



**HAL**  
open science

## Une affaire d'échelle

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. Une affaire d'échelle. La Revue des Lettres Modernes, 2023, 5, 10.48611/isbn.978-2-406-14765-7.p.0139 . hal-04098701

**HAL Id: hal-04098701**

**<https://hal.science/hal-04098701>**

Submitted on 16 May 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.

# UNE AFFAIRE D'ÉCHELLE

Danièle Méaux

Photographies de la Montagne Sainte-Victoire réalisées par Beatrix von Conta<sup>1</sup> ou par Brigitte Bauer<sup>2</sup>, images en noir et blanc faites par Éric Dessert au sein du parc national de Port-Cros<sup>3</sup> ou par Anne-Marie Filaire<sup>4</sup> dans les terres volcaniques du massif central... Vues de petites sentes caillouteuses et d'herbes sauvages collectées par Bernard Plossu dans la Côte bourguignonne<sup>5</sup>, en Ardèche<sup>6</sup> ou près de Saint-Guilhem-du-Désert<sup>7</sup> ou encore dans la chaîne des Pyrénées<sup>8</sup>... Images en couleur prises par Marc Deneyer<sup>9</sup> sur les bords de mer battus par le vent de la Charente-Maritime ou par Thierry Girard sur les sols mouillés de la Saintonge<sup>10</sup>... Bien d'autres travaux photographiques, exécutés de la fin des années quatre-vingt jusqu'à aujourd'hui, pourraient encore être invoqués – qui proposent, à l'instar de ceux qui viennent d'être mentionnés, une perception rapprochée de *petits chemins* (ou de sentiers) et renvoient, de façon métonymique, aux marches (ou promenades) de leurs auteurs, au contact direct des sols inégaux et des variétés d'espèces végétales. Celui qui progresse sur un terrain irrégulier doit veiller à l'endroit où il met les pieds : ces vues tendent à le rendre sensible et à réveiller chez le spectateur le souvenir de randonnées pédestres vécues.

Que ces *petits chemins* bordent des falaises longeant la mer, fendent des champs verdoyants, dévalent ou gravissent les flancs râpeux de montagnes pentues, ils sont « portraiturés » par ces photographes de manière précise et directe, vide de toute figure animée, le sol se présentant au regard dans un rapport de proximité. À l'évidence, ces *modestes pistes* captivent l'attention des « opérateurs-marcheurs » : elles constituent les sujets principaux – les « modèles » pourrait-on dire – de leurs images, de sorte qu'elles aimantent ensuite le regard des spectateurs. Elles tendent d'autant plus efficacement à absorber l'attention de ces derniers que les photographies – reproduites au sein de livres ou exposées aux cimaises des musées et des galeries – se trouvent proposées dans un format relativement modeste, qui paraît presque proportionné à la taille des chemins mis en image – et réclament, pour être correctement perçues, la proximité physique de celui qui les observe. Il s'agit de *petites vues* de *petits chemins*, qui sont photographiés à *faible distance* et se trouvent, par conséquent, montrés à *grande échelle*.

**Figure 1 : Bernard Plossu, *Le Pays des petites routes. En Ardèche*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

À plusieurs égards, de tels travaux manifestent des options – plus ou moins conscientes de la part du photographe – concernant la question de l'échelle. Le praticien a choisi d'emprunter des *chemins de taille relativement restreinte* qui ne sont praticables qu'à pieds et ne peuvent donc relier, en un temps limité, que des points géographiques dont *l'éloignement est*

<sup>1</sup> Beatrix von Conta, *in Montagne Sainte-Victoire*, Marseille, Images-en-manceuvre, 1999, p. 61-85.

<sup>2</sup> Brigitte Bauer, *Ibid.*, p. 31-59.

<sup>3</sup> Éric Dessert, *Littoral/Parc national de Port-Cros*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2008.

<sup>4</sup> Anne-Marie Filaire, *Pas*, Paris, Éditions Créaphis, 1998.

<sup>5</sup> Bernard Plossu, Exposition « Marches d'hiver » présentée au Musée des Beaux-arts de Dijon du 13 décembre 1996 au 17 mars 1997.

<sup>6</sup> Bernard Plossu, *Le Pays des petites routes*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

<sup>7</sup> Bernard Plossu, *Le Bout du monde. Saint-Guilhem-du-Désert*, Paris, Éditions du Rocher, 2001.

<sup>8</sup> Bernard Plossu, *En dépliant les montagnes*, Paris, Éditions Bessard, 2021.

<sup>9</sup> Marc Deneyer, *Littoral/Rivages de Charente*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2007.

<sup>10</sup> Thierry Girard, *Brouage*, Paris, Marval, 1993.

*faible*. Ensuite, ces humbles pistes ont été représentées à *distance restreinte*, autrement dit dans un rapport de *relative proximité* – ménagée tout à la fois par l’engagement du corps de l’opérateur dans une progression pédestre et par l’emploi de focales dites « normales » qui se rapprochent de la vision à l’œil nu – de sorte que la matérialité des sols et les textures végétales apparaissent de façon détaillée : il s’agit là d’un choix qui concerne l’*échelle de plan*. Enfin, les photographes choisissent de présenter leurs images en des *formats modestes*. Ces photographies ont été reproduites dans des ouvrages : le dispositif livresque engage toujours à une appréhension intime des vues ; mais, de surcroît, ces dernières n’occupent le plus souvent qu’une partie des pages ; elles prennent même parfois l’allure de *miniatures* flottant à la surface du papier. Quand les tirages sont accrochés au mur des lieux d’exposition, ils restent de *dimensions réduites* et obligent le visiteur à se rapprocher des vues, pour les scruter de près.

