



HAL
open science

L'espace d'une image : vers une géopolitique du regard.

Frederic Piantoni

► **To cite this version:**

Frederic Piantoni. L'espace d'une image : vers une géopolitique du regard.. Géographie. Université de Grenoble Alpes, 2023. <tel-04198088>

HAL Id: tel-04198088

<https://hal.science/tel-04198088v1>

Submitted on 6 Sep 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.



HAL Authorization

Université Grenoble Alpes
Habilitation à diriger des recherches

Volume 1 : Position et projet scientifique
rédigé sous la supervision d'Anne-Laure Amilhat Szary, Professeure des Universités

L'espace d'une image : vers une géopolitique du regard.
Réflexion à partir d'une expérience photographique sur
les parcours migratoires en Guyane française

Frédéric Piantoni

Maître de conférences en Géographie, Université de Reims Champagne-Ardenne, UR Habiter

Jury :

- Anne-Laure Amilhat Szary, Professeure des Universités en Géographie, Université Grenoble Alpes, UMR Pacte (Université de Grenoble Alpes, CNRS) (Garante)
- William Berthomière, Directeur de Recherche en Géographie, Centre National de la Recherche Scientifique, UMR Passages (Université de Bordeaux, CNRS)
- Sylvaine Conord, Maîtresse de Conférences HDR en Sociologie, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, UMR LAVUE (Université de Paris-Nanterre, CNRS)
- Suzanne Paquet, Professeure titulaire d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques, Université de Montréal, Faculté des Arts et des Sciences - Département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques (Rapporteuse)
- Nelly Robin, Directrice de Recherche en Géographie, Institut de Recherche pour le Développement, UMR CEPED (Université Paris Cité, IRD) (Rapporteuse)
- Stéphane Rosière, Professeur des Universités en Géographie, Université de Reims Champagne Ardenne, UR Habiter (Rapporteur)

Soutenue à Grenoble le 30 juin 2023

Remerciements

En premier lieu, mes remerciements vont aux personnalités qui ont alimenté cette réflexion et donné une matière aux parcours. Ils figurent dans ce travail par des photographies. De nos relations, je garde la conviction que l'expérience du déplacement, traumatique ou non, n'est qu'un volet de notre manière d'être au monde tant nous sommes l'Autre : la migration est, au fond, un cheminement total, un processus qui dépasse sa dynamique formelle à laquelle nous attachons, souvent, trop d'importance, au détriment de l'autonomie et de la perception de personnes.

Mes remerciements vont, ensuite, à Anne-Laure Amilhat Szary, pour les nouveaux mondes ouverts, bouquets de saxifrages vers une autre radicalité ... Ils auront définitivement contribué à élargir ma vision de la géographie, et à assumer une démarche trop longtemps cloisonnée entre ma pratique de la photographie et mon intérêt pour la géographie politique.

En deuxième lieu, rien n'aurait été possible sans le soutien des institutions scientifiques et culturelles. Merci aux équipes de recherche fréquentées depuis vingt ans ; mon tribut intellectuel s'est nourri de tant d'échanges à l'*UMR Migrinter* (CNRS, Université de Poitiers), à l'*UMR CePed* (IRD, université de Paris Cité), à l'*UR Habiter* de l'Université de Reims. Ma reconnaissance va à l'*Institut de Recherche pour le Développement* et son accueil en délégation de 2009 à 2014 au centre de Cayenne : la genèse de cette réflexion s'est construite sur les terrains complexes (Brésil, Guyane, Haïti et Surinam) d'un programme portant sur les circulations migratoires (Agence Nationale de la Recherche). Enfin des collaborations étroites avec l'*Observatoire Hommes-Milieus du CNRS* à Cayenne (Damien Davy, Antoine Gardel) ont aussi contribué à alimenter un corpus réflexif, grâce à des programmes régionaux. Enfin, comment ne pas citer l'ensemble des collègues du département de géographie de l'Université de Reims pour leur soutien amical et la qualité des relations professionnelles.

Merci au *Musée des Cultures Guyanaises* pour le portage d'une exposition photographique en 2011, prémisses des réflexions de ce volume inédit. Depuis 2021, ce travail a été complété par l'acquisition d'un corpus photographique et narratif intégré à une création théâtrale portant sur l'intégration culturelle d'immigrés en Guyane, *Faces 973*. Merci à la *Compagnie itek* (Ewa Kraska) pour une complicité rare et précieuse entre arts et sciences sociales, à la *Direction des Affaires Culturelles de Guyane* (Céline Delaval) pour une résidence-recherche et une résidence-création, au *Centre d'Interprétation d'Architecture et du Patrimoine de Saint-Laurent-du-Maroni* (CIAP), à la *Collectivité Territoriale de Guyane* (CTG) et au *Fonds d'Aide aux Échanges Artistiques et Culturels* (FEAC) pour leurs soutiens financiers, à La *Fileuse-Friche artistique de Reims* et la *Comédie de Reims* (CDN) pour leurs accueils en résidence.

Merci aux photographes qui m'ont appris à regarder. Ceux collectif d'art expérimental du *102, rue d'Alembert-Grenoble* (Etienne Caire), puis ceux du groupe *My Darkroom* (Paris) réuni autour de Nathalie Loparrelli, tireuse et photographe (feu *Fenêtre sur cour*). Les échanges avec Stanley Greene, Claudine et Jean-Pierre Sudre, disparus hélas, ont été des leçons magistrales. Enfin, les discussions avec Frédéric Goyeau (*Fred Goyeau Photographie*), compère tireur depuis dix ans, et Karl Joseph (*La tête dans les images*) m'ont sensibilisé à des univers créatifs et plastiques essentiels.

Finalement, ce travail se partage avec mes tous proches : Marceau, Gatien, pour leurs attentions qui comptent tant, leur humour piquant et bienveillant, mes chers parents pour les relectures et la beauté des montagnes, chemins de mes récréations. Et puis, de la fin au tout début, pour toi Elen, sans qui je n'aurais jamais osé ni ce projet, ni ce sujet d'habilitation à diriger des recherches : « *Tu es entrée, par hasard, dans une vie dont je n'étais pas fier, et de ce jour-là quelque chose a commencé de changer. J'ai mieux respiré, j'ai détesté moins de choses, j'ai admiré librement ce qui méritait de l'être. (...) C'est pour cela sans doute qu'il s'est toujours mêlé à mon amour une gratitude immense.* ». (Albert Camus et Maria Casarès, 2017, *Correspondance ; 1944-1959*. Paris, Gallimard, lettre 102).

Sommaire

INTRODUCTION GENERALE	4
CHAPITRE 1. LA PHOTOGRAPHIE : UN ARTEFACT CREATIF ET UNE DEMARCHE EXPERIMENTALE POUR SAISIR LES SPATIALITES (REFLEXIONS A PARTIR DES PARCOURS MIGRATOIRES EN GUYANE FR.).....	9
I. ENTRE APPROCHE SENSIBLE ET CONSTRUCTION RATIONNELLE : LE RECOURS A UNE ECRITURE PHOTOGRAPHIQUE POUR VISUALISER LES LIEUX, LES AUTRES, LES LIENS.....	10
II. L'APPORT COGNITIF DE L'EXPERIENCE SENSIBLE ET SA TRANSCRIPTION PHOTOGRAPHIQUE : RELATION, GESTES ET FIGURES METAPHORIQUES	41
III. PENSER LE TERRAIN AVEC LA PHOTOGRAPHIE : ENQUETE D'INDICES ET DE SIGNES.....	64
CONCLUSION CHAPITRE 1	84
CHAPITRE 2. UNE GEOPOLITIQUE DU REGARD A L'EPREUVE DE L'ICONOLOGIE DES ACTEURS DE LA GOUVERNANCE DES MIGRATIONS INTERNATIONALES.....	85
I. APPROCHE GEOGRAPHIQUE DES MIGRATIONS INTERNATIONALES : VISUALITE ET TERRITORIALITE	86
II. L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE MEDIATRICE DE LA DRAMATURGIE MIGRATOIRE : ACTEURS ET LIEUX D'UNE <i>GEOPOLITIQUE POPULAIRE</i>	95
III. VERS UNE GEOPOLITIQUE DU REGARD	120
CONCLUSION CHAPITRE 2	142
CHAPITRE 3. PRINCIPES OPERATIONNELS D'UNE GEOPOLITIQUE DU REGARD : INTERSEMOTICITE, INEGALITES 143	
I. MEMOIRE DU REGARD : UNE APPROCHE PHOTOGRAPHIQUE DIALOGIQUE DES PARCOURS	144
II. L'ANALYSE DES INEGALITES PAR L'IMAGE ET LE RECIT : VERS UNE GENERALISATION	158
CONCLUSION CHAPITRE 3	168
CONCLUSION GENERALE	169
BIBLIOGRAPHIE	171
LISTE DES PLANCHES	191
INDEX DU PORTFOLIO	191
LISTE DES FIGURES ET DES SYNTHESES	192
INDEX DES AUTEUR-E-S CITE-E-S.....	193
TABLE DES MATIERES	197

Introduction générale

Nato Thompson, commissaire d'exposition - dont *Experimental Geography* (2008) - et tenant d'un art interventionniste (*ibid.*, 2015, 2017), relevait que « *parce que la géographie a adopté l'idée générale que le monde nous crée et que nous (les gens) créons le monde, elle a été plus sensible à des formes compliquées de présentation des connaissances. (...) La production artistique, en se frayant un chemin à travers une variété de disciplines, est la meilleure pour découvrir de nouvelles formes de transmission d'idées ou d'impulsions* » (*ibid.*, 2008)¹. Cristofol (2016) rappelle que la relation entre arts et sciences s'impose de plus en plus comme un enjeu, à la fois sur le terrain des pratiques artistiques et sur celui de la recherche scientifique. La dialectique art/science apparaît comme un aspect important de la culture contemporaine et comme une dimension de l'action politique. A ce titre, les migrations internationales et la photographie sont deux exemples qui permettent de valider ce propos.

En insistant sur l'importance de la pratique artistique comme mode de recherche et de production de connaissances, deux démarches empiriques proposées par Thompson (2008, 2015) m'ont inspiré : d'abord, la recherche fondée sur la pratique - « *practice-based research* » - dont l'objectif est de générer de nouvelles connaissances et de nouvelles perspectives à partir de l'expérience *in situ* : par exemple, il s'agit d'utiliser la photographie comme outil pour illustrer des parcours migratoires. J'en ai vu assez rapidement les limites sur mon terrain guyanais si ma pratique ne changeait pas. La seconde démarche, connexe, proposée par Thompson (*ibid.*) repose sur la recherche dirigée par la pratique « *practice-led research* ». L'accent est toujours mis sur la pratique en tant que mode de questionnement, mais en créant une œuvre (artistique ou culturelle) qui est ensuite utilisée pour explorer une question de recherche ou pour développer une théorie. Dans mon cas, à partir de l'expérience artistique d'une résidence création, j'ai exploré d'autres manières de photographier les personnes immigrées, en mobilisant la relation et la représentation. De fait, la photographie s'est imposée comme un artéfact créatif et expérientiel suscitant la production de connaissances fines sur les parcours migratoires, puis un approfondissement des paradigmes de la visualité et du regard dans la production de l'espace et, enfin, une formalisation plus intégrative des relations de pouvoir dans une géopolitique du regard. Cette perspective et d'autres apports scientifiques n'étaient pas imaginables, tant la photographie (depuis le début du XX^e siècle) est rarement au cœur du processus de recherche.

Deux raisons sont principalement la cause de cette assignation. *Primo*, l'approche positiviste d'Auguste Comte au XIX^e siècle, suivie d'une contestation de la vision comme un vecteur d'analyse par la philosophie critique² du XX^e siècle (Jay, 1993), ont écarté la dimension sensible des médias visuels. Leurs formes de représentations ont été critiquées pour leur complicité supposée avec le pouvoir politique, entre spectacle (Debord, 1967 et ses suites) et surveillance (Foucault, 1975 et ses suites). *Secundo*, les corpus visuels ont été assignés à une fonction pédagogique, y compris documentaire (Lugon, 2001, entre autres). Par conséquent, en confinant l'image dans les registres artistiques, les questions du sensible, des affects ont été renvoyées aux indicibles des sciences, le positivisme ayant rangé ceux-ci dans les arts, entendus comme creuset de l'irrationalité. Ainsi, la géographie - « *la façon dont les individus et les sociétés fabriquent leur cadre de vie et spatialisent leurs activités* » (Lussault, 2017 : 9) - mobilise une iconographie abondante, métaphore (mais aussi analogie, synecdoque, taxonomie) des catégories de lieux, de paysages, de régions, de milieux, et, plus globalement, de formes spatiales génériques toujours associées à la description et au texte ; autrement dit à l'image des *tableaux géographiques*, ou aux exercices de commentaires d'une « *science des lieux et non des hommes* »³ (Vidal

¹ <https://rhizome.org/editorial/2008/feb/27/interview-with-nato-thompson/>

² Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Jacques Lacan, Louis Althusser, Guy Debord, Luce Irigaray, Emmanuel Levinas et Jacques Derrida.

³ « *La géographie est la science des lieux et non celle des hommes ; elle s'intéresse aux événements de l'histoire en tant qu'ils mettent en œuvre et en lumière, dans les contrées où ils se produisent, des propriétés, des virtualités qui sans eux seraient restées latentes.* » (Vidal de la Blache, 1913 : 299). Claval (2022 : 16) commente : « *la discipline est science des lieux, c'est*

de la Blache, 1913 : 299), héritage du fondateur de la géographie universitaire en France. En effet, comment comprendre le paradoxe d'une profusion d'illustrations et, en même temps, le faible recul conceptuel relatif à son utilisation dans les démarches en géographie, particulièrement après les évolutions théoriques des années 1970 (remise en cause de la modernité), puis des années 1990 (*post-modernité* et tournants *pictural, matériel, spatial*, des sciences sociales) et, enfin, des années 2000 (*anthropocène, théories non-représentationnelles*, tournant *émotionnel*) ? Pourquoi la relation entre géographie et photographie, plus précisément entre *spatialité* et *visuabilité* est-elle restée si peu féconde, tandis que ces deux paradigmes ont connu des évolutions théoriques majeures au sein des sciences sociales⁴ ?

C'est, donc, par une pratique de recherche sur les migrations avec la photographie que sont avancées deux réflexions dans ce volume inédit. D'abord, après vingt ans de travail de recherche sur les dynamiques spatiales et les ancrages territoriaux attachés aux migrations, à partir de programmes reposant sur des approches quantitatives généralisantes - statistiques, enquêtes, entretiens, observations, traitements de tous types - j'avais le sentiment de réduire l'analyse des parcours, de minorer l'autonomie des personnes en migration, faute de pouvoir mieux saisir les choix et les décisions engageantes. Ici, la notion de *parcours* dépasse évidemment l'expérience du voyage ou du trajet, mais s'apparente aux manières dont le fait de migrer et de devenir étranger, construit les choix (ou non) dans une temporalité souvent transgénérationnelle.

J'apprenais autant sur un contexte décisionnel par des échanges informels et par une relation suivie dans le temps long, que par le traitement systématique des bases de données (variables, indices). Le récit, les postures, les gestes associés éclairaient les choix individuels des immigrés. Cette approche était d'autant plus pertinente que l'échange se nourrissait d'une confiance et d'un apport réciproque par des visites régulières depuis une vingtaine d'années sur des terrains de recherche en Guyane française. En effet, en conduisant un travail photographique sensible et de collecte de récits, en parallèle d'une approche quantitative, j'ai progressivement noué une relation avec des immigrés et des personnes en parcours migratoire installés dans des quartiers auto-construit et auto-gérés dans les marges des villes guyanaises. Cette approche a pris un caractère institutionnel d'abord en 2011-2012 avec une exposition photographique itinérante⁵ - *Chercher la vie. Migrants en Guyane* - et ses suites⁶, puis avec une résidence de recherche artistique en 2019-2022 (Faces 973) sur les parcours migratoires d'immigrés ayant accédé à des formes de « notabilités » dans la société guyanaise. Ces deux projets m'ont conduit à utiliser la photographie (images seules, postures et attitudes, séries, montages panoramiques) dans l'approche des migrations et les effets spatiaux des logiques d'intégration de collectifs immigrés, à différentes échelles. Cette démarche a permis d'interroger l'image photographique dans une recherche

indiquer que c'est à travers la présence des hommes en tel ou tel endroit de la surface de la terre, et à travers la manière dont ils la vivent, l'exploitent, la transforment et l'aménagent, que le géographe doit les appréhender. Ce ne sont pas leurs qualités mentales, leur capacité à raisonner ou leur imagination qui l'intéressent au premier chef, mais leur présence physique ici ou là, et tout ce qui concrètement en résulte et en témoigne. »

⁴ Par comparaison, la représentation graphique d'un espace s'est concentrée sur la cartographie : d'abord descriptive et statique, ensuite, analytique et dynamique (chorématique), et, enfin, jusqu'aux approches intégratives et critiques enfin (cartogrammes, contre-cartographie, cartographie radicale). De fait, la cartographie a fait l'objet de nombreuses évolutions conceptuelles et méthodologiques pour devenir un outil de réflexion et de problématisation de processus spatiaux mais pas l'image.

⁵ Voir à ce propos les dossiers de presse pour les expositions à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et du Graphisme (<http://www.citebd.org/spip.php?article2564>), au Musée National de l'Histoire de l'Immigration (<https://www.histoire-immigration.fr/agenda/2011-10/migrants-en-guyane-photographies-de-frederic-piantoni>), pour tous les autres lieux - camp de la transportation (Saint-Laurent-du-Maroni), à l'ENCRE (Cayenne) – se reporter au dossier de presse général (<https://docplayer.fr/45624536-Exposition-itinerante-migrants-photographies-de-frederic-piantoni.html>).

⁶ Synthèse 1.1 : Expositions de photographies p.13.

en géographie, science indicielle, en tentant de proposer une entrée photographique sensible qui n'est pas celle de l'illustration et de la verbalisation classiquement mobilisée dans la discipline.

Le second constat repose sur la pauvreté de l'appareil théorique relatif aux images utilisées en géographie alors que la discipline mobilise des corpus photographiques de tous types, à toutes les échelles et dans tous les registres thématiques. L'image reste un système de signes propres fondé sur des motifs. Cette évidence ouvre des champs théoriques et pratiques d'une profondeur insondable. La géographie est passée à côté des sciences des signes (sémiologie), de celles des images (iconologie) et des études visuelles de manière générale : l'image qui reste administrée comme un miroir du monde, centrée sur le visible, *oculocentrée* (Jay, 1993) pour reprendre une terminologie issue des études visuelles. « (...) *les manuels et ouvrages de vulgarisation comme dans nombre d'articles scientifiques, la photographie ne peut tirer sa légitimité que du discours qui la sollicite : elle est essentiellement convoquée pour illustrer un savoir. L'exploitation qui est faite de la photographie en géographie est très variable, inégale, surtout parce qu'elle ne repose pas sur une véritable appropriation méthodologique de cet outil par la discipline. Le fond théorique de cette exploitation scientifique est quasi absent (...) malgré la sensibilité et l'engouement de la géographie pour l'image.* » (Gendrot, 2002 : 360). Conord (2007 : 11-22), dans l'introduction du dossier des *Cahiers d'Ethnologie française* consacré aux relations entre photographie et ethnologie, fait un bilan des travaux qui ont pu marquer l'histoire des rapports des sciences sociales à l'image fixe, et conclut, qu'à l'exception de quelques avancées au cours des deux dernières décennies dans le monde anglo-saxon, l'usage de la photographie ne dépasse guère le stade de l'illustration. C'est pourtant à cet endroit que les réflexions les plus fécondes ont eu lieu aux croisements des études réinterrogeant les perceptions des représentations iconographiques des sociétés : matérialités et (post)modernité, genres, politiques, genres, colonisation, relation au vivant non-humain. Dans ce creux théorique et méthodologique, certaines disciplines - anthropologie, ethnologie, sociologie - ont accordé un intérêt majeur à la photographie et à l'image. « *La photographie y a été analysée et évaluée non seulement comme forme documentaire, mais aussi comme pratique, et donc comme processus scientifique, entraînant des postures de l'observateur qui sont partie intégrante de la connaissance de l'objet* » (Gendrot, 2002). Les travaux de ces disciplines des sciences sociales, mais aussi ceux d'histoire de l'art et ceux de photographes ont constitué un recours essentiel, posant la nature de la relation à l'Autre et sa matérialisation (du geste individuel aux modes d'habiter dans toutes dimensions) dans l'espace et dans le temps comme une réflexion cardinale.

Dans ce travail, j'emploie le terme *Autre* au sens de Glissant (1990) avec une majuscule. Ce concept d'*Autre* joue un rôle central dans la pensée de Glissant (*ibid.*) portée par le *Tout-Monde*, structure imagée où la *relation* rhizomique s'incrémente à partir des productions culturelles de l'altérité dans un monde globalisé. Rappelons que ce concept fait référence à la reconnaissance des diversités culturelles, plaidant pour une relation d'égalité et de respect mutuel entre les différents peuples et cultures, afin de construire une société plurielle et inclusive. Cependant donner corps à la relation ne peut faire l'économie des apports majeurs de la phénoménologie - *réversibilité, perception, signes* (Merleau-Ponty, 1960, 1964, 1976, 1985) - qui place le corps sensoriel comme un vecteur d'expression de réalités sensibles (relationnelles, émotionnelles) dans une perspective d'accès à une connaissance des phénomènes. Grâce à la photographie, j'ai tenté de saisir une empreinte possible des gestes (Flusser, 2014, 2004), des indices dans leurs symboliques visibles et invisibles (Sekula, 1984 ; Sekula *et al.*, 2013), et des motifs interprétatifs (Warburg *et al.* (2012, 2020) ; Panofski (1969), Mitchell, 2014).

Cet *Autre* recouvre, pratiquement, des immigrés établis et des migrants⁷ en transit et en situation illégale avec lesquels j'ai mené (et mène encore) le travail de photographie et de récit. Ces catégories

⁷ Pour le Département des affaires économiques et sociales des Nations Unies (UN DESA), la définition juridique d'un Migrant international recouvre « *toute personne se trouvant à l'extérieur de l'État dont elle possède la nationalité ou la citoyenneté ou, dans le cas des apatrides, de son pays de naissance ou de résidence habituelle. Ce terme englobe les personnes qui envisagent de migrer à titre permanent ou temporaire, celles qui migrent de manière régulière ou munies des documents requis, ainsi que les migrants en situation irrégulière. (...) À des fins statistiques, le 'migrant international' est défini comme toute personne qui*

auxquelles les personnes sont assignées (à la fois sociales, territoriales, juridiques, statistiques ...) ont des effets sur l'autonomie de la personne, en influençant son parcours et son projet migratoire, mais aussi son rapport à l'espace, au temps, à l'altérité par les contraintes réelles au déplacement physique et par une forme d'enfermement mental qu'elles suscitent. La temporalité longue de ma pratique m'a permis, à m'en affranchir, considérant l'Autre, comme la figure d'une altérité autonome (Ma Mung, 1999, entre autres), animée d'un vécu individuel social et spatial. Le migrant est considéré dans ce travail comme une personne en situation de *parcours migratoire*, vu comme un processus expérientiel (Robin et Louis, 2019 ; Bacon, 2022, entre autres). Il se construit au gré des opportunités saisies, sans modèle préétabli, se dessinant en continu, de transitions successives dans des temporalités variables. A partir de travaux sur l'activité professionnelle, point essentiel des parcours, Zimmermann (2011 : 86) montre qu'il est une expérience personnelle qui s'incarne dans le récit biographique et dans le témoignage photographique par « *l'activité de mise en cohérence et de justification qui scelle l'appropriation personnelle d'un parcours et sa restitution pour autrui* » (*ibid.* : 86).

Cette position de recherche pose le migrant en référence, comme une personne en situation de parcours migratoire, confrontant sa stratégie autonome avec celles des autres acteurs de la gouvernance des migrations. Le prisme pour analyser ces jeux d'acteurs reste la photographie tant les images médiatisent les relations de pouvoir, dont les effets se lisent dans l'espace, par exemple sur les quartiers informels du terrain guyanais mais aussi dans des *hyper-lieux* (Lussault, 2017) migratoires. Ainsi la *visualité* (Mirzoeff, 2006, 2011 ; Mitchell, 2009, 2014 ; entre autres) est constitutive d'une territorialité (Raffestin, 1980, 1987) présentée comme justifiant l'espace légitime d'intervention (Lévy, 1994, entre autres). Or, le paradigme foucauldien (Foucault, 1963 rééd. 2012, 1975, entre autres) nous enseigne que le pouvoir n'est qu'enjeu et ne trouve sa substance que dans une résistance, en l'espèce celle des migrants (Bennafla et al., 2008 ; Stierl, 2019) ; ainsi la *visualité* est associée à une *contre-visualité* (Mirzoeff, 2006 ; Alonso Gomez et Martin) productrice d'une territorialité alternative. Par conséquent, les images photographiques sont à la fois des vecteurs d'agentivités Gell, (2009) en tant que vues (vision au sens strict de *sight*, en anglais), mais aussi porteuses d'un regard intentionnel (au sens de *gaze*, en anglais).

Les couples *visualité/contre-visualité* et *territorialité/territorialités* alternatives se déploient à toutes les échelles, consubstantiels aux contradictions des acteurs opérationnels de la gouvernance des migrations (Cornelius *et al.*, 1994 ; Hollifield, 1992, 2004 ; Hollifield *et al.*, 2022) entre ouvertures internationales⁸ (pacte mondial des migrations en 2018), fermetures nationales (Mezzadra, 2004 ; Carlier, 2009), alternance régionale, et solidarité des municipalités (Flamant et Lacroix, 2021, entre autres). Les migrants en subissent les injonctions divergentes au fil des crises du premier quart du XXI^e siècle - conflits en Afrique et Moyen-Orient, économique 2009, migratoire 2015, sanitaire 2019 - mais y puisent aussi les ressources de leur stratégie autonome et spatialisée.

Par effet, le couple *visualité/territorialité* signe une géopolitique critique, au sens d'une géopolitique populaire (*Popular Geopolitics* (Ó Tuathail (1996, rééd. 2005)) assignant les images à une culture populaire (au sens des *Popular Culture* (*ibid.* ; Dittmer, 2012)) largement associée aux acteurs dominants

change de pays de résidence habituelle » Sont exclus de cette définition les déplacements effectués « à des fins de loisirs, de vacances, de visites à des amis ou à de la famille, d'affaires, de traitement médical ou de pèlerinages religieux ».

⁸ Le Pacte mondial pour des migrations sûres, ordonnées et régulières. « *Le Pacte mondial est fondé sur le droit international des droits de l'homme et respecte les principes de non-régression et de non-discrimination. En appliquant le Pacte mondial, nous veillons au respect, à la protection et à la réalisation des droits de l'homme de tous les migrants, quel que soit leur statut migratoire, à tous les stades de la migration. Nous réaffirmons également notre attachement à l'élimination de toutes les formes de discrimination, dont le racisme, la xénophobie et l'intolérance, à l'endroit des migrants et de leur famille* » (source <https://www.ohchr.org/fr/migration/global-compact-safe-orderly-and-regular-migration-gcm>).

Le 17 décembre 2018, l'Assemblée générale des Nations Unies a approuvé la résolution affirmant le *Pacte mondial sur les réfugiés*, après deux années de consultations menées par le HCR avec les États membres, les organisations internationales, les réfugiés, la société civile, le secteur privé et des experts (source : <https://www.unhcr.org/fr/vers-un-pacte-mondial-sur-les-refugies.html>).

(nonobstant des mouvements de contre-culture peu efficaces en termes de relations internationales). Aussi, avec l'autonomie du migrant, une critique (!) de la *géopolitique critique* amène à proposer l'hypothèse d'une *géopolitique du regard*, non pas seulement performative à l'instar de Jouve et Mondzain (2016 : 210-237) et dialogique (Turri-Hoelken (2016), mais aussi structurée par la capacité de chacun des acteurs à imposer une vision intentionnelle et asymétrique grâce aux images (et à leur capacité à les diffuser).

Pour donner corps à cette proposition de réflexion, le premier chapitre sera consacré à la manière dont l'usage de la photographie pour l'étude géographique des parcours migratoires en Guyane m'a amené à une démarche dialogique, inspirée par la phénoménologie de Merleau-Ponty (1960, 1964, 1976, 1985) d'une part, et par la théorie non représentationnelle (Thrift, 1996) d'autre part. Le terrain fait le lien entre une dimension créative et une analyse territorialisée des jeux d'acteurs, en introduisant l'intentionnalité politique du regard contenu dans les images photographiques.

Le deuxième chapitre se construit sur le regard, en l'incluant dans la *visualité* (Mirzoeff, 2006, 2011) Il apparaît fécond de croiser ce concept, issu des études visuelles, avec celui de *territorialité* (Raffestin, 1980, 1987) issu de la géographie politique. Ce couple-pivot s'avère pertinent pour saisir la manière dont les images médiatisent les relations de pouvoir entre les acteurs de la gouvernance des migrations internationales, légitimant ainsi les cadres territoriaux de leurs interventions. Acteurs autonomes, en quête d'émancipation, les migrants - plus précisément les personnes en parcours migratoires - pris dans les injonctions contradictoires mobilisent ce couple développant une visualité et une territorialité alternative. L'hypothèse d'une géopolitique du regard fait sens.

Le troisième chapitre parachève le principe de *practise led research* proposé par Nato Thompson (2008, 2015) en questionnant les conditions d'une généralisation à partir de la pratique interventionniste sur le terrain. Au regard des formats d'images et de la généralisation des modes de diffusions, mais aussi de la capacité des algorithmes à reconnaître et à traiter automatiquement des séries multisources d'images et de textes, comment conserver la diversité exhaustive des parcours migratoires, et comment articuler les liens intersémiotiques pour (re)penser les inégalités qui fondent une géopolitique du regard ?

Chapitre 1. La photographie : un artefact créatif et une démarche expérimentale pour saisir les spatialités (réflexions à partir des parcours migratoires en Guyane fr.)

Dans l'utilisation de la photographie pour la production de connaissances fines sur les parcours migratoires en Guyane, ma pratique, immersive, se fonde sur trois points développés ce chapitre.

D'abord, la photographie est une écriture et, comme tel, s'inscrit dans une narration visuelle plus ou moins complexe (d'un simple cliché à des séries), plus ou moins expérimentale dans les choix de composition, dans les motifs choisis, etc. Tout est vrai dans cette empreinte d'espace/temps formelle, mais rien n'est juste ! Aussi artificielle que la singularité mon état émotionnel quand je saisis un geste ou une posture, et aussi artificielle que la manière unique de se mettre en scène de mon interlocuteur. Cette unicité peut avoir un intérêt plastique, mais dans une approche de recherche expérimentale telle que menée ici, la production de connaissances avec cet artefact créatif se lit dans les relations qu'entretiennent les photographies les unes avec les autres, au pluriel. C'est, donc, à la fois, dans la prise de vue et dans l'insertion de l'image photographique dans un *corpus*, que l'usage des images fait sens. *In fine*, l'identification de la nature des liens entre les photographies (la manière dont elles se répondent), puis leur analyse, permet de déduire une construction narrative. Cette dernière s'articule avec mon approche géographique pour éclairer les faits sociaux et spatiaux afin de produire un *chronotope* dont l'angle problématique est la dimension spatiale d'une organisation identifiant les lieux, les Autres, les liens.

Ensuite mon approche s'est fortement inspirée de la *théorie non-représentationnelle* où *l'évènement*, un moment-lieu associant mon interlocuteur et moi abordons un sujet permettant de partager une expérience commune. Ce fut souvent le cas en revenant sur des lieux symboliques (de réussite, d'échec, de joie ou de douleur, par exemple) et déterminants dans des choix réalisés. Cette approche sensible se nourrit d'une réflexion phénoménologique et permet de se dégager d'une approche surplombante.

Enfin, l'apport cognitif de l'expérience sensible se traduit par l'usage de motifs, le choix de gestes, de postures, de paysages sociaux où s'inscrit l'altérité. Il implique une réflexion sur les modes de composition des photographies, en revenant sur l'écriture visuelle dans la photographie et sur son lien avec l'histoire de l'art. Ainsi, dans la mise en image de mon terrain de recherche, la manière dont je restitue les indices, les signes et les équivalents s'est largement inspirée d'œuvres de photographes. Ces dernières n'ont pas pour objet de mener une étude de géographie, mais leurs images allient une maîtrise des codes sémiologiques à l'originalité d'un regard intentionnel.

I. Entre approche sensible et construction rationnelle : le recours à une écriture photographique pour visualiser les lieux, les autres, les liens

« Le principe de contre-induction, l'ignorance des évidences et des faits visibles dans le but de trouver une nouvelle forme d'expérience, trouve sa contrepartie directe dans l'univers de la production d'images (...) » (Mitchell, 2009 : 85).

Mon rapport à la photographie est ancien et s'est nourri de mon expérience de recherche. L'observation et la créativité ne sont-ils pas deux attributs majeurs dans le processus d'analyse scientifique ? Je détaille dans cette section comment ces deux pratiques m'ont progressivement amené à réfléchir sur leurs liens.

A. Du rapport personnel que j'entretiens avec la photographie

a) Commencer par le noir : l'image, l'attente

« On cadre exactement ce que l'on veut à l'agrandisseur : on corrige la hauteur, la largeur, pour un meilleur rendu. Pour moi, le vrai travail commence toujours dans la chambre noire et au développement » Jean Moral in Bouqueret (1999 : 15).

Mon premier contact avec la photographie remonte à l'âge de sept ans, grâce à un photographe amateur à Saint-Louis du Sénégal où ma famille vivait à l'époque. J'ai abordé le mystère du laboratoire noir & blanc en entrant dans une salle de bain calfeutrée, éclairée de rouge, en observant les positifs révélés par des gestes de marionnettistes qui modelaient des nuances de noirs en jouant avec la lumière de l'agrandisseur. L'appareil familial n'était pas pour les enfants et je me contentais de tirages. Mais, à 13 ans, mon grand-père m'a donné un petit carton précautionneusement rangé dans l'armoire de sa chambre. Il contenait un Semflex¹ 6x6 (modèle 1953), 10 rouleaux de films TriX périmés depuis 30 ans et un flash au magnésium, le tout ayant appartenu à un correspondant local du journal *La Provence*, à Valensole (04210) dans les années 1960. Mes premières prises de vue étaient les robines bas-alpines de mes vacances, puis des photographies de rues, d'affiches, de matières. Je développais et tirais à la Maison des Jeunes et de la Culture du quartier sous l'œil bienveillant d'animateurs bénévoles qui ne juraient que par la photographie contemplative de montagnes enneigées, soulignées par des traces de skieurs à la godille parfaite. L'emploi du filtre rouge maquillait le ciel en noir, accentuant le côté minéral des paysages portés par la chorégraphie scripturale de la sinusoïde. La technique acquise de ces premiers maîtres, j'en épuisais les ressorts en me tournant vers le portrait.

