu à d'autres problématiques. À l'ère de la démocratisation en Espagne, de la *movida* et du postmodernisme, tel que le définit Jean-François Lyotard dans son ouvrage *La condition postmoderne*¹⁰, le « vide » n'est plus marginalisé. Au contraire, il se mue en paradigme de ces nouveaux univers artistiques déconstruits et spéculaires, ce qui constitue une autre étape dans l'histoire de la photographie et de ses rapports à l'absence et à la vacuité. Ces expressions photographiques du vide – qu'illustrent différemment Gómez et Masats – sont-elles le reflet de ce silence imposé à la société espagnole sous le franquisme, sont-elles plutôt une forme de transgression et de construction métaphorique du réel, ou encore, se caractérisent-elles par une visée dénonciatrice ?
- 6 Dans un premier temps, il sera question de l'image du « vide » et de la façon dont elle prend naissance au cœur d'un nouveau type de photographies, qui, par opposition aux canons traditionnels et au pictorialisme tardif, revendique en Espagne une photographie du quotidien, du réel, sous toutes ses formes. Après avoir dressé, dans un second temps, une sorte de typologie des esthétiques du vide chez ces deux photographes, les enjeux et les finalités de ces clichés seront interrogés. Enfin, ces pratiques photographiques avant-gardistes seront questionnées – notamment dans l'univers de Paco Gómez –, elles qui rejoignent les recherches picturales de l'époque sur l'abstraction et l'art informel.

En quête d'un nouveau regard sur le réel face à l'artifice pictorialiste : d'une photographie « vide de réalité » à la captation d'une « réalité du vide » dans l'Espagne des années 1950 et 1960

- 7 Ramón Masats et Paco Gómez ont tous deux une approche autodidacte de la photographie et sont considérés à la fois comme des photographes du silence et des opérateurs poètes, en marge des salons et de l'esthétique pictorialiste dominante. Ramón Masats – récompensé du Prix national de la photographie en 2004 et du Prix international de la photographie Alcobendas en 2020 – débute sa trajectoire par un reportage sur les Ramblas de Barcelone. En 1954, il devient membre de la *Agrupació Fotogràfica de Calanuya* (AFC) avec Oriol Maspons et Xavier Miserachs, avant de rejoindre le groupe novateur AFAL (*Agrupación Fotográfica Almeriense*) et la *Real sociedad fotográfica de Madrid*, en 1957, année où il commence à collaborer à la revue *Gaceta Ilustrada*. Dans les années 1950 et 1960, il pratique le photoreportage, publiant ses clichés dans des journaux comme *Ya* et *Arriba* ou encore dans la revue *Mundo Hispánico*. Parmi ses photographies emblématiques, citons celles publiées dans *Los Sanfermines* (1957-1962), *Neutral Corner* (1962), illustrant le texte d'Ignacio Aldecoa, ou encore dans *Viejas historias de Castilla la Vieja*, ouvrage réalisé en collaboration avec

l'écrivain Miguel Delibes, en 1964. À la même époque, il délaisse la photographie, qu'il ne reprendra qu'en 1981 pour des reportages documentaires au cinéma (*Prado vivo*, 1965 ; *El que enseña*, 1965 ; *Topical Spain*, 1970) et à la télévision (*Conozca usted España*, 1966 ; ou encore *Raíces*, 1971).

- 8 Ces cercles pionniers d'une photographie en mutation sont aussi ceux que fréquente Paco Gómez, plus âgé que Masats, tailleur de formation, qui pratiqua toute sa vie la photographie en « amateur ». En 1956 et 1957, il fera partie lui aussi de la Real sociedad fotográfica et du groupe AFAL. En 1959, au sein de la société royale de photographie, il fonde avec Ramón Masats et quatre autres photographes – Gabriel Cualladó, Francisco Ontañón, Leonardo Cantero et Rubio Camín –, un groupe dissident nommé humoristiquement La Palangana, devenue l'icône fondatrice du groupe, et à laquelle fait référence une photographie prise par Francisco Ontañón d'une cuvette (contenant habituellement le bain révélateur) dans laquelle flottent les six portraits photographiques de ce groupe d'amis photographes, embryon de ce qui deviendra La escuela de Madrid. Enfin, de 1959 à 1974, Paco Gómez devient le photographe de la revue *Arquitectura*. Masats et Gómez, qui nouent une solide amitié, partagent un même regard transgressif et oblique sur le réel, et un goût pour une esthétique en noir et blanc qui tend vers le minimalisme et l'abstraction.
- 9 Ramón Masats, dans son prologue à l'ouvrage de Paco Gómez édité par la Fábrica, « La sutil elegancia del ladrillo », rappelle que les photographes constituant ce groupe d'amis, munis de leur Leica ou de leur Rolleiflex, allaient à la rencontre des villageois en rase campagne ou dans la périphérie madrilène, en marge des pratiques photographiques de l'époque¹¹. En tant que photographe-reporter, il revendique un certain intérêt pour le folklore et pour les topiques espagnols – les fêtes traditionnelles, l'univers taurin, la religion –, ce qui donne lieu, en marge des photos dépouillées et évidées, à un autre corpus peuplé de personnages révélateurs de la vie sociale de l'époque. Toutefois, même sur ces photos *costumbristas* du *studium* et du plein, Masats se joue de ces stéréotypes espagnols par un regard ironique qui les détourne et les déconstruit, une esthétique anticonformiste l'amenant ainsi à exposer l'envers du décor, qu'il s'agisse des coulisses des *San Fermín*, d'un ring vide dans sa captation de l'univers de la boxe, d'une chèvre assistant à un match de foot à Madrid en 1962, ou encore de cette célèbre photographie intitulée *Seminario de Madrid* de 1960 (Fig. 1), qui montre un séminariste gardien de but tentant de rattraper le ballon au vol. Le corpus photographique de Paco Gómez, quant à lui, est dans sa grande majorité privé de représentation humaine et traversé par une réflexion sur la vacuité, de ses paysages urbains ou ruraux à ses clichés de murs, de façades et d'objets.