Ces choix d’échelle concernent aussi bien le (ou les) motif(s) « représenté(s) » que la « représentation » et le spectateur ne peut, devant ces images, qu’être sensiblement impressionné par la prégnance de ces *questions de proportion*. Toutes ces *options d’échelle* – qui s’ajoutent les unes aux autres – déterminent un rapport au monde, mais également une conscience réflexive cette relation au réel. Dans la vie courante, comme dans le domaine scientifique, l’évaluation ou l’analyse d’une situation dépend de l’*échelle* à laquelle on la considère. Un épisode pluvieux n’est pas aussi ennuyeux, si on l’envisage à l’aune d’un mois d’été globalement ensoleillé ou à celle d’une journée où il interdit toute sortie au grand air. Le géographe Élisée Reclus écrivait : « Vue de la plaine, la montagne est de forme bien simple : c’est un petit cône dentelé s’élevant, parmi d’autres saillies d’inégale hauteur, sur une muraille bleue [...] » ; il notait, un peu plus loin : « [...] le petit cône que je distinguais des campagnes inférieures, simple grain de sable sur le grain de sable qu’est la terre, m’apparaît maintenant comme un monde<sup>11</sup>. »

La perception des phénomènes dépend du *recul* avec lequel on les observe, et les variations de *proportion* – de l’infiniment grand à l’infiniment petit – peuvent tenir à la *distance* adoptée. Les chercheurs en sociologie ou en sciences politiques soulignent combien le choix d’une *échelle d’observation* est essentiel à la définition d’une posture épistémologique dans leurs disciplines<sup>12</sup>. Pour Gaston Bachelard, le scientifique doit faire abstraction des « grandeurs communes » et toujours penser ces dernières « dans leur relativité à la méthode de mesure<sup>13</sup> ». Les options d’échelle concernent également le politique : les lois d’une économie *globalisée* ne coïncident pas avec celles qui profitent au territoire *local* ; les *temporalités brèves* d’une exploitation empressée des ressources, subordonnée à une volonté de profit immédiat contrarient les *évolutions lentes* de la « nature ».

**Figure 2 : Éric Dessert, Littoral / Parc national de Port-Cros. Avec l’aimable autorisation de l’artiste.**

## DU CHEMIN AU CHEMINEMENT

Dans les photographies d’Éric Dessert ou de Bernard Plossu, des *petites pistes* tortueuses, bordées d’arbustes ou d’herbes folles, s’ouvrent plus ou moins face au spectateur, incitant ce dernier à imaginer une progression corporelle dans l’épaisseur du paysage. Si les sites varois ou ardéchois donnés à voir sont vides de personnes ou d’animaux, ils restent marqués de

<sup>11</sup> Élisée Reclus, *Histoire d’une montagne* [1875-1876], publié avec *Histoire d’un ruisseau*, Paris, Arthaud, « Les Fondamentaux de l’écologie », 2017, p. 227.

<sup>12</sup> Corinne Gendron et Stéphanie Yates, « Des controverses sociales ancrées dans une géométrie variable. Les changements d’échelle en sciences sociales », in Josette Féral dir., *Changements d’échelle. Les arts confrontés au réel*, Paris, Éditions Mimésis, « Images, médiums », 2021, p. 27-39.

<sup>13</sup> Gaston Bachelard, *La Formation de l’esprit scientifique*, Paris, Joseph Vrin, 1999, p. 212.

présence humaine : ces *chemins étroits*, tracés depuis fort longtemps, sont à l'évidence entretenus et les photographes les ont certainement empruntés pour accéder aux lieux de prise de vues. La largeur des sentiers *rétrécit rapidement* du premier plan à l'arrière-plan, de sorte que leurs bords dessinent, au sein des images, des sortes de cônes qui happent le regard, substituant pour ainsi dire à l'avancée pédestre de l'opérateur, sur ces chemins, la progression des yeux du spectateur dans la profondeur du champ.

Les roches rugueuses et les touffes végétales situées au bas des photographies sont nettes et cette définition précise signe leur matérialité concrète, *tout près* de l'endroit où se tenait le praticien. Tout un chacun sait que le point où le chemin disparaît à l'arrière-plan de l'espace représenté est voué à reculer au fur et à mesure de l'avancée pédestre, l'échelonnement des plans dans la perspective du champ visuel évoluant avec la progression physique. C'est ainsi presque une expérience cinétique du paysage que tendent à suggérer ces photographies. Comme l'a montré Erwin Strauss,

[I]a distance entre deux lieux dans l'espace est exprimée par référence à une échelle de mesure linéaire. Mais quelle incidence une telle mesure a-t-elle sur la profondeur ? Dans le phénomène de la distance, je dispose des choses telles qu'elles sont pour moi-même, c'est-à-dire exclusivement dans ma perspective propre<sup>14</sup>.

La présence de l'opérateur, à l'orée de l'espace représenté, se trouve donc pointée avec insistance, grâce à l'organisation formelle des représentations, dans la profondeur desquelles s'ouvrent les *petits chemins* caillouteux.

Dans un texte qui a été fort commenté, John B. Jackson propose d'introduire le mot savant « hodologie » – du grec *hodos* qui signifie route, chemin ou voyage – dans le lexique du paysage : « L'hodologie sera [...] la science ou l'étude des routes<sup>15</sup> » indique-t-il. Alors qu'il hésite sur le terme à utiliser, le géographe américain s'intéresse d'abord au vocable « way » qui a le mérite de condenser plusieurs significations : « chemin », mais aussi « manière » (« *way of life* » signifie « mode de vie<sup>16</sup> »). Mais il opte finalement pour le recours à la racine « *hodos* » que l'on retrouve dans le mot « méthode » qui renvoie à une « manière d'agir ». Le choix d'un type de voie (ou de piste) entraîne de fait mécaniquement celui d'une modalité de progression au sein du paysage. Pour « l'hodologue », les routes ne se conçoivent pas indépendamment de l'utilisation qui en est faite, le chemin ne peut être séparé du cheminement qu'il autorise ou induit<sup>17</sup>.