Photographe pour la Cinémathèque française de Grenoble, à partir de 1989, j'ai appris à composer dans les arrière-salles et les coursives, avec l'impératif des saisir rapidement des regards et des postures quelle que soit la nature de la lumière. La même année, j'ai eu la chance d'être accepté dans un laboratoire collectif associant amateurs et professionnels², au cœur du quartier de La Villeneuve (quartier en ZUS, ZUP, prioritaire de la politique de la ville, etc.). Cette coopérative de photographes mettait à disposition du matériel et des produits. Elle était gérée par deux photographes de formation

¹ Appareil photographique bi-objectifs (un pour la visée, l'autre pour la prise de vue), équivalent du Rolleiflex TLR bi-objectif. Pour en savoir plus, se reporter à Bernard Vial (1980) *Histoire des appareils français : période 1940-1960*, Fotovic, 156 p.

² Aujourd'hui *Maison de l'Image* (<https://www.maison-image.fr/a-propos/>) à Grenoble.

(dont Michel Gasarian), dont les travaux portaient sur des sujets sociaux en lien avec le quartier, auprès desquels j'ai beaucoup appris en termes technique et bibliographique. Finalement, à l'été 1991, je consacrais mes économies à dix jours de formation au tirage sous la supervision rigoureuse de Claudine et Jean-Pierre Sudre³ qui m'enseignèrent la densité des négatifs, la chimie des sels et l'art du masquage pour révéler ce que j'avais à montrer. Puis, après deux expositions (1992), j'ai obtenu un financement pour un documentaire photographique sur le réseau de chemin de fer au Sénégal et au Mali (1993) grâce à une bourse de la Direction Départementale de la Jeunesse et des Sports de l'Isère.

Les études universitaires ont freiné ma pratique, même si j'ai pu utiliser la photographie dans le cadre d'une licence d'Aménagement, pour étudier les pratiques spatiales sur la rue de la République à Lyon (1996), et sur le cours Mirabeau à Aix-en-Provence (1999)⁴. Paradoxalement, j'ai peu utilisé la photographie pour mes terrains de thèse de 1998 à 2002, probablement par crainte de n'avoir pas les bases théoriques pour justifier, devant mon directeur (Gildas Simon), que les images photographiques avaient une portée à la fois scientifique et sensible (même si Irit Rogoff avait déjà publié *Terra Infirma* (2000) sur la géographie et la culture visuelle).

Je n'ai finalement remobilisé la photographie qu'à partir de 2007 dans le cadre d'un projet de recherche du FASILD⁵ dévolu à l'histoire et aux mémoires de l'immigration dans les régions françaises, dont celles de l'outre-mer (la Guyane pour ce qui me concerne). A cette occasion, j'ai montré des photographies de lieux de mémoires en noir & blanc (bagnes, camps, etc.), en minorant l'émotion qu'elles suscitaient chez moi d'une part, et en valorisant les messages illustratifs et interprétatifs tirés d'une relation prétendument inerte avec ces lieux d'autre part. Cependant, dès cette période, j'intégrais un volet de valorisation par la photographie au budget de nos réponses aux appels à projets. Ceci m'a permis de collaborer avec les tireur-e-s Nathalie Loparelli⁶ et, depuis 2015, Frédéric Goyeau⁷, puis de systématiser des méthodes de prises de vue (format, films, etc.) et de tirages.

J'ai poursuivi cette ligne - y compris dans le cadre de différentes expositions institutionnelles⁸ de 2011 à 2014 - excluant (encore) la dimension sensible (pourtant vecteur non-revendiqué de ma pratique photographique), jusqu'à un séminaire d'équipe organisé par l'UMR Migrinter (CNRS, Université de Poitiers) en 2019, m'invitant, avec deux autres photographes impliqués dans des projets de recherche

³ Claudine Sudre (1925-2013) avait créé son laboratoire photographique de tirage en 1958 à Paris. Elle était connue pour ses tirages de photographes du XIXe siècle tels que Hippolyte Bayard, Denis Edouard Baldus, Eugène Atget ou Gaspard-Félix Nadar. Aux côtés de son mari, le photographe Jean-Pierre Sudre (1921-1997), elle avait créé, en 1973, un grand centre pédagogique et de recherche à Lacoste dans le Vaucluse dont une des vocations était de proposer des formations de perfectionnement aux tirages artisanaux. Jean-Pierre Sudre, photographe, est « *un autodidacte dont la culture photographique est le fruit de découvertes effectuées à la SFP et de lectures dont témoigne sa bibliothèque constituée d'ouvrages variés – technique, iconographique, historique, esthétique – et d'acquisitions dont la plus significative est l'achat de la bibliothèque et des archives de Louis-Philippe Clerc en 1960, comprenant des manuscrits sur l'optique, des cahiers de dosages chimiques, des registres d'essais en laboratoire [20]. Cette bibliothèque, assortie de sa documentation technique, constitue pour Sudre un moyen de connaissances historiques et techniques et un outil qu'il explore. Il le met à disposition des photographes qui viennent suivre les cours de photographie qu'il propose dans le Labo Nicole qu'il a créé, en 1958, avec sa femme Claudine Sudre qui tire les photographies de ses contemporains, Sieff et Charbonnier. Cette culture scientifique et historique le conduit à reformuler son œuvre et à produire dès 1962 une photographie de haute qualité, au tirage unique ou limité, conçue pour être exposée et non imprimée.* » (Lavie, 2020).

⁴ L'appareil était situé à un point correspondant à la problématique, environ à 2 mètres du sol. Le déclenchement toutes les heures, en complément des observations notées. Cette méthode est courante dans les études urbaines, elle s'agrémente d'enregistrements sonores, de vidéos, de croquis, d'interviews etc.

⁵ Fonds d'aide et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations, devenu l'Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances (L'ACSé) en 2008.

⁶ Atelier Fenêtre sur cour, Paris (1993-2020) (se reporter à <https://actuphoto.com/nathalielopparelli>).

⁷ Fred Goyeau Photography (se reporter à <https://www.fredgoyeauphotographie.com>).

⁸ Se reporter à Synthèse 1.1 : Expositions de photographies p.13.

sur les migrations, à présenter des photographies documentaires en questionnant les approches méthodologiques et le cadre de leur utilisation⁹. La prise en compte de la dimension sensible dans ma démarche de recherche est attachée à l'écriture de cette habilitation à diriger des recherches, tant cette pratique (ou ce regard revendiqué comme une méthode), soulève des questions scientifiques théoriques (esthétique, émotionnelle, politique) peu abordées en géographie, particulièrement en géographie politique et en géopolitique.

Ainsi mon rapport à la photographie s'est-il construit par le tirage, soit par la fin du processus d'écriture, en apprenant à décomposer les étapes scripturales rétrospectivement jusqu'à la prise de vue originelle. Cet apprentissage inversé, m'a permis de dépasser la contrainte d'un dispositif technique (voir *infra*), pour en tirer un potentiel créatif. De façon quotidienne, j'utilise essentiellement le noir & blanc (sans être exclusif) – analogique ou numérique - qui me permet de valoriser les gestes, les postures et les regards. La possibilité de maîtriser la lumière grâce à des opérations optico-chimiques rudimentaires permet une large gamme d'expression et de composition plastiques, s'accordant aux nuances requises en terme sensible d'une part, et pouvant s'associer à un propos scientifique d'autre part.

⁹ 2019 (juin) *La photographie comme corpus sensible appliqué à l'étude des situations sociales en migration. Retour sur une pratique*, séminaire d'équipe "Les représentations des migrations" / Session « La photographie en question », UMR MIGRINTER (Université de Poitiers, CNRS), 32 diapositives commentées - En ligne : <http://migrinter.labo.univ-poitiers.fr/les-representations-des-migrations-seance-2/>

Synthèse 1.1 : Expositions de photographies

2023 (Sept – nov.)	<p><i>Wòt Ya An Nou Mem (Les autres en nous). Figures et lieux de l'immigration dans le Nord-Ouest guyanais</i>, Exposition de 20 photographies, format 185x125 cm.</p> <p>Partenaire : Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Paysage, Saint-Laurent-du-Maroni</p>
2018 (10 - 28 nov.)	<p>Fête de la Science en Guyane. Exposition thématique <i>La face cachée de l'habitat en Guyane. A la rencontre des quartiers spontanés de Saint-Laurent-du-Maroni, à la rencontre des idées reçues</i>, 11 posters réalisés avec Marion Comptour, programme OYAMAR.</p> <p>Partenaires : Labex DRIHM, Région Guyane, UMS CNRS LLEISA,</p>
2015 et 2016 (14 jan - 29 fev)	<p>Deux expositions de photographies <i>Parcours d'immigrés en Guyane française</i>, 30 photographies (30x40 cm) et textes originaux. Bibliothèque universitaire Robert de Sorbon de Reims et Bibliothèque universitaire du Centre Hospitalier Régional de Reims. Cette exposition a été présentée une fois en 2015 et une fois en 2016.</p> <p>Partenaire : Festival INTERBIBLY, 2015, 2016</p>
2015 (10 novembre) - 2016 (29 mai)	<p>Conception du volet <i>Guyane</i> pour l'exposition <i>Frontières</i> (commissariat Catherine Wihtol de Wenden, Yvan Gastaut) : textes et cartels pour les panneaux, réalisation de 5 cartes et 9 photographies 50x70 cm, Etablissement Public du Palais de la Porte Dorée, musée de l'Histoire de l'immigration, Paris.</p>
2013 (Avril-Mai)	<p>Co-commissaire d'exposition (avec Michelle Edwige, Musée des cultures guyanaises) pour l'exposition de photographies <i>Chercher la Vie. Hors les murs</i>. 16 photographies en grand format (1,2 x 08 m et 1,2 x 3,75 m). Ce travail accompagné d'un texte a été présenté sur les grilles d'enceinte de la mairie de Cayenne.</p> <p>Partenaires : mairie de Cayenne (Développement Social Urbain), L'Agence pour la Cohésion Sociale et l'égalité des Chances.</p>
2012 Sept	<p>Exposition de 14 photographies personnelles sur le thème de l'immigration (format 120 x 80 cm et 375x120 cm). Journées européennes du Patrimoine, St.-Laurent-du Maroni.</p> <p>Partenaires : Mairie de Saint-Laurent-du-Maroni, L'Agence pour la Cohésion Sociale et l'égalité des Chances.</p>
Juin 2011-déc. 2012	<p>Co-commissaire d'exposition (avec Katia Kukawka, conservatrice, Musée des cultures guyanaises) pour l'exposition de photographies <i>Migrants en Guyane</i> : 65 photographies en Noir & blanc (format 40x50 cm) et 10 panoramiques en couleur (format 50x150 cm). Ce travail est présenté dans un ensemble scénographique de 250 m² incluant textes et réflexions sur l'immigration en Guyane.</p> <p>Ce travail a été exposé à :</p> <ul style="list-style-type: none"> o La Cité Internationale de l'Image et de la Bande Dessinée (juin 2011-octobre 2011), Angoulême, o La Bibliothèque Universitaire de La Rochelle (nov.2011-jan 2012), La Rochelle, o La Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (mars.2012-mai 2012), Musée de la Porte Dorée, Paris, o Au Camp de la transportation (juillet à oct. 2012) St.-Laurent-du Maroni, o L'Ensemble Culturel Régional (oct.-nov. 2012) Cayenne. <p>Partenaires : commissariat d'Etat à l'année de l'Outre-mer, Région Guyane, EDF-GDF, Parc Amazonien de Guyane, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Guyane, Musée des Cultures Guyanaise, Air France-KLM, Institut de Recherche pour le Développement, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, ministère de l'Intérieur, de l'immigration et de l'intégration.</p>
oct. 2009-mars 2010	<p>Intervention sur l'outil photographique comme moyen d'observation des processus d'intégration des jeunes immigrés à Kourou.</p> <p>Travail réalisé en complément des photographies de Philippe Roger et des collégiens du club de prévention de la délinquance de Kourou, Association Kourouciennne d'Aide aux Ti Jeunes (AKAT'ij).</p>
1993	<p>Exposition de 30 photographies, Restaurant Le Taxi Brousse, Grenoble.</p>
1990	<p>Exposition de 30 photographies, Salle d'exposition de la Maison du tourisme, Grenoble.</p>
1989	<p>Expositions de 15 photographies, Bar l'Atmosphère, Grenoble.</p>

Chaque tirage a plusieurs temps. En mode analogique, c'est, d'abord, le temps de l'exposition du négatif à la lumière sous l'agrandisseur : le temps de référence (temps base) et les autres – ajoutés ou soustraits - qui permettent de pondérer, sur ou dévaloriser, voire faire disparaître des éléments ou des aplats. Puis, la lumière ayant graduellement marqué les sels d'argent, vient le temps de la révélation (cristallisation), différent selon chaque photographie en fonction de sa densité de gris. De fait, si la prise de vue peut être saisie au 125^{ième} de seconde, l'image aura besoin d'une autre temporalité pour exister en positif sur un support papier. En mode numérique, le traitement de tirage est plus rapide en évitant l'étape du négatif, mais l'écriture de la lumière émerge de plusieurs essais réalisés sur support écran, alors que le calibrage d'une imprimante est quasi-spécifique à chaque fichier-image.

Chaque photographe accorde une place différente à cette étape scripturale selon sa manière de travailler, son orientation, son sujet et sa manière de l'interpréter, d'y intégrer des éléments complémentaires etc. Ainsi, pour la photojournaliste Adrienne Surprenant (2017) tous les photographes « *font un minimum de retouches, celles qui sont permises en photojournalisme qui sont soit des contrastes, soit des petits dodge and burn. Ça se faisait déjà à l'époque de l'impression argentique, avec la main ou avec des outils spécifiques. Je fais de minimes travaux de contraste, et je recadre un peu aussi, parce que c'est autorisé. En revanche, il n'y a rien qui disparaît des images. Je ne vais jamais effacer un élément ou faire une action qui modifie le sens de l'image.* »¹⁰. Pour d'autres, comme le photojournaliste Benjamin Lowy, le travail de retouche s'apparente à une œuvre de plasticien, obtenu par un travail de recalibrage d'écran et de paramètres de calcul de logiciels de retouche¹¹ intégrés dans les smartphones et les appareils photographiques. Son photoreportage lors du passage de l'ouragan Sandy aux États-Unis en 2012 est documenté grâce à son smartphone et l'application Instagram. Les images ont paru en couverture du magazine *Times*. Benjamin Lowy, emblématique de *l'iphoneographie*, fait également usage de l'application *Hipstamatic*¹² dans la couverture de zones de guerre (images de la guerre civile libyenne publiées dans le *New York Times*). Il est intéressant de souligner que ces images se caractérisent par une simulation de la facture visuelle de la photographie argentique grâce à la modélisation numérique de filtres, de textures de films, de qualité et de défauts des optiques, mais en affirmant un statut d'image numérique, souvent de type revivaliste « *technostalgique* » (Cormier-Labrecque, 2017 : 49).

Dans ma pratique, je conçois la photographie en imaginant le tirage dès le moment de la prise de vue. Conord (2007 : 11) précise qu'« *avant même d'être une image, la photographie, enregistrement d'une situation lumineuse à un moment donné, est un processus (Aumont, 2001 : 125-126), produit d'une technique et d'une action (Dubois, 1990 : 9).* » Cette manière de penser l'image introduit des choix assumés de composition lors du tirage, réaffirmés dans la lecture séquentielle de la planche-contact¹³. L'attention aux ombres est première. Dans la transcription plane du viseur, j'observe les scènes et les visages comme des formes qui se répondent dans des valeurs lumineuses différentes, mais devenues empreintes cohérentes dans un même espace-temps projeté sur un support analogique (film) ou sur un capteur numérique. Dans cette perspective, une photographie est un arrangement plastique formel - une représentation en points, traits, surface - que soulignent les ombres en un équilibre singulier : une

¹⁰ Ophir Levy & Emmanuel Taïeb, « « On ne sort jamais d'une image politique ». Entretien avec Adrienne Surprenant », *La Vie des idées*, 17 janvier 2023. ISSN : 2105-3030. URL : <https://lavedesidees.fr/On-ne-sort-jamais-d-une-image-politique.html>

¹¹ Adobe Photoshop Express, Adobe Light Room CC, Snapseed, VSCO, Foodies, Hipstamatic, etc.

¹² Benjamin Lowy collabore avec la société commercialisant l'application *Hipstamatic* en ajoutant sa propre lentille à l'offre d'objectifs virtuels proposés par l'application.

¹³ Une planche contact est le tirage (positif) de tous les clichés d'un film de gélatine sur une feuille de papier photographique. Elle offre une vue d'ensemble des photographies d'une pellicule. L'observation de cette planche-contact permet de comprendre la séquence des prises de vues, l'évolution de l'angle, des plans, de la distance etc. Elle est une empreinte lumineuse aboutie du geste de photographe pour le traitement du sujet.

carte-empreinte photo-graphique isomorphique et synchrone produite par une projection plane du réel « imagé ». Le tirage signe, donc, le dernier acte du processus photographique en revenant, enfin, à l'instant où la lumière a dessiné le sujet et à l'émotion qui a conduit à déclencher. J'aime toujours réaliser mes tirages en relisant mes notes décrivant les scènes faces auxquelles j'ai déclenché.

Restent les signes, les ambiances et les structures attachés à l'organisation de l'espace multiplans apparaissant dans le cadre. Ils relèvent d'interprétations formelles et, par effet, de choix de composition pour documenter la forme dans laquelle se déroule la scène et, éventuellement, l'invisible du hors-champ.

En appliquant les règles de la sémiologie à la photographie, Barthes (1964) propose de retenir trois messages pour comprendre les photographies et donc de les composer : linguistique (les écrits dans l'image et dans la légende), iconique codé, iconique non codé. De manière plus générale il introduit la notion de *studium*, référents culturels présents dans l'image pour la contextualiser, et le *punctum*, référent singulier en rupture, placé généralement dans un point fort de l'image. De la confrontation entre ces deux éléments naît la force de l'image à délivrer un message (Barthes, 1980 : 48-49). L'emploi d'une focale courte (35 mm), de format rectangulaire (24x36 mm), panoramique ou carré (60x60 mm), des films panchromatiques noir & blanc et de la lumière naturelle me permet de mieux saisir les matières, les textures, les postures et les attitudes du sujet (dans le cas de portraits). Cette manière de s'abstraire du réel en choisissant de valoriser les éléments me permet de composer les images et d'exposer la scène en conséquence.

Finalement, ma manière de photographier ressort, pour partie, du principe du carnet de croquis comme le souligne Cartier-Bresson (1986 : 12) : celui-ci ne consiste pas à collecter des faits, mais à les choisir selon une pertinence qui peut être contradictoire ; comme un carnet de terrain entre détails notés et banque de documentation. Les images s'apparentent à ses empreintes, visibles sur la planche-contact, soit une succession de vignettes qui proposent des visions diversifiées et temporelles des indices à conserver.

Une image fixe tend à une synthèse lorsque l'ambition est de saisir plusieurs scènes en une seule image. Elle permet, ensuite, de nourrir une réflexion postérieure et argumentée sur le sujet. « *En photographie la plus petite chose peut être un grand sujet, le petit détail peut devenir un leitmotiv. Nous voyons et faisons voir dans une sorte de témoignage le monde qui nous entoure et c'est l'évènement par sa fonction propre qui provoque le rythme organique des formes* » (*Ibid* : 13). Cette démarche n'est pas qu'un exercice de l'esprit, elle implique une *action* au sens de Spinoza, soit un engagement physique pour saisir un moment précis par perception sensible d'une scène, laquelle révèle un processus à l'œuvre dans son contexte.

Dans le cas du travail sur les immigrés de Guyane, l'engagement est double et l'image est co-construite au cours d'un évènement (un moment) commun où ce qui est donné à voir rencontre la compréhension de mon regard. L'acte photographique n'est ici qu'une interprétation et une restitution située (personnelle) à partir d'une émotion, née de l'observation d'un sujet et d'une organisation d'éléments picturaux formels, transformés en signes ou en motifs.

En suivant Bazin (2020 : 44) l'esthétisme qui s'en dégage s'écarte des fondements décoratifs nostalgiques - type Atget¹⁴ - ou de la sobriété des canons documentaires souvent attachés aux compositions frontales et nettes sur tous les plans de l'image (Lewis Hine¹⁵, Walker Evans¹⁶).

Cette démarche permet explicitement de se situer dans une approche qui n'est ni illustrative ni documentaire : il n'y a rien de neutre ou d'objectif, rien d'une illustration, rien qui n'émerge au registre de la preuve. Les photographes « *ne sont pas les témoins d'une réalité du monde, au sens journalistique ou policier, leurs photographies ne sont pas des preuves appuyant un discours qui viendrait de l'extérieur.* » (Bazin, 2020 : 42-43).

La photographie, en tant que dispositif fondé sur la perception, interroge une double situation simultanément : celle du sujet et celle qui le saisit par une prise de vue. L'enregistrement photographique apparaît dans l'enquête sociologique à la fois comme instrument de recherche et comme objet d'étude (Collier et Collier, 1986 ; Dubois, 1990 ; Harper, 2012 entre autres). La justification de la démarche et de la construction des variables d'analyse devient prégnante dans les modes d'écritures photographiques où la visibilité de l'organisation sociale est interrogée (Du et Meyer, 2008).

Les débats qu'elle soulève sont toujours posés en termes de subjectivités en confrontation (le sujet et le photographe qui enregistre une scène). Il est rare de noter que ces subjectivités puissent collaborer et co-produire une photographie - doublement subjective – et assumée en tant que telle ; c'est-à-dire une représentation partagée ou une forme de construction iconographique et sociale commune obtenue par un médium. De cette manière, inscrite dans une réversibilité relationnelle au sens phénoménologique, elle devient un objet d'analyse en tant que tel, questionnant le lieu, le lien et les modes d'altérité, dans un moment particulier.

En conclusion, j'utilise la photographie non seulement comme un outil de collecte et d'ordonnement de matériaux de recherche, mais, surtout, comme une méthode pour éprouver ma relation sensible au monde (aux paysages et aux Autres) en un espace-temps singulier. Cette démarche – faire avec la

¹⁴ Eugène Atget (1857-1927) commence la photographie vers 1888 en autodidacte, réalisant des documents photographiques de paysages et de végétaux pour les artistes peintres. Dans une annonce en 1892, il décrit ainsi son travail : "*Paysages, animaux, fleurs, monuments, documents, premiers plans pour artistes, reproductions de tableaux, déplacements. Collection n'étant pas dans le commerce.*" (Source : BNF (<http://expositions.bnf.fr/atget>)). Vers 1897-1898, il photographie les quartiers anciens (médiévaux) de Paris appelés à disparaître à la suite des évolutions de l'urbanisme parisien sous le second empire d'une part, et les métiers condamnés par l'essor des grands magasins (commerces et services de colportage) d'autre part. Ses collections thématiques - albums de confection artisanale - sont disponibles à la BNF, notamment *L'art dans le vieux Paris* ou *Les intérieurs parisiens au débit du XX^e siècle. Authentiques, pittoresques et bourgeois*. Pour un développement conséquent sur l'œuvre d'Atget se reporter à Aubenas et Le Gall (2007).

¹⁵ Lewis Hine (1874-1940), étatsunien, est un sociologue qui a utilisé la photographie pour traiter des sujets sur les immigrés et, particulièrement le travail des mineurs au début du 20^e siècle aux Etats-Unis. Entre 1908 et 1918 il s'engagera pour le *National Child Labor Committee*. En sensibilisant l'opinion publique, son travail contribuera aux réformes sur le droit du travail aux Etats-Unis et notamment celui des enfants. Bien qu'il s'en défende, Il est aussi à l'origine d'une esthétique du documentaire (frontalité, plan large et portrait ¾ informant du contexte, netteté des plans de l'image) réappropriée par le photojournalisme de l'après seconde guerre mondiale. On se reportera, entre autres, à : *The Empire State Building* (1931), *The Brooklyn Bridge : The Great East River Span* (1914), *Child Labor in the Carolinas* (1908-1912), *The Sweat of Their Brow : A Photographic Record of Child Labor* (1913), *The National Child Labor Committee* (1916-1918).

¹⁶ Walker Evans (1903-1975) est un des photographes majeurs de l'histoire étatsunienne. Ses photographies ont façonné la vision de l'Amérique de l'époque et ont été largement exposées et publiées. Bien qu'il ait travaillé en studio et initié le mouvement de la *Street Photography*, il est surtout reconnu pour ses photographies pendant la Grande Dépression des années 1930 pour le compte de la Farm Security Administration (FSA). En 1936, le magazine Time-Life associe Walker Evans au journaliste James Agee pour un documentaire traitant de la misère des métayers « blancs » (évoqués de cette manière dans le texte d'Agee) en Alabama. Le journaliste et le photographe partagent la vie de trois familles « (...) pendant un peu moins de 4 semaines dans la famille qu'on aurait pu dire la plus représentative. Et nous vivions dans une intimité de tous les jours avec l'ensemble de ces membres et avec les personnes des deux autres familles » (Agee et Evans, 2002, rééd. 1972 : 10). Cette expérience immersive est concrétisée par un ouvrage - *Let Us Now Praise Famous Men* (1940) - qui change le regard sur la misère à travers la dignité qui se dégage des portraits et de l'engagement social des textes, des espaces domestiques et des villes.

photographie - s'inscrit dans ma conception de la géographie où le paradigme relationnel et ses effets spatiaux à toutes les échelles est central (Doreen Massey, Peter Hagget, Claude Raffestin, Alain Reynaud, entre autres initiateur-trice-s). Cette approche qualitative en enrichit d'autres de nature quantitative.

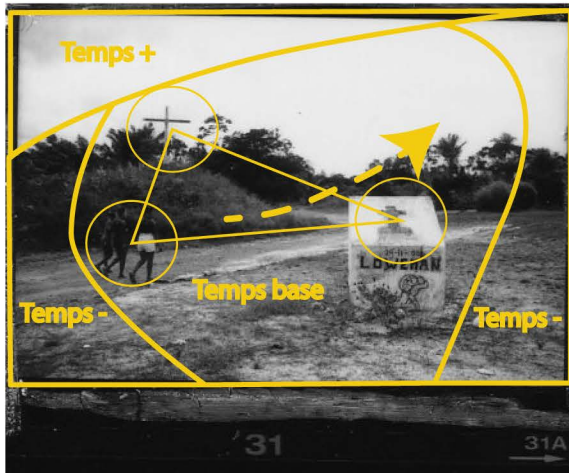
Planche I.1 - De la prise de vue aux tirages. Le processus de création de l'image

Choix de la prise de vue pour le tirage. On retient la n°31 parmi la série des 7 sur le même thème :

- 3 jeunes filles qui parlent illustrent la reconversion du lieu
- Mouvement
- composition en triangle et proportion



FACES 973_Mission
06-16 oct. 2021
Image lien_ Lieux symboliques_ Extrait
Planche Contact
n°5677



• FACES 973_Mission 06-16 oct. 2021
Image lien_ Lieux symboliques_n31_PC n°5677

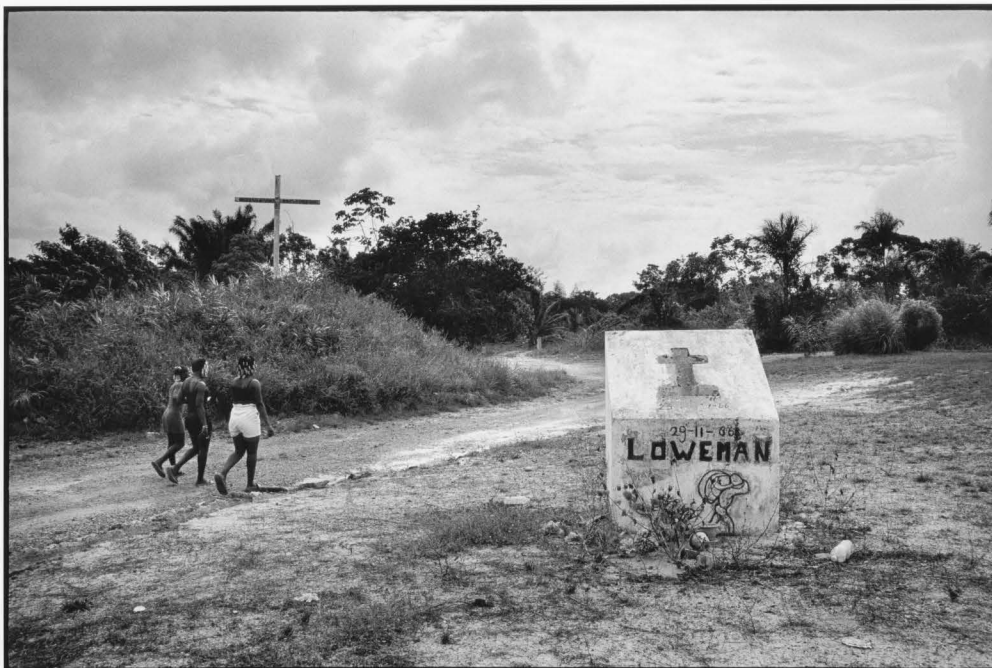
Tirage : Frédéric Goyeau,
Format du Tirage : 30x40 cm
Type : Baryté Bergerger tons chauds

Indications tirage à partir de la lecture de la planche et du négatif :

On doit lire facilement la composition triangulaire croix de la stelle-croix de la colline-filles qui marchent. La croix de la colline doit se détacher de la végétation et du ciel. Travailler la clarté du ciel et la connecter au chemin

- Déboucher (dédensifier / retenir) :
 - la végétation du dernier plan
 - les trois jeunes filles qui doivent se détacher de la colline
 - le chemin qui doit apparaître comme une clarté
- Fermer l'image en densifiant dans le sens de lecture (aux angles)

Tirage final_L'ancien camp de réfugiés HCR durant la guerre civile du Surinam (1986-1992)
Site de Charvein, Commune de Mana, Guyane française



FACES 973_Mission 06-16 oct. 2021
Image lien_ Lieux symboliques_n31_PC n°5677

Tirage : Frédéric Goyeau, nov. 2021
Format du Tirage : 30x40 cm
Type : Baryté Bergerger tons chauds

b) Faire la lumière sur le *mystérieux* (Segalen) : la question du regard

« Les photographies de la Chine nous donnent l'impression d'un univers impénétrable, si elles s'arrêtent au pittoresque – c'est-à-dire à notre découpage et à notre idée de la Chine. Que, par contre une photographie essaie simplement de saisir les Chinois en train de vivre ensemble, paradoxalement, ils se mettront à vivre pour nous et nous les comprenons. ». Maurice Merleau-Ponty (2001, rééd. 1960) *Signes*, Essais, Folio, Paris p. 226.

Illustre-t-on vraiment une scène que nous regardons par une photographie ? Je porte un regard sensible sur des situations, position assumée par la composition de motifs choisis et liés à mon interprétation seule ou co-construite (dans les cas des portraits, par exemple). Cette approche s'apparente à des techniques d'observation et d'échanges (ce que l'Autre ou le monde me donne à observer, à écouter, à décrire) pour l'analyse de phénomènes visibles et invisibles, dont les effets se traduisent par des productions spatiales.

Pour Gary Winogrand, « la photo ou tout autre œuvre d'art, dotée d'une force réelle, tourne d'abord autour de ce que l'on croit savoir. Elle vous force à le remettre en question. En d'autres termes, elle vous amène à revenir sur vos idées préconçues » (Extrait d'une interview réalisée en 1977, exposition Gary Winogrand, Jeu de Paume du 14 octobre 2014 au 08 février 2015). Son champ d'investigation est une étude de la société étatsunienne des décennies 1950 à 1980 (New-York surtout) qu'il définissait par le fait de vouloir savoir « à quoi ressemblent les choses quand elles sont photographiées » (extrait tiré d'un cartel, exposition Gary Winogrand, Jeu de Paume du 14 octobre 2014 au 08 février 2015).

On retrouve cette approche dépourvue de références à une réalité objectivée ou attendue, à l'art, au médium ou au dispositif (l'appareil lui-même) chez Edouard Boubat ; Le photographe souligne que « (...) les photographes partent avec des idées, et leurs photos deviennent l'expression d'une idée. (...) Une photo doit être en dehors de l'idée, dépasser l'idée. » (in Horvat, 1990 : 26). Cette posture d'ouverture, laissant une place à l'inattendu et au *mystérieux* décrit par Victor Segalen¹⁷, rejoint les modalités de la relation à l'altérité, de la distance et de l'espace produit. Dans son *Essai sur le mystérieux* (in Segalen, 1978 : 111), court texte écrit en 1909, il conclut : « - et ces deux modes d'exister très antipodiques et sans intérêt l'un et l'autre - si par humanité commune ils ne se rejoignent au profond de nos êtres communs. Ces deux mondes - le banal et l'étonnant, le clair et l'obscur, le connu et l'inconnaissable, ne sont que l'avant et le revers frappés en même temps aux deux faces de l'existence, et qui, partout unis sur le pourtour de la médaille, enchaînés par la circonférence indéfinie qui les unit et les limite, entrent incessamment en conflit. Et ce conflit fait tout l'objet de cette étude : on le nommera le Moment mystérieux. (...) On a choisi comme première sorte d'exemple la genèse du Moment mystérieux par le conflit du monde irréel au réel - comme possédant la généralisation la plus grande et comme étant l'exemple le plus fort. Mais le Moment mystérieux existe partout où il y a conflit de deux mondes différents, donc partout où il y a sens d'exotisme dont il n'est qu'un cas particulier et d'une intensité poussée à la limite. » Le *mystérieux* est un concept complexe que l'on peut définir comme l'inexplicable, l'indéchiffrable ou l'obscur, mais c'est aussi une source d'émerveillement et de création qui peut être trouvée dans les cultures étrangères entre elles. De fait, cette notion définit le rapport à l'Autre comme une absence de représentation issue d'une confusion, puis un dépassement conflictuel pour comprendre et, enfin accéder à une connaissance nouvelle.

Intrinsèquement éclairer le *mystérieux* et en tirer une relation partagée, constitue un acte politique transgressif, puisqu'il s'agit de dépasser des relations de dominations et de hiérarchisation attachées à l'exotisme, tel que celui-ci est porté par la colonisation, les rapports de domination culturelle et les

¹⁷ Victor Segalen (1878-1919) écrit sur la nécessité de s'ouvrir à la compréhension de l'Autre pour accéder à une connaissance plus profonde de soi-même et du monde.

hiérarchisations du savoir (au sens de Saïd, 1978 rééd. 2015)¹⁸. Cette réflexion est à la source d'une géopolitique du regard que j'aborderai dans ce travail.