Fig. 1

Ramón Masats, *Seminario de Madrid*, 1960

Cortesía Galería Blanca Berlín

- 10 Notons tout d'abord comment s'opère, dans leur prise de vue, un retour du référent et du réel, dans une perspective documentaire, en opposition avec l'esthétique pictorialiste qui perdure en Espagne dans les années 1940-1950 — incarnée par la figure emblématique de José Ortiz Echagüe — alors qu'elle décline ailleurs après 1920. Les photographies artistiques au papier charbon d'Echagüe donnent à voir une Espagne folklorique, traditionnelle et ancestrale, celle des types régionaux, de leurs costumes et de leurs coutumes, participant à l'exaltation des valeurs national-catholiques et patriotiques, qui servent l'idéologie franquiste.
- 11 « Pour reprendre la formulation de Josep Maria Casademont, cette « seconde ou nouvelle avant-garde photographique »¹², à laquelle appartiennent Masats et Gómez, se voit influencée par des photographes étrangers pratiquant le reportage (Lewis Hine, Walker Evans, Robert Franck, Henri Cartier-Bresson, entre autres), par le courant néoréaliste italien, notamment par son cinéma, et par la photographie dite « humaniste ». L'exposition *The Family of man*, organisée par Edward Steichen en 1955, d'abord pour le MOMA de New York, et qui sera ensuite itinérante (présente dans plus de 50 pays) jouera un rôle essentiel dans cette modernité photographique espagnole. Le néoréalisme littéraire et le trémendisme des années 1940-1950, ou encore le réalisme existentialiste tel qu'il apparaît dans *Nada* de Carmen Laforet en 1945, dont le titre éloquent invite à considérer le néant de la société espagnole de l'après-guerre et du franquisme, trouvent-ils un équivalent dans ces représentations photographiques ? Xosé Nogueira, spécialiste des arts audiovisuels et du cinéma espagnol, explique que ces photographes « présentaient au régime ce qu'il ne voulait pas voir, ce qui avait été évincé de la photographie officielle pictorialiste »¹³.
- 12 Dans cette revendication du réel s'opère alors un glissement de la saisie des personnages dans leur environnement, captation d'une scène plus que d'un portrait, à

l'image de l'environnement lui-même, dépourvu, évidé de ses occupants. Paradoxalement ou peut-être, au contraire, de façon très significative, les photos étudiées, ancrées dans ce « réel » qu'elles entendent dévoiler face au simulacre pictorialiste, donnent à voir le spectacle du vide sous différentes formes : une misère rurale et urbaine d'un peuple vivant en autarcie sous l'oppression franquiste. Certains clichés de Masats des Ramblas de Barcelone de 1953-1954, ou encore ses clichés des terres castillanes, notamment celles intitulées *La Mancha* (1960), *Guisando, calle* (1964), et celles publiées dans l'ouvrage *Viejas Historias de Castilla La Vieja* (1964) sur le thème de l'exode rural, montrent des paysages austères, des lieux délabrés, comme abandonnés.

- 13 Parmi ces épreuves sur la Vieille-Castille, relevons celle qui met en exergue le contraste entre la tenue vestimentaire très soignée, endimanchée, des deux jeunes garçons au visage souriant au centre de l'image, semblables à des écoliers, et l'espace évidé et délabré autour d'eux¹⁴. Masats souligne par ces jeux d'opposition ombre/lumière, noir/blanc, la dichotomie entre les sujets de la photographie et l'environnement rural marqué par la précarité : à droite de la photo, les planches constituant la porte d'entrée sont en piteux état, comme une partie du mur de la bâtisse, et la chaussée, à gauche, reçoit les éboulis du talus. L'arrière-plan, dans la perspective, laisse toutefois entrevoir des habitations moins archaïques. L'absence d'autres habitants du village sur ce cliché renforce néanmoins l'impression d'abandon et illustre l'exode rural narré par Miguel Delibes, notamment dans ce premier récit-incipit de l'ouvrage *El pueblo en la cara*¹⁵. On y retrouve ces routes de village accidentées et caillouteuses, dans les provinces de Valladolid et d'Ávila, ce paysage aride et austère de Castille si bien dépeint par Antonio Machado dans son poème « A orillas del Duero » :

¡Oh, tierra triste y noble,
la de los altos llanos y yermos y roquedas,
de campos sin arados, regatos ni arboledas ;
decrépitas ciudades, caminos sin mesones,
y atónitos palurdos sin danzas ni canciones
que aún van, abandonando el mortecino hogar,
como tus largos ríos, Castilla, hacia la mar !
Castilla miserable, ayer dominadora,
envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora.¹⁶

- 14 Parfois, ce sont les terres de labour qui composent les clichés de Masats¹⁷ et l'ancrage – paysage, décor, habitat – devient objet photographique, au détriment de l'humain qui apparaît comme un simple élément de cet environnement. Si les ânes ou les mulets font leur apparition sur les photographies de Masats relatives à la Castille, c'est aussi le cas sur ce cliché de Paco Gómez pris en 1962 dans la localité de La Guardia, dans la province de Tolède¹⁸ (Fig. 2).

Fig. 2.