### Figure 3 : Thierry Girard, *Brouage*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Les vues en couleur réunies par Thierry Girard, dans *Brouage*, répètent, comme en une variation musicale, les chemins et les sentiers inégaux sinuant au milieu d'une maigre végétation et suggèrent la progression pédestre de l'opérateur. Si le territoire est donné à voir, c'est habité d'un corps et intrinsèquement lié au mouvement d'une exploration physique. La profondeur de champ est importante et la temporalité incluse dans chaque vue s'ajoute à la temporalité induite par la succession des images au sein du livre pour suggérer la progression du photographe. La définition des images permet de percevoir la texture des roches ou des végétaux et cette netteté est propice à l'évocation d'une confrontation concrète. La marche semble autoriser un contact physique avec le site, une imprégnation qui ne passe pas que par la vue, mais aussi par le toucher – pas à pas, les pieds éprouvent le sol – et par les sensations kinesthésiques. Dans les vues d'Éric Dessert et de Bernard Plossu, la ligne d'horizon est relativement haut placée, de sorte que le champ est presque saturé par la matérialité minérale et

<sup>14</sup> Erwin Strauss, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* [1935], Paris, Éditions Jérôme Milon, 2000, p. 410.

<sup>15</sup> John B. Jackson, *À la découverte du paysage vernaculaire*, Arles, Actes Sud/École Nationale Supérieure du Paysage, 2003, p. 79.

<sup>16</sup> Gilles A. Tiberghien « Hodologique », *Les Carnets du paysage* n° 11 : *Cheminements*, automne-hiver 2004, p. 8-9.

<sup>17</sup> En 1972, Michel Butor proposait, de son côté, une nouvelle science : « l'itérologie » (du latin *iter*) tournée vers l'étude des déplacements humains. Voir Michel Butor, « Le voyage et l'écriture », *Romantisme* n° 4, 1972, p. 9.

végétale. L'expérience de la marche – où le contact avec le terrain, ses accidents, ses déclivités prime – se trouve convoquée. Ces images font ainsi ressentir l'« unité du sentir et du semouvoir<sup>18</sup> » commentée par Erwin Strauss.

Ces photographies dégagent l'impression d'une présence de l'opérateur au réel : « Seule, la marche permet cette perception aiguë des choses, ce mélange de détachement et d'attention qui ouvre à toutes les sensations et à un sentiment profond de la nature<sup>19</sup> » note Thierry Girard. Le cheminement pédestre est lent. S'il permet une relative liberté de mouvement, il suppose une continuité de l'effort et une certaine résistance physique<sup>20</sup> : le marcheur n'a pas la versatilité du promeneur ; il est plus concentré sur ce qu'il fait, dans une certaine mesure aussi, plus présent à ce qui l'entoure. Sa perception du paysage ne peut être pensée en dehors de sensations musculaires liées au balancement de ses pas : « [...] c'est une façon de connaître le monde à partir du corps, et le corps à partir du monde<sup>21</sup>. » écrit Rebecca Solnit. Le ressenti du mouvement et de l'effort accompagne la progression pédestre. Un certain contentement peut aussi naître du fait de se suffire à soi-même, de n'utiliser pour sa locomotion que son propre organisme, sans l'ajout d'aucun appareil. « La réalité, c'est deux jambes, la seule chose qui vous appartienne en propre ; la réalité c'est de la terre sous vos pieds, la seule chose dont on soit à peu près sûr qu'elle ne doive jamais nous manquer<sup>22</sup> » déclare Charles-Ferdinand Ramuz. Pour le dire autrement, le marcheur connaît la satisfaction du « naturel », selon le principe – au demeurant discutable – que ce qui est naturel est bon. L'enchaînement répété des pas paraît en tout cas susceptible d'entraîner un progressif évidement de l'esprit, autorisant une attention accrue à l'environnement et à l'instant.

**Figures 4 et 5 : Beatrix von Conta, Montagne Sainte-Victoire. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

#### UN RAPPORT DE PROXIMITÉ

Les photographies de Bernard Plossu, Éric Dessert, Thierry Girard ou Beatrix von Conta sont des *plans moyens ou rapprochés*. Il est possible d'hésiter à cet égard puisque l'échelle des plans fonctionne en référence à la figure humaine et que toute personne est absente de ces photographies. Pourtant la présence de chemins, destinés à être empruntés par des gens, renseigne peu ou prou sur les *proportions du champ*. Ces images placent en tout cas le regard à relative proximité des éléments végétaux et minéraux. L'attention du spectateur se porte sur des composants inorganiques ou organiques de faible empan dont il se rend compte qu'ils renferment en eux-mêmes une importante densité de détails, à l'instar de ce qui se passe dans les images fractales<sup>23</sup>. Certaines vues, très précises, semblent même livrer plus de *stimuli* visuels que l'œil ne peut en appréhender dans la réalité : la perception des cailloutis minuscules, des rugosités arbustives ou rocheuses fait oublier la morphologie générale du paysage, l'intérêt se focalisant sur la matérialité grenue des éléments<sup>24</sup>.

Autrement dit, les *choses minuscules* ordinairement noyées dans une saisie globale du site, les formes ou les substances qui restent d'habitude à l'arrière-plan de l'attention s'imposent

<sup>18</sup> Erwin Strauss, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, op. cit., p. 277.