Le principe de l'échange repose sur l'absence de lien préconçu (surplombant) ou sur une tentative de les dépasser ; par effet, il impose les gradients de distance pour entrer en contact et, surtout, une part d'imprévu sur lequel il peut se développer. Pour moi, cette intelligence sociale de la relation, est transposée au geste photographique : de ce fait, les conditions du lien avec l'Autre (de sa présence à son absence) font surgir le fragment d'espace-temps dans lequel figurent le dit et l'« inédit », qui peuvent être captés grâce à la co-construction de l'image. L'altérité s'inscrit aussi dans le paysage, produit spatial des relations sociales, au sens large. On y lit les territorialités urbaines ou rurales et les sociétés qui les génèrent. En travaillant dans cette perspective, les corpus photographiques montrent la relation entre dimension spatiale (lieu) et pratiques sociales (lien).

Cependant, cette démarche reste une forme de quête. Si je saisis parfois des pratiques, des attitudes, des paysages avec précision, il s'agit le plus souvent de tâtonner, de « *bricoler à bonne distance* » (Zink, 2008), en recherchant par des signes ou des motifs (au sens iconographique) ce qui lie des sociétés à des espaces. L'image photographique est une forme de traduction jamais aussi satisfaisante que la version native originelle. En procédant par essais successifs j'ai souvent l'impression de réaliser la même photographie plusieurs fois, du même lieu ou de la même personne. Cependant, cette approche, en s'affinant dans l'espace (changement de distance) et dans le temps (revenir vers les personnes et vers les lieux), diminue graduellement la part du *mystérieux* (cf. *supra*).

En devenant plus précise avec l'acuité de l'observation, l'image propose une représentation des relations réversibles. C'est pourquoi je reviens régulièrement sur les mêmes terrains avec les mêmes itinéraires. La photographie arrive avec les questionnements, avec les hypothèses et avec la perception sensible des lieux dans la durée. Cette démarche fait écho aux relations interpersonnelles nouées et aux déambulations régulières pour comprendre les pratiques.

La relation avec la personne photographiée s'établit grâce à la récurrence des entretiens au cours desquels les photographies déjà réalisées sont données à voir et critiquées. Le caractère interactionniste sous la forme d'échanges et d'approches comparées, a un effet sur la manière dont le sujet raconte son expérience et choisit les lieux des images dans lesquelles il se situe. L'action de photographier devient une forme de dialogue : « *la photographie non seulement retient des éléments d'histoire personnelle et collective, mais participe aussi à la réflexion sur les relations entre Soi et cet Autre différent et semblable à la fois, sur les relations entre le chercheur et les personnes rencontrées sur son terrain* » Conord (2016).

Mon approche cherche à interroger les rapports de personnes immigrées vis à vis de l'environnement ou des paysages (au sens large) qu'elles contribuent à construire à partir d'une approche innovante d'une part et d'un investissement au sein de marges d'autre part. Si l'immigré est défini par une variable

¹⁸ La littérature est abondante sur ce sujet. Je me réfère à la pensée d'Edward W. Saïd développée dans *L'Orientalisme* (1978). De façon plus structurée que Segalen, le philosophe examine la définition située d'un Orient à partir de la littérature, des médias et des discours politiques européens. Il en conclut des représentations fantaisiste, stéréotypée et dégradante de l'Orient, qui a été utilisée pour justifier la domination politique et économique de l'Occident sur le monde oriental. Saïd utilise l'*exotisme* comme un fil conducteur de la vision dominée de l'Orient en montrant comment les artistes, les écrivains et les scientifiques européens (cf. chap. 1 L'Orient créé par l'Orientalisme) ont construit l'Orient comme un endroit mystérieux, et lointain, peuplé de gens étranges, barbares et sensuels. Ce mode de représentation de l'Orient, a renforcé l'image de l'Occident comme étant supérieur et civilisé.

Segalen s'est opposé à Pierre Loti, dont il a dénoncé l'exotisme dévoyé et surplombant, mais aussi à Paul Claudel, dont il a récusé la foi et le comportement européenocentré. Il étend le concept d'exotisme à la notion du *différent*, à la perception du *divers* (voir infra) et à la connaissance de *ce qui n'est pas soi-même*, soit l'*inédit*. La condition d'une ouverture à l'Autre postule d'une équité de l'échange. Sa vision du monde et sa raison d'être reposent sur l'expérience du *Mystérieux* qui, *a posteriori*, est une approche phénoménologique. Elle est tributaire de son expérience des séjours en Polynésie et en Chine, mais aussi de son intérêt pour l'archéologie. La sensation d'exotisme est autant produite par une confrontation à l'altérité que par un décalage dans le temps et par une distance géographique.

statistique¹⁹, cela n'a pas de sens du point de vue de ce qu'il est en tant qu'acteur social et spatial. Ce qui m'intéresse c'est sa capacité (individuelle et collective) à entreprendre dans la marge et dans les interstices grâce à l'apport de compétences nouvelles et leur transposition dans un cadre différents. Comment se sont construites (et se construisent) des *capabilités*²⁰ (Sen, 1999) au sens large, et quels nouveaux rapports à l'altérité produisent-elles ?

Je fais intervenir l'Autre devant et derrière l'appareil, en lui ménageant une place active dans le processus de création. Les participants deviennent ainsi co-auteurs d'une image qui résulte d'un dialogue. Comme le souligne le photographe Olivier Pasquiers « *c'est une façon d'être parmi les hommes et les femmes dans leurs paysages quotidiens, de regarder, d'attendre, de s'approcher, et de n'avoir plus qu'à tenter de traduire ces fragments de réalité en images* »²¹.

L'objet est aussi de saisir les traces visibles d'une histoire qui imprègnent des espaces pionniers investis par des collectifs d'immigrés : une série d'objets, éléments architecturaux, figures géographiques (carrefours, no man's land, corridor et palissades etc.) ayant une valeur patrimoniale et inscrites dans la temporalité de l'expérience migratoire. En outre, les portraits (individuels ou collectifs) sont consentis par le(s) sujet(s) et réalisés dans un contexte significatif pour elle ou lui. Le lieu présente en effet une symbolique essentielle en lien avec le discours biographique tenu tel que nous le recueillons.

c) Situer mes emprunts aux autres sciences sociales

Les théories en sciences sociales²² des décennies 1970-1980 privilégient les relations entre les faits plus que les faits eux-mêmes (Cusset, 2003). Dès lors, le sujet fait sens dans un système d'interactions, renouvelant ainsi les méthodologies en situant les protagonistes, le sujet d'une part, et celui qui l'observe. La photographie apparaît, désormais, dans l'enquête sociologique à la fois comme instrument de recherche et, en même temps, comme objet d'étude (Collier et Collier, 1986 ; Dubois, 1990 ; Harper, 2012 entre autres). La justification de la démarche et de la construction des variables d'analyse devient prégnante dans les modes d'écritures photographiques où la visibilité de l'organisation sociale est interrogée (Du et Meyer, 2008). On note que, dans le cadre des travaux sur les paysages sociaux urbains, trois méthodologies liées aux images sont majoritairement mobilisées : l'image comme guide pour l'attention, le chercheur comme « *lieu des images* »²³ (Belting, 2004 : 77-117) et l'image comme médiation (Du et Meyer, 2008 ; Chenal, 2006, 2011). Ceci se concrétise par une justification de l'organisation et la composition de l'image, soit une interrogation sur son esthétique au regard du sens et de l'analyse.

Ainsi, un cliché peut être décrit par des variables exprimant un rapport sensible au sujet en restituant des ressentis émotionnels qui façonnent notre rapport aux espaces (lieux), à l'altérité (l'Autre) et à la

¹⁹ La définition retenue est celle adoptée par l'INSEE, soit les personnes étrangères nées à l'étranger, auxquelles s'ajoute les personnes étrangères nées à l'étranger ayant acquis la nationalité française.

²⁰ Pour Sen (1999), les *capabilités* sont les libertés réelles que les individus ont d'accomplir ce qu'ils désirent faire et d'être ce qu'ils désirent être. Il distingue les *capabilités* des réalisations, qui sont les résultats réels qu'un individu peut obtenir dans la vie, en fonction des possibilités qui s'offrent à lui. Par exemple, une personne peut avoir la capacité d'aller à l'école, mais ne pas être capable de le faire en raison de la pauvreté, des obstacles géographiques ou d'autres facteurs.

²¹ Interview d'Olivier Pasquiers in *Galeriephoto.com*, fev 2023. Camera obscura numérique. Source : <https://www.galerie-photo.com/camera-obscura-numerique.html>

²² Je n'ignore pas les débats vifs entre *sciences humaines* vs *sciences sociales* y revenir dans ce travail n'apporte pas d'éléments à ma réflexion. Pour approfondir, se reporter à <http://www.editionsdelasorbonne.fr/revues/rhsh/>.

²³ Pour l'historien d'art allemand Hans Belting, l'être humain est le lieu où les images sont produites, transmises et perçues. Elles sont un élément constitutif de notre identité en étant une partie intégrante de notre expérience humaine (sensible et émotionnelle). Elles peuvent être considérées comme des médiateurs entre le monde interne et externe de l'homme.

condition humaine (lien, relation). Utilisée de cette manière, l'écriture photographique s'inscrit dans la démarche méthodologique de la géographie des émotions (Volvey, 2016 ; Guinard et Tratnjek, 2016 ; McCormack (2013, 2020)), revendiquant la production d'un esthétisme et d'une posture située entre art plastique et science sociale. Ainsi, « *L'émergence de la figure syncrétique du chercheur-photographe contribue pleinement au renforcement conceptuel de la street photography, au développement d'une aptitude à saisir une intelligence de la rue (street smart)* » (Raulin, Conord, Berthomière, 2016 : 71) et des faits sociaux et politique de manière plus générale.

Ma manière d'utiliser la photographie se nourrit d'une altérité pétrie de signes (Merleau-Ponty (2001, rééd. 1960) que je perçois par ma sensibilité, et dont je cherche à en préciser l'expression par une maîtrise technique de la lumière et de sa part sombre, mais aussi par une composition de motifs. Cette forme d'écriture visuelle fait référence à celle de Wright Morris, en structures et artefacts (Sire et Arkin, 2019). Elle s'inscrit dans celle plus globale des processus exploratoires entre arts et sciences, telle que la retrace Cristofol (2016). Il l'illustre par les propos de Moholy-Nagy sur la notion d'*exploration*, qui pose la photographie (et l'art de manière plus générale) comme une pratique transformant qualitativement la relation des individus à leur environnement, et générant des expériences perceptives et cognitives d'un type nouveau. Le fond n'est pas dissociable de la forme. Ainsi Moholy-Nagy (1923 : 240-241) « *vise à utiliser la lumière comme facteur formel primaire, qui crée l'espace et le mouvement, et élimine la perspective centrale de la photographie* ».

Concrètement, ce processus de mise en images emprunte ses règles plastiques et ses significations à l'histoire des arts visuels. En la matière, je me réfère à Aby Warburg et ses figures universelles des motifs de la douleur, et à Erwin Panofsky (1969, rééd. 1955), lequel insiste sur la dimension culturelle des motifs dans les arts visuels. Je reviendrai sur l'apport de ces auteurs dans l'illustration des motifs de la migration²⁴. En outre, l'emprunt au style du documentaire social (frontalité, profondeur de champ) est prégnant dans notre démarche. Cette démarche pose une double perspective, celle de l'écriture photographique et celle de l'analyse géographique (politique et sociale).

Mauss (1926 : 14-15) préconisait l'utilisation de la photographie dans les méthodes d'observation matérielle, afin de mémoriser les détails relatifs aux faits observés dans les plans et infra-plans de l'image, il soulignait l'importance des informations commentées et exactement situées (heure, place, distance). Cette dimension archivistique sérielle singularise les œuvres d'Eugène Atget et de Charles Nègre en France et d'August Sander en Allemagne, de 1850 aux années 1930. Sans contextualisation ni récit, le sens des séries repose sur la récurrence des motifs permettant l'identification des contextes sociaux et patrimoniaux. Durant la même période, le documentaire social apparaît aux États-Unis. Il est fondé sur une écriture photographique (séries d'images et textes) traitant d'un fait social, très souvent associé à l'immigration (travail, logements, aux déplacements, pauvreté). Parmi les précurseurs, Jacob Riis (1890) documente la pauvreté et l'habitat à New-York dans les quartiers où résident les immigrés, Lewis Hine le travail des enfants entre 1908 et 1918 pour le *National Child Labor Committee*. Ils préfigurent l'engagement des photographes Dorothea Lange, Walker Evans, Ben Shahn ou Arthur Rothstein (entre autres) au sein de la Farm Social Administration²⁵. Ils dépasseront la commande archivistique qui leur avait été faite pour produire une analyse des effets sociaux de la *Grande Dépression* de 1929 et du *Dust Bowl* de 1935 aux États-Unis, sur le principe d'une enquête sociologique, d'un fil narratif et d'un code esthétique (Rosenblum, 1992 : 364-366). Ce « *style documentaire* » (Lugon,

²⁴ Se reporter Chapitre 1.II.C.a) Les motifs : les conditions de l'interprétation des signes et des indices p. 51.

²⁵ D'abord Resettlement Administration (1935-1937), puis Farm Social Administration et, enfin, Office of War Information (1942-1943), cette agence fédérale fut créée pour documenter les effets de la crise de 1929 et le relogement des fermiers lors de la sécheresse de 1985. Dès sa création, l'objectif était de recruter des photographes libres de choisir leurs sujets - patrimoniaux et/ou sociaux - afin d'informer les ministères et de produire des archives sur la Grande Dépression dans les espaces ruraux. Cette structure fut expérimentale, en termes de gouvernance, d'objectifs non conventionnels et en matière de production archivistique. Sous la férule de son administrateur Roy Emerson Stryker, elle produisit aussi une esthétique singulière qui caractérisa l'Amérique en crise (Mora et Brannan, 2006).

2001 entre autres) incarné par Walker Evans, est repris par les photographes de la *Film and Photo League* des années 1930. Ainsi, dans les villes en crise, des photographes comme Aaron Siskind, Sid Grossman et Morris Engle informent sur les conditions de vie des habitants de ghettos, à l'image du projet Harlem Document entre 1937 et 1940.

Dans ce mode d'écriture photographique, la question migratoire est traitée par l'identification des déterminants de la précarisation sociale (pratiques, espaces, parcours, postures et attitudes) et par les signes de réussite qui caractérisent les migrants. L'échec d'un processus d'intégration culturelle et structurelle est dénoncé et questionné. L'analyse sociologique se fonde sur des récits couplés à des séries d'images relatives à l'habitat (architecture, détail des intérieurs, objets), au travail (site, ateliers, machines, files d'attente pour un emploi), à la vie relationnelle des individus dans une trajectoire de déchéance ou d'ascension sociale. Ainsi, le documentaire social se nourrit d'une esthétique singulière organisée en séries d'images qui servent de fil iconographique narratif et descriptif : contraste marqué, rupture dans la composition, frontalité, perspective réduite, texture du support selon l'emploi de la couleur ou du noir & blanc, portraits de face en plan serré ou pose contextualisée en plan $\frac{3}{4}$, alternance de détails et de cadrage plus large, réalisme, suite de clichés jalonnant les évolutions des processus sociaux dans une temporalité longue.

Ces codes sémiologiques sont utilisés pour décrire les pratiques socio-spatiales de l'individu et du groupe, soit de manière générale, la traduction visuelle de leurs *habitus* (cf. Elias et Kamnitzer, 1933 ; Bourdieu, 2015). Parmi les exemples les plus connus, le documentaire social²⁶ trouve une forme aboutie dans chez Bruce Davidson (1971, 1998, 2012), Eugene Smith (1975), Douglas Harper (1982), et plus tard, par exemple, chez David Goldblatt (1986, 2013), Santu Mofokeng (2011, Martin Parr (2008), Raymond Depardon (2005, 2008), Sebastião Salgado (2014). Il s'agit de rendre intelligibles des situations par un langage iconologique et une explication littérale, les deux modes produisant davantage que leur somme. Adrienne Suprenant (2023) souligne que l'œuvre des documentaristes sociaux constitue « *des points de passage, des ponts entre des phénomènes pointus ou des situations géographiques et le grand public. Notre effort consiste à absorber une énorme quantité d'informations, pour la retranscrire d'une manière lisible. C'est donc intéressant d'aller chercher ces sujets-là, qui sont un peu arides, et de les rendre compréhensibles ou intéressants pour que les gens leur accordent quelques minutes ou quelques heures de leur temps à un moment donné.* »²⁷

Le lien entre images et récits ou croisant d'autres types d'approche génère souvent des travaux en binôme : rappelons l'analyse sociale, voire anthropologique, doublée d'une méthode d'écriture photographique d'Agee et Evans (2002, rééd. 1939). On peut citer également Françoise Huguier et Michel Cressole (1990) suivant l'itinéraire de Michel Leiris en Afrique, ou celui Marie Dorigny et Marc Epstein (2004) traitant de la géopolitique du Cachemire. Ainsi le style documentaire est souvent mobilisé par des auteur-e-s non scientifiques.

Des nombreux scientifiques utilisent le style documentaire, particulièrement en anthropologie et en ethnologie. L'œuvre pionnière de Margaret Mead et Gregory Bateson à propos de la transmission des gestes dans l'éducation des danseurs à Bali (*The Balinese Character*, 1942), est parmi celle qui sont fondatrices de l'anthropologie visuelle : la démarche est celle d'une recherche documentaire qui reposait quasi-exclusivement sur l'utilisation des prises de vues pour analyser des processus sociaux. Le travail sur l'image présente un caractère systématique, une succession de plans serrés et larges pour chaque situation avec l'objectif de décrire grâce un schéma narratif visuel. En sociologie, Brice Le Gall *et al.* (2019) a porté un regard sociologique (entretien et photographies) sur le soulèvement des gilets

²⁶ Sur les différences entre le documentaire social et le photojournalisme, se reporter aux analyses critiques de Bazin (2016, 2017, 2018).

²⁷ In

Ophir Levy & Emmanuel Taïeb, « « On ne sort jamais d'une image politique ». Entretien avec Adrienne Surprenant », *La Vie des idées*, 17 janvier 2023. ISSN : 2105-3030. URL : <https://laviedesidees.fr/On-ne-sort-jamais-d-une-image-politique.html>

jaunes. Citons aussi le travail du sociologue Leon-Quijano (2017) sur une équipe féminine de rugby de Sarcelles²⁸ associée diaporama en noir et blanc et voix *off* des joueuses. Le son est un moyen d'entrer dans l'intimité du groupe des jeunes femmes et leur permet également de participer à la production du récit. Dans les deux derniers cas, les images sont des supports aux propos et les auteurs suivent les personnalités dans des situations.

Avec humilité, j'ai tenté d'associer une approche géographique nourrie de connaissances acquises (historiques, politiques, paysagères, sociales, institutionnelles, ...) et produites²⁹ durant une vingtaine d'années en Guyane, avec une approche par l'image, associée à une démarche sensible. A partir d'un travail dialogique, cette dernière place les immigrés et leurs spatialités au centre d'une analyse à l'échelle individuelle, dans des espaces domestiques, dans des paysages migratoires comme autant de lieux collectifs urbains et ruraux actuels ou plus anciens. Il y a aussi une forme de construction d'une mémoire des territoires migratoires avec ceux qui les produisent, puis ce qu'il reste de traces après une ou deux générations, et, enfin, comment la descendance s'approprie (ou non) ces lieux qui demeurent, pour elle, une origine. Cependant, je souhaiterais associer une démarche de réflexion plastique plus aboutie sur les modes de narrations visuelles, même si elle n'est pas présentée dans cette habilitation.

²⁸ *Les rugbywomen: plaquer les stéréotypes* (<https://vimeo.com/239641834>).

²⁹ Se reporter au volume n°2, consacré aux publications.

A. L'image photographique pour (re)lire et (ré)écrire les faits sociaux

Dans les sciences expérimentales n'impliquant pas l'homme et la société comme objet d'étude principal, l'image photographique fonctionne comme un argument ou comme une preuve (Piette 1992 ; Relieu 1999). En revanche, en sciences sociales, son statut ne cesse d'être interrogé et sa rare restitution ou son emploi provient des controverses scientifiques³⁰ qui la touchent (Lambelet, 2010 : 23-24).

a) La véracité des images dans l'écriture photographique : une fausse question

« La photographie parle à la fois du photographié et du comment c'est photographié. (...) Ce qui m'intéresse, c'est lorsque la forme et le contenu sont en équilibre ». Gary Winogrand in « Dossier Winogrand », *Camera International*, n°4, Paris, 1985, pp. 14-15.

Les rapports entre image, photographie et réalité, sont souvent pensés comme mimétiques ou analogues³¹ : rapports aux œuvres picturales (peintures, gravures etc.), à l'histoire de l'art (Krauss, 1977 ; Sontag, 1973 (rééd. 2000), entre autres), aux concepts de linguistique et de sémiotique (Barthes, 1980 ; Boltanski, 1976, entre autres), à la philosophie (Husserl, 1913 ; Flusser, 1993 (rééd. 2004), et aux usages sociaux de ce médium (Bourdieu *et al.* 1976, entre autres). Je n'ignore pas l'ensemble des débats académiques (essentiellement liés au structuralisme) : j'en résume les principaux apports en notant qu'« *Entre phénoménologie et structuralisme, prise comme exemple ou employée comme métaphore, la photographie permet de penser l'image au-delà des questions de psychologies théoriques héritées du XIXe siècle. Mais plus fondamentalement, la photographie impose ses qualités 'culturelles' et déplace insensiblement les discours sur l'image vers une réflexion sur les images. La photographie a été l'opératrice du passage de l'image pensée comme fait de conscience à l'image pensée comme fait social.* » Poivert (2016 : 10). C'est dans ce constat - l'image photographique comme un fait social - que j'inscris mon approche expérimentale de la photographie en géographie.

D'abord, l'image au sens d'une représentation picturale générique : Jageira (2018 : 10-11) reprenant les écrits de Husserl (1985, rééd 1913, 1950) : 374), montre que notre conscience tend soit vers la choséité de l'image - comprise comme sa matérialité (traits, points, surface, texture, etc.) - soit vers son monde imaginaire représenté, issu de la chose, mais qui ne saurait s'y réduire ; une conscience esthétique transforme ces tracés en œuvre. Husserl (1985, rééd. 1913, 1950) : 374) nomme cette opération « *modification imageante de la conscience* ». Autrement dit, nous percevons des images, supports réels (traces, traits, grain, bois, tissu, etc.) qui, par la modification imageante et la prise de position de notre conscience, deviennent « *des images artistiques, des images en art et de l'art, alors intégrées dans une histoire des processus, des techniques, des symboles, des significations propres au monde de l'art* » (Jageira, 2018 : 11). L'image issue de représentation picturale fut donc, d'abord, considérée comme un phénomène psychique, un phénomène lié à l'imagination.

Mais à la différence d'une représentation picturale (peinture, gravure etc.) d'un sujet, la création de l'image photographique est consubstantielle à un processus physique (photonique, mécanique, optique, chimique, informatique) qui a fourni l'image de la chose sur un support (gélatine ou capteur numérique). Elle est donc aussi « *trace matérielle concrète et bien tangible de cette chose, et, en ce sens, n'est pas son image. Ou plutôt, elle est devenue une empreinte qui, en raison de codes perceptuels et culturels – donc construits historiquement– est perçue comme image, comme son image* » (Jageira, 2018 : 12). Autrement dit, pour qu'il y ait photographie, il y a eu une chose réelle qui a été placée devant

³⁰ L'édition et l'impression de photographies, quels que soient le format et la définition, ne sont plus une contrainte au regard du développement des techniques.

³¹ L'analogie est comprise comme l'image-analogue, soit une image qui est un autre elle-même.

l'objectif. Par conséquent, la photographie est matériellement une empreinte lumineuse devenue image par une conscience esthétique ; de fait, la photographie atteste de l'existence (mais non du sens) d'une réalité (Lambelet, 2010 : 24).

Cette spécificité par rapport à la chose réelle et au sujet, introduit le fait « (...) *qu'avec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait naître. (...) étant entendu que cet « acte » ne se limite pas, trivialement, au seul geste de la production proprement dite de l'image (le geste de la 'prise') mais qu'il inclut l'acte de sa réception et de sa contemplation. La photographie, en somme, comme inséparable de toute énonciation, expérience d'image, comme objet totalement pragmatique* » (Dubois, 1990, rééd. 1983 : 9).

Ici, la dimension *pragmatique* de l'empreinte que révèle une photographie fait écho au courant philosophique éponyme, initié par le logicien Charles Sanders Peirce³². Il définit le signe comme « *quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport et à quelque titre* » (Bourdin, 2005 : 733). Il en définit trois catégories : l'icône (signe par ressemblance), le symbole (signe par convention) et l'index (signe par connexion physique).

Notons qu'en histoire de l'art, le rapport indicial de l'image photographique (index), soit un rapport physique et singulier à son référent, pose l'essence des débats et des controverses dans la photographie contemporaine, à partir de l'article séminal de la critique d'art étatsunienne Rosalind Krauss en 1977 « *Notes on the index* »³³ dans la revue d'avant-garde *October*. Comme le souligne Poivert (2016 : 1-2), le moment théorique des années 1970-1980 a consacré une approche de la photographie considérée comme un langage, les outils de la sémiologie l'intégrant ainsi à un tournant linguistique qui concernait les sciences sociales de façon générale, dans le cadre plus large encore d'une pensée structuraliste. Paraphrasant Poivert (*ibid.*) on considère que la photographie a la particularité de baigner dans le paradigme « (...) *des représentations concernées par l'approche d'une science des signes, mais aussi d'en être une figure spécifique en raison à la fois de sa position de tard venue dans l'histoire des techniques et de ses modalités de mises en œuvre qui contiennent, avec l'enregistrement, une sorte de défi lancé à l'approche classique de la représentation : une immédiateté, une fidélité, un automatisme et bien d'autres qualités qui n'ont cessé d'animer la réflexion sur la nature même de cette représentation* ».

Ainsi, Philippe Dubois (1990, rééd. 1983 : 49-50) dégage trois positions épistémologiques quant au réalisme de l'image-empreinte photographique. *Primo*, l'image est une reproduction mimétique du réel. « *Vérisimilitude : les notions de similarité et de réalité, de vérité et d'authenticité se recouvrent : la photo est conçue comme un miroir du monde, elle est une icône dans le sens de Ch. S. Peirce.* ». *Secundo*, l'image est analysée comme une interprétation du réel, soit une « (...) *mise en forme arbitraire, culturellement, idéologiquement et perceptuellement codée. Selon cette conception, l'image ne peut représenter le réel (...) mais seulement une sorte de réalité interne transcendante. La photo est un ensemble de codes, un symbole dans les termes peirciens* ». *Tertio*, l'image photographique tient compte du référent, mais davantage par analogie (exit le mimétisme). « (...) *l'image photo devient inséparable de son expérience référentielle, de l'acte qui la fonde. Sa réalité première ne dit rien d'autre qu'une affirmation d'existence* » et non de sens. Dans cette conception, « *la photo est d'abord index. C'est ensuite seulement qu'elle peut devenir ressemblante (icône) et acquérir du sens (symbole)* ». (*ibid.*).

³² (1839-1914) Philosophe, logicien, mathématicien, scientifique, il est connu comme fondateur du *pragmatisme*, courant philosophique soucieux d'une médiation spécifique entre théorie et pratique, à partir d'une réévaluation du langage symbolique, de la théorie des signes (sémiotique), des catégories de la pensée et de la métaphysique (Bourdin, 2005 : 736).

³³ « *Le nom de Krauss s'est pour sa part trouvé associé à la notion d'index dans le champ photographique. Ce phénomène fit de son article 'Notes on the Index' (...) la nouvelle référence américaine, et, ce, même si son propos fut élaboré par une historienne de l'art « à partir de la photographie, et non pas sur elle* » (Schneller, 2007). La théoricienne a conféré à la photographie son irréductibilité sémiologique. L'approche de Krauss est ainsi devenue caution théorique et critique pour la photographie des années 1980 (*ibid.*).

En écho, Lambelet (2010 : 23-24) précise qu'« *il y a bien une spécificité du rapport de la photographie au réel, quand bien même il ne s'agit plus de la penser comme mimétique. Ou dit avec les termes de Charles Peirce : si elle n'est plus icône (représentation par ressemblance), la photographie n'est pas que de l'ordre du symbole (représentation par convention générale), elle est aussi de l'ordre de l'index, c'est-à-dire représentation par contiguïté physique du signe avec son référent* ». A noter que la notion d'empreinte lumineuse fait référence à la forme argentique (analogique). Dans sa forme numérique, elle devient un calcul, hors d'une matérialité.

Cette dernière caractéristique du signe – contiguïté physique avec son référent – est à interroger au prisme de la distance et de la proximité, soit de la représentation à différentes échelles (focale) d'objets géographiques. De fait, la perception et la représentation interrogent des concepts fondamentaux de la géographie. Mais la compréhension de l'image photographique est également issue de la science des signes et, en ce sens, elle se nourrit des codes plastiques empruntés à l'histoire de l'art en devenant un objet d'étude à part entière (Poivert, 2016 : 2).

« *Ce qui est essentiel dans le rapport au monde qu'offre la photographie, c'est qu'elle conserve dans l'expérience que nous en faisons une qualité d'image mentale tout en étant de fait une représentation.* » (Poivert, 2016 : 9-10). De fait l'opération du regard (voir, viser, observer, saisir) et sa représentation matérielle (la chose image) sont concentrées dans une image photographique, et font d'elle un fait psychique et organique (observer et percevoir) et un fait social (être regardé dans une relation sociale).

Au cœur de la relation d'altérité, attachée à la dimension organique (sensibilité et corporéité de Merleau-Ponty), l'image photographique produite est nécessairement d'essence phénoménologique. Pour autant, cette image support indexée ne dit rien du sens, seule, quand bien même il serait possible de construire des index lexicaux de signes ou de motifs. Si les gestes visibles sur le papier sont éloquents en s'inscrivant dans une mise en espace en deux dimensions par la composition, ils ne deviennent des *icônes* ou des *symboles* qu'avec une analyse produite par des sources complémentaires. Cette dimension expérientielle de l'acte photographique – action exercée en co-présence sur le même lieu - est au cœur de notre démarche mobilisant ce médium en géographie.

Au bilan, mon approche ne cherche pas un rapport mimétique au réel, mais procède par analogie des gestes (ou des paysages) photographiés à partir d'une relation d'altérité sensible et réversible (expérientielle). Les gestes sont des empreintes et soulignent des motifs génériques identifiables par une conscience esthétique donnant lieu à une analyse interprétative orientée vers un fait social, ancré spatialement. Plus que les gestes qui révèlent des personnalités et quelques éléments de leur biographie migratoire dans une image – comme autant de signes visibles ou implicites analysés par les motifs/formes spatiales - ce sont leurs parcours, leurs histoires, leur contexte qui m'intéressent³⁴. Si les signes deviennent symboles, la distance pour les représenter avec la photographie devient également essentielle. Je photographie tour à tour à hauteur humaine, à grande échelle, et parfois de plus haut, pour saisir les signes qui qualifient les lieux migratoires, en quête de traces et de marques³⁵ (Veschambre, 2008 ; Berthomière, 2016 : 70-71).

³⁴ Toutefois, quels que soient les recueils de gestes et de signes dans une démarche de recherche, la vérité fondamentale reste une quête dans la mesure où elle est attachée aux registres de la preuve, de la méthode et d'une interprétation plus ou moins approximative de ce que nous observons et ressentons du monde.

³⁵ « *Trace et marque ont en commun "des définitions qui renvoient à la matérialisation dans l'espace d'une présence, c'est à dire d'une existence ou d'une action", mais la première "renvoie plutôt à ce qui subsiste du passé" alors que la marque "s'inscrit plutôt dans le présent"* (Veschambre, 2008, cité par Berthomière, 2016 : 71).

b) Une écriture visuelle pour interpréter les signes

« *A photograph is not an accident—it is a concept. It exists at, or before, the moment of exposure of the negative.* » Ansel Adams (<https://photoquotes.com/author/ansel-adams>)

A propos de la manière de dégager des éléments d'analyse du terrain en géographie, Labussière et Aldhuy (2012 : 588) relèvent que « *la théorie deleuzienne du signe instaure un rapport spécifique entre l'intelligible et le sensible. Les signes ne sont pas le versant sensible d'idées abstraites. Ils ne renvoient pas à des 'significations intelligibles, explicites et formulées'* (Deleuze, 1964, p. 44). *Le signe a deux moitiés : il instaure une rencontre contingente, et c'est la contingence de cette rencontre qui force à penser. Les signes s'imposent à ceux qui les perçoivent, 'il s'agit d'une intelligence involontaire'* (Deleuze, 1964, p. 120). » Le signe renvoie aux éléments sensibles, sans être indexé à une approche descriptive des formes strictes. Il instaure un rapport à l'intelligible qui n'est pas de l'ordre de la reconnaissance mais de l'interprétation et de l'invention.

Capter les « signes » – définis par Lévi-Strauss (1962 : 32) comme des intermédiaires entre les images et les concepts (signifiés) - requiert plus qu'une simple immersion passive. Cela relève d'« *une science du concret* » (*ibid.* : 30) que l'ethnologue définit dans l'ouvrage *La pensée sauvage*. Elle prend la forme d'un ensemble « *de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment (...) mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. (...) Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles* » (*ibid.* : 31). Autrement dit, si le signe se perçoit, il faut aussi en donner la traduction (interprétation et invention), ici, grâce à l'image photographique.

Les phases d'écritures qui conduisent à la réalisation d'une image photographique – de la prise de vue au tirage - sont autant d'éléments qui permettent d'en finaliser le contenu et le sens. Les procédés de traitements analogiques ou numériques diffèrent d'un point de vue technique, mais permettent d'affiner ou d'épurer le style afin de mieux structurer le propos. C'est le cas des œuvres attachées à la transcription d'un contenu émotionnel ; ainsi un peintre se doit de maîtriser une chambre claire, la nature des supports et la chimie des pigments pour s'approcher de ce qu'il perçoit de la couleur de la lumière ; un poète fait évoluer un manuscrit avec des règles de styles, de rythmes, de construction, de « belles contraintes » ; un metteur en scène fait évoluer les jeux d'acteurs et la scénographie.

Ces phases sont des techniques dont la maîtrise permet de s'approcher au plus près de la transcription du ressenti et de sa traduction. L'émotion qui nous traverse devant les paysages photographiés du Yosemite produits par Ansel Adams (1902-1984) ne sont pas le fait d'un appareil-dispositif, dont il a déclenché un obturateur générant une réaction incontrôlée. En réalité, réaliser de telles images, suppose une compréhension profonde de la structure d'une vallée, de la lumière qui l'éclaire³⁶, de choix opérés, d'un format de représentation (plan film de grand format), développement chimique ajusté, tirage contact pour conserver un maximum de définition, etc. ; en somme une approche qui englobe l'ensemble des compartiments/étapes entre le ressenti visible et invisible et sa capacité à le rendre lisible. Sa démarche vise à restituer l'émotion tributaire de sa relation à ces milieux montagnards (et non le milieu plat et neutre). Dans un autre registre, Eugene Smith (1818-1978) travaillait dans la même perspective dans ses portraits, lors de la guerre du Vietnam ou dans son documentaire sur les conséquences de la pollution industrielle dans la baie de Minamata (Japon).