Francisco Gómez, *La Guardia*, Toledo, 1962

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

- 15 Par un jeu d'ombre et de lumière et par le choix d'un point de vue fragmentaire et oblique, le photographe invite à entrer dans l'image comme des témoins, malgré nous, de cet ensemble précaire composé de murs décrépis, d'excavations au sol, de chaussées abîmées, avec une seule présence dans cet espace vide : celle d'un âne ou d'un mulet harnaché saisi partiellement. Paco Gómez semble dresser un état des lieux de cette Espagne de la fin des années 1950 et des années 1960, en saisissant ces façades délabrées et ces murs lézardés dans *S/T Sigüenza* (1958), *Pozuelo, Madrid* (1958), *Pared con flecha de dirección de tráfico* (1959), ou encore ces rues précaires, non goudronnées (*Mujer subiendo una calle, Chinchón*, 1963, *Esquina con golpe*, 1963, *Excursión a Cuenca*, 1965)¹⁹. Laura Terré, qui s'est intéressée particulièrement au motif du mur chez Gómez, fait remarquer que :

En las fotos de Paco Gómez, las paredes también sirven de filtro revelador, pero más allá de la psicología del individuo, nos hablan de la sociedad entera, de la España de aquel momento de la que vamos encontrando señas de identidad : la miseria, el aburrimiento, la desesperanza, la represión...²⁰

- 16 Quand la photo montre un intérieur, comme celle intitulée *Ibiza* (1960) de Gómez²¹ (Fig.3) qui capte l'image d'une vieille femme habillée de façon modeste dans l'encadrement de sa porte, elle met également en évidence par sa composition, par la géométrie des lignes (personnage en pied, porte, table...) l'aspect dépouillé et austère du lieu. Elle fait écho aux photos de Masats de cette *Castilla La Vieja*, comme celle qui ouvre sur un intérieur très précaire²² : des pavés irréguliers font office de plancher, le décor est sobre et, au centre, apparaît une femme très âgée – telle une figure « serpentine » du Greco – assise dans un fauteuil en osier, les pieds sur une sorte de

serpillère, entièrement vêtue de noir, et dont on ne perçoit qu'une partie du visage émacié et de longues mains osseuses.

Fig. 3.



Francisco Gómez, *Ibiza*, 1960

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

- 17 Il peut s'agir aussi de zones désertes ponctuées uniquement de pylônes ou de poteaux électriques et de terrains vagues dans les abords de Madrid, où les nouvelles constructions sont anarchiques. Cette impression de vacuité qui se dégage des épreuves de Masats et de Gómez, dans des milieux aussi bien ruraux qu'urbains, relève avant tout du caractère testimonial des clichés qui s'opposent aux images officielles propagandistes. La photo de Masats, *Ubrique*, (Cadiz, 1957)²³, se dote d'une portée tout à la fois documentaire et symbolique : dans un lieu sobre, peut-être une cour, une femme sur une échelle, entourée de deux enfants, occupée à peindre une façade, et un vieil homme unijambiste avançant au moyen de béquilles, comme autant d'échos au déséquilibre ou à un équilibre social précaire.
- 18 Quant aux scènes et aux décors montrés sur ces clichés, ils pourraient être rapprochés d'autres photographies de l'époque plus empreintes du caractère social et néoréaliste, comme celles prises par le cinéaste Carlos Saura dans les années 1950, à Madrid, en Andalousie et dans le nord de l'Espagne, pour témoigner de cette Espagne primitive et isolée, en retard par rapport au reste de l'Europe. Toutefois, sur les clichés de Saura, les sujets photographiés — familles, enfants, paysans, foules — sont omniprésents, à la différence des photos de Gómez et de Masats, et suggéreraient le vide de l'Espagne franquiste par le biais des mains tendues des enfants devenus mendiants ou de ces personnages en haillons.

- 19 Les photos épurées de Ramón Masats et de Paco Gómez peuvent se lire de prime abord comme des œuvres mémorielles, des témoignages du silence qui régnait à cette époque-là et qui ravivent le topique de « l'Espagne noire », celle de Goya, de ses gravures et de ses *Peintures noires*, mais aussi celle d'Ignacio Zuloaga, de Miguel de Unamuno, de ces artistes et écrivains, poètes et intellectuels de la « génération de 98 ».

Esthétiques du vide chez Ramón Masats et Paco Gómez

- 20 S'il est vrai que les photographies de Masats, teintées d'ironie, et celles de Paco Gómez, marquées par le vide existentialiste, reflètent à leur façon le malaise et la désolation de l'Espagne du moment, elles composent aussi avec ce vide préexistant pour le saisir au mieux ou pour le mettre en scène. En effet, comme le souligne François Soulages dans son *Esthétique de la photographie*, il faut prendre en considération le déplacement de « l'objet à photographier » à « l'objet photographique²⁴ », c'est-à-dire à la création de l'œuvre photographique. Celle-ci, comme d'autres arts de la *graphè*, relève aussi du point de vue de l'opérateur-photographe, de sa subjectivité et d'une construction esthétique. À partir des œuvres du corpus, nous verrons à présent comment celles-ci contribuent, au moyen de différents procédés, à créer cette sensation de vacuité, qui sera nommée « une esthétique du vide ». Dans un entretien avec Masats datant de février 2021, « La felicidad no es constante, es una montaña rusa », le fort contraste noir/blanc utilisé par le photographe est rappelé, ainsi que les jeux novateurs d'angle de prise de vue et de perspective qui participaient de cette volonté de transgression des codes photographiques de l'époque, notamment face à l'emploi de la gamme de gris académique et les effets artificiels du pictorialisme²⁵.
- 21 S'il est un trait récurrent dans le corpus de Gómez et de Masats, c'est bien ces jeux d'ombre et de lumière, où la projection d'une partie du décor, du paysage ou des sujets – absents sur la photo car propres au hors-champ, mais présents sous forme de reflets et de traces – invite à une réflexion sur l'essence dichotomique et complexe de la photographie. Celle-ci pouvant être considérée en tant qu'imprégnation lumineuse des objets ou des êtres sur la pellicule, simulacre d'une présence toujours en différé par rapport à sa réception – le *ça-a-été* barthésien –, et qui ouvre inexorablement sur un vide béant par rapport au réel. Citons, entre autres, ces photos de Masats consacrées à la Mancha, notamment celle de 1960 (*La Mancha*) donnant à voir, dans un décor extérieur dépouillé constitué de murs et de sols blancs, l'ombre des façades de maisons invisibles sur l'image, ou celle d'une cour intérieure vide intitulée *La Mancha* (1963), où des ombres crénelées se font écho sur le mur et au sol²⁶. Ces ombres qui remodelent l'espace et font dialoguer champ photographique et hors-champ convoquent de façon métaphorique le procédé de la *camera obscura*, montrant combien la photographie est en partie liée à l'absence autant qu'à la présence. Le mur devient plaque sensible où se projettent et s'impriment les ombres environnantes symbolisant le processus photographique. Ces jeux réapparaissent aussi chez Paco Gómez, notamment sur le cliché de la banlieue de Madrid, *Guindalera* (1958)²⁷ qui, par un effet de contre-plongée, met en évidence le talus ou le mur surplombé par un jeune enfant, mur sur lequel se reflète l'ombre d'un réverbère relevant ici du hors-champ. La dialectique de l'ombre et

de la lumière comme finalité principale de l'œuvre est magistralement illustrée par l'épreuve de Gómez de 1956 intitulée *Luz y sombra*.