<sup>19</sup> Thierry Girard, *Brouage*, op. cit., non paginé.

<sup>20</sup> Gilles A. Tiberghien, « La marche, émergence et fin de l'œuvre », in *Un Siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche*, Catalogue des expositions réalisées au Musée Picasso à Antibes du 1<sup>er</sup> juillet au 15 octobre 2000 et du 4 novembre 2000 au 14 janvier 2001, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, p. 226.

<sup>21</sup> Rebecca Solnit, *L'Art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 47.

<sup>22</sup> Charles-Ferdinand Ramuz, *Découverte du Monde*, in *Œuvres complètes*, volume 20, Genève, Slatkine, 1986, p. 86.

<sup>23</sup> Jean-Claude Chirrollet, *La Question du détail et l'art fractal (à bâtons rompus avec Carlo Ginzburg)*, Paris, L'Harmattan, « Histoire et Idées des Arts », 2011.

<sup>24</sup> Érika Vicky, *Les Paradoxes du détail. Voir, savoir, représenter à l'ère de la photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Æsthetica », 2015.

désormais au regard (et à la réflexion). « Voir » dépend de capacités physiologiques, mais aussi d'aptitudes mentales, liées à une culture qui conduit à une hiérarchisation inconsciente des *stimuli* perçus<sup>25</sup>, si bien que la vision est intrinsèquement habitée de mécanismes de sélection et d'attribution de valeur. Dans les images convoquées ici, des textures et des matières – dont la perception est habituellement étouffée – accèdent à une forme de monopole au sein du champ, et le fait de distinguer avec acuité, au sein de ces photographies, les plis minéraux et les plantes, les cailloutis râpeux et les buissons tordus travaille à une forme de revigoration de notre sensibilité : ce progrès en matière de perception d'éléments concrets constitue précisément un des salubres bénéfices de l'expérience de la marche en milieu naturel.

En silence, l'esprit reprend appui sur les choses. Ces dernières ne sont toutefois pas muettes : « L'angle des branches, la densité du feuillage d'un arbre révèlent son style d'existence, et ce dernier est commandé par le dialogue que celui-ci entretient avec le soleil<sup>26</sup> » note Estelle Zhong Mengual. Les lignes et les textures renvoient à l'évolution des roches ou des plantes, signent la manière dont leur interaction avec le milieu leur a permis de se développer. Les vues permettent de déceler les indices de l'érosion et de la sédimentation progressive des sols, les effets de la gravité qui emportent les cailloux dans des éboulis, la dynamique qui habite les éléments et donnent ainsi accès à leur lente histoire. Les images travaillent de la sorte à une connaissance sensible des phénomènes, dans leur altérité, notre œil comprenant dans une certaine mesure ce que notre esprit ne saisit pas.

**Figure 6 : Brigitte Bauer, *Montagne Sainte-Victoire*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

Au sein des photographies, la compacité des matières inorganiques et les entremêlements touffus de la végétation signent une « densité » de l'expérience vécue. Les images procurent des impressions visuelles, mais également kinesthésiques et haptiques, tandis que la vision *de près* confrontent à des éléments concrets, envisagés dans une relation d'intimité. Conjuguée à l'évocation du cheminement, elle fait presque basculer la représentation de l'espace vu vers celle de l'espace vécu. Quantité et qualité sont intrinsèquement liées<sup>27</sup> : l'échelle de plan choisie pour représenter le paysage détermine l'intensité avec laquelle les *realia* se trouvent prises en compte. La sollicitation du sens du toucher rend l'appréhension du réel inséparable d'une action susceptible de s'y exercer, la main ou les pieds étant susceptible d'engager un prolongement du corps dans le monde qui se trouve ainsi enrichi pour le sujet percevant.

Le belvédère – de l'italien « *bello vedere* » qui signifie « belle vue » – est une construction établie en un lieu surélevé – comportant souvent une terrasse et incluant éventuellement une table d'orientation – qui permet de contempler un vaste paysage s'étendant au loin. Associé aux notions d'horizon et d'altitude, le belvédère concrétise une position dominante qui fait de l'étendue embrassée par le regard un spectacle tenu à distance. La vue se trouve alors isolée, coupée de toute expérience kinesthésique ou tactile. Une telle appréhension de l'espace satisfait l'esprit qui jouit de la position surplombante qui lui est accordé. Les images d'Éric Dessert, Bernard Plossu, Brigitte Bauer ou Beatrix von Conta se présentent aux antipodes du panorama ou de la vision paysagère qui s'offre au promeneur depuis un promontoire.

Au rapport d'extériorité et de domination proposé par le belvédère s'opposent radicalement les sensations du marcheur qui progresse sur les petits chemins : ce dernier ne se trouve pas désengagée du paysage et n'embrasse pas une large étendue à distance ; au contraire, il progresse pas à pas, dans l'épaisseur des lieux et à proximité de la substance des roches et des plantes. La vue qui s'offre depuis un belvédère exemplifie la manière dont les modernes ont conçu le paysage, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, en tant qu'entité séparée du sujet<sup>28</sup>. Elle fait plus

<sup>25</sup> Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* [1972], Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 39-40.

<sup>26</sup> Estelle Zhong Mengual, *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud, « Mondes sauvages », 2021, p. 45.

<sup>27</sup> Olivier Rey, *Une question de taille*, Paris, Stock, 2014.

<sup>28</sup> Augustin Berque, *Les Raisons du Paysage, de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 2000.

largement écho à la position philosophique adoptée par les occidentaux face à la nature<sup>29</sup> : cette dernière est appréhendée comme une extériorité dépourvue de vie, offerte à une instrumentalisation infinie. De cette vision des choses, les photographies présentées ici prennent à l'évidence le contrepied.