³⁶ Ansel Adams fut le théoricien d'une technique de choix d'exposition du film, appelée *zone système*, permettant la décomposition de l'image en dix zones du blanc au noir profond en passant par des zones de gris. Elle est encore utilisée dans la photographie à la chambre photographique de moyen et grand format et donne des résultats très homogènes. Plus qu'une technique, le *zone système* repose sur une démarche méthodique dévolue à la représentation de la lumière réfléchie sur les objets photographiés en une combinaison de zone de gris (se reporter à Baïda, Bertholdy et Cégretin, 1987).

Une photographie (ou les séries photographiques organisées) est (sont) le fait d'une écriture graphique progressivement retravaillée par les différentes étapes comme autant de brouillons successifs (choix du film, du format, de la focale, du développement, du tirage, de l'organisation des images). Produire l'image, c'est affiner le propos perçu et limiter les registres d'interprétation qu'on peut avoir du sujet, c'est traduire l'intentionnalité consubstantielle au processus d'écriture photo-graphique³⁷.

De fait, l'idée que la réalisation d'une photographie se résume à l'action de déclencher un dispositif produisant une image instantanée et hors de contrôle (Flusser, 1984) reste une position théorique infondée, tant la part de décision est essentielle dans la manière de donner corps à l'interprétation du geste et du signe. Ainsi, en réaction au nivellement créatif du dispositif photographique³⁸, Flusser (1984 : 4) propose qu'un photographe doive utiliser son appareil comme un « (...) *outil destiné à produire des situations improbables, imprévues et imprévisibles en vue de générer de l'information. C'est là sa démarche typiquement humaine. Le monde extérieur n'est pour lui qu'un simple prétexte, il ne cherche pas à "documenter" le monde mais à lui donner un sens nouveau que d'autres utiliseront à la production ultérieure d'information. En réalité, ce n'est pas le monde extérieur qui l'intéresse, mais les virtualités cachées qu'il essaie de découvrir dans son appareil. Cela est tout à fait typique du contexte mécaniste : désormais il ne s'agit pas pour l'homme de "connaître" ni de "changer" le monde (de travailler) mais de lui donner des sens nouveaux (situation post-historique où le travail est abandonné à des machines automatiques et l'homme libre de proposer un sens au monde et à sa propre existence au sein de ce dernier* ». Ma démarche s'inscrit dans ce cadre de déconstruction commun à toutes les pratiques artistiques dans l'histoire des arts et des sciences.

Dans cette perspective, la volonté de conserver la maîtrise du processus d'écriture photographique m'a conduit au choix d'appareils analogiques en format 135 (format rectangulaire 24 x 36 mm) ou 120 (format carré 60 x 60 mm), sans programmes prédéfinis assistant la prise de vue, sans focale variable. Je conserve la latitude dans le choix opératoire, sans avoir à choisir entre des gammes techniques formatées en matière de lumière, de filtre, de diaphragme, de vitesse, de distance dans le rapport entretenu avec le sujet. Je n'utilise pas de flash additionnel, pas d'appareil bruyant ou très visible, je ne photographie ni dans l'urgence, ni en forçant les attitudes. D'un point de vue légal, les personnes photographiées signent un document de consentement incluant des modalités précises d'utilisations des images co-construites, co-produites.

De même l'utilisation du noir & blanc me permet, une fois la lumière maîtrisée sur un film panchromatique³⁹, de travailler son développement (densité et contraste du négatif) et le tirage (agrandissement positif et choix sémiotique), en décomposant les étapes. Le procédé, simple dans son principe mais riche de choix possibles, permet de donner corps aux motivations premières qui ont suscité la prise de vue. La gamme de gris entre les deux valeurs extrêmes – noir & blanc - permet de

³⁷ Rappelons que cette description est permise par la *réversibilité* avec le sujet, comprise ici par la phénoménologie du geste photographique attaché à une relation d'altérité, vue comme un *chiasme* au sens de Merleau-Ponty. Et en ce sens, la photographie devient un véritable outil de collecte d'informations sensibles. Les gestes du sujet d'une part, et du photographe d'autre part, traduisent une sensibilité dans un moment donné (une scène, un paysage).

³⁸ « *Avant d'appuyer sur la détente, le photographe doit régler son appareil suivant une 'vision' spécifique. Ces réglages sont inscrits dans le programme de l'appareil photo. Bien que le photographe ait la latitude de regarder ce qu'il veut, il doit re- garder toute chose à travers la vision de son appareil. Or, cette vision fait apparaître le monde selon une structure spatio-temporelle spécifique, différente de la structure de la vision humaine C'est un espace décomposé en compartiments clairs et distincts : vue de près, panoramique, œil de crapeau, etc. Et c'est un temps décomposé en périodes distinctes : pose courte, ultra courte, moyenne, longue etc. Cette structure spatio-temporelle programmée dans l'appareil photo s'impose sur le monde sensible tout comme un filet, et elle structure toutes les visions humaines à l'échelle individuelle collective Ainsi, la vision de l'appareil photo est supra individuelle et supra sociale, elle est la même pour tous les photographes, qu'ils soient occidentaux ou oriental capitalistes ou prolétaires. Vision universellement valable, elle fait litière de toutes les visions du monde antérieures culturellement déterminées.* » (Flusser, 1984 : 3).

³⁹ Film (émulsion) photographique noir & blanc sensible à toutes les couleurs du spectre visible (du violet au rouge). C'est l'émulsion dont la courbe de sensibilité spectrale se rapproche le plus de celle de la vision humaine.

pondérer des taches colorées en les ramenant à une gamme monochromatique. Ce choix me permet d'assumer une orientation concentrée sur le geste du sujet (attitude, posture) dans un paysage migratoire⁴⁰ (quitté, recréé, délaissé) produit par les sujets.

Et puis, il y a la matière concrète dont l'image est faite, son épaisseur d'étoffe, sa transparence et ses reflets selon le support utilisé, à l'image d'un texte dans une édition particulière (papier, format, typographie, etc.). Il faut parfois quitter les mots pour entrer dans la matérialité de cette couche d'argent, dans cette viscosité de noirs profonds, de gris modelés et de blancs brillants. La richesse des nuances fait écho à la subtilité des relations à l'autre et à la matérialisation du *divers*⁴¹ (Segalen, 1978). Ainsi, je travaille mes images photographiques au tirage afin de restituer les signes rendus visibles par l'émotion contingente d'une scène, d'une posture, d'un paysage, et d'une lumière qui vient la souligner. Cette approche sensible transparait grâce à la rigueur de compositions plastiques, à la symbolique des motifs suggérés. J'envoie ces photographies scannées et nous en reparlons lors d'une visite ultérieure. Cette pratique exige un investissement long dans le temps mais permet de nourrir le lien créé.

Un exemple de ce processus peut être donné à partir d'une étude de cas à Saint-Laurent-du-Maroni. Comment montrer la reconversion urbaine d'un camp (dit « camp de l'aérodrome ») accueillant des civils déplacés du Surinam en 1986, puis devenu un quartier non planifié à partir des années 1992 (accord de paix et reconduction) puis totalement rasé au bulldozer dans les années 2010 ? Je souhaitais montrer les pratiques dans cet espace urbain, en questionnant l'absence des réfugiés et le devenir de leur descendance. La planche⁴² synthétise à la fois ma démarche, la mise en image des signes et des motifs associés à mon interprétation, et, enfin, la manière concrète d'y parvenir : à partir d'une documentation sur l'ancien camp, d'une observation participante puis des échanges avec des personnes qui pratiquent cet espace, je choisis des figures géographiques et des types d'acteurs sociaux qui le pratiquent. L'exemple de la planche est celui d'un enfant scolarisé à vélo au croisement de deux chemins, dans un paysage urbain associé à une ancienne immigration de déplacés sous contrainte.

Pour les commodités de l'exposé, le positif original, en couleur est une écriture première. Dès cette prise de vue, sont positionnés les motifs majeurs du sujet dans un paysage urbain vide (herbes versus habitat au loin), mais qui continue à être pratiqué (chemin, enfant à vélo). L'enfant à vélo est au centre de l'image et en constitue le pivot. Au fond le ciel est lourd, mais percé d'éclaircies. La partie herbeuse a remplacé le camp de réfugiés. On trouve dans cette photographie plusieurs signes de portée symbolique : l'enfant (son vélo et son uniforme scolaire), les ciels chargés, la figure géographique du carrefour. La planche montre les étapes pour arriver à dégager les éléments sémiologiques : le tirage et le format précisent progressivement la traduction (l'interprétation, l'invention) qui doit se dégager de la photographie grâce à des écritures techniques successives de plus en plus précises, conformes à l'émotion que ce paysage migratoire suscite quand je l'observe.

Dans la plupart de cas, je réserve l'emploi de la couleur aux paysages associées aux migrations, où les gammes chromatiques s'équilibrent plus facilement dans des plans panoramiques ou des plans larges. La couleur apportant une information, ce choix permet de noter les reconfigurations spatiales provoquées dans les lieux d'arrivée et d'observer l'impact des installations sur les mutations des paysages urbains ou ruraux. Par exemple, la couleur permet de distinguer les espèces végétales sur des parcelles de cultures vivrières (particulièrement dans des espaces périphériques constitués par les

⁴⁰ Je reviendrai sur ce concept dans le chapitre 2.

⁴¹ Comme le *mystérieux*, le *Divers*, est un concept central chez Segalen au cœur de l'ouvrage *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du Divers*. Il décrit le *Divers* comme la valorisation de tout ce qui est différent et étranger, l'altérité, en opposition à l'uniformité et à la normalité. Le *Divers* inclut la diversité des cultures – il aborde particulièrement les traditions et les valeurs des peuples non-occidentaux - qui sont souvent ignorées ou méprisées par la culture dominante coloniale

⁴² Se reporter à Planche 1.2 - Interprétation sensible. Un exemple d'écritures photographiques successives p. 33

quartiers informels). Le format corrélé à la couleur est donc utilisé pour visualiser les stratégies spatiales mises en œuvre par les migrants dans leurs rapports aux paysages (Besse, 2012 : 10).

Cette technique est associée à des choix techniques d'images numériques permettant le recollement à partir de photographies fixes prises grâce un pied rotatif sur lequel est positionné l'appareil⁴³. La séquence des prises de vue est montée par rattachement de points nodaux superposés. L'image artificiellement composée est ensuite retraitée pour éviter les « fantômes » (empreintes lumineuses saisies plusieurs fois par superposition des images assemblées). Les plans larges fictionnalisent et synthétisent plusieurs angles de vision à partir d'un point fixe mais selon des moments différents. L'illusion réside dans une image proposant une vision synchrone et isomorphe unique, alors que chaque prise de vue varie en balayant un angle de vue qui opère un regard décalé, comme un pas de côté.

Dans l'exemple, la planche montre l'habitat en cours de densification d'un quartier non planifié de Saint-Laurent-du-Maroni, auto-géré par des immigrants haïtiens, présents depuis la fin des années 1990. L'espace a été défriché sur la forêt, puis construit progressivement. Quelques signes délimitent les espaces privatifs comme les pierres peintes en blanc. L'atmosphère calme est symbolisée par une végétation, type jardin créole, confirmée par l'attitude tranquille de la démarche de l'homme sur la rue en terre damée. Ce paysage urbain se démarque du discours sur l'insécurité et l'insalubrité des quartiers migratoires, véhiculé par les partis politiques, les services de l'État et la municipalité.

Ainsi, ma démarche telle qu'illustrée par les deux planches, n'a pas pour objectif de reproduire les faits socio-spatiaux par mimétisme, mais d'exprimer l'émotion qu'ils suscitent par une interprétation des signes perçus, en étant moi-même acteur dans la scène représentative. Je mobilise les conditions *in situ* (lumière, mouvement, lieux), en privilégiant des choix de cadrage et de composition qui décrivent les attitudes corporelles (les postures, les gestes, y compris les regards) accompagnant les récits ou les paysages sociaux. Cette écriture photographique, dès la prise de vue sur l'émulsion ou sur un capteur numérique, est ensuite retravaillée au développement, et, enfin, au tirage analogique ou numérique. Ces étapes successives servent l'ambition de matérialiser la dimension symbolique de l'expression du sujet (figures du pathos, objets transitionnels) dans des paysages migratoires.

Qu'il s'agisse d'une photographie obtenue grâce à des supports analogiques ou un encodage numérique, les modes de tirages et la facilité de diffusion sont évidemment différents. Cependant, la généralisation du format photographique numérique et des logiciels de retouche, ainsi que leur intégration dans la quasi-totalité des appareils individuels de communication connectés suffisent-elles à faire entrer ce médium dans une ère post-photographique⁴⁴ (Fiset, 2016) ? Ce n'est pas tant la question des supports – matériel ou immatériel - que la manière de composer et de retoucher (processus d'écriture) qui fait débat sur la question de l'indice et de la vérité. Paquet (2014 : 11) note que « *mettant en doute les interprétations de ce type, trop générales, Martha Rosler soutient que la manipulation a toujours été inhérente à la photographie et que les photographies ont de tout temps été utilisées pour dire, ou raconter, la vérité (to tell the truth !), l'un n'empêchant manifestement pas l'autre. Deux évidences qu'il est bon de rappeler puisqu'elles signalent un usage social bien établi plutôt qu'une quelconque valeur de vérité de l'image photographique.* ». La possibilité de réaliser des images artificielles composées de plusieurs photographies et créées à partir d'éléments iconologiques extraits d'autres, constitue une forme de photo-montage en format numérique. Cette création est multi-indicielle et automatisée selon une requête, en reprenant les codes de l'histoire de l'art appliqués à la

⁴³ Se reporter à Planche 1.3 - Montage d'une image panoramique à partir d'une série de prises de vues p. 34

⁴⁴ Fiset (2016) note que le terme post-photographie apparaît dans un texte théorique datant de 1988. Le mois de la photo de Montréal en 2015 lui est dédié (*The post-photographic condition à Montréal*). Cette notion dépasse l'indicateur du passage de l'analogique au numérique, en désignant à la fois une périodisation historique, l'ère post-photographique (Paquet, 2014 : 9) et une culture de l'image « *qui impose à toute représentation certaines conditions d'intelligibilité (le post-photographique comme catégorie sémantique, par opposition au photographique kraussien)* » (Fiset, 2016).

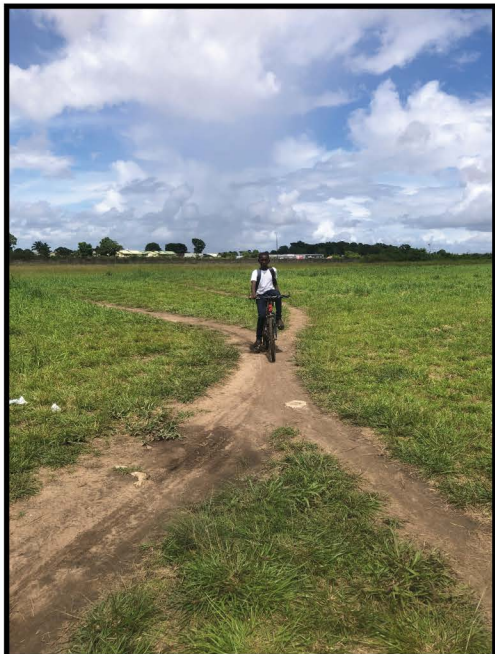
photographie. Dans le cas d'une recherche, elle présente un intérêt tiré de la qualité des données qu'elle utilise dans le processus itératif d'apprentissage, puis du rendu de l'image produite : dans le cas des migrations, quel que soit le choix des *prompts*⁴⁵, les algorithmes soulignent les motifs de hordes envahissantes, de barrières, de phénotypes⁴⁶.

Cette démarche, puis cette méthode qui en découle, toutes deux, scientifiquement et culturellement déterminées, souffrent la comparaison avec d'autres qui semblent, en apparence, moins tributaires de dispositifs, comme les approches quantitatives écartant la dimension sensible par exemple. En réalité, observer le réel, l'interpréter, catégoriser, compter, hiérarchiser, représenter en utilisant un dispositif technique – variables statistiques, échelles et projections de représentations cartographiques – est également scientifiquement (et culturellement) déterminé. De fait, en sciences sociales, et dans d'autres champs disciplinaires, les démarches exclusives apparaissent dogmatiques, car elles restreignent les interprétations enrichies grâce à des méthodes complémentaires.

⁴⁵ Un prompt est un mot d'origine anglaise qui désigne toute commande/requête écrite à un logiciel dédié à la génération de contenu, comme du texte ou des images. Il s'agit d'une instruction que l'on donne à un algorithme, qui va ensuite l'interpréter et proposer un résultat. La plupart des modes de commandes utilisent des opérateurs *booléens* afin de relier les termes clefs (or, and, not, +, -).

⁴⁶ Se reporter à Planche 2.3 - Images proposées par des logiciels d'IA générative (DALL-E2, Wombo Dream) p.114.

Planche 1.2 : Interprétation sensible d'un paysage migratoire grâce à l'écriture photographique successive. Ancien camp de réfugiés de l'aérodrome, Saint-Laurent, nov.2022.



Etape 1 : positif en couleur + format 24x36



Etape 2 : positif en noir & blanc + format carré

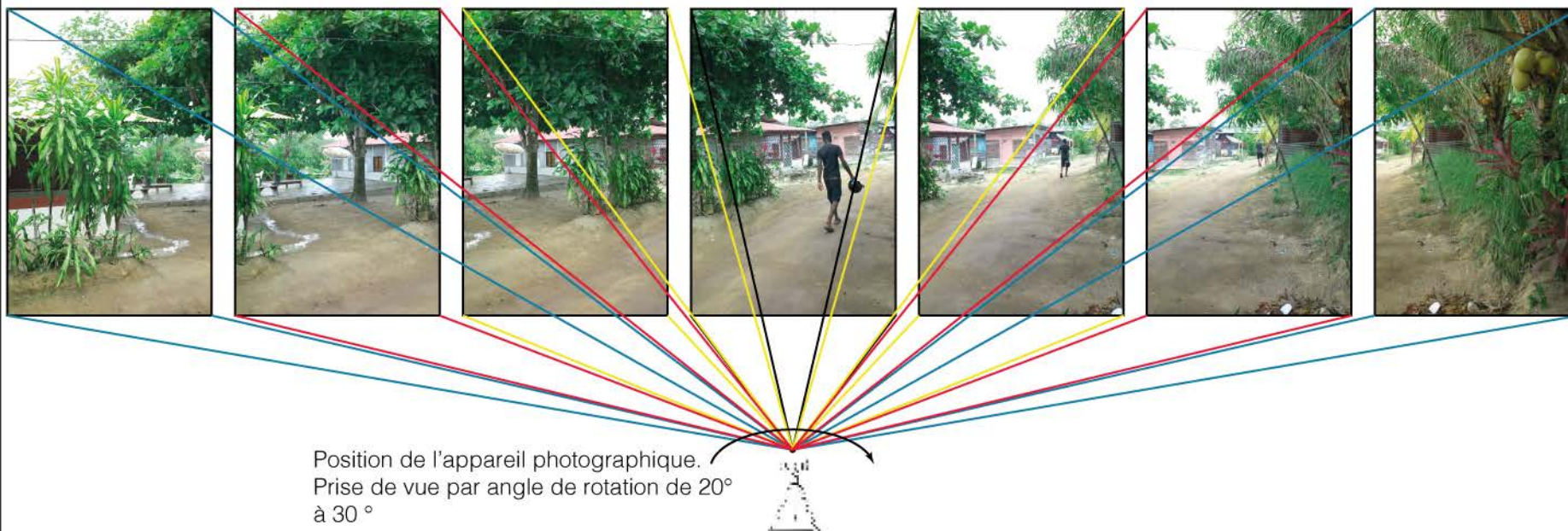


Etape 3 : tirage densifiant graduellement les zones

- Le positif original en couleur est une esquisse première. Dès cette prise de vue, sont positionnés les motifs majeurs du sujet dans un paysage urbain vide (herbes versus habitat au loin), mais qui continue à être pratiqué (chemin, enfant à vélo). L'enfant à vélo est au centre de l'image et en constitue le pivot. Au fond le ciel est lourd, mais percé d'éclaircies. La partie herbeuse a remplacé le camp de réfugiés.
- On trouve dans cette photographie plusieurs signes de portée symbolique.
 - 1/ L'enfant à vélo au carrefour des chemins, placé entre le ciel et le no man's land. Il « signe » le renouveau, l'avenir, qu'accentuent l'usage de la bicyclette et la posture vive perceptible par la clarté du tee-shirt. C'est une figure allégorique de l'innocence que l'on retrouve dans l'histoire de l'art et dans les photographies de migrants.
 - 2/ Les ciels chargés. A l'ancien camp, nu désormais de son passé dramatique, fait écho un ciel d'orage ou d'éclaircies à venir. Il se situe derrière l'enfant qui semble l'ignorer. Les ciels sont un motif très utilisé dans les paysages en histoire de l'art pour indiquer une ambiance, un passé angoissant versus un avenir lumineux (Cf. Turner).
 - 3/ La figure géographique du carrefour, signifiant le lien et les changements de direction. Comme pour les motifs précédents, il s'agit d'une allégorie des choix possibles autant que d'un élément clef de la composition. Ici le carrefour est au centre de l'image, alors que l'enfant est situé juste à la croisée avant de choisir la direction. Nous ignorons sa direction comme les évolutions des ciels dont il ne se soucie pas.
 - 4/ L'enfant porte l'uniforme des collégiens guyanais (tee-shirt et bermuda). La symbolique de l'éducation joue comme un espoir de sortir d'une condition sociale précaire à laquelle étaient assignés les habitants de cet ancien camp.
- Le tirage précise progressivement la traduction (l'interprétation, l'invention) qui doit se dégager de la photographie grâce à des écritures techniques successives de plus en plus précises, conformes à l'émotion que ce paysage migratoire suscite quand je l'observe.
 - Le passage au Noir & Blanc permet de diminuer la dispersion du regard vers les ciels blanc-bleu et les verts, valorisant le blanc du tee-shirt et le pivot de l'image constitué par l'enfant. Il accentue l'effet angoissant de la structure des ciels.
 - Le format carré recentre davantage l'image sur l'enfant, le carrefour et les chemins de ce paysage en évolution (en migrations). La densification des coins pour fermer l'image contribue à faciliter la lecture.
 - L'espace du camp est davantage valorisé en occupant les 2/3 tiers de la photographie. Il devient le lieu support par rapport aux ciels qui diminuaient son importance.

Planche I.3 : Montage d'une image panoramique à partir d'une série de prises de vue réalisées depuis un appareil photographique fixe

Etape 1 : séquence de prises de vue



Etape 2 : Recouvrement des images



Etape 3 : Panoramique définitif



B. Espace-temps-récit : la photographie comme une forme chronotopique

« Quand j'arrive chez des gens, je ne photographie pas tout de suite. Je m'assieds, je prends un café, je vais aux toilettes. Et, là, je découvre un détail, du papier peint, la photo d'un petit garçon. (...) Je passe du temps avec les gens : plus que l'image, c'est leur histoire qui m'intéresse. » Françoise Huguier, entretien Le Monde, 04 sept. 2022.

L'image photographique permet « de comprendre non seulement la façon selon laquelle les éléments spatiaux s'ajustent pour composer un paysage urbain spécifique, mais également comment les différents faits sociaux s'inscrivent dans ce paysage. Ainsi l'image permet une réelle prise en compte des rapports que le spatial et le social entretiennent, en produisant du territoire (...) » Chenal (2009 : 5-6). Par sa nature indicielle⁴⁷, elle entretient un rapport isomorphique avec le réel, sans pour autant, faire sens de ce seul lien.

Par une séquence de photographies, l'ambition est de saisir la nature des relations entre des immigrés au sein d'espaces sociaux qu'ils ont produits et parcourus⁴⁸. Cette démarche est intentionnelle et comparative en réalisant des portraits et des paysages dans des lieux choisis - lieux d'arrivée, lieux de réussite ou lieux d'échecs, personne(s) ayant partagé des moments cruciaux - les personnes s'y mettent en scène en même temps que moi, avec des objets transitionnels choisis par mes interlocuteurs pour évoquer une action, un fait marquant. Les photographies sont prises en même temps que j'enregistre le récit migratoire. J'ai également mené plusieurs entretiens à partir de *photo-élicitation*, soit un échange entre le sujet et la manière dont je l'ai photographié sur la base des images produites⁴⁹.

En s'ancrant dans une interaction, ces méthodes sont utilisées en psychologie sociale, en anthropologie et sociologie visuelle. La référence n'est pas pour moi la revendication d'appartenance à un courant artistique défini⁵⁰, même si ma pratique trouve des points communs avec celle développée par l'artiste théoricien Allan Sekula. Elle « se construit contre toute conception de l'art fondée sur la cohérence d'un système ou l'homogénéité d'un style » (Murriacolle, in Sekula et al., 2013 : 25). La photographie et le récit sont mobilisés respectivement comme un document visuel et une construction discursive dédiés à l'analyse de situations sociales et politiques. Il ne s'agit pas de mobiliser une analyse sémiologique proposant une vérité décontextualisée pour analyser les images, mais, bien au contraire, de dégager la forte inscription du couple image-récit dans un contexte énonciatif spécifique. Ce dernier fait largement sens et construit l'analyse à partir d'une « sémiologie sociale » (ibid.). Pour Sekula, « toute photographie serait conditionnée par la présence de textes, réels ou implicites, et par un cadre social et matériel qui en circonscrit la compréhension. C'est ce cadre notamment qui permet la lecture d'un cliché comme relevant de l'art ou du document » (Lugon, in Sekula et al., 2013 : 63). Ce positionnement est à nuancer

⁴⁷ L'image photographique constitue une image indicielle différente de l'icône (représentation par ressemblance) et du symbole (représentation par convention) (Piette, 2007). « Les indices renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités ou de contenus singuliers » (Peirce, 1978 : 160).

⁴⁸ Rappelons que cette démarche vient en complément d'autres études que j'ai réalisées, fondées sur une approche socio-démographique dans des quartiers où la présence immigrée est majoritaire (Piantoni, 2009 (a), 2009 (b), 2011).

⁴⁹ Théoriquement, la méthode de *photo-élicitation* est une technique de recherche qualitative qui utilise des photos pour stimuler la mémoire et la réflexion des participants, ce qui peut aider à mieux comprendre leurs perspectives et leurs opinions sur un sujet donné. Elle a été développée dans les années 1970 pour étudier les perceptions et les attitudes des personnes envers leur environnement bâti. Cette méthode et ses variantes sont aussi utilisées en sociologie, anthropologie, psychologie, géographie et la planification territoriale, souvent en conjonction avec d'autres méthodes (entretiens, observations participantes). On se reportera à Collier et Collier (1967, rééd. 1986), Loeffler (2005), Duteil-Ogata (2007), Rose (2011), entre autres.

⁵⁰ Les influences esthétiques sont plutôt issues des codes du style documentaire, mais ne s'inscrivent pas dans un courant revendiqué (voir supra).

tant le documentaire revendique sa part artistique ; la frontière est poreuse entre documentaire et art, notamment avec les formes d'art documentaire.

Les photographies permettent aussi de saisir une réalité socio-spatiale et son atmosphère, par les signes perçus durant le moment d'échange sensible/émotionnel. En se référant au chapitre consacré aux langages non verbaux du *Trattato di semiotica generale* (1975) d'Umberto Eco, Sartoretti et Manuelli (2020) dans une étude sur l'espace domestique mobilisant la photographie, contestent l'idée que le langage verbal serait capable de tout signifier, soit que tout contenu exprimable par d'autres systèmes sémiotiques non verbaux puisse être traduit en langage verbal (Eco, 1975 : 232-235). Ainsi, comprendre un espace, pour moi, passe aussi par une interprétation imageante. Le cadre est celui d'études sur l'immigration et les circulations, particulièrement en Guyane. L'objet n'est pas ici d'interroger la mondialisation des circulations migratoires de manière directe (comme Sekula le fait pour le modernisme et la mondialisation dans les années 1970, par exemple). En revanche, notre démarche est sous-tendue par la monstration de la dimension individuelle et autonome dans l'action de migrer et dans les manières de s'établir : autrement dit, du rôle faible des États dans la capacité à gérer des flux de personnes et leur intégration à la société. Nonobstant les politiques de « gestion des flux » découlant du paradigme du contrôle ou de dissuasion aux frontières ainsi que la restriction de l'accès aux titres, l'étude des parcours montre le primat des choix et de la stratégie personnelle entre projet migratoire à long terme, opportunisme et innovation économique⁵¹.

Je n'utilise l'image photographique ni dans un registre de preuve, ni dans un registre illustratif adossé au récit. Si elle se réfère au réel et au récit biographique, l'image reste néanmoins une construction conceptuelle à part entière, comme le récit. Mes prises de vue sont souvent déclenchées dans les ruptures discursives et les moments réflexifs du sujet, lequel est acteur de sa *théâtralité* (au sens de Goffman, 1990, rééd. 1959). Le moment où je déclenche - et ce qu'il implique en termes de position et de situation - se porte sur l'attitude ou la posture (le geste) vectrices d'une émotion partagée. L'enregistrement littéral du récit est réalisé en continu, à la différence de l'image (Il n'y a pas de vidéo qui filme le sujet qui se raconte).

En comparant les parcours propres à chaque sujet, l'analyse repose sur la recherche de récurrences émotives, spatiales et temporelles, que je croise avec d'autres informations capables de contextualiser et de pondérer la dimension située (celle de notre interlocuteur et la nôtre). Par exemple, on peut comprendre les choix intimes ou opportunistes, parfois contradictoires, qui déterminent le parcours (départ, transit, arrivées) à travers les émotions émises (et transmises) par ses gestes et son récit. Toutefois, cette part visible et invisible est enrichie par l'apport d'informations historiques, sociales, politiques, géopolitiques contextualisant des séquences photographiques et la narration.

La restitution du travail mené s'apparente non pas à une mise en fiction du réel, mais à une forme de documentaire interprété *a posteriori* à partir d'un corpus qualitatif. La hiérarchisation des faits est corrélée à l'intensité de la relation sensible au sujet ou au paysage migratoire. Elle repose à la fois sur le récit introspectif et rétrospectif de la personne interrogée, mais aussi sur la mise en images d'un geste retenu par la sensibilité du chercheur qui considère cette attitude révélatrice dans un contexte spatio-temporel et procède à la photographie. Ainsi, dans le documentaire sur l'Autre, les cohérences narratives (sujet sur son parcours passé) et figuratives (du chercheur sur le geste-signe) sont tributaires d'une double interprétation : celle du sujet sur son parcours migratoire d'une part, et celle du chercheur dont la sensibilité est transcrite par une mise en image photographique.

La forme que revêt ce corpus sensible, composé des parcours comme autant de récits figurés par l'image photographique, cohérents dans un temps et dans un espace, s'apparente à un *chronotope* tel

⁵¹ Se reporter à Chapitre 2.III.C.a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations p.131.

que l'a défini le philologue Mikhaïl Bakhtine. « *Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. [...] Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire* » (Bakhtine, 1978 : 237-238). Le choix de ce concept est également retenu par Edwards (2015) pour qui la photographie « (...) est nécessairement chronotopique : elle configure un instant particulier et un lieu spécifique. Les théoriciens de la photographie comme 'art de l'index' ont souligné la forme singulière de temporalité qui sous-tend la photographie, le paradoxe de l'avant et du maintenant, mais l'équivalent s'appliquant à l'espace est fort peu étudié ; nous devons parler d'un paradoxe du même ordre, du là-bas et de l'ici ». Cependant, la photographie ne fait pas seule un schéma narratif. A la différence d'une œuvre littéraire imaginée (scénarisée, mise en fiction), l'origine est indicielle (se réfère au réel). Ensuite, la cohérence du schéma narratif repose sur l'interprétation de son propre parcours par le sujet lui-même et sur l'interprétation sensible photographiée par le chercheur. Ce corpus documentaire est donc une œuvre indicielle à deux auteurs.

Enfin, le découplage entre le lieu de la production de la photographie et le lieu de la réception⁵², permet de recontextualiser et de réanalyser *a posteriori* les conditions de construction de l'image et du récit. La prise de recul permet de relire les paysages migratoires, le contenu des échanges, l'intensité de la relation, à différentes échelles spatiales et temporelles. C'est aussi un autre temps, celui du recollement et des liens entre différents facteurs qui interagissent et qui permettent de saisir un processus. Ce temps de déplacements et de « pas de côté » autorisent les récurrences (et d'autres liens) entre chaque cas, là où les situations sur place ne donnaient à voir que des singularités. La force d'une démarche qualitative est de montrer des liens qui font processus grâce à des éléments narratifs (éléments textuels) ou des motifs associés *a posteriori*.

Dans le premier exemple⁵³, ces récurrences éclairent des phases des parcours migratoires ou des moments biographiques. Ainsi parmi les objets convoqués pour exprimer l'histoire figurent souvent les photographies que montrent le sujet. L'illustration de quatre portraits montre comment un objet transitionnel de nature photographique est facilement utilisé pour affirmer une légitimité de la présence. Dans la relation nouée au moment de la prise de vue, chaque cas est singulier, mais la prise de distance (lieu de production et lieu d'analyse) permet de déceler des éléments communs. Chacune se met en scène dans un lieu d'ancrage symbolisant un renouveau ou une étape. Le mécanisme est identique avec la descendance, présentée comme une part de soi, née dans le lieu (la maison). Ces figures représentées (photographies photographiées) sont convoquées, en co-participant au récit migratoire et à la légitimité de la présence dans ce lieu.

Dans le second exemple⁵⁴, le sujet choisit des lieux symboliques qu'il pense être des ruptures dans son parcours. Ces espaces deviennent, grâce à sa présence, un paysage migratoire habité, investi et socialisé par son récit. Sur chaque lieu, le récit s'enrichit d'apports mémoriels qui ont un effet sur l'intensité émotionnelle de notre relation. Par ce truchement, je perçois des signes qui deviennent visibles et que j'interprète en composant l'image selon ce que le sujet me donne à observer dans ses postures et dans son rapport à l'espace. Je suis avec mon interlocuteur dans ce paysage qui ne tient que par notre relation, dans une séquence de son parcours, dans un espace-temps social lisible par des figures géographiques (seuil comme la plage ou l'embouchure, la porte) et attitudes (tristesse, joie, etc.), qui rythment aussi le récit.