- 22 L'abstraction vers laquelle tendent certaines photographies du corpus provient d'abord de l'emploi du noir et blanc. Cette utilisation de la binarité permet d'insister plastiquement sur le contraste et d'établir un décalage par rapport au réel, comme l'ont mis en exergue les artistes interviewés dans le cadre de l'exposition *Noir et Blanc. Une esthétique de la photographie* du Grand Palais²⁸. Des photos de Masats, telles que *Las Ramblas* (1956), *La Mancha* (1960), *Tomelloso, Ciudad real* (1960), et *Moral de Calatrava* (1964)²⁹ reposent sur une même rhétorique : elles présentent le plus souvent de personnages féminins vus de dos, entièrement vêtus de noir, la tête couverte, et dont la silhouette obscure se profile sur un espace blanc uniforme. L'œil du spectateur se concentre alors sur ces jeux d'opposition, sur la matière, sur les formes et la composition : tout ce qui est superflu est éliminé. Le diptyque noir/blanc participe de cette création et de cette impression de vide, comme cela transparaît sur ce cliché de Gómez d'une femme perçue de dos dans un moment de recueillement et de prière, *Mujer rezando* (Fig. 4), où les motifs géométriques des carreaux — faisant songer à l'œuvre de Vasarely — créent un effet d'optique, un espace tridimensionnel.

Fig. 4.



Francisco Gómez, *Mujer rezando*, 1973

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

- 23 Sur la photographie *Tomelloso, Ciudad real* de Masats, au cadrage très fragmentaire (Fig. 5), une zone évidée, où se font écho le sol blanc et le mur fraîchement peint à la chaux d'une habitation, s'offre cette fois au regard du spectateur. Celui-ci est attiré par ce trait noir géométrique, arbitraire, dans la partie inférieure du cliché, correspondant au tracé effectué au pinceau par une vieille dame, vêtue de noir, décentrée sur l'image.

Elle semble délimiter les contours de sa propriété et séparer symboliquement le vide et le plein de l'habitat, ce vide et ce plein également questionnés par la photo de Gómez, *Pared horizontal y vertical* (1960), devenue pure géométrie. Si le geste de cette femme occupée, semble-t-il, à désinsectiser le lieu, suscite l'interrogation du destinataire, il retient avant tout son attention par ce cadrage novateur, qui confère à l'espace vide et au jeu du noir et blanc toute sa place.

Fig. 5.



Ramón Masats. Tomelloso, Ciudad Real, 1960

Cortesía Galería Blanca Berlín

- 24 Ce cliché fait écho à d'autres photos de Masats, comme celle titrée *La Mancha* (1963). Celle-ci ouvre sur l'angle d'une cour intérieure : dans un décor dépouillé, monochrome, comme vidé de ses occupants, seuls un chat sur le seuil de la porte et quelques objets domestiques épars témoignent d'une présence humaine existant dans ces lieux.
- 25 Si la captation des espaces ou des zones vides est récurrente chez ces deux photographes, qu'il s'agisse de montrer l'isolement de certaines régions dépeuplées par l'exode rural ou les terrains vagues dans la périphérie de la capitale, il convient de se pencher à présent sur les jeux de perspective, de point de vue et de cadrage peu conventionnels dont ils usent pour tenir le sujet à distance. L'impression de vide provient dès lors d'une sorte de déshumanisation des sujets, que ceux-ci soient saisis de loin, de dos, de façon fragmentaire, en plongée et parfois en contre-plongée. Le cadre prend le pas sur la présence humaine. Ce genre de photographies relève davantage de la scène ou du paysage, ce dont témoignent les légendes parfois minimalistes mentionnant uniquement le lieu et la date. Il pourrait être qualifié de « rhétorique du non-portrait », dans la mesure où la focalisation ne se centre plus sur l'identité du sujet et participe de cette construction de l'évidement du cliché.
- 26 Comme cela été vu précédemment chez Masats (*La Mancha*, 1960 ; *Moral de Calatrava*, 1964), les sujets, surtout féminins, vêtus de noir, sont perçus de dos, tels des

personnages fantasmagoriques goyesques. Des clichés de Gómez reprennent la même esthétique. *Excursión a Cuenca* (Fig. 6) expose en 1965 une partie du fronton d'une église ou d'une cathédrale, ses pierres et ses murs délabrés, et sur son seuil, une femme tout habillée de noir, mettant en évidence l'anonymat, la solitude et l'état d'abandon des lieux. Cela se perçoit aussi sur l'épreuve *Mujer subiendo una calle, Chinchón*³⁰ datant de 1963, où le choix du plan d'ensemble et de la plongée accentue la sensation d'effacement et de disparition du sujet.

Fig. 6.