Selon Gilbert Simondon, l'être n'est pas une entité stable et finalisée ; il est pris dans un environnement (technique ou naturel) avec lequel il entretient une certaine perméabilité. Au travers d'une relation au milieu qu'il côtoie, l'homme se construit et se structure de façon continue ; il est ainsi engagé dans un processus permanent d'« individuation<sup>30</sup> » : au contact de son environnement, et au gré de rencontres<sup>31</sup>, il se transforme et s'invente. À travers la suggestion du *cheminement* et l'attention portée aux phénomènes matériels de *faible empan*, les photographies envisagées rendent sensible l'étroit rapport du sujet et du monde naturel, les échanges qui s'instaurent entre l'être et la matière minérale ou végétale. Elles signent ainsi une forme d'extension de la sensibilité du sujet aux *realia*<sup>32</sup> – qui sont représentées au sein des images, mais aussi plus largement appréhendables en d'autres contextes.

#### DU MOTIF AU FORMAT

Privilège a été donné, jusqu'à présent, aux éléments représentés et à la manière dont ils apparaissent sur les photographies, en fonction d'un certain nombre de choix pragmatiques et esthétiques. Mais le format des images doit également être pris en compte – que celles-ci soient présentées dans des livres ou exposées sur des murs.

**Figure 7 : Marc Deneyer, *Littoral/Rivages de Charente*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

Bernard Plossu, Thierry Girard, Marc Deneyer... présentent particulièrement le support livresque – qui fait d'eux des auteurs, et non plus simplement des opérateurs. Le livre autorise également une appréhension privée et solitaire des photographies par un lecteur. La manipulation des pages reliées suppose un contact physique avec le papier dont la texture même importe et le format codex organise les photographies sur le mode de la consécution : si le lecteur/spectateur est libre de feuilleter l'*opus* à sa guise, d'aller et venir d'une page à l'autre au gré de ses envies, les images restent ordonnées par leur situation dans l'ouvrage. De toute façon, elles sont perçues les unes après les autres, chaque nouvel examen chassant pour ainsi dire le précédent. Temporalité de l'observation et approche tactile du support ne peuvent que « convenir » (au sens étymologique du terme) à la figuration de *petits chemins* qui suggèrent une durée de progression au sein du territoire et une perception quasi haptique des sols et des végétaux.

**Figure 8 : Anne-Marie Filaire, *Pas*. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

Dans les ouvrages considérés les épreuves se trouvent reproduites en modeste dimension de sorte qu'elles sont entourées d'une marge souvent large. Bernard Plossu pousse parfois cette réduction de la taille des vues à l'extrême : dans *Le Bout du monde. Saint-Guilhem-du-Désert*, les reproductions se réduisent à de petites vignettes, perdues à la surface grenue du papier. La photographie n'occupe dès lors qu'une infime portion de la page – qui semble presque trop grande pour elle. Ce *sous-dimensionnement* rapproche les images de miniatures et la petitesse travaille à renforcer la valeur même du prélèvement visuel opéré – qui paraît d'autant plus précieux qu'il est condensé : le resserrement de la représentation renvoie au sentiment d'une concentration des sensations éprouvées lors de la prise de vue ; la minceur et l'exiguïté de la relique paraît également augmenter son poids en émotion pour le lecteur.

<sup>29</sup> Philippe Descola parle à cet égard de « naturalisme ». Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

<sup>30</sup> Gilbert Simondon, *L'Individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, 1989.

<sup>31</sup> Baptiste Morizot, *Pour une théorie de la rencontre. Hasard et individuation chez Gilbert Simondon*, Paris, Joseph Vrin, 2016.

<sup>32</sup> Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie. Le mur des abeilles*, Paris, José Corti, 2020.

Mais c'est lorsque l'attachement au petit format se montre si insistant qu'il est pour ainsi dire maintenu dans la scénographie de certaines expositions qu'il est sans doute le plus remarquable : il contrevient drastiquement aux normes en vigueur. Comme le note Dominique Baqué, dans les années quatre-vingt s'opère « l'entrée en art<sup>33</sup> » de la photographie : le recours au grand format signe alors la volonté d'adapter la présentation du médium à l'architecture des musées ou des galeries et d'en faire l'équivalent de la peinture. Dans le catalogue de l'exposition « Ils se disent peintres, ils se disent photographes », Michel Nuridsany déclare :

Quelque chose d'essentiel est en train de se passer aujourd'hui [...]. La photographie est en couleur et désormais elle « tient au mur ». [...] Fini le 30 x 40, lié au livre, à l'album, trop prudent agrandissement qu'on aligne sur les cimaises [...]. Les photographes, les peintres respirent en couleur et en grand format<sup>34</sup>.

Le « format tableau », alors naissant, est aujourd'hui devenu la norme : dans les institutions qui les exposent, les photographies se caractérisent, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, par leurs grandes (voire très grandes) dimensions.

« Au mur la photographie devient presque obligatoirement tableau<sup>35</sup> » déclare Michel Nuridsany. Les artistes qui préfèrent présenter des photographies de petits (ou de très petits) formats refusent précisément ce « devenir-tableau ». Ce choix, qui se présente à rebours des usages dominants, renvoie à un *ethos* : il signe une relative humilité du praticien qui semble revendiquer la prise de vue comme exercice de présence au monde et d'humble collecte, par opposition à une ostensible affirmation de la littéralité des représentations et de leur « artifice » – cette dernière reflétant l'adhésion à un certain nombre de normes implicites (ou explicites) des milieux de l'art contemporain<sup>36</sup> davantage qu'une valeur intrinsèque (qu'il est difficile de définir<sup>37</sup>).