⁵² L'écart entre la fixité d'un moment-lieu (espace-temps, spatialités-temporalités) saisie par la séquence de photographies d'une part, et la durée observable de cette même séquence (saisie comme éternisée) d'autre part, constitue un point essentiel dans le chronotope.

⁵³ Se reporter à Planche 1.4 - Récurrences à partir d'objets transitionnels (photographies montrées comme témoignages) p. 39

⁵⁴ Se reporter à Planche 1.5 - Trois figures de José Gomès. Une forme chronotopique sur des lieux du parcours p. 40

De manière identique, chaque moment est singulier, mais la mise en lien montre le caractère générique du processus de parcours dans l'espace. En quoi cette forme *chronotopique* intègre-t-elle une démarche de recherche ? En comparant plusieurs cas il est possible de pondérer, puis de hiérarchiser les facteurs de choix dans les phases majeures du parcours. Enfin, il devient possible de proposer des catégories d'analyse à partir d'une approche sensible, fine, associant figuration des gestes photographiés et narration biographique. De fait, en termes de démarche scientifique, on croise une approche fondée sur la perception et le récit composant une forme chronotopique, avec d'autres sources scientifiques (données statistiques, enquêtes, chronique cartographique) pour chercher à rendre intelligibles des processus sociaux et spatiaux.

Planche 1.4 - Récurrences à partir des objets transitionnels



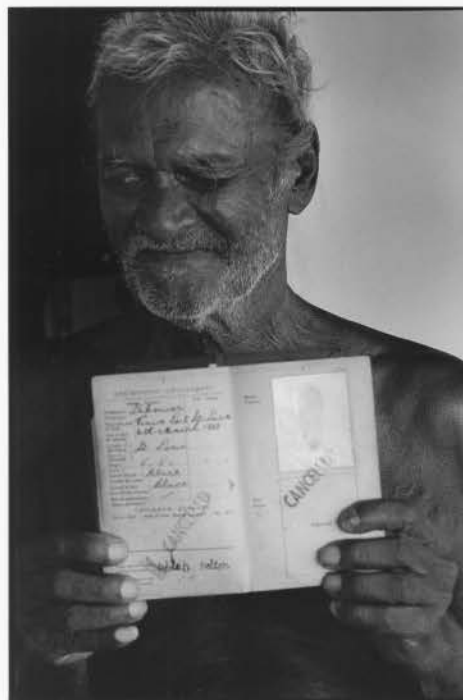
Marlène Hardjopawiro, pépiniériste.
Arrivée du Surinam en 1982.
Saint-Laurent-du-Maroni, 2021.

Elle tient la photographie d'une concession foncière défrichée par son mari et elle. Sur la photographie, le couple pose avec leurs deux jeunes enfants. Un nouveau départ dont l'image fait la preuve du lieu.



Herminia Gonzales, chargée de mission MSF
Arrivée à Cayenne en 2009.
Cayenne, 2022.

Une des raisons de sa présence en Guyane est l'avenir de ses filles. Elles figurent, souriantes, sur une photographie d'écran du smartphone. Leurs prénoms sont aussi tatoués sur le bras de leur mère, avec trois colombes et un coeur. Elle pose contre le tronc d'un amandier, sur la place du même nom, symbolique du lieu de refuge pour de nombreux migrants. HG a choisi ce lieu pour ne pas oublier la motivation et la matière de son expérience migratoire.



Philipp Stanley Palton, retraité de la fonction publique. Saint-Laurent-du-Maroni, 2021.

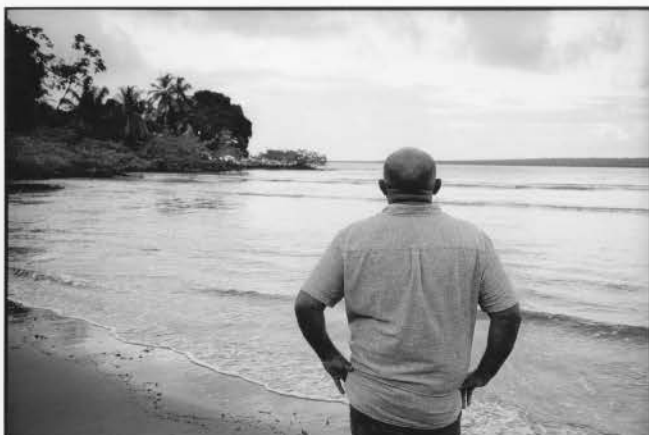
Arrivé de Sainte-Lucie en 1952, il montre sa photographie d'identité ternie et délavée figurant sur le passeport sainte-lucien lors de son parcours migratoire. La photo, le document et l'indication «CANCELLED» attestent du récit du parcours.



Renaldo Achthoven, médiateur social pour les communautés amérindiennes à la mairie de Saint-Laurent-du-Maroni.
Arrivé du Surinam en 1986.
Village Paddock, 2022.

La photographie de sa descendance, née à Saint-Laurent. La photographie comme le moyen de montrer la filiation et son ancrage dans ce lieu.

Planche 1.5 - Trois figures de José Gomès. Une forme chronotopique dans des lieux du parcours (quand la relation construit des paysages migratoires)



Prise de vue : Remire-Montjoly, route des plages, vasière de l'estuaire du fleuve Mahury, oct. 2021.

Récit : débarqué à cinquante mètres de la pointe (visible) à cet endroit exactement, en « France », le 25 fév. 1989. Il vit, ensuite, dans un campement illégal, dans la forêt située derrière lui.

Figures géographiques : seuils (plage, ripisylve, horizon), marges, océan, ciels. Figures émotionnelles : attitude auto-réflexive, dos et mains sur les hanches, regard qui invite à se projeter dans le passé, en silence, vers le brouillard de la mémoire (brume de mer).



Prise de vue : Cayenne, quartier des Sources de Baduel (Entreprise de terrassement D. Donzenac), oct. 2021.

Récit : premier logement (chambre de la taille d'un lit double) chez un chef d'entreprise qui l'emploie. Formation à la maintenance mécanique, premier contrat de travail et première régularisation en 1992.

Figures géographiques : seuil (porte) et environnement de travail (hangar) en un même lieu.

Figures émotionnelles : main sur l'encadrement de la porte et regard détourné, pleurs.



Prise de vue : Remire-Montjoly, quartier Arc-en-Ciel, local de l'association DAAC (ex. BP 134). Oct. 2021.

Récit : histoire de l'association DAAC dédiée à la médiation sociale, qu'il a fondée, dix ans avant que le quartier ne soit intégré à la politique de la ville en 2007. Elle sera un viatique pour son intégration sociale et économique.

Figures spatiales : pose devant un paysage peint avec la pancarte de l'association qu'il suspendait à la serrure de sa maison autoconstruite.

Figures émotionnelles : gaieté du visage et écriteau, oiseau (toucan) et bateau (médiation sociale) qui portent une forme de liberté et de désaliénation.

II. L'apport cognitif de l'expérience sensible et sa transcription photographique : relation, gestes et figures métaphoriques

« (...) notre appréhension des choses participe au déploiement du monde, au lieu de ne prendre sens que dans un arrangement de signes. (...) Voilà ce que veut dire ce livre. Je ne pouvais pas ne pas l'écrire, parce que j'ai souvent regardé la mer. » Augustin Berque (2000) *Écoumène*, coll. Mappemonde, Paris, Belin, p.7

L'approche qualitative sensible permet d'enrichir considérablement l'apport cognitif grâce à la phénoménologie, alors que la mise en image nécessite de s'interroger sur les signes et les motifs qui matérialisent la nature de la relation construite en terme iconologique (gestes, postures, métaphores ou *Equivalents*). En ce sens la photographie est un artefact qui puise sa dimension créative dans une expérience partagée de l'altérité au cours d'un évènement commun, soit un *moment-lieu relationnel*.

A. L'Autre en moi : de la relation, de la distance en géographie et en photographie

« J'ai un appareil que j'ai fait bricoler (...) en faisant enlever ce qui me semblait inutile (...) Pour moi, il faut seulement de la distance et l'autre chose – comment appelles-tu l'autre chose ? ». Mario Giacomelli, in Horvat (1990) *Entre vues*, Nathan, Images, Paris, pp 92-93.

Photographier c'est créer une relation d'altérité par ce qui est rendu lisible et visible dans un paysage ou un visage. Chez Glissant (1990) le concept de *relation* est un processus et un idéal des liens tissés entre identités avec l'Autre⁵⁵. Il est un creuset forgé dans la quête réciproque et la rencontre de l'Autre, soit des cultures entre elles⁵⁶. Ce processus détermine la nécessaire mutation des humanités, des cultures ataviques aux cultures composites, de l'identité racine à l'identité rhizome⁵⁷. La pensée de Glissant influencée par celle de Victor Segalen (voir *supra*) pour lequel, écrit-il, « *la rencontre de l'Autre suractive l'imaginaire et la connaissance poétique. Bien sûr il ne saurait être question de hiérarchie dans la visée des rapports à l'Autre ; mais j'attire l'attention sur ce que Segalen ne dit pas seulement que la reconnaissance de l'autre est une obligation morale (...) mais qu'il en fait une reconnaissance esthétique, le premier édit d'une véritable poétique de la Relation* » (Glissant, 1990 : 42).

Son propos dépasse la question des relations entre les arts, en rejoignant celui de toute proposition scientifique et de toute position déontologique de recherche. « *Cette capacité à ressentir la diversité du monde et à la préserver, la respecter, parce qu'on ne tente aucune assimilation, permet de penser autrement le rapport aux arts, au-delà des classifications et des hiérarchies* » (Sirven, 2015 : 83).

⁵⁵ Ce terme ainsi que son emploi avec une majuscule sont précisés dans l'introduction générale tant ils sont essentiels dans mon propos.

⁵⁶ L'armature de la pensée d'Edouard Glissant permet de dépasser la quête identitaire, désormais achevée, pour aller vers le champ ouvert des diversités culturelles intégrées les unes aux autres. Dans le domaine de la culture antillaise, cette *relation* fonde le concept de *créolisation* comme pivot dynamique et clef de lecture d'une société mondiale, et comme modèle possible du contact des cultures. « *La conscience de la Relation s'est généralisée, incluant le collectif et l'individuel. Nous 'savons' que l'Autre est en nous, qui non seulement retentit sur notre devenir mais aussi sur le gros de nos conceptions et sur le mouvement de notre sensibilité. (...) Une sorte de 'conscience de la conscience' nous ouvre malgré nous et fait de chacun l'acteur troublé de la poétique de la Relation* » (Glissant, 1990 : 39).

⁵⁷ Ce concept est emprunté à G. Deleuze et F. Guattari. « *La pensée du rhizome serait au principe de ce que j'appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s'étend dans un rapport à l'Autre* » (Glissant, 1990 : 23)

Cette approche est cohérente avec ma conception de la géographie et ma démarche photographique.

En effet, le concept d'espace est associé à celui de relation, vue comme une interaction socio-spatiale, quelle qu'en soit la nature matérielle ou idéelle. Ce concept est au cœur de la géographie politique dès les années 1970⁵⁸. Dans « *Pour une géographie du pouvoir* » (1980), Claude Raffestin développe un appareil épistémologique essentiel sur la dimension relationnelle de la spatialité et sur les approches réflexives des sciences sociales. Amilhat Szary (2019), dans l'introduction à la réédition rappelle combien Claude Raffestin « y déploie les bases d'un manifeste épistémologique qui dépasse de très loin la géographie politique (ou l'analyse de la spatialisation des relations de pouvoir, de confrontation comme de collaboration) ». Prolongeant l'approche essentielle de Raffestin (1980, 1987), Doreen Massey (1984, 2005) développe, elle aussi, une approche critique de l'espace et de la géographie où la notion de « *relation* » est fondamentale dans la compréhension de la production de l'espace. Dans l'ouvrage collectif *Geography matters !* (1984) Doreen Massey et l'ensemble des contributeurs plaident pour une nouvelle façon d'envisager la relation entre la société et son organisation spatiale, entre la société et la nature, et entre l'interdépendance et le caractère unique des lieux. A travers des articles sur des approches marxistes en mutations et l'évolution des relations entre les classes, des relations entre les sexes, des structures urbaines, du pouvoir de l'État aux processus du droit international, Doreen Massey démontre que ni l'espace ni la société ne peuvent être compris indépendamment l'un de l'autre. Le changement social implique un changement spatial et le changement spatial affecte l'organisation sociale. Dans l'ouvrage *For Space* (2005), elle définit l'espace comme un ensemble de relations et le lieu comme correspondant à une histoire plurielle inscrite dans un espace ni fermé, ni discret.

Ces deux auteurs – et toute leur filiation dans la géographie contemporaine (particulièrement dans la géographie politique critique) - constituent les piliers théoriques sur lesquels je m'appuie grâce à la puissance explicative du paradigme relationnel (déclinaisons du fond et des formes) dans la compréhension de la dimension spatiale des sociétés humaines.

Quant à l'image, cette approche permet de dépasser la conception figée des paysages valorisant le milieu au profit d'une compréhension par les relations entretenues avec une réalité ou un groupe social (jeux d'acteurs ou agentivité). Ainsi, on peut comprendre un paysage migratoire au sens où un groupe social ou un acteur politique transforme un espace d'une part, et comment mon regard traduit la relation que j'entretiens avec lui d'autre part ; le tout contribuant à produire une représentation interprétative, relative. Les travaux issus des théories non-représentationnelles⁵⁹ sur le paysage (Macpherson, 2010 par exemple) ont montré comment celui-ci peut être considéré comme un processus ou une tension qui anime potentiellement le sujet incarné (Rose et Wylie, 2006). Ici, le corps (dont le regard émane) et le paysage sont compris comme des concepts complémentaires qu'il est utile de considérer ensemble, chacun étant dans un processus constant de construction à travers l'autre. J'y reviendrai dans le deuxième chapitre.

L'usage que je fais de mon appareil photographique n'a pas la finalité d'« *entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme un rapport de savoir, et donc de pouvoir* » (Sontag, 2000 : 16). Il n'est pas, non plus, une « *espèce de passeport qui gomme les frontières morales et qui lève les inhibitions de classe, libérant le photographe de toutes les responsabilités à l'égard des gens qu'il photographie* » (*ibid.* : 59). Ce mode d'enregistrement ne prodigue que des interprétations partielles obtenues à partir

⁵⁸ Sans entrer dans les débats agitant l'évolution de la discipline, relevons qu'en « (...) un demi-siècle, la géographie est passée du champ des sciences de "la nature" à celui des sciences sociales en une migration unique dans l'histoire des sciences et dont les géographes eux-mêmes n'ont pas fini de mesurer les conséquences » (Knafou, 1997 :11, cité par Rosière, 2007).

⁵⁹ Je reviendrai sur l'intérêt de cette approche dans les théories non-représentationnelles (Thrift, 1996) qui valorisent les qualités incarnées, pratiquées et habituelles de l'expérience corporelle.

d'artefacts. Leurs analyses contribuent à rendre intelligibles des relations entre les faits⁶⁰. Photographier relève d'un dispositif dont je maîtrise les contraintes techniques, permettant de saisir - empiriquement et arbitrairement - un angle spatial, un temps (*ibid.* : 36) et une situation dans laquelle je suis plus ou moins immergé. Les supports produits autorisent des registres interprétatifs diversifiés. En confrontant le corpus iconographique obtenu avec d'autres données (variables statistiques, enquêtes, entretiens), cette dialectique ouvre les voies d'une analyse fouillée.

Ainsi, ma pratique de la photographie ou, plus précisément, la méthode associée à son emploi, relève d'une démarche de science sociale. Outre la relation, ma démarche questionne la *distance* (quelles que soient ses métriques), concept qui lui est associé en géographie. La « (...) *compréhension de l'espace suppose une réflexion sur la distance, problème fondamental auquel se heurte toute société humaine* » (Reynaud, 1995 : 101). « (...) *selon la façon dont la distance est maîtrisée, l'espace n'a pas la même signification insurmontable dans le cas de l'enclavement, tel qu'il a pu exister dans les temps préhistoriques, sans signification dans le cas de l'ubiquité telle qu'elle est réalisée grâce aux télécommunications, quasiment annulée dans la co-présence, par exemple celle de l'espace urbain, lieu géométrique des possibles immédiatement accessibles, surmontable mais avec un certain coût et un certain temps dans le cas de la mobilité* » (Reynaud, 1995 : 101). Dans cette optique, le lieu se définit « *comme une situation où la distance perd sa pertinence* » (Lévy, 1994 : 72).

En photographie, la distance physique par rapport au sujet est essentielle selon ce que l'on veut intégrer dans le cadre et rendre visible dans l'angle de vision (déterminé par la distance focale caractérisant l'objectif photographique). Ici, la distance euclidienne est un corollaire à la dimension sensible attachée aux communications non verbales. Hall, (1966) utilise le terme de *distance proxémique*. La proxémie est la distance physique à laquelle les individus se tiennent les uns des autres selon des règles culturelles aussi subtiles que différentes.

Ainsi, Raymond Depardon insiste-t-il sur le caractère essentiel de cette échelle d'analyse du sujet : « *Très longtemps j'ai été complexé, parce que j'étais trop près de mon sujet comme journaliste ; ensuite, j'étais trop loin comme photographe (...). A San Clemente [ndlr : RD est en reportage dans un asile psychiatrique en Italie] on me disait : 'tu es trop loin, rentre dedans !'* » (Depardon, 2000 : 31-32). « *C'était une école en photographie dans les années soixante-dix, qui se voulait très interventionniste, notamment autour de William Klein : on 'rentrait dedans' au grand angle. J'ai ma façon de photographier, j'ai ma distance. Et cette distance, je l'ai revendiquée. Elle n'est pas celle des autres photographes, elle est la mienne. Je l'ai revendiquée, au prix quelquefois de me voir critiqué ou d'être malheureux que l'on ne me reconnaisse pas comme un photographe intéressant parce que j'étais soi-disant trop loin.* » (Depardon, 2000 : 32). Cette remarque vient en réponse à la citation du photographe de guerre Endre Ernő Friedmann (1913-1954) – pseudonyme : Robert Capa - « *Si vos photos laissent à désirer, c'est que vous n'étiez pas assez près* » (Cornell Capa, 1996 : 12).

Comme les images concentrées et proxémiques dans l'œuvre de William Klein, la gestion de la distance est une caractéristique de Gary Winogrand, photographe majeur de la photographie dans les espaces publics aux Etats-Unis, dans la lignée de Walker Evans, Robert Frank) et Jack Kerouac (1958, rééd. 2007, de Lee Friedlander. Dans ses photographies, un personnage fait irruption – entre étrangeté et sauvagerie – alors que les lignes de regards des autres sujets dessinent des architectures de compositions formelles dans des scénettes décorrélées. La distance à la prise de vue permet de saisir l'ensemble des motifs, tandis que les sujets photographiés y semblent étrangers. Catherine Riboud souligne à propos de son père, le photographe Marc Riboud, qu'il « *mettait toujours une certaine distance, la distance juste, qui lui permettait de réfléchir, de composer son image, de dessiner ce qu'il*

⁶⁰ L'ensemble des réflexions sur la photographie comme illustration plus ou moins exacte de la réalité apparaît comme tronqué au vu de l'angle d'analyse adopté ici. Je renvoie aux auteurs nombreux qui ont écrit sur ce sujet (R. Barthes, G. Debord, P. Bourdieu, etc.).

voulait et de trouver, comme il le disait, un "ordre dans le désordre", ce qui supposait d'élaguer, de sacrifier beaucoup d'éléments qui lui semblait inutiles. » (Riboud Chainé et Makariou, 2020 : 15).

Enfin, la distance impose un silence et un vide face aux paysages altérés, aux topographies des vacuités spatiales qui furent des haut-lieux : friches industrielles (Bernd et Hilla Becher⁶¹), terrains vagues et lotissements péri-urbains en devenir (Lewis Baltz⁶²), discontinuités et marges (Mahaut Lavoine⁶³). Initiés par le courant des *New topographics*, consacré en 1975⁶⁴, cette approche vide l'espace et le temps des images par des cadrages normalisés toujours à la même distance, toujours frontalement, toujours avec la même lumière terne, toujours avec le minimum de contraste et un maximum de définition, toujours avec des lignes graphiques, en associant toujours les clichés par séries du même type. La distance au sujet n'est plus seulement euclidienne⁶⁵ mais devient sociale et culturelle en questionnant la proximité sensible. De fait, elle ressort d'une métrique « émotionnelle ».

Ainsi, ma pratique photographique tente d'interpréter la relation à l'Autre et ses contingences spatiales, inscrite à la fois dans la géographie politique critique et dans une culture photographique, elle aussi critique. En tant que construit plastique et social, elle identifie des variables descriptives (signes, motifs) à part entière exprimant un rapport sensible (phénoménologique, empathique) au sujet, à l'Autre, en un *moment-lieu relationnel*. L'exemple de Philip Stanley Palton illustre ce propos en trois types de photographies associant la nature du moment, de la relation et du lieu (des objets). Il montre comment la distance et l'expression de la relation sont intriquées dans l'exercice d'une méthode photographique⁶⁶.

Elle est une des méthodes de saisie et de restitution des ressentis émotionnels qui façonnent notre rapport aux espaces, à l'altérité et à la condition humaine. Utilisée ainsi, elle s'inscrit dans le champ de la géographie des émotions (Volvey, 2016 ; Guinard et Tratnjek, 2016 ;), revendiquant la production d'un esthétisme et d'une posture située entre art plastique et science sociale. Ainsi, en prenant conscience que les images qu'elle produit ont une portée, à la fois scientifique et sensible, la figure du chercheur-photographe contribue-t-elle au développement d'une aptitude à saisir une intelligence des faits sociaux à des échelles fines, tels que le montrent Raulin *et al.* (2016 : 71) à propos de la compréhension des pratiques urbaines.

En retour, pour les personnes que je photographie, il est difficile de saisir l'effet de mon implication au-delà du caractère intrusif d'abord, d'une bienveillance ensuite, d'une gêne, parfois, face aux conséquences émotionnelles (voire psychologiques) provoquées par notre implication réciproque. Diane Arbus rappelle l'importance du besoin de reconnaissance et d'empathie qui favorise le lien d'altérité : « *Si j'étais simplement curieuse, il me serait très difficile de dire à quelqu'un : "j'ai envie de venir chez vous, et de vous faire parler, de vous faire raconter l'histoire de votre vie". Je veux dire que les gens vont me répondre : "vous êtes cinglée". De plus, ils vont être bigrement sur leurs gardes. Mais*

⁶¹ Entre autres, voir la série Harry E. Colliery Coal Breaker, Wilkes Barre, Pennsylvania (1974).

⁶² Entre autres, voir la série *New Industrial Parks* (1974).

⁶³ Série *407 camps*. Index.

⁶⁴ L'exposition *New Topographics*, en 1975 au musée international de la photographie à la Maison George Eastman (Rochester, NY) incluait 8 jeunes artistes américains, représentatifs de la génération émergente de photographes de paysage dits « fine-arts » (beaux-arts), et du couple allemand, Bernd et Hilla Becher. Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott et Henry Wessel Junior.

⁶⁵ Quels que soient les moyens techniques (focale par exemple) permettant un angle de vue permettant de donner l'illusion du proche ou du lointain dans le traitement du sujet.

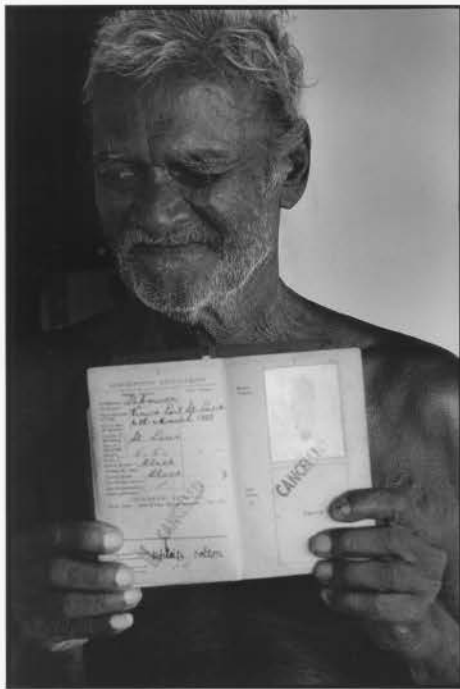
⁶⁶ Se reporter à Planche 1.6 - Trois moment-lieux relationnels (Philip Stanley Palton, Saint-Laurent-du-Maroni, oct. 2021) p.46

l'appareil photo est une sorte de passe-partout. Chez beaucoup de gens, il y a une envie qu'on leur accorde une certaine attention » (in Susan Sontag (2000 rééd. 1993 : 223).

Dans ce sens, j'ai utilisé la méthode de photo-élicitation (voir *supra*) en la détournant vers un échange sur l'image, une *photo-interview* (Collier et Collier, 1967, rééd. 1986) à propos de la relation nouée et de sa transcription interprétée. Dans l'entretien, je reprenais, avec mon interlocuteur, les moments du récit où j'avais réalisé la prise de vue en précisant ce que j'avais ressenti d'une part, et en expliquant comment j'avais composé l'image avec les signes d'autre part. Le but n'était pas de repréciser le récit (stimuler la mémoire) mais de revenir sur la manière de mettre en image la relation, puis de savoir si mon interprétation était conforme avec la posture adoptée par mon interlocuteur. Cette manière de procéder a renforcé le processus de co-construction de l'image. En effet, j'ai pu noter de la part de mes interlocuteurs des réactions positives ou négatives, qui m'ont conduit, parfois, à refaire des images. En réalité, dans la relation au sujet, le piège est de réduire le travail commun à une forme de commande « à la gloire ». S'il y a bien une sensibilité commune au chercheur-photographe et à son interlocuteur-photographié, partagée au moment de l'échange, il est rare qu'elle soit mue par les mêmes déterminants. Plusieurs fois, mes interlocuteurs m'ont demandé pourquoi j'avais réalisé une photographie qui leur semblait déconcertante. Ce « *malentendu productif* » (Papinot, 2007 : 79-86) a pu compromettre la crédibilité de ma démarche et je n'en ai pas fait un prérequis pour poursuivre mon travail. Le point positif est qu'il oblige à reformuler le projet de la recherche et à argumenter pour le chercheur et, finalement, à repréciser le récit et à pondérer l'effet flou suscité par la réminiscence du parcours.

Ces caractères soulignés et assumés, le croisement avec d'autres méthodes sont nécessaires pour générer des questionnements et des éléments de compréhension d'un fait social dans les registres des sciences humaines. Dans cette perspective, la diversité des observations possibles renvoie à autant d'analyses éclairant la recherche. Dans le cas du fait migratoire que nous avons travaillé avec la photographie, nous sommes en marge d'une iconographie montrant des situations humanitaires, certes dramatiques, mais qui gommant la diversité des processus qualifiant une aventure humaine à forte charge sensible.

Planche I.6 - Trois moments-lieux relationnels (Philip Stanley Palton, Saint-Laurent-du-Maroni, oct. 2021)



Le cadrage serré impose une distance faible, valorisant la posture, le regard, les mains, la peau.

Le passeport saint-lucien avec lequel il a quitté Sainte-Lucie et est entré en Guyane en 1952. La photographie d'identité originelle est presque effacée. L'image est scindée en deux (clair#foncé), sur une double appartenance.



Sous l'auvent de la maison familiale, au seuil de la porte, portrait du couple avec les objets d'une vie choisis par Sonia et Philip : canne à pêche, épervier, sabre d'abattis et liqueur médicinale.

Le cadrage valorise l'attitude commune du couple et les objets.



Le terrain en concession, les étangs d'élevage de poissons : l'œuvre d'une vie est devenue un micro-territoire dédié à l'auto-subsistance du couple (poisson, agriculture vivrière, élevage cunicole).

Le cadrage est large, valorisant l'espace et les éléments permettant de contextualiser. L'homme, bien qu'âgé, est toujours partie intégrante du domaine qu'il a créé.

B. Photographier le geste de l'Autre comme le signe d'une perception

« La parole est un geste et sa signification un monde. » Maurice Merleau-Ponty (1976) *Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, coll. Tel Paris, p. 214.

L'art, dans sa capacité à exprimer des perceptions sensibles, est au centre de l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty (1985, rééd. 1993). Notre approche expérimentale par la photographie est attachée à la transcription d'une émotion, exprimée par le sujet, que je suis capable de ressentir. Par exemple, l'évocation d'une étape heureuse dans le parcours migratoire, la complicité entre deux personnes ayant vécu un moment ensemble ; dans la même veine, un paysage n'évoque pas seulement une harmonie, mais souvent une tension politique (conflit foncier par exemple) telle que la décrit Lacoste (1990) dans les *paysages politiques*.

Le choix de laisser les sujets se présenter a été largement développé par Goffman (1990, rééd. 1959) dans l'analyse des rapports sociaux quotidiens. Le concept de *théâtralité du quotidien* lui a permis d'observer comment chaque personne se présente et présente son activité aux autres, comment elle tente de guider et de contrôler les impressions qu'ils se font d'elle (comme un acteur présente un personnage à un public). Si Goffman (*ibid.*) décrit finement les postures, les attitudes et les manières de se situer dans l'espace domestique, il n'utilise pas la photographie ni d'autres types d'images. La graphie obtenue par la maîtrise de la lumière permet de dessiner l'expression des formes dans l'espace, en combinant des choix de formats, de textures, de valeurs chromatiques comme autant d'interprétations sensibles. Ainsi les relations d'altérité ou les signatures spatiales de productions sociales (paysages, par exemple), sont autant d'objets chargés émotionnellement qu'il est possible de photographier.

Les attitudes, les postures et les éléments paysagers sont comparables à des gestes, tandis que les corps sont compréhensibles dans une réversibilité relationnelle, une phénoménologie du geste ; qu'il s'agisse de celui d'être photographié ou de photographier (Flusser, 2014 : 119-142). Par conséquent, utiliser une méthode opérationnelle pour capter ou saisir le geste comme révélateur d'un monde au sens de Merleau-Ponty, puis en produire une photographie, renvoie à la manière d'utiliser l'appareil, soit au geste de la photographie dans une unité de temps et de lieu. Pour Dubois (1983) qui propose une réflexion sur l'acte photographique, l'image produite est l'empreinte d'un moment essentiel, mais n'en demeure pour autant qu'un instant dans le processus global des gestes techniques et culturels. Cette approche des gestes est mise en avant par Bateson et Mead (1942), proposant la mise en valeur photographique des gestes éducatifs transmis chez les familles de danseurs à Bali. La diversité des points de vue - tantôt au-dessus de la scène, tantôt au ras du sol, tantôt en position frontale ou décalée - montre la manière dont le photographe s'adapte à ce qu'il essaie de saisir. La relation avec son sujet est évidente, conscientisée.

La lecture d'une de mes planche-contacts⁶⁷ montre différents points de vue (spatiaux) sur le sujet qui lui-même prend plusieurs postures. On note des répétitions avec des variations faibles ou des changements radicaux de cadrage, puis des éclats/traités de lumière ou des surfaces d'ombre ; de fait, le geste de photographier repose sur la recherche d'une position idéale dans l'espace (angle de vue, distance) d'une part, et sur une double temporalité (le choix d'un moment où se déroule le geste fait par le sujet et le choix d'une durée d'exposition pour saisir la scène) d'autre part. « *Observer le geste du photographe (...) c'est observer le déroulement du doute méthodique* » (Flusser, 2014 : 131) et déterminer l'angle préférentiel pour exprimer le geste de l'Autre dans le temps.

Flusser (Ibid : 132) souligne que ces dimensions s'imbriquent de manière complexe et fluide, alors que se rajoute la manipulation de l'appareil (relation homme-outil). De fait, la question du corps se pose

⁶⁷ Se reporter à Planche 1.7 - Le geste en photographie. La planche-contact, une empreinte lumineuse du geste p.50.

avec acuité dans le geste de photographier. Le corps du sujet n'est visible que dans le viseur et, donc, est décontextualisé. On pallie (pour partie techniquement) cet écueil en utilisant des appareils dont la visée est plus large que le cadre de l'image saisie, mais, surtout, par l'instauration d'une habitude jusqu'à ce que l'appareil soit intégré dans la relation. Le choix du moment d'appuyer sur le déclencheur ressort du libre-arbitrage.

Toutefois, s'affranchir des contraintes techniques ne consiste pas à ajouter des dispositifs compensatoires (lumière, déflecteur, appareil de mesure de tous types), mais à intégrer le sujet dans la relation homme-outil qui lie le photographe à son instrument. En effet, ni le sujet, ni le photographe ne sont passifs dans une relation de réversibilité. Il s'agit de créer un cadre d'échange commun dans lequel l'appareil est associé, c'est-à-dire que le geste de photographier devient un des vecteurs de la relation et ne constitue plus un élément perturbant la relation par une intrusion ostentatoire. Concrètement, la temporalité longue, la fréquence des rencontres, la confiance et la monstration régulière des images et leur critique, permettent de dépasser l'approche surplombante, unidirectionnelle.

Est-ce à dire que le geste de photographier est une « *manipulation* » (Bourdieu, Barthes, Sontag, Flusser, etc.), dans le sens où l'intrusion de l'appareil modifie le comportement du sujet et celui du photographe (présupposant une représentation exacte associée à une situation réelle) ? Notre démarche croise de multiples angles de vue et non une référence posée *a priori* qui se voudrait une réalité aussi évidente qu'unique. La question qui se pose est plutôt celle de comprendre : qui sommes-nous, là où nous sommes ; quelle posture délivrons-nous à ce moment précis et dans quelle théâtralité (au sens de Goffman, 1990, rééd. 1959) nous l'affichons ; de quelle(s) catégorie(s) les immigrés et les migrants que je photographie se revendiquent-ils au moment de la prise de vue dans un lieu de leur parcours⁶⁸ ? La co-construction permet d'échapper au caractère surplombant d'une démarche, et à la dérive inconsciente qui conduit à capter uniquement ce qui va dans le sens d'un propos implicite. Dans ma démarche et dans ma relation à l'Autre, c'est plutôt une forme médiate (entre l'intime et le général), qu'il m'est possible de transcrire ; entre ce que je peux observer et comprendre d'un geste (d'une attitude) d'une part, et ce que l'Autre me donne à saisir (et à écouter) d'autre part. Enfin, il est des postures saisies qui prennent du sens chez l'Autre, alors qu'elles présentent un sens différent ; aussi une approche dialogique est essentielle, même si elle nécessite des temporalités longues. Dans plusieurs cas, il m'a fallu deux années avant d'obtenir une photographie satisfaisante pour mon interlocuteur et moi.