Francisco Gómez, *Excursión a Cuenca*, 1965

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

- 27 Ce sentiment de vacuité peut être renforcé par la captation de ces « non-lieux », pour reprendre la terminologie de Marc Augé, ce qui apparaît sur les clichés de la gare de San Sebastián pris par Paco Gómez en 1958, ou sur ces vues urbaines de carrefours et d'intersections de rues prises en forte plongée, ou selon un plan extrême, zénithal, aussi bien chez Masats (*Barrio de la Concepción*, 1956) que chez Gómez (*San Sebastián*, 1960). Ces perspectives déformées créent une impression d'écrasement et de désolation, et mettent en avant les lignes géométriques du lieu privé de foule, où quelques rares passants et peu de véhicules se décèlent. Une autre photographie de Gómez prise en 1959, *Tres mujeres, Turégano, Segovia*, jouant sur la plongée et sur les effets d'ombre et de lumière, se centre sur un trio de femmes en noir rassemblé comme un conciliabule au cœur de ce village où l'atmosphère évoque le théâtre lorquien.
- 28 Madrid, mais aussi sa banlieue et ses zones périphériques intéressent tout particulièrement ces photographes modernes (Masats, *Chamartín*, 1960 – Fig. 7 – ; Gómez, *Abuelo y nieto, Madrid*, 1959 – Fig. 8 – et *Barrio de la Concepción, Madrid*, 1966) qui soulignent la perspective dans des grandes vues d'ensemble ou par l'effet de la plongée,

avec au loin, les édifices madrilènes, les bâtiments et les constructions, et, au premier plan, les vastes étendues vides. Témoin de l'expansion urbanistique, Gómez s'est aussi penché sur d'autres quartiers madrilènes, comme celui de la Guindalera, en 1958. Sur l'une des photos (Fig. 9), une jeune fille prise de façon frontale, en pied, mais au second plan, est adossée à un mur de pierres qui la sépare du paysage et des habitations à peine visibles à l'arrière-plan. Cette image est composée avant tout de cet espace vide constitué de pavés, au premier plan. Malgré la verticalité du corps de l'enfant, les lignes qui structurent l'ensemble et donnent une impression d'enfermement sont horizontales : horizontalité du sol, horizontalité du mur, horizontalité de la bande du ciel et des nuages. Par un jeu d'optique, les pavés du sol semblent se refléter sur le mur de pierre et emprisonner le sujet.

Fig. 7.



Ramón Masats, *Chamartín*, 1960

Cortesía Galería Blanca Berlín

Fig. 8.



Francisco Gómez, *Abuelo y nieto*, Madrid, 1959

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

Fig. 9.

Francisco Gómez, *Guindalera*, Madrid, 1958

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

- 29 Enfin, ces photographes invitent à réfléchir sur le « vide » par le décentrement de l'objet photographié, par le regard oblique si présent chez Masats, et par l'usage du gros plan, de la fragmentation et du détail. Il en va ainsi de ces photos de rue influencées par les courants américains des années 1930 (André Kertész, Photo League, ...). Citons, par exemple, cette photo de reportage réalisée par Masats sur les fêtes de San Fermín, *Sanfermines* (Pamplona, 1957) (Fig. 10), qui limite le champ visuel du spectateur en le cantonnant à une vue des pavés, à même le sol, et à celle d'un pied posé sur l'échine d'un chien, au premier plan, rappelant le cliché *Perro y peatón* (1958) de Gómez. Chez ce dernier, la captation fragmentaire du réel, des corps et des objets, devient alors systématique. Comme l'a souligné Alberto Martín, commissaire de l'exposition *Archivo Paco Gómez. El instante poético y la imagen arquitectónica*³¹, son œuvre oscille entre réalisme et abstraction, photographie subjective et néoréalisme.

Fig. 10.

Ramón Masats, *Sanfermines*, Pamplona, 1957

Cortesía Galería Blanca Berlín

Vers une poétique photographique du vide – entre « immanence » et « transcendance »³² – et une approche symbolique du réel

- ³⁰ La fragmentation, cet art de la dissection opéré par Ramón Masats, et de façon plus systématique encore par Paco Gómez dans ses clichés consacrés aux murs et aux surfaces, confronte le spectateur au matériau et à la texture en soi, à l'instar de la « peinture informelle » de l'époque, invitant à une réflexion existentielle et métaphysique. Au sujet de Masats, l'écrivain Antonio Muñoz Molina fait remarquer « qu'il fait voir d'une autre manière les lieux vides dans lesquels il semble qu'il ne se passe jamais rien »³³. L'absence de l'humain sur les photos de Gómez au profit des objets presque humanisés participe de ce nouveau regard quasi atemporel. Quels sont les enjeux et la finalité de ce type d'images ? S'agit-il d'éduquer ou de rééduquer l'œil du spectateur pour l'amener, dans une perspective poétique et phénoménologique, à renouer avec le réel et à revaloriser le quotidien, même dans ce qu'il peut comporter de plus trivial et d'insignifiant, dans l'esprit du poète Francis Ponge et de son *Parti pris des choses*, paru en 1942 ? En 2011, à l'occasion du symposium sur « Paco Gómez y la fotografía de su época », Joan Fontcuberta et Laura Terré se sont interrogés sur la nature de ces clichés, entre immanence et transcendance³⁴. Peut-être, tel que le suggère Laura Terré, cette transcendance et ce symbolisme appelés par les photos frontales

de Gómez, concernant des objets utilitaires et prosaïques du quotidien, ne relèvent-ils que de notre imaginaire³⁵ ?

- 31 Sur des clichés qui pourraient évoquer des toiles d'Antoni Tàpies de la même époque, Gómez, et de façon plus occasionnelle, Masats, explorent les jeux de lumière, de texture, le noir et blanc, la gamme de gris à partir de motifs de prédilection, à savoir le mur, la brique et la fissure. Entre autres, citons ces photos de Masats : *Barcelona*, 1955, qui représente la partie inférieure de deux colonnes ; l'arête d'un mur dans *El Canto*, *Barcelona*, 1953, ou encore une portion d'un mur décrépi, entre ombre et lumière, pour *Tarrasa*, 1955. Celles-ci font écho aux épreuves de Gómez donnant à voir les différentes textures et les aspérités des façades ou encore les murs lézardés, craquelés, voire entaillés, comme cela transparaît sur cette série de clichés : *Pozuelo* (Madrid, 1958) (Fig. 11), *Sin título*, Sigüenza, en 1958 (Fig. 12), *Esquina con golpe*, en 1963 (Fig. 13). Comme l'a mis en avant Joan Fontcuberta, dans le contexte de l'historiographie de la photographie des années 1950 et 1960, peut-être des photographes, tels que Masats et surtout Gómez, se sont-ils imprégnés de différentes tendances artistiques à la fois occidentales et orientales, constituant une forme d'imaginaire ou d'inconscient collectif d'une époque³⁶.