Dans l'exposition « Marches d'hiver » présentée au Musée des Beaux-arts de Dijon en 1997, les épreuves en noir et blanc de Bernard Plossu étaient présentées au public dans des tailles fort réduites et variées – cette diversité avait en elle-même son importance : elle traduisait une absence de normalisation des dimensions et, par voie de conséquence, la volonté de subordonner ces dernières au sujet ou à l'émotion éprouvée sur le terrain lors de la prise de vue. La majeure partie des tirages était de 24 sur 30 cm, mais il y avait également des « miniatures<sup>38</sup> » (de 7,5 sur 11,5 cm) et de très étroits panoramiques – qui avaient été réalisés avec un Prestinox en plastique (l'usage d'appareils bon marché et rudimentaires se présentant chez Bernard Plossu comme une autre manifestation d'un *ethos* de l'humilité).

Dans l'exposition du musée de Dijon, les zones de mur vacantes paraissaient en tout cas bien plus étendues que les surfaces occupées par les images – dont le visiteur devait se rapprocher pour discerner les motifs représentés : il se trouvait alors à proximité des petits

<sup>33</sup> Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998, p. 49.

<sup>34</sup> Michel Nuridsany, *Ils se disent peintres, ils se disent photographes*, catalogue de l'exposition éponyme, Paris, Arc/Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1981, non paginé.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Sciences Humaines », 2014.

<sup>37</sup> Jean-Pierre Cometti, « Art et expérience esthétique », in *Qu'est-ce que le pragmatisme ?*, Paris, Gallimard, « Folio », 2010 : « [...] une esthétique pragmatiste ne privilégie pas les objets, mais les usages ; elle peut certes accorder à certains objets, comme les œuvres d'art, une valeur caractéristique, mais elle ne la considère pas comme liée à des vertus ou des propriétés intrinsèques ; d'autres part, même si nos représentations s'y opposent, elle ne considère pas les conditions et les activités qui leur donnent naissance comme autonomes – sinon précisément dans la représentation que nous en avons – par rapport à l'ensemble des conditions et des activités qui appartiennent à l'expérience commune à un moment de l'histoire et dans un contexte social et culturel donné. » (p. 245-246). « [...] la démarcation ordinairement établie entre art et non-art ne peut être que conventionnelle [...]. » (p. 253). « Le malentendu [...] repose essentiellement sur l'attribution d'une signification ontologique à une figure d'émergence historique dont l'objectivité tient à tout ce qu'elle engage dans les représentations que nous en avons et aux conditions sociales, institutionnelles, économiques, voire politiques qui en constituent l'arrière-plan. » (p. 264.)

<sup>38</sup> Entretien de l'auteur avec Bernard Plossu du 4 octobre 2021.

chemins et des matières organiques minuscules, cette distance réduite faisant écho à celle que l'opérateur avait entretenu avec ses sujets sur place. Après examen de chaque photographie, le visiteur devait se déplacer afin de pouvoir scruter l'image suivante : si faiblement que ce soit, son corps se trouvait mobilisé (au sens propre du terme) – ce qui créait une homologie supplémentaire avec l'activité du praticien sur le terrain. Physiquement, le visiteur ajustait sa position afin de voir les épreuves de près, d'observer des détails qu'il n'aurait pas perçus à distance, de distinguer la granulation des sols, la matérialité des roches, la texture fibreuse des végétaux, dans leur poids d'existence et de vie intrinsèque.

Figure 9 : Bernard Plossu, *En dépliant les montagnes*, non paginé. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Alors que l'urbanisation galopante de la planète laisse peu de territoires indemnes et que se multiplient les modalités de déplacement rapides<sup>39</sup>, les photographies de petits chemins réalisées par Bernard Plossu, Éric Dessert, Marc Deneyer, Beatrix von Conta, Brigitte Bauer, Thierry Girard ou Anne-Marie Filaire prennent valeur de résistance. Elles ne donnent pas à voir des territoires sauvages, mais elles véhiculent une puissante attraction pour la pratique de la marche, un appétit de contact avec les substances concrètes des roches et des plantes – dont les formes renvoient à des dynamismes spécifiques, inscrits dans la durée. La focalisation des prises de vues sur les textures minérales ou végétales signe une volonté de retour aux *realia* du monde. L'attention portée à ces formes d'existence se situe aux antipodes du vacarme de la vie contemporaine. L'importance donnée à la matière contraste avec la place toujours croissante accordée à la communication virtuelle, comme la lenteur de la progression pédestre s'oppose à la vitesse qui régit aujourd'hui nos sociétés<sup>40</sup>. À bien des égards donc, ces images font rupture, ménageant la possibilité d'une forme de repos face à la déréalisation et à l'agitation du monde actuel.

Mais surtout, ces travaux photographiques posent avec insistance des *questions portant sur la notion d'échelle* – dont ils poussent le spectateur à prendre conscience. Les *petits chemins* figurés correspondent à une *échelle de déplacement locale*, à l'opposé des flux matériels et immatériels qui s'inscrivent aujourd'hui au sein d'un *monde global*. La progression pédestre, contrainte par les capacités musculaires et par la gravité des corps, se situe aux antipodes des entreprises déraisonnables qui sont de nos jours envisagées en matière de tourisme spatial. Les chemins choisis par les photographes sont situés en Ardèche, en Charente-Maritime... ou dans le Var, autrement dit dans des régions qui, pour le spectateur français, s'écartent de l'exotisme vanté par les agences touristiques qui convoient leurs clients aux *quatre coins du globe*. Ces humbles pistes ne figurent pas sur les cartes dites à *petite échelle*, mais sur celles qui sont à *grande échelle* (au vingt-cinq ou au cinquante millièmes).