J'essaie de traduire mes perceptions qui s'affinent au fil des entretiens et des portraits avec le sujet. Il s'agit de chercher l'essence du phénomène par les manières de le représenter au moyen d'une écriture photographique, dont l'image ainsi produite est un rendu possible d'une perception mentale issue d'une observation. Cette démarche est celle développée par Diane Arbus (2003) ou Nan Goldin (1993) ou Françoise Huguier (1990) : les trois photographes nouent une relation intime avec leurs sujets pour aborder l'altérité, la normativité, la marge, l'identité grâce à une écriture photographique des corps contraints ou affranchis. La démarche n'est pas de réaliser un reportage ou un documentaire sociologique, mais bien de transcrire les signes d'un lien (et de son sens) dans une approche relationnelle. On retrouve cela chez le photographe-peintre Jacques-Henri Lartigue (1894-1986) à travers l'identification des codes bourgeois dans le premier tiers du XX^e siècle, ou chez la portraitiste Julia Margaret Cameron (1815-1879), dont les images montrent l'intensité des caractères des personnes grâce à la relation nouée entre elle et ses modèles.

Les extraits de planche-contact illustrent la séquence d'une prise de vue sur deux sujets⁶⁹ ; le geste de photographier est illustré par un changement de position. Il s'agit de faire comprendre les signes que dégage l'action du sujet : une geste technique précis dans le cas de la greffe de citronniers d'une part

⁶⁸ Se reporter à Planche 1.6 - Trois moment-lieux relationnels (Philip Stanley Palton, Saint-Laurent-du-Maroni, oct. 2021) p. 46.

⁶⁹ Se reporter à Planche 1.7 - Le geste en photographie. La planche-contact, une empreinte lumineuse du geste p. 50.

et un souvenir intime dans le cas du retour sur le lieu d'arrivée pour un immigré brésilien d'autre part. Les photographies sont réalisées dans une proximité qui permet simultanément l'écoute des récits des sujets. Les séquences de prises de vue – analogiques (planche-contact) ou numériques - sont comme un raisonnement logique, un doute construit vers une épure de la représentation du geste et de ce qu'il traduit.

Par conséquent, si la capacité à saisir le geste/posture visible (révélateur de l'émotion et du signe qu'elle transmet) est limitée par les contraintes techniques (visée), la liberté de choisir le moment, l'angle de vue et la distance restent du ressort de photographe. La dimension technique associée à l'idée que la photographie ne peut saisir le réel reste un non-sujet dans notre démarche où le geste de photographier (incluant l'appareil) s'inscrit dans la capacité à nouer une relation intime avec le sujet intégrant ce geste.

Planche I.7 - le geste en photographie. La planche-contact, une empreinte lumineuse du geste



Planche contact FACES 973, n°5687 (extrait). Marlène Hardjopawiro, St-Laurent-du-Maroni, 15.10.2021.

Geste de la greffe de citronniers à la pépinière, innovation grâce à laquelle elle a acquis une notoriété.

Cadre blanc : le geste strict des mains (format vertical).

Cadre jaune : le geste contextualisé (posture, tabouret, chapeau, mains) changeant d'angle et de composition.



Planche contact FACES 973, n°5674. José Gomès, Route des Plages, Remire-Montjoly, 11.10.2021.

Gestes lors du retour sur le site de son arrivée en Guyane le 28.02.1989. Il revient sur ce lieu pour la première fois, à mon initiative, à la fin de la journée d'entretiens, à la tombée du jour. Il finit par écrire son prénom et la date de son arrivée sur le sable.

Gestes en séquence pour décrire les conditions et la dimension sensible de cette expérience.

Cadre blanc : les gestes stricts des mains qui accompagnent le récit et l'émotion.

Cadre jaune : le geste contextualisé (posture auto-réflexive, regard vers l'origine) changeant d'angle et de composition.

Cadre rouge : épure du geste et suggestion de la posture, de dos, le regard vers le point d'arrivée et la végétation.

C. Des motifs aux métaphores : transcrire le sensible par l'approche non-représentationnelle

« Parfois, je montais l'appareil dans un coin de la pièce, je m'asseyais à une certaine distance avec le déclencheur souple à la main, et je regardais nos gens pendant que M. Caldwell leur parlait. Il pouvait se passer une heure avant que leurs visages et leurs gestes nous offrent ce que nous étions en train d'essayer d'exprimer, mais à l'instant même où cela se produisait, la scène était fixée sur la pellicule avant qu'ils ne sachent ce qui s'était passé ». Margaret Bourke-White in Susan Sontag (2000 rééd. 1993 : 223)

Rappelons que la qualité indicielle de la photographie repose sur le signe qui « signifie son objet seulement en vertu du fait qu'il est réellement en connexion avec lui. J'appelle ce signe un indice, l'index de la main étant le type de cette classe de signe. L'indice n'affirme rien, il dit seulement : "Là". Il se saisit, pour ainsi dire, de vos yeux et les force à regarder un objet particulier et c'est tout » (Peirce, 1978 : 144). « Les indices renvoient à des individus, des unités singulières, des collections singulières d'unités ou de contenus singuliers » (*ibid.* : 160). Dans une analyse sémiotique, les indices (seuls ou composés) d'une image photographique désignent des idoles (représentation par ressemblance) ou des symboles (représentation par convention). J'y reviendrai dans le deuxième chapitre.

a) Les motifs : les conditions de l'interprétation des signes et des indices

« (...) contrairement aux idées reçues, les images au sens 'propre' ne sont pas stables, statiques ou permanentes dans l'acception métaphysique ; ceux qui les regardent ne les perçoivent pas tous de la même manière, comme les images rêvées ; elles ne sont pas non plus exclusivement visuelles, mais impliquent une approche et une interprétation multi-sensorielle. » (Mitchell, 2009 : 51).

Dans ma démarche, l'observation puis la prise de vue sont souvent liées à l'émotion suscitée par une scène. Rappelons qu'elle est attachée à une expérience⁷⁰ partagée entre le chercheur et le sujet ou à une connaissance heuristique sur le thème qu'il va retrouver dans un détail (voir *supra*). L'image photographique – le regard du photographe (nous y reviendrons dans le deuxième chapitre - reflète non seulement sa capacité à s'émouvoir, mais aussi sa manière de composer avec des figures indicielles (gestes ou expressions physiologiques, structure du paysage, etc.) suggérant celui-ci. Le photographe compose avec des éléments et ce qu'ils évoquent. La méthode n'a pas pour objet une visualisation par un tiers-spectateur mais bien de comprendre les contingences socio-spatiales de l'Autre, en l'occurrence un corpus composé d'immigrés évoquant leur parcours.

Cependant si les signes sont perceptibles, l'interprétation (l'invention) procède d'une signification empruntée à l'histoire des arts visuels. La photographie utilise ces motifs issus, pour partie, d'une taxonomie symbolique conventionnelle (religieuse, histoire antique, représentation du corps, etc.) située culturellement d'une part, et, attachés pour partie à l'idée d'une signification universelle d'autre part. Sans entrer dans les débats qui dépassent mes compétences en la matière, deux références - Erwin Panofsky (1969) et Aby Warburg (2012, 2020) et leur filiation importante - sont essentielles pour borner mon approche.

⁷⁰ Se reporter aux planches Planche 1.5 - Trois figures de José Gomès. Une forme chronotopique sur des lieux du parcours p. 40 et Planche 1.6 - Trois moment-lieux relationnels (Philip Stanley Palton, Saint-Laurent-du-Maroni, oct. 2021) p. 46.

Aby Warburg (1866-1929), philosophe et historien de l'art allemand, a développé une méthode d'analyse des images basée sur les figures récurrentes du *pathos*⁷¹ depuis l'antiquité. L'*Atlas Mnemosyne*⁷² est un *corpus* de près d'un millier d'objets photographiés, de cartes, d'images d'art ancien et moderne, et, enfin, de notes. Cet ensemble a été réuni entre 1915 et 1929.

En les positionnant sur des tableaux qu'il photographie ensuite, Warburg catégorise des images à travers des thèmes tels que la religion, la mythologie et les croyances populaires, montrant les continuums culturels à travers le temps et les cultures, les *pathosformeln*. Le principe méthodologique ne dissocie pas l'étude des formes de l'œuvre de celles de ses fonctions. Il ne dissocie pas, non plus, l'étude de l'œuvre de celle de ses usages sociaux, ni de celle du monde de l'art dans lequel elle a été créée. Les analyses iconologiques des corrélations, réunies dans l'*Atlas Mnemosyne*, déterminent la première forme de grammaire figurative des postures humaines évoquant les sentiments, en postulant, en outre, d'un universalisme des figures du pathos.

Warburg dégage ainsi des motifs picturaux (formes, expressions et significations) récurrents traduisant des émotions dont les prétentions sont universelles et transculturelles, transmises en tant que tels. On retrouve ainsi :

- la figure de l'agonie à partir des représentations de la tragédie grecque et dans celles de *Vierge à l'enfant* : expression de la douleur, de la souffrance et de la mort. Elle est représentée par des scènes de martyr, de sacrifice ou de violence, de naufrage ;
- la figure des émotions complexes à partir des représentations de *Dionysos* et des masques : expression de l'émotion, de la passion et de la diversité des sentiments. Elle est représentée par des scènes de danse, de musique ou de théâtre ;
- la figure de la mélancolie à partir des portraits de la Renaissance et des poses de sculptures antiques (grecques et romaines) : expression de la tristesse, de la solitude, de la dignité, de la vanité et de l'individualité. Elle est représentée par des scènes de deuil ou de perte ;
- la figure de l'anxiété à travers des portraits de la Renaissance et des sculptures antiques (grecques et romaines) : exprime la peur et l'angoisse. Elle est représentée par des scènes de menace ou de danger ;
- la figure de la colère à partir des représentations de *Médée* : exprime la vengeance, la révolte et la rébellion. Elle est représentée par des scènes de protestation ou de révolte.

En transposant les *pathosformeln* aux photographies de migrants, on identifie ces motifs iconographiques universels. Ils expriment toutes les facettes d'une expérience humaine selon des contextes différents, dont les représentations sont politiques⁷³.

Les symboles fréquemment rencontrés sont surtout associés aux parcours migratoires dans leurs volets logistiques, sociaux, géographiques (figures de la frontière et de sa matérialisation). On retrouve les symboles d'expérience traumatique du déplacement (éléments liés au déplacement des migrants tels que des bagages, des moyens de transport, des cartes, des routes, etc.), les symboles de la vulnérabilité (éléments liés aux difficultés et aux risques liés à l'exil tels que la fatigue, la faim, la soif, la maladie, la peur, etc.), les symboles de l'exclusion (éléments liés aux obstacles rencontrés par les migrants tels que

⁷¹ Le *pathos* est une partie de la rhétorique qui traitait des moyens propres à émouvoir l'auditeur (Le Petit Robert, 2007). Cette figure discursive est transposée à l'image et aux motifs qui suscitent l'émotion.

⁷² L'*Atlas* (suite de tableaux) n'a jamais été publié de son vivant, mais seulement en 2012 (partiellement) et en 2020. L'*Atlas Mnemosyne* est considéré comme une œuvre pionnière dans le domaine de la recherche visuelle et de l'histoire de l'art.

⁷³ Dans le deuxième chapitre, l'ensemble des figures universelles a été utilisé pour analyser la figure du migrant et l'importance du lien entre image et politique. Se reporter à Planche 2.4 – L'iconologie de la figure du migrant. Exemples d'images primées (World Press, Visa d'or humanitaire, National Geographic) p.117.

les barrières, les clôtures, les frontières, les camps de réfugiés, etc.), et, enfin, les symboles de l'espoir (éléments liés aux aspirations et aux rêves des migrants tels que les drapeaux, les bannières, les affiches, les banderoles, etc.).

Cependant, il est difficile de tirer une matrice opérationnelle d'une analyse visuelle, à défaut d'une « *forme visuelle du savoir* » (Didi-Huberman, 2011 : 12), fondée sur le montage soulignant des motifs similaires et récurrents dans les images. De fait, cette approche repose sur la réception⁷⁴ des images et la capacité à identifier des figures récurrentes.

Dans mon cas, on retrouve des motifs universels exprimant des émotions complexes en raison d'un retour réflexif sur des expériences passées et des spatialités à plusieurs échelles. L'expression corporelle perceptible dans les gestes, désigne des postures émotionnelles universelles et des sentiments communs à l'espèce humaine. Ainsi, pour Giddens (1987 : 116) cité par Piette (2007 : 26) le visage reste « *la région dominante du corps dans laquelle sont gravés les enchevêtrements complexes de l'expérience, du sentiment et de l'intention* ». Dans l'approche philosophique de d'E. Lévinas (1972) le visage est défini comme un lieu pour saisir l'altérité. L'effet de ce visage est d'interroger l'égoïsme du moi et de briser toute l'intentionnalité qui le vise ; l'Autre (défini métaphoriquement par son visage), ne saurait se réduire à la relation de sujet à objet. Cette proposition se conçoit facilement dans le cas de photographies de personnes (rapport à l'altérité). On peut aussi l'imaginer avec des paysages, vus comme des produits sociaux incarnés matériellement ou représentés dans des environnements (urbains et ruraux). Le corps sensible, phénoménologique, devient le viatique d'une compréhension des indices exprimant des dimensions politiques, mémorielles ou écologiques, telles que les abordent Macpherson (2010), Wylie (2002) ou Waterton(2020) par exemple. Ainsi, l'association d'indices permet de produire des figures, comment autant de motifs visuels proposant des représentations de catégories d'émotions suggestives.

A la différence de Warburg, dont il était pourtant proche, Erwin Panofsky (1892-1968) a développé une méthode d'analyse basée sur les motifs iconographiques dans les images⁷⁵. Il puise ses références dans les représentations de la religion (chrétienne), de la science (astrologie, alchimie) et de la littérature. Dans son ouvrage *L'œuvre d'art et ses significations. Essai sur les arts visuels* (Panofsky, 1969, rééd. 2008), la dimension universelle est écartée à partir du prisme intégrateur de la représentation des proportions humaines, à partir d'un corpus iconographique de peintures de la Renaissance.

Cependant, plusieurs motifs iconographiques identifiés par Panofsky (Panofsky, 1969, rééd. 2008) sont récurrents dans les images traitant de la question migratoire⁷⁶ :

- Les symboles *religieux*⁷⁷ : représentent des figures ou des symboles liés à la religion tels que des saints, des anges, des croix, des bibles, etc. et ont une signification spirituelle ou religieuse. Les motifs religieux sont souvent visibles dans l'expérience migratoire du voyage, dans l'accueil, dans la protection, mais aussi dans les corps gisants parce qu'épuisés du voyage ou la figure de la piété.

⁷⁴ La littérature est abondante sur relation entre production-réception et sur le gradient de la différence entre les deux registres (Flüsser, Krauss, Sontag etc.).

⁷⁵ « Si Erwin Panofsky théorisa à maintes reprises l'approche iconologique, il n'a pas la paternité du terme : Aby Warburg, ayant démêlé les fils nouant survivances de l'Antiquité et psychologie des images, fut en effet le passeur qui permit à Panofsky de construire une théorie iconographique » (Huys et Vernant, 2019 : 71).

⁷⁶ Dans le chapitre 2, l'ensemble des motifs culturels a été utilisé pour analyser la figure du migrant et l'importance du lien entre image et politique. Se reporter à Planche 2.4 – L'iconologie de la figure du migrant. Exemples d'images primées (World Press, Visa d'or humanitaire, National Geographic) p.117.

⁷⁷ Se reporter à Planche 1.8 - Significations des motifs (exemple de motifs religieux) p. 56.

- Les symboles *mythologiques* : représentent des figures ou des symboles liés à la mythologie tels que des dieux, des déesses, des héros, des monstres, etc. et ont une signification culturelle ou littéraire. Quel que soit le genre, la figure du pionnier, du héros-bâtitseur, de celui qui réussit envers et contre tout est constitutif du mythe migratoire.
- Les symboles *alchimiques* : représentent des figures ou des symboles liés à l'alchimie tels que des étoiles, des serpents, etc. et ont une signification scientifique ou spirituelle. Dans les photographies d'immigrés, ces motifs sont mobilisés pour donner des représentations de la culture de l'Autre, des éléments d'altérité culturelle (motifs vaudous, bouddhistes, animistes entre autres exemples).
- Les symboles *astrologiques* : représentent des figures ou des symboles liés à l'astrologie tels que les planètes, les signes du zodiaque, les étoiles, les constellations, etc. et ont une signification cosmologique ou divinatoire. On retrouve ces motifs dans les photographies de nuit, de trajet (traversée) ou de campement évoquant tantôt l'incertitude, tantôt une forme d'espoir ou de quête. La tonalité et la texture des ciels sont souvent associées à la clarté des écrans des smartphones ou aux reflets de l'eau.

Cependant, cette dichotomie entre approche universelle *versus* positionnement culturel n'est pas toujours adaptée à la signification et à l'utilisation des motifs. Par exemple, Rogoff (2000) montre que leur hybridation est devenue commune avec la mondialisation et la généralisation des circulations transnationales et diasporiques. Elle souligne combien la traduction culturelle produit des sens renouvelés issus de négociations complexes entre cloisonnement et mélange des cultures. En abordant le thème de l'archivage d'objets culturels qui fonde les références de ces motifs, elle soulève l'ambiguïté des catégorisations des identités culturelles portées par les objets à classer, en remettant en question, paradoxalement, la dimension universelle dans la mondialisation. Dans ce contexte, pour Rogoff (2000), l'art, dans ses dimensions performatives (spatiales et visuelles) devient un des moyens de repenser les cultures et, par conséquent les motifs qui les expriment. On retrouve un propos similaire chez Grison (2002) avec *l'Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental* où il associe des formes spatiales et les motifs sensibles hybrides qu'il dégage des tableaux (picturaux). Amilhat Szary (2021) propose aussi de nouvelles façons d'aborder l'esthétique politique de la frontière en une multiplicité de lieux symboliques qui font un motif à part entière, en questionnant les représentations culturelles et les ambiguïtés de cet objet géographique.

Enfin, il existe de nombreux cas de l'histoire de l'art où l'emprunt émerge aux deux courants de pensées et que l'on peut retrouver dans les photographies liées aux parcours migratoires. Les images empruntent des éléments contextuels à la peinture de genre⁷⁸ et, surtout à la peinture sociale apparue dans le premier tiers du 19^e siècle⁷⁹. L'objectif principal de ce courant est de sensibiliser aux vulnérabilités sociales et d'inciter à l'action. On peut citer Honoré Daumier (1808-1879) pour ses caricatures et scènes parisiennes, Gustave Courbet (1819-1877), Édouard Manet (1832-1883) et Jean-François Millet (1814-1875) pour leurs peintures réalistes et sociales qui représentent les ouvrier-e-s industriel-le-s et agricoles.

Dans le même courant Thomas Eakins (1844-1916) ou George Bellows (1882-1925), étatsuniens sont connus pour leurs toiles traitant des classes populaires aux États-Unis, ou, encore, Käthe Kollwitz (1867-

⁷⁸ Apparue au XVI^e siècle contre la peinture religieuse, la peinture de genre est un courant artistique qui se concentre sur la représentation de scènes de la vie quotidienne de manière réaliste (scènes de la vie domestique, des scènes de travail, des scènes de divertissement ou des scènes de rue). On peut citer Jan Steen (1626-1679), Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Edward Hopper (1882-1967) ...

⁷⁹ Apparue au milieu du XIX^e siècle, la peinture sociale est un courant pictural qui se concentre sur la représentation des conditions sociales et économiques, souvent de manière critique ou engagée. Les tableaux représentent les inégalités sociales, les contraintes économiques, les injustices ou – c'est (encore !) actuel - les luttes des classes.

1945) peintre allemande connue pour ses dessins politiques de travailleurs, de femmes et d'enfants, dans des situations d'extrême pauvreté ou de violence.

L'influence de la peinture sociale se traduit par la production d'images de personnes qui se trouvent dans des situations de précarité, de détresse ou de vulnérabilité, qui sont souvent représentées dans des scènes de la vie quotidienne⁸⁰, d'activité de travail précaire ou aliénante, ou dans des scènes dramatiques. On retrouve l'influence de la peinture de genre, dans les photographies de réunions rassemblant des collectifs immigrés pour des revendications, des actions sociales ou politiques ou des événements festifs (mariage etc.). Dans mon cas, il n'est pas question de proposer une peinture sociale de la pauvreté⁸¹ à travers la vulnérabilité du migrant qui le réduit à une forme de faiblesse. Il s'agit de saisir son humanité entière à partir des motifs iconologiques - visibles et non visibles - qui dénotent son autonomie.

Dans les faits, la co-construction de la photographie en lien avec l'Autre mobilise tout à la fois des motifs issus de ma propre dimension culturelle (Panofsky, 1969, rééd. 2008), celle de l'Autre qu'il me donne à voir et à photographier, et, enfin, la nôtre, entre universalisme et *bricolage*⁸² (Lévi-Strauss, 1962) culturel construit dans l'échange.

⁸⁰ Se reporter à Planche 1.8 - Significations des motifs (exemple de motifs religieux) p. 56.

⁸¹ Se reporter à Chapitre 3.I.B La photographie en pratique : *Chèche Lavi !* (Portfolio sensible) p.145.

⁸² Ce concept est défini par Claude Lévi-Strauss dans l'ouvrage *La Pensée Sauvage* (1962). Il montre comment les sociétés font preuve d'ingéniosité en utilisant des objets et des symboles de manière créative pour résoudre des problèmes, plutôt que de suivre des schémas stricts ou des techniques standardisées.

Planche 1.8 : Signification des motifs (exemple de motifs religieux)



Renaldo Achthoven, village Paddock, Saint-Laurent-du-Maroni, 2022.

Le motif religieux, ici d'une église évangéliste, apparaît sur le mini-bus, par la colombe blanche tenant un rameau d'olivier, référence au message transmis à Noé annonçant la terre après le déluge dans l'ancien testament (la lumière). On retrouve la dialectique Lumière#-Ténèbres dans le nom floqué sur le mini-bus : EGLISE LA LUMIERE.

Renaldo, immigré du Surinam, tient dans sa main gauche une fleur blanche de frangipanier, fragile et délicate, qui renvoie à l'apaisement. Enfin, le geste du bras droit est protecteur, l'attitude est bienveillante.

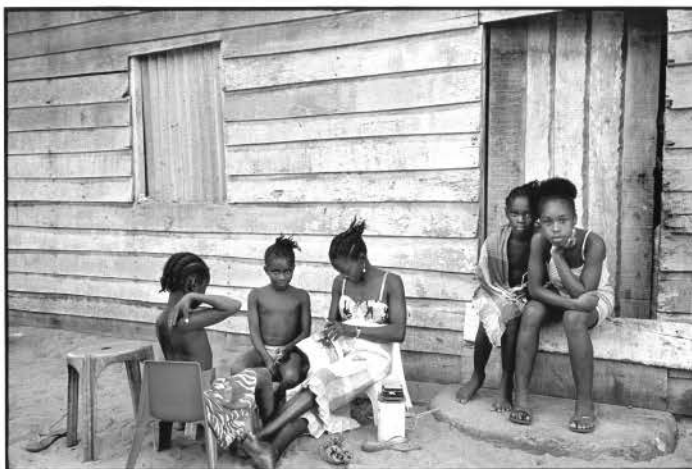
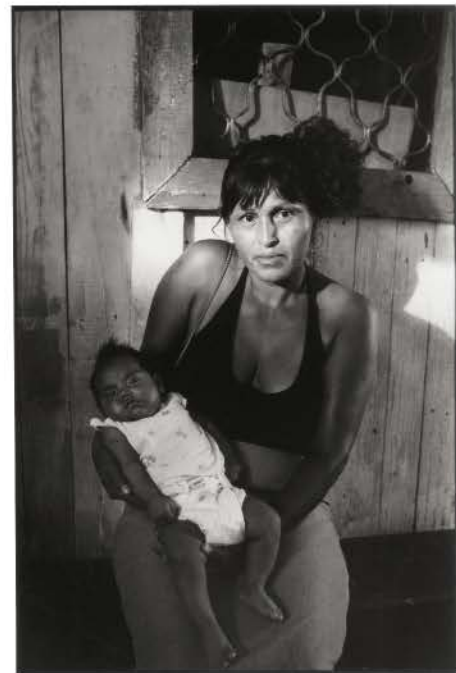
L'épave a longtemps servi à transporter les fidèles de la communauté amérindienne Kalin'a, dont une partie a émigré du Surinam dans les années 1980, et dont Renaldo est issu. Cette église est un lieu de solidarité, d'animation sociale .

Renaldo y est très impliqué, y puisant une légitimité morale dans ses fonctions de médiateur social.

Quartier Matinha, Cayenne, 2011.

La référence n'est pas explicitement religieuse, mais la signification du signe fait référence au motif chrétien de la vierge à l'enfant.

C'est le visage de la mère, immigrée péruvienne, qui est dans la clarté et non celui l'enfant, comme dans la figure biblique La figure d'espoir que symbolise la naissance contraste avec l'enfermement de paysage urbain confiné et son caractère rudimentaire (grilles et planches, instabilité de la posture de la mère).



Quartier Colombie (haut), Saint-Laurent-du-Maroni, 2019.

Dans cette scène de genre, sujet à la fois social et religieux, la mère, immigrée du Surinam) lit la bible des évangélistes à ses quatre filles, en fin d'après-midi, après la sortie de l'école primaire.

Les églises évangéliques constituent des acteurs qui contribuent au maintien d'une forme d'ordre social par une implication dans l'organisation de la vie quotidienne des fidèles (pour les enfants : ramassage scolaire, aide au devoir, par exemple).

b) Les éléments d'une narration visuelle : l'usage des équivalents (Stieglitz) et des métaphores

L'intention de rendre compte d'une émotion se traduit aussi par la photographie d'objets métaphoriques, comme en témoigne la série photographique des *équivalents*⁸³ d'Alfred Stieglitz (1864-1946). Minor White (1908-1976), fortement influencé par ce concept⁸⁴, écrit à ce sujet que « *Lorsque le photographe nous montre ce qu'il considère comme un Equivalent, il nous montre l'expression d'un sentiment, mais ce sentiment n'est pas le sentiment qu'il avait pour l'objet qu'il a photographié. Ce qui est réellement arrivé, c'est qu'il a reconnu un objet ou une série de formes qui, lorsqu'elles sont photographiées, peuvent produire une image dotée de pouvoirs de suggestion spécifiques qui peuvent diriger le spectateur dans un sentiment, un état, ou un lieu particulier qu'il connaît à l'intérieur de lui-même* » (White, 1963 : 170). Ainsi lorsqu'une photographie « *fonctionne comme un Equivalent, elle est à la fois un enregistrement de ce qui se passe devant l'appareil photo et un symbole spontané. (Un 'symbole spontané' est un symbole qui se développe automatiquement pour répondre au besoin du moment. Une photographie de l'écorce d'un arbre, par exemple, peut soudainement faire naître chez un individu un sentiment correspondant de rudesse de caractère)* » (White, 1963 : 17).

Dans ma démarche intentionnelle, la photographie peut s'exprimer par motifs métaphoriques⁸⁵, en usant d'*équivalent* (notamment des ciels) en complément du texte : en l'espèce, la représentation photographique de la réalité est une image métaphorique d'une autre réalité, qui reste visuellement absente mais traduit une émotion ou une intelligence du regard, soit un concept que je cherche à décrire. Sans que cela soit une mise en fiction, on peut structurer ce schéma photo-narratif dans une forme chronotopique construite par une approche sensible du réel porteur d'informations.

Le travail mené sur les immigrés et les migrants en Guyane relève de ce principe associant lieux anciens et récents de migrations, circulations et transformations des espaces, nature des choix et des lieux du parcours migratoire. Un de mes terrains dans le Nord-Ouest guyanais est une zone ayant accueilli plusieurs infrastructures d'accueil de migrants, souvent réutilisées⁸⁶ : lépreux de la colonies (fin 19^e siècle), puis détenus de droit commun (bagne et cimetière de l'Acarouany), puis réfugiés Hmong du Laos (1976), puis réfugiés Djuka de la région surinamaïse du Cottica lors de la guerre civile dans ce pays frontaliers de la Guyane (1986-1992). Les éléments du montage sont des séquences en noir & blanc, composées d'éléments figuratifs liés au milieu d'implantation (motifs issus de l'univers forestier pour l'un, et l'univers fluvial pour l'autre), mais aussi de l'habitat, d'un mode de vie, de l'empreinte de l'histoire (esclavage, pionniers et descendance). Cela constitue des images fixes sans mots, des moments et des lieux, des abstractions visuelles dans l'espace et le temps. Ce que forment ces montages sont des images-*équivalences* au sens de Stieglitz et de White, des idées, des sentiments, des émotions,

⁸³ À partir de 1922, puis de 1923 à 1934, Alfred Stieglitz (1864-1946) photographie les nuages au-dessus du lac George (État de New York). La série de deux cents photographies est d'abord appelée *Songs of the Sky* (référence lyrique), puis *Equivalents*. Ces images volontairement abstraites malgré la dimension indicielle explicite, constituent une réponse émotionnelle à son propre état au moment où il photographie – contemplation, engagement romantique et confrontation à la mort - et à montrer que le contenu d'une photographie peut être différent de son sujet.

⁸⁴ Les idées controversées de Minor White (1908-1976) ont exercé une influence sur une génération de photographes et résonnent encore aujourd'hui. Après avoir étudié l'histoire de l'art à l'université de Columbia, sa carrière photographique débute en 1938 à Portland, dans l'Oregon, avec des missions pour la WPA (Works Progress Administration). Il s'oriente vers la métaphore, en créant des images empreintes de symbolisme. Ces *équivalences* font référence à l'émotion ressentie dans une photographie à partir d'objets devenus des formes abstraites par l'angle de vue et l'éclairage. Dans l'ouvrage *Octave of Prayer* (Aperture, 1972), il pousse l'analyse d'images jusqu'à des emprunts mystiques voire fétichistes au point de considérer les images photographiques comme des objets de culte.

⁸⁵ La métaphore est une image imaginative qui compare deux choses distinctes en utilisant des motifs symboliques, tandis que l'analogie est une comparaison directe de deux choses similaires. Ce concept est approfondi dans la section suivante.

⁸⁶ A titre d'exemple, se reporter à Planche 1.9 - Les formes chronotopiques d'une séquence de photographies. L'exemple de sites d'accueil de collectifs d'immigrés (Charvein-Acarouany), 2021-2022 p.60.

des vues, des concepts. Elles donnent une représentation cohérente et insécable d'un phénomène global et d'un objet total, en l'occurrence ici de l'aventure humaine que constituent les migrations. Ce tout constitue plus que la somme des parties (histoire, démographie, circulations, etc.) étudiées avec des méthodes différentes et de manière compartimentée.

Ces montages d'images photographiques⁸⁷ sont une visualisation de la présence des indices (empreintes lumineuses), mais ils révèlent une dimension sensible immatérielle, pourtant non conscientisée (absente) au moment de la prise de vue : par exemple, quand nous photographions le chef coutumier Djuka en face de l'ancien camp géré par le Haut Commissariat aux Réfugiés, nous ne nous référons pas à l'esclavage, ni à la pirogue, alors que la présence et l'attitude de cet homme - à ce moment et dans ce lieu - sont tributaires de la traite, de la maîtrise de la fabrication de ces bateaux africains et de la guerre civile 30 ans plus tôt. En réitérant le processus avec le chef coutumier Hmong, sur le même site, on note des différences qui génèrent des questionnements à partir des différences : forêt *versus* fleuve, groupes issus de guerre (Laos *versus* Suriman), implantation à partir de camps ou de dispositifs d'habitats précaires ; la marge et sa transformation sont interrogées ici.

La géographie est une science à base indicielle et cette perspective d'analyse socio-spatiale ouvre une voie qui positionne le sensible et son expression métaphorique au sens de Ricoeur⁸⁸ (1975) et de Mitchell (1994). En effet, Martinengo (2013 : 24) relève que « pour Ricoeur, la métaphore est l'illustration la plus évidente du phénomène que W.J.T. Mitchell, dans une perspective totalement différente, désigne par le terme d'imagetext. Dans *Picture Theory* (1994), un des textes fondateurs de ce qu'on a appelé le pictorial turn de la pensée contemporaine, Mitchell recourt à la notion d'imagetext pour penser sous un angle particulier les 'dispositifs synthético-conceptuels réunissant image et texte' ». Pour les deux auteurs, la métaphore est un phénomène où les représentations visuelles n'ont pas véritablement besoin d'une traduction en mots parce que les images sont « immanentes aux paroles mêmes » (*ibid.* : 25).

Les métaphores (*équivalents* de Steiglitz et *équivalences* de White) documentent la réalité, telle qu'elle nous apparaît à travers les sens, à la fois intellectuellement et émotionnellement, en tant qu'expérience interne. En rendant cohérent un ensemble de facteurs par un langage iconologique (métaphores et séries) cette démarche est d'un apport essentiel à une quête scientifique.

Si l'usage de la métaphore figurative, fondée sur des formes indicielles parfois sans rapport avec ce qu'elles représentent, est essentielle pour transmettre une émotion issue d'une expérience partagée, elle ne diminue pas la portée documentaire de l'image photographique. L'emprunt à la notion d'*équivalence* - en lui ôtant sa dimension mystique et son application à des séries ou à des images photographiques singulières, permet de donner corps à une forme chronotopique qui révèle l'objet de recherche comme un tout. En ce sens cette démarche produit une connaissance fondée sur la

⁸⁷ Se reporter à Planche 1.9 - Les formes chronotopiques d'une séquence de photographies. L'exemple de sites d'accueil de collectifs d'immigrés (Charvein-Acarouany), 2021-2022 p. 60.

⁸⁸ Si Ricoeur développe ce concept dans la *Métaphore vive* (1975), il en donne une définition synthétique dans le tome 1 de *Temps et Récits* (1983). En une phrase, il définit ce concept comme étant « la capacité de produire un sens nouveau, au point de l'étincelle de sens où une incompatibilité sémantique s'effondre dans la confrontation de plusieurs niveaux de signification, pour produire une signification nouvelle qui n'existe que sur la ligne de fracture des champs sémantiques. Dans le cas du narratif, je m'étais risqué à dire que ce que j'appelle la synthèse de l'hétérogène ne crée pas moins de nouveauté que la métaphore, mais cette fois dans la composition, dans la configuration d'une temporalité racontée, d'une temporalité narrative. » (Ricoeur, 1983 : 218). Ricoeur explore les différentes façons dont le temps est utilisé dans la narration et la façon dont la narration peut créer de nouveaux sens en combinant différents niveaux de signification, dont la métaphore est une synthèse et dont le sens dépasse la somme de ce qu'elle agrège. S'il l'imagine dans le cadre d'études philologiques, cette définition est applicable à toutes les analyses en histoire de l'art. Il est logique de retrouver ce propos dans la photographie, et dans les études visuelles de manière générale.

« puissance intrinsèque de montage qui consiste à découvrir [...] des liens que l'observation directe est incapable de discerner » (Didi-Huberman, 2011, p. 13).