Fig. 11.



Francisco Gómez, *Pozuelo*, Madrid, 1958

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

Fig. 12.



Francisco Gómez, *Sin título*, Sigüenza, 1958

© Archivo Paco Gómez / Fundación Foto Colectania

Fig. 13.

Francisco Gómez, *Esquina con golpe*, 1963

© Archivo Paco / Fundación Foto Colectania

- 32 L'œuvre de Paco Gómez pourrait ainsi être rapprochée de celle d'Aaron Siskind et de son « expressionnisme abstrait », mais aussi de celle des photographes de la *subjektive fotografie* et de leur chef de file, Otto Steinert, qui avait noué des liens avec les membres du groupe AFAL à la fin des années 1950. Le cliché *Pozuelo* (Madrid, 1958) est emblématique de l'art de Paco Gómez, dans sa captation frontale, privée de perspective, d'un mur décrépi et fissuré, et la saisie partielle d'une fenêtre aux volets fermés, comportant plusieurs encadrements. Il en ressort un type de « surcadrage », pour reprendre la terminologie de Jacques Terrasa³⁷, renforçant l'impression d'absence et de vide que ces cadres masquent une partie du champ ou qu'ils suggèrent, par la fragmentation, un hors-champ, invisible sur l'image.
- 33 Ces surfaces photographiées, sur lesquelles s'inscrivent les marques du passage du temps et celles laissées par l'humain (dessins, signes, graffitis), comme autant de traces et d'empreintes, se donnent-elles à voir comme des métaphores de la photographie elle-même et de sa valeur indicielle ? Les nombreuses épreuves de « murs » de Gómez ne sont pas sans rappeler la série intitulée *Graffiti* que Brassai consacre aux murs parisiens dès le début des années 1930, et qui prend naissance dans le contexte du surréalisme. Ces matériaux bruts, qui peuvent sembler insignifiants au premier regard, se dotent ainsi, sous le prisme photographique, d'un caractère symbolique et allégorique. Ces murs en apparence vides et silencieux sont en réalité les réceptacles de langages divers (politiques, poétiques, sociaux, artistiques) qui, dans une sorte de mise en abyme et de métadiscours, entrent en résonance avec le médium photographique lui-même. Ces photographies, qui captent un état de dégradation du réel (murs lézardés, entaillés, vitre brisée, moustiquaire abîmée, ...), renouent avec la « poétique

de la ruine » et le genre de la vanité en peinture, invitant le spectateur à une réflexion métaphysique sur le passage du temps, sur le néant et sur la mort. Peut-être le corpus photographique de Paco Gómez sur ce monde décadent s'inscrit-il dans ce nouveau rapport aux ruines évoqué par Roland Mortier dans son ouvrage *La poétique des ruines en France*, où s'opère un glissement de la dimension mémorielle et rétrospective à une visée prospective : « La ruine fait moins rêver sur ce qui fut que sur ce qui sera ou plus exactement sur ce qui ne sera plus [...]. La rêverie sur les ruines était une *mémoire*, la voici devenue une *anticipation* »³⁸. Le primat de l'objet sur le sujet, qui participe de cette impression de vide sur les clichés de Paco Gómez, se révèle pleinement sur ces photos composées comme des natures mortes, aux titres évocateurs, comme *Bodegón con margaritas*, de 1965³⁹.

- 34 Cette dissection systématique du réel à laquelle se livre Gómez et qui l'amène à se focaliser, entre autres, sur une conduite de chauffage (*Tubería de calefacción*⁴⁰) ou sur un tuyau d'évacuation (*Cañería de desagüe*, 1958⁴¹) invite néanmoins à un questionnement sur la démarche esthétique du photographe et sur la notion de « limites » : limites expérimentales et artistiques, d'un côté, limites quant à la réception et la compréhension, de l'autre. Ces images ne risquent-elles pas de détourner les spectateurs qui ne pourraient avoir accès à une œuvre devenue trop déroutante et hermétique ? Est-ce une volonté d'affirmer une autonomie de la vision par rapport à l'objet, ce qui se retrouve sur certains clichés de murs évoquant des formes animales ou revêtant un aspect anthropomorphique (*Cristo*, 1959⁴² ; *Mochuelo*, 1962⁴³) et d'ouvrir sur une esthétique onirique de l'imaginaire et de la poésie, telle que l'ont défini Gaston Bachelard et Yves Bonnefoy⁴⁴ ?

Conclusion

- 35 Cette notion heuristique de « vide » ou « d'absence », qui n'a pas été envisagée ici sous l'angle du nihilisme, a permis de revisiter ce double corpus photographique. Celui de Ramón Masats, d'une part, qui joue ironiquement d'une esthétique soustractive et minimaliste, possiblement comme contrepoint à des photos relevant du *studium* et d'un trop plein normatif, dans le domaine du photojournalisme. Celui de Paco Gómez, d'autre part, qui explore pleinement la vacuité et la fait sienne, au travers de son esthétique intimiste. L'objectif était aussi de remettre à l'honneur ces deux photographes du groupe AFAL, dont les œuvres ont longtemps été méconnues, ou peu connues, et qui sont revenues sur le devant de la scène en Espagne depuis les années 2000, notamment grâce à des fondations (Foto Colectania), des musées (le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, le Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) et des galeries (la Galería Blanca Berlín). En témoignent aussi les expositions sur Paco Gómez et sur Ramón Masats, qui se sont tenues à Madrid depuis 2020 : *Ramón Masats. Visit Spain*, sous la direction du photographe Chema Conesa (été-automne 2020)⁴⁵ ; *El instante Masats* à la Galería Blanca Berlín au cours de l'hiver 2020-2021⁴⁶, après une exposition virtuelle sur leur site, et l'exposition *Paco Gómez* à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, durant la même période (15 décembre 2020-20 juin 2021)⁴⁷. Cette relecture des photos de Ramón Masats et de Paco Gómez a permis de pointer la dimension plurielle de ces clichés alliant le documentaire urbain et le genre plus intimiste et subjectif, loin des photographies au caractère monolithique conformiste. Ces photos, en tant qu'art minimaliste qui évide le réel pour mieux le