Par ailleurs, ces chemins ne sont pas photographiés de loin, mais dans une *relation de proximité*. La mise au point confère une relative netteté aux premiers plans, situés à *faible distance* de l'endroit où se tenait l'opérateur, mais la piste se poursuit dans la profondeur de l'espace représenté, amenant le spectateur à imaginer la progression ultérieure du marcheur : la distance aux éléments représentés paraît ainsi intrinsèquement liée au temps. Si l'on se réfère à l'*échelle de plans* (définie pour l'étude ou la fabrication des images fixes ou animées), ce sont des *plans moyens* ou des *plans rapprochés* qui sont ici utilisés. En revanche, si l'on décide de

<sup>39</sup> Voir à cet égard Virginie Maris, *La Part sauvage du monde. Penser la nature dans l'anthropocène*, Paris, Seuil, 2018.

<sup>40</sup> Rosa Harmutt, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, La Découverte, « Théorie critique », 2012.

recourir à un langage cartographique (même si la photographie diffère fondamentalement de la représentation zénithale et codifiée de la carte), on peut dire que ces pistes sont représentées à *grande échelle* (puisque une petite portion d'espace y prend une place relativement importante). En ce qui concerne le format des images, l'*échelle* retenue s'impose encore à l'attention du spectateur. Qu'elles soient reproduites dans des livres ou exposées, ces photographies sont anormalement (au sens où elles contreviennent à la norme) *petites*. Cette option impose un mode de découverte inaccoutumé dans l'espace d'exposition : le visiteur doit se rapprocher des tirages et il éprouve ainsi physiquement les contraintes liées à la taille ; il lui faut regarder les figures *de près*, sinon il « n'y voit rien<sup>41</sup> ».

De façon pragmatique et sensible, ces travaux travaillent donc au développement d'une conscience des enjeux de l'échelle retenue pour l'appréciation des phénomènes : en ce qui concerne le motif du chemin, l'*échelle locale* s'oppose à l'*échelle globale* ; en matière de représentation, certains types de plan sont choisis au sein de l'*échelle de plans* envisageable ; les sujets choisis se trouvent figurés à *grande échelle* ; enfin l'*échelle* des formats élus intervient dans la perception, de manière non négligeable. Ces *différents types d'échelle* interagissent les uns avec les autres : c'est parce que les chemins sont *petits* qu'ils sont photographiés à la hauteur d'un homme qui marche ; c'est parce que les vues sont de *taille modique*, mais aussi parce que, *prises de près*, elles renferment un grand nombre de détails qu'elles ne tolèrent pas d'être examinées *de loin*.

Tailles, distances et proportions se trouvent concrètement éprouvées par le lecteur/spectateur du livre ou par le visiteur de l'exposition. Elles correspondent à des traits physiques et matériels, mais il est patent que ces notions sont susceptibles de caractériser aussi des mécanismes de pensée, voire des opérations spéculatives. En effet, la vision – qui mobilise les yeux, mais aussi le cerveau – n'est nullement étrangère à l'intellection. Pour qualifier certaines façons de penser, on recourt à des expressions telles qu'« adopter un point de vue », « prendre du recul », « mettre en perspective », « se focaliser », etc. Chaque chercheur est sommé de choisir l'échelle pertinente pour l'observation du phénomène qu'il étudie. L'expérience sensible de l'échelle – telle qu'elle est vécue face aux photographies considérées ici – accoutume donc l'observateur à une gymnastique qui est transposable à d'autres champs, y compris à des domaines intellectuels. La dynamique se trouvant pour ainsi dire engagée, l'écart à la norme et le changement d'échelle paraissent applicables à d'autres opérations, matérielles ou mentales.

Il faut dire que les questions d'échelle prennent une place de plus en plus importante dans les débats contemporains. Chacun est habitué à concevoir de grandes différences de taille, de l'infiniment grand des espaces interstellaires à l'infiniment petit des nanosciences et a conscience de la complexité des *échelles temporelles, spatiales et perceptuelles* dans lesquelles il vit<sup>42</sup>. Avec la mondialisation, des courts-circuits opèrent constamment entre des phénomènes jouant à différentes échelles : des interactions s'instaurent entre le local et le global ; le web met l'individu au contact du monde entier. Les controverses liées à l'anthropocène mettent plus particulièrement les questions d'échelle au cœur de la réflexion<sup>43</sup>, puisque certains risques sont localisés quand l'économie (qui en est pour partie la cause) est mondialisée, puisque les ressources planétaires sont pensées comme un « bien commun » alors qu'un très petit nombre de personnes en disposent de manière disproportionnée. Certaines avancées techniques, qui paraissaient initialement circonscrites à un usage spatialement limité, présentent en fin de compte des conséquences pour la totalité du globe et, sur bien des problèmes géographiquement situés, les décisions ne peuvent plus être prises au niveau local puisqu'elles sont contraintes par des lois économiques en vigueur au niveau mondial.

<sup>41</sup> Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

<sup>42</sup> Josette Féral, « Avant-propos », in Josette Féral dir., *Changements d'échelle. Les arts confrontés au réel*, op. cit., p. 23.

<sup>43</sup> Julie Sermon, « Théâtre et écologie : changements d'échelles ou de paradigme », in *Ibid.*, p. 275-300.