Ce faisant, les montages questionnent les registres interprétatifs et l'étonnement : quelle est la part de l'imagination et quels sont les ressorts des intuitions de recherche qui se nichent au cœur d'une géographie des émotions ? La part de l'expérience collective partagée sur les terrains de collecte - chargée de rapports sensibles, nourrie de mémoires visuelles et olfactives, structurée de récits écourtés - nourrit des connaissances apprises par le corps.

Cette démarche sur le terrain, s'accorde avec l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty, en particulier telle qu'il l'a décrite dans son dernier ouvrage, *L'œil et l'esprit*. Peu de temps avant sa disparition, il séjourne au Tholonet (non loin d'Aix-en-Provence) à l'été 1960 ; il cherche à saisir la relation entre les paysages de la Sainte-Victoire et ce qu'il observe des tableaux de Cézanne. Il résume sa phénoménologie de la perception, le rapport entre le visible et l'invisible, en montrant, d'abord, combien « *ce premier émerveillement qui naît du seul fait de voir, de sentir, et de surgir soi, là – du fait de cette double rencontre et du monde et du corps, [est] à la source de tout savoir et qui excède le concevable* » (Merleau-Ponty, 1985, rééd. 1993 : III). Il montre, également, que le morceau de cire, de craie ou de pigments du peintre, sont des objets visibles, indiciels, qui rendent matériel/concret le travail d'atelier, mais pour extraire la vision de l'indice visible, il faut un paysage qui a déjà captivé l'esprit avec l'œil, où la présence réelle des choses se donne formellement (plastiquement) dans le tableau ; c'est aussi le sens des *équivalences* (Abstraction à partir des formes indicielles) chez Minor White, ou des montages que questionne Didi-Huberman (2016) devant l'image, ou, encore, de la formalisation du Tout-Monde chez Glissant (1997, rééd.2017).

Planche 1.9 : Les formes chronotopiques d'une séquence de photographies.

L'exemple de sites d'accueil de collectifs d'immigrés (Charvein-Acarouany), 2021-2022 : détenues de droit commun, réfugiés Hmong du Laos (1976), réfugiés Djuka de la région du Cottica lors de la guerre civile surinamaïse (1986-1992).



Yaj Tsav Phaj, représentant coutumier Hmong, Javouhey (devant la première maison construite en 1976), commune de Mana, 28 04 2022.



Eduard Pinas, Kapiten (représentant coutumier) Djuka, Charvein (chez lui, en face de l'ancien camp de réfugiés), commune de Mana, 14 10 2021.



c) Saisir le sensible par les approches non-représentationnelles

A partir d'une démarche photographique, les liens entre la géographie et les approches phénoménologique, chronotopique et métaphorique, s'avèrent très pertinents pour l'identification des facteurs intervenant dans un processus (ici pour la compréhension des parcours migratoires).

Ainsi, notre démarche met l'accent sur l'importance de mobiliser des éléments issus des études visuelles. L'œuvre plastique et ses significations en termes sémiotiques (Panofsky, 1969 rééd. 2008 ; Didi-Huberman, 2016 ; entre autres) ou iconologique (Mitchell, 2014 ; Boidy, 2017 ; entre autres) constituent un champ fécond pour dépasser le stade illustratif ou descriptif de l'usage des photographies en géographie.

Toutefois, si l'image, les montages et ce qu'ils veulent dire peuvent être analysés, la question d'une démarche scientifique reste posée en ce qui concerne la hiérarchisation des facteurs explicatifs des processus, ainsi que la dynamique du processus de production de l'espace.

Quelles géographies révèlent ces montages photographiques pointant, d'un côté, des éléments humains (scènes de vie, portraits, séquences de gestes), et, d'un autre côté, des éléments non humains (objets, paysages ruraux et urbains) ? Comment saisir des spatialités à partir de ces images et de ces montages, issus de terrains réguliers dans une temporalité longue ? Comment traduire les affects dans leur dimension heuristique, soit identifier les relations sémantiques ou de subsomption ; comment rendre spatialement et socialement tangibles les rapports de pouvoir tels qu'ils apparaissent dans le montage ?

L'approche conduite à partir des terrains guyanais en valorisant une sensibilité (en terme phénoménologiques) montre la richesse des analyses tirées des « non-représentations » attachées à l'iconographie photographique. Ce que nous proposons est aussi une approche dans le temps long, sur un terrain qui valorise le non-exceptionnel. Dès lors, le micro-événement généré par l'échange avec le chercheur, permet de comprendre ensemble - souvent au cours du récit et de la mise en photographie permise par la relation sensible - la diversité des choix qui président au parcours migratoire et à l'ancrage territorial des collectifs immigrés.

En ce sens notre démarche emprunte à la théorie non-représentationnelle (TNR) apparue depuis le milieu des années 1990 à la suite des travaux de Nigel Thrift (1996, 2007), Anderson (2006), Laurier et Philo (2006), Lorimer (2005). « *La notion de non-représentationnel renvoie à différentes tentatives de dépassement du recours privilégié dans les sciences humaines au modèle représentationniste, c'est à dire à une conception de la pensée envisagée comme préalable à la recherche de sens et à l'accomplissement de l'action. Au contraire, les approches non-représentationnelles contribuent à mettre en avant dans l'étude de l'expérience humaine les pratiques, la matérialité, l'incorporation et le rôle fondamental des processus plutôt que des résultats et des productions.* » (Entrée *Théorie non représentationnelle*, Performascope⁸⁹, 2022). Ce que la théorie non-représentationnelle ajoute à un compte-rendu des émotions, c'est une insistance sur la signification de ce qui ne peut être amené dans la représentation - que ces représentations soient textuelles, linguistiques, visuelles ou autres (Thrift, 1996 ; Thrift et Dewsbury, 2000).

Cette approche répond à deux questions : d'abord, comment révéler et prendre en compte la vie en tant que processus différentiel et expressif des temporalités anciennes et à venir, où beaucoup de choses se passent avant et après la pensée réflexive consciente ? Ensuite, comment produire des types de description et d'analyse en engageant consciemment le chercheur (c'est-à-dire son intervention par ses connaissances et sa sensibilité) dans les pratiques qu'il étudie ? La théorie de la non-représentation n'est pas un nouveau paradigme qui éliminerait ou remplacerait les autres, pas plus qu'elle n'offre un ensemble de règles et de conventions qui pourraient former l'une des nombreuses conceptions

⁸⁹ Accessible en ligne : <https://performance-lab.huma-num.fr/fr/detail/177907>

holistiques du monde ; elle désigne plutôt un ensemble différencié de méthodes d'apprentissage pour répondre à ces deux questions (Thrift, 1996). La production des images et des montages est à la fois scientifique et sensible, marquée par une dimension phénoménologique où la corporéité est essentielle ; le chercheur est donc impliqué, incarné dans le phénomène qu'il étudie et apprécie. Du point de vue méthodologique, le courant non représentationnel s'est inspiré des arts et de leurs capacités à développer des approches non discursives, ouvertes aux langages, capables de constituer un monde qui confère à l'action son opérativité (Labussière et Aldhuy, 2012 : 586). Si les auteurs mentionnent le spectacle vivant (danse, théâtre) et la musique, on peut y ajouter les arts visuels.

Le paradigme non-représentationnel représente un intérêt pour « *la géographie de ce qui se passe* », décrite à partir des occasions réelles, partagées et ressenties (Thrift, 2007 : 2). Elle intègre la co-évolution du corps avec les choses non-humaines ; la théorie non-représentationnelle intègre les deux plutôt que de considérer le non-humain comme un « *simple habillage* » (*ibid.*, 2007 : 9). La TNR, issue de la géographie (humaine) britannique a mis l'accent sur les qualités de l'expérience corporelle, en particulier sur le paysage en le considérant comme un « *processus* » (Rose, 2002) ou une « *tension* » (Rose et Wylie, 2006).

Ainsi, la TNR « *s'intéresse aux assemblages hybrides de connaissances, d'instruments, de personnes, de systèmes de jugement, de bâtiments et d'espaces, étayés au niveau programmatique par certains présupposés et objectifs concernant les êtres humains* » (Thrift, 1997 : 130, cité par Simpson(2010 : 7-10)). Mais « *ces connaissances ne sont pas seulement déployées sciemment, elles sont aussi déployées politiquement (principalement mais pas seulement par les riches et les puissants) à des fins politiques : ce qui aurait pu être décrit comme esthétique est de plus en plus instrumental* » (Thrift 2004 : 58).

L'utilisation des montages⁹⁰ montre donc des éléments de tous types qui participent à la construction d'une spatialité complexe multi-scalaire et inscrite dans des temporalités longues, à l'image de la spatialité des parcours et des installations des collectifs immigrés. Les terrains étudiés régulièrement depuis vingt ans nous autorisent à nous inscrire dans une expérience partagée du quotidien, d'ailleurs souvent alimentée par des échanges d'informations, de photographies et de pratiques communes de lieux (domicile, aménagement, défrichage, ...). Elles produisent aussi un regard politique, nous y reviendrons dans le deuxième chapitre⁹¹.

En complément d'autres méthodes, ce cadre théorique présente un intérêt pour saisir les effets spatiaux de l'intégration de collectifs sociaux. Il se rapproche d'une microgéographie, d'espaces de relations entre acteurs dans des temporalités longues, impliquant l'expérience partagée avec le chercheur. Lorimer (2005 : 84) suggère que son travail « *se concentre sur la façon dont la vie prend forme et s'exprime dans des expériences partagées, des routines quotidiennes, des rencontres fugaces, des mouvements incarnés, des déclencheurs précognitifs, des compétences pratiques, des intensités affectives, des pulsions durables, des interactions non exceptionnelles et des dispositions sensorielles... qui échappent à l'habitude académique établie de s'efforcer de découvrir des significations et des valeurs attendues de notre découverte, de notre interprétation, de notre jugement et de notre représentation* »⁹².

⁹⁰ Se reporter à Chapitre 1.III.C Une approche sémiotique du montage p. 77.

⁹¹ Se reporter à Chapitre 2.III Vers une Géopolitique du regard p.120.

⁹² Traduction personnelle de : « focus falls on how life takes shape and gains expression in shared experiences, everyday routines, fleeting encounters, embodied movements, precognitive triggers, practical skills, affective intensities, enduring urges, unexceptional interactions and sensuous dispositions...which escape from the established academic habit of striving to uncover meanings and values that apparently await our discovery, interpretation, judgment and ultimate representation » (Lorimer, 2005 : 84) cité par Simpson, P. (2010) *Ecologies of Street Performance: Bodies, Affects, Politics*. Unpublished PhD Thesis, University of Bristol, Bristol, pp. 7-10.

Ce cadre théorique est intégrateur mais suscite, néanmoins, des incertitudes en termes d'approche scientifique. D'abord, comment hiérarchiser les facteurs qui interviennent dans le processus associant les émotions (les affects), les métaphores, aux liens non-visibles et aux liens non-humains ? Ensuite, quelle(s) forme(s) de normativité peut-on dégager, à des fins de comparaison, qu'il s'agisse de facteurs explicatifs ou d'organisation des variables intervenant dans la structuration d'un phénomène, ici la production de l'espace et les effets spatiaux produits par des collectifs immigrés ? En somme, quelle forme d'ordonnement peut-on construire pour saisir ces parcours migratoires enrichis par des facteurs non identifiés auparavant ?

Reprenant l'utilisation des montages⁹³, on peut questionner ce qui prévaut dans la structuration de l'organisation spatiale du site de Charvein : quel est le poids de la dimension migratoire de cet espace et son intégration au Surinam (camp et guerre civile surinamaïse) ? Quels sont les effets de l'esclavage, du marronage, de la colonisation et d'une organisation sociale (relations claniques, matrilinearité, matrilocalité), des circulations transnationales, et de l'intégration internationale de cet espace et dans les modes d'habiter le site ? Dans le cas des Hmong, les acteurs majeurs dans le processus d'ancrage territorial relèvent-ils des circulations issues de la diaspora ou des clans pionniers ayant acquis la terre défrichée sur la forêt ? Là encore, quelle est la part héritée ou adaptée des modes de production de l'espace ?

De fait, si l'intégration multi-factorielle des théories non-représentationnelles - abordées par le couple image-récit traduisant une approche phénoménologique où le corps est engagé dans la perception - s'avère puissante, elle doit être croisée avec d'autres approches, classiques et constructivistes, certes plus partielles dans leur objet et plus réduites dans leur portée analytique mais très complémentaires. En effet, si les théories non représentationnelles se révèlent utiles pour identifier des niveaux d'analyse impossibles autrement, leur intérêt s'avère en revanche plus limité pour explorer les modalités d'un dialogue réciproque entre l'intelligible et le sensible (Labussière et Aldhuy, 2012 : 586). Ces deux logiques ne sont pas incompatibles, en répondant pourtant de systèmes de compréhension différents, mais qui peuvent être associés dans une ontologie, une base d'information relationnelle.

⁹³ Se reporter à Planche 1.9 - Les formes chronotopiques d'une séquence de photographies. L'exemple de sites d'accueil de collectifs d'immigrés (Charvein-Acarouany), 2021-2022 p. 60.

III. Penser le terrain avec la photographie : enquête d'indices et de signes

« Comme beaucoup de photographes, j'ai commencé à prendre des photos par envie d'immortaliser des motifs d'espoir (...). Mais, chemin faisant, mon objectif a enregistré des motifs de désespoir et je me suis finalement dit qu'eux aussi devaient avoir leur place dans mes images si je voulais qu'elles soient sincères, et donc utiles. (...) J'ai trouvé dans les carnets du poète Théodore Roethke, le sésame que je cherchais 'je vois ce que je crois'. J'ai beau me défier des abstractions je me pose souvent trois questions (...): qu'est-ce que notre géographie nous oblige à croire ? Que nous autorise-t-elle à croire ? Et, le cas échéant, quelles obligations résultent de nos croyances ? » Robert Adams (2014) *Que croire là où nous sommes ? Photographies de l'Ouest américain*, Jeu de Paume, La Fábrica, Paris, p. 3

La photographie tient dans une tension entre une empreinte indicielle et des signes évocateurs, entre un registre scientifique et des démarches d'appariements de signes et de motifs (composition et esthétique), entre une illustration de la preuve et des matériaux d'analyse. Elle tient aussi dans la complexité du lien entre visuel et textuel.

Cette ambivalence se niche aussi dans sa place particulière au sein des études visuelles. Poivert (2016) s'interroge sur la nature de la photographie en tant qu'« image », telle que les *visual studies* définissent ce terme comme un artefact culturel d'une part et comme une forme vivante d'autre part (Mitchell, 2014, 2005).

Implicitement, ces orientations à partir d'un prisme visuel, conduisent à interroger notre capacité à déterminer les indices invisibles traduisant des processus sociaux (stratégies des parcours migratoires, en l'espèce) et leurs effets spatiaux. Autrement dit, à saisir les spatialités à partir de la prise en compte de l'indicible sensible et de l'invisible essentiel, grâce aux indices pour lui donner corps dans un registre scientifique.

Par conséquent, si la dimension indicielle de la géographie d'une part, et l'instance centrale du terrain d'autre part, déterminent les conditions du savoir géographique, alors la perception sensible - tributaire d'une démarche immersive⁹⁴ – et le montage d'images photographiques sont deux démarches qui révèlent les spatialités.

A. La perception sensible des figures géographiques

« Voir ! Voir ! Éprouver par la vue, apprendre par la vue, est-il rien de plus intéressant pour l'homme d'aujourd'hui ? » René Huyghe in Lucien Hervé, Imola Gebauer (2017) Lucien Hervé. *Géométrie de la lumière*, Paris, Jeu de Paume, LienArt, p. 40.

En géographie où l'angle d'analyse est l'espace, l'expérience sensorielle du terrain d'étude se traduit par le primat de l'exercice du regard pour l'observation des indices. Il s'agit de rendre lisible le visible, c'est-à-dire de rendre intelligible cette production socio-spatiale en signes visuels. Autrement dit, de transcrire une émotion ressentie à partir de signes visuels. Comment fabriquer une iconographie photographique sensible ?

⁹⁴ Se reporter à Chapitre 1.II.C.c) Saisir le sensible par les approches non-représentationnelles p. 61.

Revenant sur les écrits de Pierce (1978 :151) qui définit la photographie comme une combinaison de signes⁹⁵ iconiques et indiciels (indexicaux), Mitchell (2009 : 113) montre que la photographie « *occupe la même place dans le mode des signes matériels que 'l'empreinte' dans celui des signes mentaux ou que les 'idées' au sein de l'épistémologie empiriste. Et sur ces notions sœurs plane la même mystique d'automatisme et de nécessité naturelle. L'idée entretient une relation double avec l'objet qu'elle représente : elle est un signe par ressemblance, une image peinte par l'esprit par l'expérience sensorielle ; mais elle est aussi un signe par causalité, un effet de l'objet qui l'a imprimée dans l'esprit* ».

A l'aune de ce propos, les images photographiques sont d'abord, un ensemble de signes par ressemblance, sous réserve qu'elles aient été produites « *dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature* » (Pierce, 1978 : 151). Elles portent, ainsi, une dimension scientifique grâce à l'isomorphisme (Piette, 2007) produit par des techniques de prise de vue, *connexion physique* au sens de Pierce. Elles illustrent, donc, des formes géographiques (espaces et sociétés), en étant plus ou moins codifiées et localisées selon les besoins méthodologiques du sujet traité (paysages ruraux ou urbains, dénombrement, analyse diachronique, ...). La relation du chercheur à ces icônes (signes par ressemblance, ex : arbre et rivière) ou ces symboles (signes par convention : paysage de ripisylve) est inerte, qualificative, comparative ... en somme, limitée à la description à des fins d'analyse de l'organisation des objets géographiques présents sur les clichés. Cette mise à distance détermine des typologies (signes intermédiaires) sur lesquelles se greffent des discours semblant être présentés comme la vérité du monde. Ainsi, les catégories de la collection de la *Société française de géographie* proposent une taxonomie des milieux, des paysages et des sociétés qui y vivent⁹⁶. Dans son analyse formelle des compositions (et de l'utilisation) de l'iconographie figurative de la géographie française, Mendibil (1997, 2008) met en avant la normativité de l'agencement des indices et des symboles - dispositifs de prise de vue, formats et postures - pour les fonctions illustratives d'un discours (et non l'inverse).

Les photographies sont, ensuite, des images associées à une expérience sensorielle. Cet aspect est très peu travaillé dans la géographie française, si ce n'est, indirectement, dans l'analyse du terrain et du rapport sensible que le chercheur entretient avec lui (Rochefort, 1962 ; Reynaud, Volvey, Calbérac, Labussière et Aldhuy, entre autres). Dans une démarche qui considère ces apports sensoriels (au sens phénoménologique), comment introduire et produire ces images dans une démarche scientifique ?

Enfin, les photographies sont des signes par causalité, un effet de l'objet qui les a imprimées dans l'esprit (ex : j'associe une photographie d'une personne d'origine Hmong à une autre, celle d'un terrain cultivé défriché sur la forêt, révélant les premières implantations en Guyane pour des motifs de développement agricole).

En s'en tenant à ces trois définitions, la description d'un espace géographique visible sur une photographie - l'index - se caractérise par une normativité sémiotique qui valorise un propos sans affect, et qui porte sur les structures identifiées qui composent l'image (milieu, économie, habitat). Le parallèle peut être fait avec la photographie administrative et la normativité de la reconnaissance faciale : une photographie sur un passeport ne révèle rien de la personnalité, pas plus, donc, qu'une photographie d'un paysage, d'un milieu ou d'un paysage.

Dans la plupart des cas, l'utilisation de l'image issue du terrain en géographie se porte sur une dimension illustrative d'un propos en termes d'informations et sur une analyse décryptant les indices d'une image, comme si le propos situé était évacué ; comme si l'image ne relevait plus d'une projection mentale d'une mise en espace agencée par le chercheur. En réalité, la photographie n'est pas plus probante

⁹⁵ Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose (*objet*) sous quelque rapport ou à quelque titre (Pierce, 1978 : 121).

⁹⁶ On saisit, au passage, les analyses déviantes conséquentes à l'héritage vidalien de la science (inerte) des lieux et non des hommes, passées au crible de la sémiotique saussurienne et d'une politique colonialiste.

qu'un autre moyen d'observation pour qualifier un terrain ou en tirer des analyses, nonobstant sa dimension indicielle. On ne peut donc pas dégager de normativité de représentation en la matière.

En revanche, sa puissance conceptuelle repose sur sa capacité à intégrer des indices multiples, par la capacité du chercheur à les apparier et à les agencer pour produire une construction iconographique des signes (ressemblance, expérience sensorielle, causalité), lesquels, *in fine*, traduisent la spatialité perçue. Lorsque nous regardons un paysage ou une scène d'interaction de relations sociales, l'ensemble des registres permettant de l'expliquer sont nécessairement partiels et n'expliquent pas le phénomène. Ce que permet l'image, en convoquant différents principes de représentation de signes, de symboles, de motifs, est d'intégrer une grande diversité d'émotions devant ce paysage et, par conséquent, d'enrichir son analyse.

Le corpus se compose d'images qui forment une synthèse de situations, intégrant tous les signes visibles dans une unité d'espace et de temps en une composition de figures agencées. Chaque image est saisie dans un « *instant décisif* » (Cartier-Bresson, 1986 : 6-20) qui n'est pas qu'un exercice de l'esprit, mais qui implique une capacité physique à saisir un moment précis par la perception sensible de la scène qui révèle un processus à l'œuvre (*ibid.* : 12). Il ne s'agit pas de travailler en photjournaliste observant de l'extérieur, mais d'être dans la scène comme un acteur incarné dans une perspective dialogique.

Mais cette approche est réduite à une synthèse illustrative, tributaire d'une explication textuelle qui réduit (oriente) la portée de la dimension sensible. De fait, un corpus plus large de photographies formant un montage crée une pièce chronotopique qui révèle une palette de signes sensibles, apte à matérialiser la diversité des facteurs produisant des spatialités.

Si le terrain reste une instance centrale, sa représentation par les images photographiques associe visibilité et spatialité dans un espace-temps borné. Elle permet un apport cognitif dans la production des savoirs géographiques. Pour en exploiter le potentiel, il faut discerner les indices, les signes et les symboles, puis les mettre en relation, usant du langage des signes (sémiotique) et des images (iconologie), sans opposer les deux.

Planche 1.10 - Le terrain mis en images (quartier Bibi, Saint-Laurent-du-Maroni, 2019-2021)



Zone de parcelles agricoles (canne à sucre et début d'arboriculture fruitière). Innovation des systèmes de cultures (goutte-à-goutte)



Bornage informel avant l'ouverture de piste par installation d'une palissade de tôles (3 ans).

Retour de la rivière (en contre-bas) après la toilette du soir. L'accès à l'eau demeure un problème crucial et sujet de conflits d'usages récurrents (hygiène, agriculture, construction...).

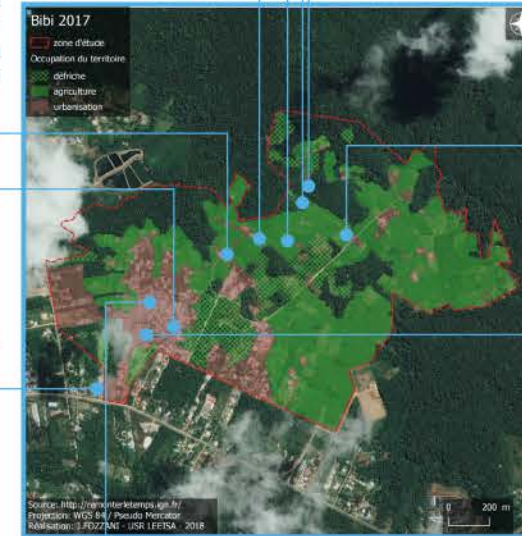


Frange pionnière agricole et privatisation d'un ancien accès à une parcelle



Frange pionnière d'habitat prise sur l'exploitation agricole et la forêt en fond de quartier (5 ans).

Orthophoto plan et occupation de l'espace



Frange pionnière d'habitat, prise sur l'exploitation agricole et la forêt (accès plus restreint par «chemin chien»)



Ambiance urbaine et structure d'habitat récent



Entrée principale du quartier Bibi.

Densification du bâti le plus ancien et début de processus de substitution (20 ans)



Péristyle (lieu de pratique vaudou) et lieu de consultation du prêtre, également «docteur-feuille» (médecin traditionnel), révélant l'implantation d'une communauté haïtienne. Portrait de l'apprenti formé par le docteur.



Un autre exemple peut être constitué par les photographies prises par Jean Gottmann durant les décennies 1950 et 1960. Ce corpus montre une pensée géographique en train de se construire (Labussière et Amilhat Szary, 2022 : 39-55). En parcourant le catalogue de l'exposition consacrée aux photographies du géographe, la pratique du terrain se dessine par ses prises de vue (*ibid.*). Avant son départ et sa carrière aux Etats-Unis, Gottmann est attentif aux codes académiques dévolus à l'illustration en géographie, tels que les analysent Robic (2013), Mendibil (1999, 2000, 2008), Calbérac (2010), Da Costa Gomes et Berdoulay (2018). Comme si, en France - il a collaboré à l'exposition photographique *La maison rurale* dirigée par Albert Demangeon en 1937 - l'approche géographique était encadrée formellement sans autoriser une pensée alternative au regard de la récurrence des formations spatiales.

Au contraire, ses photographies des Etats-Unis s'inscrivent dans une rupture par rapport aux formats de représentation. Il note par ses clichés saisis de voiture, de point haut, ou d'avion (changement d'échelle), des formations spatiales différentes, afin de construire une réflexion sur la métropolisation et ses échelles, sur les dynamiques spatiales et sur la mobilité. C'est particulièrement le cas lorsqu'il saisit des formations géographiques juxtaposées – routes, carrefours et parkings, immeubles et densité urbaine, champs agricoles et parcellaire - qui le conduisent à concevoir une forme spatiale explicative à travers le concept appliqué de *Mégalopolis*. L'ouvrage éponyme sera paradoxalement publié sans photographies, comme si les images constituaient des notes préalables, une étape vers la formalisation d'une pensée en cours, finalement construite *a posteriori* à l'aide de tables statistiques et d'outils cartographiques de planification (Labussière et Amilhat Szary, *ibid.* : 41-42).

Cette pratique du terrain révèle le visible, et, surtout, l'invisible des liens qui sous-tendent les interactions spatiales visibles : mobilité des flux permis par l'omniprésence des automobiles et des transports collectifs, carrefours urbains au cœur d'un maillage à venir, discontinuité du parcellaire des fermes bientôt aménagées en zones commerciales ou industrielles, concentrations commerciales et humaines. Le corpus de photographies prises à la volée, les signes et leurs correspondances, montrent la manière dont l'imaginaire de Gottmann esquisse la cohérence conceptuelle d'une formation spatiale inédite ; d'une géographie en train de se faire grâce à une approche sensible et iconographique.

B. Les spatialités visibles et invisibles dans une photographie

*« Comment a pu se constituer - et avec tant d'évidence - une telle fermeture du visible sur le lisible et de tout cela sur le savoir intelligible ? » Georges Didi-Huberman (1990) *Devant l'image*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « critique », p.11*

L'image photographique, comme objet-support telle qu'elle est souvent utilisée, entretient plusieurs rapports à l'espace. Une photographie ne propose pas de linéarité discursive, si ce n'est la circularité du regard du lecteur qui fait son parcours, plus ou moins conscient, plus ou moins expérimenté, sans itinéraire établi ; l'espace fictif proposé par la transaction ressort d'une expérience mentale, là encore, plus ou moins émotionnelle/sensorielle. *« L'image figure un système spatial dans lequel l'observateur détecte les éléments, par son regard et son niveau de connaissances sur le sujet. Tout comme la production de la photographie est un acte, la réception constitue une expérience de transmission de l'information qui se réalise dans l'espace mental du lecteur. »* (Gendrot, 2002).

Rappelons que l'objectivation du réel grâce à sa mise en images photographiques est illusoire, du fait de la relation sensible au sujet d'une part, et du choix du geste et de la situation choisis par le chercheur pour identifier une mise en espace imageante (Belting, 2004 : 77-117) d'autre part. En somme, la représentation seule est, singulièrement, erronée. C'est dans des interactions multiples que se façonnent une représentation et une co-construction d'une image photographique : comment une

relation construit-elle mon regard en se donnant à observer, comment un paysage m'intègre-t-il et comment m'intégré-je à lui⁹⁷ ?

Toutes les photographies ne dénotent pas des formes de spatialités au sens géographique. Les figures géographiques (discontinuité, polarisation, carrefour etc.) ne sont pas présentes dans tous les types d'images. Grison (2002) utilise les indices qui les identifient pour analyser des tableaux, des photographies, des romans, des poèmes. Ainsi, envisage-t-il le carrefour (X) ou la bifurcation (Y) comme « *des figures allégoriques de toutes les figures de l'échange (chemin et route, port, col, pont, défilé, gué, détroit...)* » (*ibid.* : 23). Ou encore : « *La figure géographique - la représentation d'un carrefour ou d'une route, par exemple - est une forme fondamentale de l'espace* » (Grison, 2002 : 12). Chacun des éléments de cette grammaire spatiale est aussi repérable (visible) sur une carte topographique, comme un signe projeté et son imaginaire métaphorique : dans l'image - « *le demi rond-point peut être synonyme d'ouverture, de clairière, il peut être aussi un aboutissement, un éventuel lieu de dissimulation, de chasse au trésor, mais aussi de refuge, d'abri* » (*ibid.* : 43). Grison rend sensibles les multiples nuances qui les caractérisent.

L'espace de la photographie intègre des familles de motifs : *Lieux* analysés comme un paysage sémiologique de traits, nœuds, surfaces (Dagognet, 2018 ; Brunet, 1974 ; Berque, 1990) ; postures de *l'Autre* lisibles dans les *figures du pathos* (Warburg *et al.*, 2020) ; *liens* (relations entre l'Autre et les signes multiples des motifs). La composition organise ces agrégats significatifs comme autant de variables sensibles délivrant une information réelle ou symbolique. La dimension émotionnelle qui s'en dégage s'articule avec le sens de l'analyse issue des catégories construites pour aborder le processus étudié.

Une image photographique dégage, donc, par le jeu des signes iconiques et symboliques, une spatialité fictive dont la matérialité dépend de l'observateur et dont les objets sont positionnés relativement les uns par rapport aux autres avec plus ou moins de proximité relationnelle (objet, individus et pratiques *via* le geste). Elle invite, donc, celui/celle qui la regarde à une co-présence spatiale dans un agencement de formes, à partir de l'échelle fixée par la position du photographe et le choix de sa composition.

Dans l'exemple⁹⁸, nous avons décomposé les éléments qui désignent des motifs de spatialité et d'information. Mon intention est de montrer que les quartiers non-planifiés où se concentrent une population immigrée, sont les lieux d'une dynamique urbaine, d'une créativité mais aussi d'une vulnérabilité sociale. La photographie a été réalisée dans le quartier Bibi où réside une communauté majoritairement haïtienne à Saint-Laurent-du-Maroni en 2019.

Une lecture inerte, visible, iconique, montre un enfant portant un tee-shirt floqué photographié en plan américain⁹⁹ frontal. Il est sur une piste (1^{er} plan) entre des maisons et des palissades où les tas de sable désignent du bâti en cours (2^{ème} plan), alors qu'un rideau forestier ferme l'horizon au-delà d'une parcelle agricole (3^{ème} plan).

⁹⁷ « Je t'écris arbre du désert, / solitaire effleuré de poussière, / pour te dire à l'heure du soleil sanglant / que toi et moi nous sommes forêt, / que nos racines se croisent, invisibles, / se parlent sous la terre, partagent l'eau, / comme nos feuilles partagent l'air. / (...) » extrait de Thion Michel (2012) *Ce soir, je suis un arbre*. Saint-Gervasy, Robert Lobet-Éditions de la Margeride.

« Les ruisseaux se sont réveillés. / La voie moins claire s'entrelace à la plus claire / comme se tressent leurs rapides eux. / Pour qu'on me lie avec des liens pareils, / je veux bien tendre les deux mains. / Ainsi lié, je me délivre de l'hiver. » extrait de Jacottet Philippe (2021) *Le dernier livre de Madrigaux*, Paris, Poèmes, nrf, Gallimard, p.23.

⁹⁸ Se reporter à Planche 1.11 - L'espace dans la composition d'une photographie. L'enfant Hipster, Saint-Laurent-du-Maroni, Quartier Bibi, mars 2019 p. 71.

⁹⁹ Portrait aux ¾ de la personne, laissant la place à des éléments informatifs. L'environnement qui entoure le sujet reste secondaire par rapport au modèle mis en avant. En utilisant ce genre de cadrage, le photographe cherche une composition équilibrée entre le décor, la tenue du personnage et son émotion.

Une lecture visible, symbolique dénote l'enfant et sa posture face à nous, arrivé du fond obscur de la piste. L'écriture sur son vêtement n'appelle pas d'interrogation spécifique. La symbolique est l'innocence, la fragilité, la créativité, l'avenir, de son phénotype non européen (donc associé à l'idée d'étranger). Le deuxième plan informe du contexte de friche (habitat léger, piste de sable, poteau électrique taillé dans un tronc) dans un lieu géographique de climat chaud. La symbolique semble ici une précarité urbaine ou rurale, renforcée par la posture de soumission (ou de révérence) de l'enfant. Le troisième plan informe d'une agriculture (symbole de ressource) et d'une forêt, signe d'une pauvreté écartée.

Une lecture informée nous permet de mobiliser ces éléments qui sont en relation. Tout part de l'inscription sur le vêtement de l'enfant et des lunettes qui enjoignent l'observateur à la lire à désigner ainsi l'enfant : « CALL ME THE HISPTER ». Même s'il a été depuis détourné dans le cadre de la consommation et la mode, le terme « HIPSTER » fait référence à au mouvement éponyme né dans le quartier de Williamsburg-Brooklyn dans les années 90, à la suite, parmi d'autres, des mouvements de contre-culture des années 1960 aux Etats-Unis. Il désigne un mode de vie alternatif promu par une jeunesse anticonformiste et désargentée qui rejette une normativité sociale : créativité, fabrication manufacturière à partir de matériaux recyclés et échanges transnationaux caractérisent des microentreprises formelles et informelles.