cerner, ne sollicitent-elles pas justement davantage la participation du spectateur, à qui il incombe d'alimenter ce vide par ses souvenirs, son imagination et ses fantasmes ?

- 36 Il s'agit aussi de prendre en compte l'imaginaire artistique ou l'inconscient collectif d'une époque à laquelle appartiennent Gómez et Masats, et qui, comme l'a évoqué Joan Fontcuberta, en 2011, cristallise différentes esthétiques avant-gardistes, dans une quête plus intime, méditative, informelle, au-delà des courants néoréalistes et humanistes de la période. Un glissement s'est opéré, passant d'une focalisation sur l'homme et sur son milieu à une captation du milieu dépourvu de son sujet, telles ces photos récurrentes de murs dans l'art européen, notamment chez les photographes italiens Paolo Monti et Nino Migliori, proches de l'esthétique de Gómez. Dans ses clichés marqués par l'exploration du vide, de l'absence et du silence sous différentes facettes (sociales, ontologiques ou méta-iconiques), Paco Gómez ne s'est pas contenté de nous donner à voir son œuvre, miroir du monde ou miroir de soi, il lui a aussi insufflé la voix :

La lluvia,
la mancha de la mano de un niño,
el salpicón de barro contra la cal de un muro,
la huella del encofrado del hormigón,
un cristal roto,
la traza florecida de la humedad en el yeso,
las heladas de muchos inviernos,
los calores de muchos veranos...
Son cosas quietas,
silenciosamente prendidas en el aire.
Son cosas que parece
como si se quedaran para siempre paradas.
Como si el tiempo no fuera con ellas.
Son cosas reales, concretas.
Tanto, que superan el mundo de
lo que entendemos por realismo.⁴⁸ [...]

NOTES

1. Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
2. Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p. 120.
3. *Ibid.*, p. 143.
4. Régis Durand, *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, Paris, La Différence, 1995, p. 51-66.
5. *Ibid.*, p. 57.
6. *Ibid.*, p. 59.
7. Alain Bergala, *Les absences du photographe*, Paris, Libération/Édition de l'Étoile, 1981, p. 32.
8. Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

9. Voir à ce sujet l'émission de France Culture du 1^{er} novembre 2014, intitulée « De quoi le vide est-il plein ? ». Disponible en ligne : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-conversation-scientifique/de-quoi-le-vide-est-il-plein> [consulté le 21 décembre 2021].
10. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
11. Ramón Masats, « La sutil elegancia del ladrillo » (prologue), Paco Gómez, Madrid, Editorial La Fábrica, 1999.
12. Josep Maria Casademont, « La fotografía en el Estado Español (1900-1978) », epílogo, in Petr Tausk, *Historia de la fotografía en el siglo xx. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 262-285.
13. Xosé Nogueira, "La emergencia de los otros cuerpos. Cuerpos marginales, marginados y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas", in Bénédicte Brémard (dir.), *Prendre corps, Dire le corps, Penser le corps*, Orbis Tertius, p. 23-24. [Nous traduisons]
14. Miguel Delibes, Ramón Masats, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, Madrid, La Fábrica, 2010 [1964], p. 30-31.
15. *Ibid.*, p. 5-7.
16. Antonio Machado, *Campos de Castilla*, Madrid, Renacimiento, 1912. Disponible en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/campos-de-castilla-983795/html/53182a83-438f-4e63-8093-1a1e1ffb0861_2.html [consulté le 22 décembre 2021].
17. Miguel Delibes, Ramón Masats, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, op. cit., p. 49, p. 58-59.
18. Paco Gómez, Madrid, Editorial La Fábrica, op. cit., photographie n° 25.
19. Toutes les photographies mentionnées ici se retrouvent dans l'ouvrage Paco Gómez, Madrid, La Fábrica, op. cit.
20. Laura Terré, Paco Gómez. *Orden y Desorden*, Barcelona, Fundación Foto Colectania, 2010, p. 10. On pourra citer également à ce sujet l'article de Jacques Terrasa, « Paco Gómez, un photographe espagnol face au mur à la fin des années 1950 », *HispanismeS*, n° 18, 2021.
21. Paco Gómez, Madrid, La Fábrica, op. cit., photographie n° 52.
22. Miguel Delibes, Ramón Masats, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, op. cit., p. 55.
23. Museo de La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, numéro d'inventaire : F-0064.
24. François Soulages, *Esthétiques de la photographie*, Paris, Nathan, 2001, p. 27.
25. À propos de l'exposition « El instante Masats », voir l'entretien avec Ramón Masats réalisé le 07/02/2021. Disponible en ligne : <https://lascosadelquerer.com/2021/02/07/ramon-masats-la-felicidad-no-es-constante-es-un-montana-rusa/> [consulté le 23 décembre 2021]
26. Ces photos de Masats peuvent être consultées sur le site de la Galerie Blanca Berlín : <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/ramon-masats-inedito/> [consulté le 24 décembre 2021]
27. Paco Gómez, op. cit., photographie n° 29.
28. « Noir et Blanc : une esthétique de la photographie », BnF, 17 octobre 2023 – 21 janvier 2024. Contenus complémentaires disponibles en ligne : <https://www.grandpalais.fr/fr/article/noir-blanc-sur-la-toile> [consulté le 24 décembre 2021]
29. Voir le site de la Galerie Blanca Berlín : <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/ramon-masats-inedito/> [consulté le 24 décembre 2021]
30. Ces photographies de Francisco Gómez peuvent être consultées sur le site en ligne de la fondation Foto Colectania : <https://fotocolectania.org/en/publication/31/paco-gomez-fotografias> [consulté le 07 janvier 2022]
31. Voir à ce propos la présentation de l'exposition sur le site de Foto Colectania : <http://fotocolectania.org/es/exhibition/117/archivo-paco-gomez-el-instante-poetico-y-la-imagen-arquitectonica> [consulté le 07 janvier 2022]
32. Nous prenons appui ici sur les réflexions menées par Laura Terré dans son article « Paco Gómez. Orden y Desorden », art. cit, p. 3-4 : « Por eso, no hay que caer en la tentación de darle demasiada trascendencia a sus temas. Por el contrario, cuando se ilumine en nosotros ese orden