Les questions d'échelle ne concernent pas seulement l'espace, mais aussi le temps. La perception de la distance dépend de la rapidité de circulation des personnes ou des données. Avec l'usage du terme d'anthropocène, la perception des échelles de temps s'est modifiée : il semble désormais que « le temps de la terre [soit] devenu commensurable au temps de l'agir humain<sup>44</sup> », notent Christophe Bonneuil et Pierre de Jouvancourt. En effet, les retombées de l'expansion industrielle des pays occidentaux sont capables d'interagir avec les lentes évolutions de la planète, entamées depuis des millénaires. Les problématiques politiques actuelles requièrent la collaboration des sciences humaines et des sciences naturelles – qui traditionnellement ne prenaient pas en considération les mêmes *échelles de temps*. Des débats se déploient quant à l'épuisement des ressources naturelles ainsi que l'usage de la science ou de la technologie, et les hommes se trouvent invités à redéfinir l'échelle de leur usage du monde, en s'écartant d'un « grand récit » global et linéaire de progrès. Les échecs et les difficultés rencontrés engagent à moins de précipitation dans les décisions et incitent à la prise en compte des propriétés intrinsèques aux lieux et aux modes d'habitation. Il est aujourd'hui manifeste que l'échelle à laquelle sont engagés certains processus économiques pose problème et que les hommes du XXI<sup>e</sup> siècle devront rompre avec certains schémas uniformisateurs, en réinventant l'échelle à laquelle il convient d'habiter la planète.

De tout cela, les photographies de petits chemins qui ont été examinés ici ne traitent pas de manière directe, même si elles ne sont pas sans suggérer certaines aspirations ou certains besoins. Elles manifestent sans doute le besoin d'un « retour sur terre<sup>45</sup> », d'un ajustement « à un espace, à une pesanteur oubliés<sup>46</sup> » selon les termes d'Émilie Hache. J'ai en revanche cherché à montrer que ces travaux peuvent se faire exercices sensibles et concrets de changement de distances et de dimensions, expériences propédeutiques à des pratiques de l'écart à la norme et de la modification d'échelle. Les mécanismes mentaux ne sont en effet pas indépendants des opérations perceptives, et tout vécu sensoriel affecte d'une manière ou d'une autre le fonctionnement intellectuel. Pour Jacques Rancière, [l]'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. [...] Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace [...]<sup>47</sup>. La façon dont les œuvres de Bernard Plossu, Éric Dessert, Marc Deneyer, Beatrix von Conta... ou Brigitte Bauer abordent l'espace et le temps revêt une dimension politique dans la mesure où elle amène à penser la possibilité de changements d'échelle, dans le domaine de la pensée comme dans celui de l'action.

Danièle MÉAUX

UNIVERSITE JEAN-MONNET DE SAINT-ÉTIENNE

ECLLA

---

<sup>44</sup> Christophe Bonneuil, Pierre de Jouvancourt, « En finir avec l'épopée. Récit, géopouvoir et sujets de l'anthropocène », in *De l'univers clos au monde infini*, Bellevaux, Éditions du Dehors, 2014, p. 58.

<sup>45</sup> Émilie Hache, « Introduction. Retour sur terre », in Émilie Hache dir., *De l'univers clos au monde infini*, op. cit., p. 12.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>47</sup> Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p. 36-37.

Spécialiste de la photographie contemporaine, Danièle Méaux est professeur des universités à Saint-Étienne. Elle a publié *La Photographie et le temps* (1997), *Voyages de photographes* (2009), *Géo-photographies* (2015) et *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire* (2019), *Anatomie d'une ville* (2020) et *Saint-Étienne : grammaire de formes* (2021). Elle dirige la revue en ligne *Focales*.

## Résumé

Des années 1980 à nos jours, bon nombre de photographes français ont mis en images sentiers et petits chemins, au sein de plans relativement rapprochés, présentés dans de petits formats. De telles images posent, de façon sensible et pragmatique, des questions d'échelle – dont elles rendent le spectateur éminemment conscient. La réception de ces travaux se fait expérience propédeutique à des pratiques d'écart à la norme et de modification d'échelle ; elle revêt ainsi une dimension politique.

## Abstract

From the 1980s to the present day, a number of French photographers have captured trails and small paths in relatively close-up shots presented in small formats. Such images pose, in a sensitive and pragmatic way, questions of scale - of which they make the viewer eminently conscious. The reception of these works becomes a propaedeutic experience for practices of deviation from the norm and modification of scale; it thus takes on a political dimension.

## Index

ARASSE, Daniel

BACHELARD, Gaston

BAQUÉ, Dominique

BAUER, Brigitte

BAXANDALL, Michael

BERQUE, Augustin

BONNEUIL, Christophe

BUTOR, Michel

CHIROLLET, Jean-Claude

COMETTI, Jean-Pierre

CONTA, Beatrix von

DENEYER, Marc

DESCOLA, Philippe

DESSERT, Éric  
FERAL, Josette  
FILAIRE, Anne-Marie  
GENDRON, Corinne  
GIRARD, Thierry  
HACHE, Émilie  
HARMUTT, Rosa  
HEINICH, Nathalie  
JACKSON, John B.  
JOUVANCOURT, Pierre de  
MARIS, Virginie  
MORIZOT, Baptiste  
NURIDSANY, Michel  
PLOSSU, Bernard  
RAMUZ, Charles-Ferdinand  
RANCIÈRE, Pierre  
RECLUS, Élisée  
REY, Olivier  
SCHOENTJES, Pierre  
SERMON, Julie  
SIMONDON, Gilbert  
SOLNIT, Rebecca  
STRAUSS, Erwin  
TIBERGHIEU, Gilles A.  
VICKY, Érika  
YATES, Stéphanie  
ZHONG MENGUAL, Estelle

ISNI : 0000 0000 3761 4250