que da sentido, deberíamos tener muy presente que todo lo que se nos muestra en las fotos es inmanente, es en sí ».

33. Nous traduisons ici : « Hace ver de otra manera los lugares vacíos en los que parece que nunca pasa nada ». Extrait de Oliva María Rubio (dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles*, Madrid, La Fábrica, 2014, p. 367.

34. La Fondation Foto Colectania a organisé, le 4 février 2011, un symposium autour de la figure de Paco Gómez : « Paco Gómez y la fotografía de su época ». La conférence de Joan Fontcuberta était intitulée : « Fotografía de posguerra : más allá del humanismo ». La vidéo de cette conférence peut être consultée à partir du lien suivant : <https://fotocolectania.wordpress.com/2011/02/23/joan-fontcuberta/> [consulté le 10 janvier 2022]

35. Laura Terré, « Paco Gómez. Orden y Desorden », *art. cit.*, p. 4.

36. Cf. *supra*. Joan Fontcuberta, « Fotografía de posguerra : más allá del humanismo », symposium du 4 février 2011.

37. Jacques Terrasa, *L'Analyse du texte et de l'image en espagnol*, Paris, Nathan, 2004 [1999], p. 171.

38. Roland, Mortier, *La poétique des ruines en France*, Genève, Droz, 1974, p. 93.

39. Paco Gómez, *op. cit.*, photographie n° 50.

40. *Ibid.*, photographie n° 24.

41. *Ibid.*, photographie n° 34.

42. Cette photographie de Francisco Gómez peut être consultée sur le site en ligne de la fondation Foto Colectania : <https://fotocolectania.org/en/publication/31/paco-gomez-fotografias> [consulté le 07 janvier 2022]

43. Paco Gómez, *op. cit.*, photographie n° 19.

44. François Soulages, *Esthétique de la photographie*, *op. cit.*, p. 178-179.

45. Voir à ce sujet : <https://www.promociondelarte.com/tabacalera/noticia-481-ramon-masats-visit-spain> [consulté le 10 janvier 2022]

46. On pourra consulter le site en ligne : <https://blancaberlingaleria.com/portfolios/el-instante-masats/> [consulté le 10 janvier 2022]

47. Voir à ce sujet : <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/paco-gomez-sala-de-fotografia> [consulté le 10 janvier 2022]

48. Ce poème du photographe Paco Gómez figure en exergue du dossier sur l'exposition « Paco Gómez. Orden y Desorden » qui s'est tenue à Valladolid, du 14 mars au 1^{er} mai 2012 (sous la direction de la commissaire Laura Terré). Ce document est disponible en ligne : <https://docplayer.es/16683305-Exposicion-paco-gomez-orden-y-desorden-del-14-de-marzo-al-1-de-mayo-de-2012.html> [consulté le 10 janvier 2022]

RÉSUMÉS

Nous nous intéresserons, dans cette étude, à deux photographes espagnols : Ramón Masats (né à Caldes de Montbui, en Catalogne, en 1931) et Francisco Gómez (né à Pamplona, en 1918, et mort à Madrid, en 1998). Ils ont tous deux été membres de la Real sociedad fotográfica de Madrid et du groupe photographique AFAL (Agrupación Fotográfica de Almería), ont été cofondateurs de La Palangana, et ont participé activement au renouveau de la photographie espagnole des années 1950 et 1960 encore tout imprégnée du pictorialisme ambiant. Dans les deux œuvres en noir et blanc de cette période, qu'il s'agisse des photos documentaires de Masats ou des photos plus

abstraites de Gómez, le rôle prégnant du vide sera interrogé, que celui-ci soit le reflet d'une réalité socio-économique dans cette Espagne archaïque du franquisme ou encore une construction esthétique de la vacuité qui tend vers une forme poétique et symbolique.

Nos interesaremos en este estudio en dos fotógrafos españoles : Ramón Masats (nacido en Caldes de Montbui, en Cataluña, en 1931) y Francisco Gómez (nacido en Pamplona, en 1918, y muerto en Madrid, en 1998) que fueron miembros de la Real sociedad fotográfica de Madrid, del grupo fotográfico AFAL (Agrupación fotográfica almeriense), cofundadores de La Palangana, y que participaron activamente en la renovación de la fotografía española de los años 1950 y 1960 aún impregnada en la época del pictorialismo tardío. En ambas obras en blanco en negro de este periodo, sea en las fotos documentales de Masats, sea en las fotos más abstractas de Gómez, cuestionaremos el papel relevante del vacío, siendo este tanto la plasmación de una realidad socioeconómica en la España arcaica del franquismo como una construcción estética de la vacuidad tendiendo hacia una forma poética y simbólica.

INDEX

Mots-clés : Espagne, esthétique, Gómez, histoire, Masats, photographie, vide

Palabras claves : España, estética, fotografía, Gómez, historia, Masats, vacío

AUTEUR

CORINNE CRISTINI

Sorbonne Université, Faculté des Lettres, CRIMIC