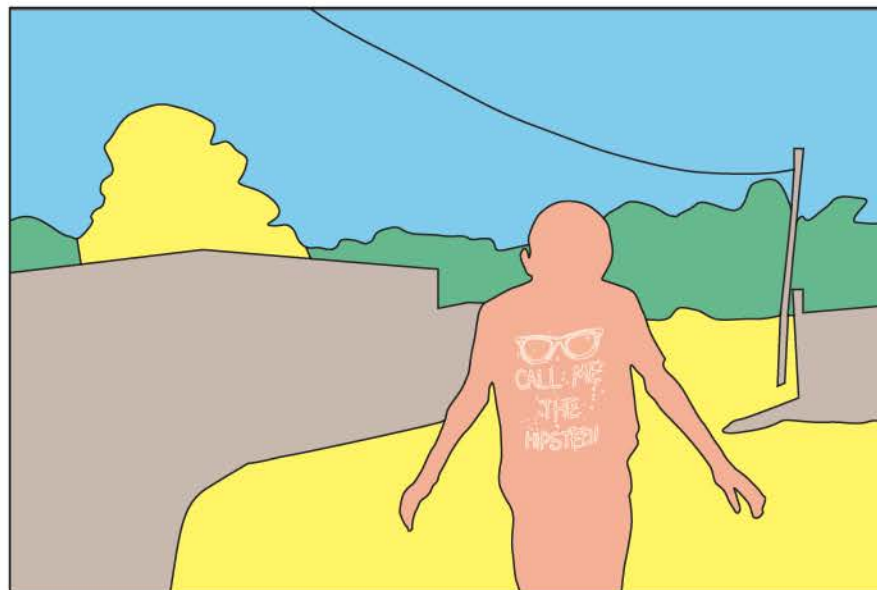
Comparaison n'est pas raison, mais, ce quartier d'immigrés (et de migrants) porte, en germe, des facteurs de développement alternatif, face aux propositions urbanistiques normées et inadaptées à cet espace et à cette population. Sur fond de ville en devenir conquise sur la forêt défrichée, l'enfant incarne, par son attitude d'envol, un avenir alternatif transcrit par l'écriture sur son t-shirt. Il devient le vecteur d'une utopie sociale. Mais, il reste un symbole de vulnérabilité par son état d'enfant et sa posture gracile, alors que les maisonnettes fragiles renvoient, elles aussi, à une précarité architecturale.

Cette image photographique est destinée à un montage¹⁰⁰ dont l'objectif est de décrire un contexte socio-spatial d'un quartier d'une part, et d'illustrer l'intégration de ce lieu à des échelles différentes (la ville, la forêt, les pays d'origine) d'autre part. Elle est liée aux autres images grâce à des relations logiques de nature temporelle (ordre chronologique, période et dates identiques), spatiale (échelle, site, éléments de structure, milieu), analytique (différentes composantes d'un espace, d'acteurs) et, enfin, émotionnelle/sensorielle.

¹⁰⁰ Se reporter à Planche 1.10 - Le terrain mis en images (quartiers Bibi, Saint-Laurent-du-Maroni, 2019-2021) p.67

**Planche 1.11 - L'espace dans la composition d'une photographie.
L'enfant Hipster, Saint-Laurent-du-Maroni, Quartier Bibi, mars 2019**

Guyane française,
St-Laurent-du -Maroni,
quartier Bibi,
mars 2019.



Motifs informatifs
(studium)



Logement et palissade / Sign. Habitat précaire mais bien tenu (rideau) auto-construit à partir de matériaux de récupération (planches et tôles). Les tas de sable montrent l'activité en cours.



Espace défriché où est planté le décor / Sign. Voie précaire et axe pionnier vers les défrichements.



Arbre et piste / Sign. Deux éléments singuliers placés aux points forts de l'image, symbolisent l'espace à défricher pour conquérir l'espace et l'axe qui y mène.



La forêt / Sign. L'espace lointain au dernier plan, bornant le front d'avancée du quartier.

Le ciel lumineux au dessus de la figure enfantine déterminé par le fil électrique / Sign. Donne un caractère léger à la scène qui se situe dans un environnement urbain fragile et précaire.

Motifs émotionnels
(punctum)



L'enfant / Sign. Au premier plan, il est saisi dans une attitude symbolique d'envol ou de soumission ou de révérence. Il grandira dans ce quartier et participera à sa construction.



L'écriture sur le T-shirt « call me the hipster » / Sign. Fait référence au renouveau bâti avec des matériaux de récupération, mais aussi au caractère pionnier et créatif de l'enfant. Le dessin des lunettes fixe le regard.

La part du visible symbolique ne se limite pas à l'identification de spatialité mais s'ouvre, nécessairement sur une relation sociale qui produit de l'espace. Dans un autre exemple, c'est la relation des personnages à l'espace qui est figurée¹⁰¹, celle d'une fille et de sa mère, toutes deux originaires de Macapá (État d'Amapá, Brésil) et habitant dans le quartier non planifié et autogéré de La Matinha (Cayenne). Elles confectionnent des costumes de carnaval pour femmes et de chemises pour hommes, en travaillant à la tâche pour un couturier brésilien, chef d'une petite entreprise informelle. Ce dernier a fait venir la fille, qu'il connaissait avant d'émigrer, car l'activité est en croissance. Puis, la jeune femme a fait venir sa mère, couturière expérimentée, après avoir identifié cette branche d'activité qu'elle souhaite développer, pour son propre compte.

On distingue une des machines de l'atelier dans la pièce qui sert aussi de domicile. Dans ce binôme fusionnel, les hommes sont exclus. La photographie permet la force de restitution des détails (la machine à coudre et le ventilateur dans la pénombre) qui, dans les situations réelles, sont maintenus dans une faible visibilité ; ils accèdent ici à une fixité qui renforce leurs possibles interprétations (Piette, 2003 : 23).

Le travail d'estompage permet de sélectionner les détails, les motifs et les zones qui structurent la photographie de cet espace domestique, entre le couple qui l'habite (et l'investit) et l'extérieur exclu.

Que nous dit l'image en l'associant à ce récit issu d'un entretien avec le personnage principal ? Quelle est « *la possible interprétation sur le mode de la trace d'une réalité sociale donnée et non plus seulement sa représentation, et de là l'ouverture vers une pensée en image* » (Laplantine, 2003 : 52) ? Comment montrer l'invisible, en dépassant les signes visibles ?

D'abord, le lien entre la mère et sa fille par leur attitude et leur posture attentive l'une à l'autre. Les hommes, à l'arrière-plan, loin de l'espace domestique et de cette activité, sont renvoyés à l'animation de la rue, de l'extérieur. On se sert, ici, d'éléments graphiques pour matérialiser une discontinuité de l'image.

Ensuite, on associe les personnages à leurs espaces de référence : les deux femmes dans l'enceinte de l'atelier domestique, l'homme dans le mouvement de l'espace urbain. D'un point de vue social, ces deux éléments traduisent la dimension genrée des rapports (pratiques urbaines) et les spécificités économiques dans les quartiers migrants.

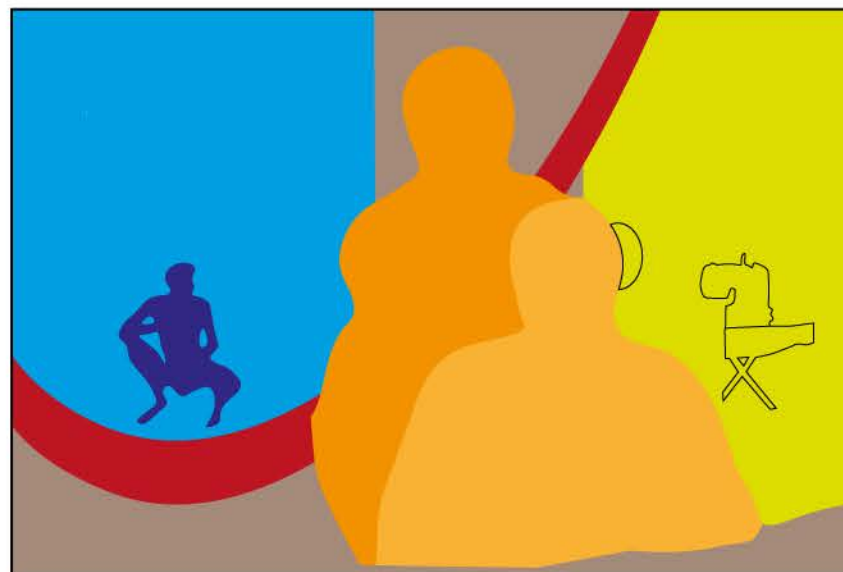
Les deux femmes regardent le chercheur avec attention, lequel est assis en face à même hauteur, à la même table, recueillant le récit biographique. Cette attention portée à l'échange et le choix du regard saisi par la prise de vue illustrent la dimension immersive et multi-sensorielle. Ce que laisse apparaître cette photographie, sans que suffise une seule image pour la formaliser, c'est une *ambiance* (McCormack, 2013 ; Tallagrand *et al.* (2021)). Ce terme est entendu comme un « *espace-temps éprouvé en terme sensible (toutes modalités sensorielles confondues : sonore, olfactive, lumineuse et chromatique, thermique et aéraulique). Elle permet de mettre à l'épreuve la teneur sensible de l'expérience située et aide à qualifier précisément l'environnement sensible d'un lieu rapporté aux pratiques sociales qui y sont associées et à l'expérience qui y est vécue* » (Performascope¹⁰², UGA, 2022).

¹⁰¹ Se reporter à Planche 1.12 - La relation dans la composition d'une photographie. Regards, individus et espace. Mère et fille. Cayenne, quartier La Matinha, 2008 p.73.

¹⁰² Source : <https://performance-lab.huma-num.fr/fr?id=177545>

Planche 1.12 - La relation dans la composition d'une photographie. Regards, individus et espace.

Mère et fille Cayenne, quartier La Matinha, 2008



Les signes qui composent cette prise de vue dans un quartier de Cayenne où se concentre une population immigrée du nord du Brésil (sas migratoire) révèlent, symboliquement des relations sociales genrées et des spatialités divergentes.

- Personnage principal majeur au centre de la photographie
- Personnage principal mineur
- Contexte spatial et signes domestiques des personnages
- Personnage d'arrière-plan
- Contexte spatial et signes urbains du personnage d'arrière-plan
- Eléments de construction de l'image d'appariements des signes
- Eléments de construction de l'image d'appariements des signes



Personnages : le lien social

Les trois personnages (2 femmes au premier plan + 1 homme à l'arrière plan) : symbole : les regards de la mère (assise) et sa fille (attitude de protection, support) sont identiques et dialoguent à travers celui qui les photographie. Le lien entre ces deux femmes qui se ressemblent physiquement est aussi fusionnel qu'éprouvé par un parcours commun. On ressent une proximité des corps, perceptible, aussi, dans la même posture digne, calme et affirmée, attentive l'une à l'autre. Derrière sa mère, la jeune femme semble incarner l'avenir mais sa mère impose une maturité. Leur relation est équilibrée et ce couple inspire un sentiment de solidité.

L'homme, troisième personnage, est au dernier plan, le regard orthogonal à celui des deux femmes, la posture relâchée, rieuse, en décalage avec celle des deux femmes. Par cette attitude symbolique, le lien entre les femmes et l'homme semble ténu.

Cette séparation est matérialisée par le hamac, entre espace intérieur domestique, et extérieur de quartier urbain dense.



Les lieux d'activité : le lien spatial

Deux espaces sont en confrontation ou s'ignorent entre ombre (ambiance de pièce domestique) et la lumière forte de la rue. L'espace associant les deux femmes est l'intérieur. Elles semblent en pause d'un travail exigeant de la concentration. On distingue une machine à coudre professionnelle sur une table éclairée par une fenêtre donnant sur une rue. Juste derrière un ventilateur, suggérant que cette pièce est un lieu de travail à la tâche, dans l'ombre (informalité).

A l'extérieur, on devine une rue à l'habitat en tôle précaire. Un homme riant regarde l'animation, assis sur une terrasse basse donnant sur un trottoir. La lumière de la rue ou de l'allée participe à la sensation de mouvement. La spatialité de la rue semble sans lien avec celle des deux femmes et de leur atelier.

Les relations aux espaces ainsi que les rapports sociaux sont mis en évidence par l'agencement entre les regards, les postures, la composition intégrant les personnages dans leur espace respectif. Elles révèlent une répartition genrée des espaces et des activités.

Cette approche montre toute sa pertinence mais comment aller plus loin en montrant, par exemple, la force de la relation sensible et affective entre ces deux femmes qui est au cœur de leur succès entrepreneurial ? Au-delà du caractère économique, cette approche est nécessaire pour décrire leur expérience dans un processus d'intégration socio-économique attaché à la nature de leur parcours migratoire.

Ainsi, dépasser l'oculocentrisme de la géographie (compris comme le strict visible) nécessite de traduire mon approche phénoménologique, corps sensible et lieu d'épreuve, par un recours à d'autres indices qui révèlent des ambiances - le terme est employé au sens large tel qu'il est développé par Tallagrand *et al.* (2021) - en dégageant la dimension spatiale du social : association d'acteurs, de sites, des faits et d'autres éléments intervenant dans la production d'un espace. McCormack (2013, 2020) explore les pratiques spatiales suscitées par des états émotionnels qui peuvent avoir lieu dans les espaces les suscitant. Il étudie ces situations lorsque nous sommes en mouvement (*moving bodies*) et en interaction avec d'autres personnes, en passage dans les lieux culturels (lieux de monstration et pratiques d'expression corporelle), des hôpitaux, ... Les ambiances créent, alors, des lieux résonnant de sensations et de perceptions issues d'un vécu individuel d'une part, et héritées d'usages collectifs d'autre part, en transcendant l'architecture bâimentaire qui les porte. Les affects et les participations collectives peuvent renouveler l'identité de ces espaces et en produire d'autres.

En restant sur l'image fixe, plus propice pour moi à identifier des phénomènes (au sens phénoménologique) - nonobstant l'importance du son (Augoyard, 2003, entre autres) ou des conditions météorologiques (McCormack, 2013) - j'ai produit un corpus d'images photographiques, lié par des références cognitives et sensorielles croisées¹⁰³. Cet ensemble, co-construit (ou non) avec des interlocuteurs, vient en appui aux récits pour enrichir une capacité descriptive et une analyse des situations à plusieurs échelles.

Si l'image photographique, une fois réalisée, est associée à des motifs universels et culturels, elle n'est pas langagière dans la manière dont l'information est proposée à voir. « *Ce qu'elle crée est une forme d'expérience et un mode de connaissance non verbal dans lequel il y a bien de la pensée, mais de la pensée qui n'est pas organisée de manière discursive.* » (Laplantine, 2007 : 51). Autrement dit, l'image ne fait pas récit. Si ma photographie résulte d'un dialogue avec une personne et sur une manière partagée de réaliser une représentation, cette image ne constitue pas un récit, structuré et argumenté. Elle agrège un ensemble d'informations qui n'est pas une synthèse, mais dont le tout produit autre chose que la somme des parties. Laplantine (*ibid.*), souligne, encore, que la pensée du sensible par la photographie est « *adiscursive et aconceptuelle* » et que le caractère sensible des images n'est pas réductible à une traduction verbale ou écrite.

Par ailleurs, une photographie est aussi un événement, un espace-temps, un moment-lieu singulier et une expérience non reproductible, soulevant ainsi un questionnement scientifique sur sa généralisation. Autrement dit, la photographie d'une personne et/ou d'un lieu rend difficile une généralisation théorique d'un processus d'observation et d'abstraction.

Pour être juste, ces deux caractères de la photographie - adiscursif et événementiel - interrogent la scientificité de ce matériau paradoxalement à base indicielle, notamment sa capacité de comparaison avec des situations analogues. Grâce à cette particularité, elle est au cœur des jeux d'acteurs qui la mobilisent, en la présentant, chacun, comme une caution légitime dans l'exercice de spatialités propres.

De manière triviale, la multiplicité des images sur un sujet apporte un éclairage sur un thème ou sur un sujet (comparable avec l'emploi de méthode d'entretien qualitatif). Un exemple peut être donné par

¹⁰³ Se reporter à Planche 1.9 - Les formes chronotopiques d'une séquence de photographies. L'exemple de sites d'accueil de collectifs d'immigrés (Charvein-Acarouany), 2021-2022 p.60.

des portraits d'un même sujet dans des environnements différents. Ce qui est interrogé n'est plus le sujet ramené à un contexte, mais les catégories assignées au sujet à partir de son expérience dans plusieurs situations, lesquelles sont aussi une immersion différente pour le chercheur.

L'exemple de trois prises de vue en portrait montrant trois expériences associées au parcours migratoire est éclairante¹⁰⁴. Dans la première photographie Joseph Ho Cho Shu, Chinois originaire de Shenzhen, ayant fait fortune dans l'importation de boissons, pose devant la façade d'un container. Du point de vue sensible, la symbolique est la figure du capitaine d'industrie au regard sûr, lointain et stratège. Le signe « container » révèle, par le symbole de la mondialisation, la cause de sa réussite. Sur la façade (arrière-plan) figurent des métaphores de tableaux statistiques (barres) et d'indicateurs économiques (écrits, chiffres), alors qu'un rond blanc symbolise un soleil zénithal.

Dans la deuxième photographie, au moment d'un entretien, alors que nous revenons sur des éléments de sa biographie, nous retrouvons, ensemble (événement partagé avec le chercheur), un boulier ayant appartenu à son grand-père qui lui servait à faire les comptes dans son commerce de bazar. L'objet transactionnel, anachronique, projette Joseph Ho Cho Shu sur cette période, réalisant, instantanément, des opérations algébriques simples, et se dégageant, ainsi, de sa posture de chef d'entreprise dans le bureau directorial.

Dans la troisième photographie, le couple pose dans les locaux de la communauté chinoise, au sein de laquelle ils sont très impliqués. La posture des deux époux donne à voir une relation solide et éprouvée dans le temps, renforcée par deux tableaux en arrière-plan figurant une complicité heureuse : l'un représente deux bouquets de fleurs (symbole de gaieté) et l'autre, deux danseurs (symbole d'harmonie) dans un paysage de jardins et de cerisiers en fleurs.

Les trois photographies mobilisent des signes sensibles permettant un usage métaphorique et valorisent des regards qui dénotent l'immersion du chercheur dans l'intimité. Ainsi, trois entrées se dégagent pour une lecture sociale à partir des éléments composant le parcours migratoire de Joseph Ho Cho Shu. L'utilisation de plusieurs portraits permet d'affiner la compréhension des relations sociales et des spatialités.

Cette proposition rejoint celle du terrain mis en images et, enfin, de la composition d'un chronotope. En images, les motifs (figures assemblées de symboles) mis en rapport nous permettent de construire un narratif visuel, heuristique photographique établi à partir de plusieurs images.

¹⁰⁴ Se reporter à Planche 1.13 - Trois figures de Joseph Ho Cho Shu, Cayenne, 2021 p. 76.

Planche 1.13 - Trois figures de Joseph Ho Cho Shu, Cayenne, 2021



Joseph Ho Cho Shu, Cayenne, ZI Collery, oct. 2021.

Innovations et posture de chef d'entreprise (mains dans les poches, serein et regard de stratège, lointain) : décors scéniques mondialisés (métaphores de tableaux statistiques et d'indicateurs économiques) , les containers et les monopoles d'importation ont fait sa fortune (symbolique du soleil au zénith), là où son grand-père perdit la sienne.

Joseph Ho Cho Shu, Cayenne, ZI Collery, oct. 2021.

Objets symboliques : dans son bureau directorial, sous des piles de dossiers, le boulier retrouvé de son grand-père, puis les gestes d'opérations algébriques de son enfance. Son regard est celui d'un garçonnet qui aurait remis la main sur un jouet perdu.



Joseph Ho Cho Shu et son épouse, Cayenne, association Fa Kiao, oct. 2021.

Lieux symboliques : portrait du couple dans la salle de réunion de l'association des Chinois de Cayenne (Fa Kiao). Le couple pose devant deux tableaux qui célèbrent la tendresse et l'amour : celui d'un double bouquet, celui où figure un couple de danseurs.



C. Une approche sémiotique du montage

« En dépit de tous les dispositifs et agencements au moyen desquels nous émettons et stockons aujourd'hui des images, en dépit, également, de leur propension à exercer des normes, il n'y a que l'homme qui soit le lieu où les images sont perçues et interprétées dans un sens vivant (donc éphémère, difficilement contrôlable, etc.). Mais l'homme qui est-il ? » (Belting, 2004 : 78).

Dans la plupart des cas l'utilisation de la photographie en géographie s'apparente à une forme de documentaire organisé en séries d'images qui servent des fins narratives et descriptives. La confusion avec cette présentation de faits sociaux et spatiaux, se nourrit d'une esthétique singulière proche des photographies servant à illustrer les situations ou les lieux géographiques : contraste marqué, rupture dans la composition, frontalité, perspective réduite, texture du support selon l'emploi de la couleur ou du noir & blanc, portraits de face en plan serré ou pose contextualisée en plan $\frac{3}{4}$, alternance de détails et de cadrage plus large, réalisme, suite de clichés jalonnant les évolutions des processus sociaux dans une temporalité longue. Ces codes sémiologiques sont également utilisés pour décrire les pratiques socio-spatiales de l'individu et du groupe, soit de manière générale, la traduction visuelle de leurs *Habitus* (cf. Elias et Kamnitzer, 1933 ; Bourdieu, 2015). Par exemple, James Agee et Walker Evans dans une enquête sur quinze familles de métayers en Alabama (1941) proposent une analyse sociale doublée d'une méthode d'écriture photographique. Souvent, enfin, l'abord de situations géographiques est construit à partir de documentaires critiques dont la portée informationnelle est plus large que le sujet traité (cf. Bazin, 2017).

Mais, le montage, n'est pas le documentaire, même s'il présente, comme lui, une forme chronotopique¹⁰⁵. Ce qui le différencie est l'absence de succession d'images où l'une chasse l'autre, celle de la linéarité du discours et, enfin, le lien systématique entre texte et image. Cette notion repose sur l'analyse proposée par Didi-Huberman (2009) à partir du montage réalisé par Berthold Brecht durant la période de la Seconde Guerre mondiale et de l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg. Il ne s'agit ni de photogrammes, ni de montage au sens cinématographique mais de photographies. Dans notre acception, la « *co-présence de plusieurs images (...) relie les éléments sans les confondre ou les substituer et engage deux des paramètres majeurs de l'analyse : le rythme et la mémoire.* » (Albera, 2009).

Le montage introduit le mouvement, l'espace et le temps mais sans qu'il s'agisse d'un défilement dans le rapport des images entre elles. Cette pratique repose sur la disposition des images qui se confrontent, se relient ou se repoussent, permettant de circuler entre elles, en produisant ou cherchant les liens invisibles dans l'écheveau des corrélations et des formes relationnelles possibles. Le modèle générique est un format tabulaire - un tableau (objet matériel) - introduit en histoire de l'art par Aby Warburg avec des photographies d'œuvres de la Renaissance classées selon des associations thématiques de motifs. L'objectif était de créer une arborescence iconographique qui établisse des « *formules du pathos* » (*Pathosformeln*) récurrentes ; cela grâce à des corrélations sémantiques à l'intérieur et entre les panneaux thématiques, ces derniers composant des planches du *Bilderatlas Mnemosyne*¹⁰⁶.

Le *Bilderatlas* (littéralement recueil d'images thématiques) repose sur le principe d'un montage établi à partir d'une déconstruction, isolant des motifs au sein d'œuvres d'art (peintures, estampes, photographies essentiellement) pouvant s'apparenter (s'apparier à d'autres), Le travail de collecte de Warburg s'échelonnait de l'Antiquité aux années 1930. La différence majeure avec les analyses menées en histoire de l'art réside dans l'absence de chronologie dans l'analyse des motifs. La caractéristique universelle des motifs expressifs est au cœur de l'œuvre, postulant que les gestes et les postures

¹⁰⁵ Se reporter à Chapitre 1.1.B Espace-temps-récit : la photographie comme une forme chronotopique p.35.

¹⁰⁶ Ouvrage inachevé au décès de l'historien de l'art en 1929 et édité en 2012 à l'occasion d'une exposition rétrospective

permettent de comprendre les attitudes d'une part, et d'en dégager une perception (au sens phénoménologique, soit générer une émotion) d'autre part.

Par conséquent, cette approche déconstruite-reconstruite génère une distanciation (mise à distance) par rapport aux œuvres, essentielle pour le développement d'un imaginaire, d'une démarche de problématisation, et d'hypothèses. Elle ouvre des perspectives pour dépasser les indices et les symboles visibles afin de saisir des relations. Il s'agit ici de décomposer les images, puis d'identifier les motifs et les gestes, et, enfin de chercher les interactions (relations) à travers la cohérence des appariements : ressemblance, dissemblance, évolution des motifs dans le temps et dans l'espace (cartographie des motifs).

Appliquée à l'analyse du terrain par l'image, cette démarche s'inscrit dans un raisonnement scientifique permettant de dégager des « *figures fertiles* » (au sens de Grison, 2002) de la spatialité, ou des parcours migratoires. Le chercheur – son corps au monde comme un tout (Belting, 2004 : 80), sa corporéité au sens de Merleau-Ponty - produit un propos à partir des signes récurrents ou singuliers qui structurent ces empreintes indicielles.

L'analyse est, alors, fondée sur une recombinaison ou un assemblage des signes et des symboles associés à des choix symboliques personnels ou empruntés à des registres collectifs, marqués par une dimension figurative partagée. On peut les nommer figures, motifs, « *hypericônes* » (Mitchell, 2009 : 245) : « *des figures de la figuration, des images qui se reflètent sur la nature de l'image* » (*ibid.*)¹⁰⁷.

Cette recombinaison constitue une abstraction permettant une réflexion sur la relation entre différents motifs – liens, lieux, l'Autre - soit dépasser les éléments visibles pour s'intéresser aux interactions entre eux, cette dimension invisible expliquant des spatialités ou des processus.

En reprenant l'exemple du terrain mis en indices¹⁰⁸, les photographies (signes par ressemblances, par expérience sensorielle et par causalité), associées les unes avec les autres, montrent des indices communs les contextualisant différemment, signant les marques et les traces de la présence et de son action.

Il s'agit d'ouvrir des analyses à partir d'une pensée en images (Laplantine, 2007) comme Didi-Huberman (2009) les questionne dans le journal de Brecht en imaginant des cohérences explicatives, ou, encore, comme Laplantine (2007) montre les possibles interprétations sur le mode de la trace des réalités sociales et spatiales (Veschambre, 2008). L'image photographique permet la restitution des détails qui, dans les situations réelles, sont maintenus dans une faible visibilité, et qui accèdent à une fixité renforçant leurs interprétations possibles (Piette, 2007).

Quelle est la part du fait migratoire dans la fabrique de cet espace ? Quelle en est la trace visible ? Quelle corrélation peut-on établir avec l'activité agricole ? La structure de l'habitat ? la jeunesse des habitants ? Les modes de production de l'urbanité ?

Dans le creuset des indices pris dans les mailles fines d'une photographie, figure toute la gamme des signes d'une pensée géographique en construction. Si le chercheur est ce « *lieu des images* » (Belting, 2004 : 78), sa perception des signes n'est pas égocentrée mais tributaire d'un rapport sensible au monde évolutif et construit dans le rapport à l'Autre ; aussi, l'apport cognitif d'une interprétation par les images, voire d'une pensée en images, est associé à la capacité immersive de l'auteur de la photographie - soit sa capacité à être le lieu des relations au sens phénoménologique - en s'affranchissant des représentations. Il s'agit d'une prise de distance qui relativise la part du sensible,

¹⁰⁷ Mitchell (*ibid.*) questionne la dimension idéologique et politique des images. J'y reviendrai dans le cas des images photographiques associées aux acteurs de la gouvernance des migrations. Se reporter à Chapitre 2.II.B Esthétisation, visualité, spatialités : les lieux et les corps des migrants p.100.

¹⁰⁸ Se reporter à Planche 1.14 - Le terrain en indices, en signes et en symboles (quartiers Bibi, Saint-Laurent-du-Maroni, 2019-2021) p.82.

en la pondérant selon les liens de réversibilité et d'opposition des affects ressentis et des observations : cette prise de distance est un *chiasme*¹⁰⁹ (Merleau-Ponty, 1964 : 328) qui amène, grâce à une réduction graduelle des écarts sensibles, à une vérité (une essence) au sens phénoménologique. La nature de la relation à l'Autre, le contexte et la temporalité sont évidemment essentiels à la pertinence de cette approche. Dans mon cas, la pratique longue du terrain en Guyane au sein de lieux identiques m'a permis de mener cette démarche photo-sensible avec des habitants immigrés établis et des migrants en transit¹¹⁰.

L'analyse sémiotique de l'exemple permet de déterminer des classes d'indices¹¹¹, chacun contextualisé avec d'autres à l'intérieur de chaque image d'une part, et avec les autres images d'autre part ; nonobstant le choix de saisir les prises des vues à partir d'un point de vue situé. Ainsi, les habitants jeunes, la nature de l'habitat, le réseau viaire, les espaces agricoles, les éléments suscitant l'attention sur la dimension immigrée des collectifs présents, les tôles qui ferment les perspectives et le parcellaire. Ces éléments sont présents dans la quasi-totalité des photographies selon un degré différent. Ces classes d'objets iconographiques (empreintes lumineuses du réel) fondent la réflexion sur les liens, les relations entre ces motifs pour dégager (représenter, interpréter) des spatialités des acteurs sur ces espaces. Ces motifs en sont les empreintes. Cette approche par la sémiotique, associée à une démarche de terrain immersive, propose des représentations socio-spatiales fondées sur la relation. Il s'en dégage, par le regard, un espace produit par des jeux d'acteurs à plusieurs échelles grâce à une démarche sensible, dialogique, et imageante.

Les théories non représentationnelles permettent de rechercher les cadres d'une pensée géographique par l'image, en mobilisant les relations entre indices, signes et classes de motifs. Comme un exercice de raisonnement imaginaire devant les images, on recherche, ainsi, des processus non visibles et, pourtant, explicatifs des dynamiques observées.

Cette approche enrichit les méthodes classiques fondées sur des représentations préexistantes et des outils pour les approcher. Ainsi dans l'exemple du quartier de Bibi, la représentation est celle d'un quartier pauvre, immigré, insalubre tel que le désignent les indicateurs techniques qualifiant la pauvreté, l'immigration et l'insalubrité, et permettant de comparer, prioriser, phaser des opérations pour ramener cet espace à une normalisation. Pour les opérateurs publics ou privés en charge de la planification du projet urbain, les zones non planifiées dans des franges péri-urbaines font l'objet d'un discours mettant l'accent sur leur caractère illégal et sur les conséquences potentiellement négatives de leur installation¹¹², discours qui est largement repris et amplifié par les médias.

Mon approche autorise un regard dégagé des *a-priori*, associant des motifs qui n'auraient pas trouvé leur place autrement : par exemple, comme le lien entre médecine traditionnelle, vaudou et/ou jeunesse, ou comme le lien entre les modes auto-gérés d'attribution du parcellaire, la densité du réseau

¹⁰⁹ « Le chiasme, la réversibilité, c'est l'idée que toute perception est doublée d'une contre-perception, est acte à deux faces, on ne sait plus qui parle et qui écoute. Circularité parler-écouter, voir-être vu, percevoir-être perçu (c'est elle qui fait qu'il nous semble que la perception se fait dans les choses mêmes) - *Activité = passivité*. » (Merleau-Ponty, 1964 : 328).

¹¹⁰ Se reporter Chapitre 3.I.B La photographie en pratique : *Chèche Lavi !* (Portfolio sensible) à 145.

¹¹¹ Se reporter à Planche 1.14 - Le terrain en indices, en signes et en symboles (quartiers Bibi, Saint-Laurent-du-Maroni, 2019-2021) p.82

¹¹² « Le phénomène d'urbanisation spontanée se généralise et investit tous les secteurs, urbain ou rural. Il concerne le bâti à vocation d'habitat ou agricole. Il touche les populations les plus en difficultés comme les ménages des classes aisées. Les constructions sont constituées de tôles et de matériaux de récupération ou revêtent les caractéristiques de belles bâtisses. La prolifération des constructions sans autorisation d'urbanisme pose de réels problèmes en matière d'aménagement et de gestion du territoire : exposition de la population aux risques, développement potentiel de l'insalubrité, mitage des zones agricoles, occupation illégale de zones naturelles protégées, réduction de l'assiette fiscale des communes... Enfin, l'équipement a posteriori de ces secteurs spontanés est à l'inverse de la planification urbaine : il est laborieux et coûteux. » (AUDEG, 2018 : 4).

viaire - pistes et *chemin-chien*, ouverts ou fermés - et la circulation en deux roues. La recherche de cohérences trouve sa pertinence à l'épreuve des échanges *in situ* et d'exercices de photo-élicitations qui confirment (ou non) les formes chronotopiques. De manière plus générale, mon cas d'étude « suggère une mise en relation moins abstraite entre cette activité de retour sur soi et les conditions de son expérience grâce à différents affects : la surprise provoquée par la rencontre fortuite, la déception liée à la recherche vaine, la capacité à perdre son temps appelée par la mise au point de portraits et le déplacement du point de vue stimulé par la recherche d'un mode d'écriture novateur. L'utilité d'un tel inventaire d'affects est de dresser une véritable cartographie de l'expérience du terrain en ménageant des ouvertures entre sa conception académique (un ordre relationnel : chercheur, objet d'étude, aire d'étude, méthodes) et les pratiques plus inattendues qu'elle suscite. » (Labussière et Aldhuy, 2012 : 596).

Dans cette perspective, la diversité des observations possibles renvoie à autant d'analyses éclairant la recherche, loin d'une iconographie attachant le fait migratoire à des situations humanitaires dramatiques, gommant la diversité des processus, qualifiant une aventure humaine à forte charge émotionnelle. Ainsi, le quartier immigré, non planifié, se trouve-t-il investi de matérialités et de spatialités qui participent à la production de la ville, pourtant déniées par la politique de la ville et l'acteur de gouvernance publique. *In fine*, ce que subsume la démarche par la photographie est la réflexion sur une logique d'accompagnement dans la gestion urbaine, plus qu'une normalisation de la ville et des collectifs qui la produisent.

Ma démarche ouvre, donc, vers une remise en cause des catégories (sociales, juridiques, statistiques ...) habituellement mobilisées pour traiter du fait migratoire et pour désigner « l'immigré » et le « migrant », et, cela afin d'éviter l'écueil d'une démarche surplombante et orientée. Akoka (2020) interroge les distinctions catégorielles recouvertes et les sources de leur légitimation entre *migrant* et *réfugié*. Elle montre comment la construction des hiérarchies entre ces deux désignations qui fait qu'une est accueillie et l'autre pas. Cette désignation et ses effets génèrent des présence légitimes ou des indésirables. Ainsi, le paradigme du *migrant* a absorbé celui de *l'immigré*, comme ce dernier avait absorbé celui de *l'étranger* - au sens simmelien de *l'étranger*¹¹³. Ce changement de dénomination « s'est opéré au cours de la période de la politique d'immigration zéro (1974-1993), la notion classique de "travailleur immigré" cède le pas à celle de "clandestin" ou de "réfugié", laissant entendre que le premier était un producteur alors que les deux autres figures sont des profiteurs. En outre, l'administration chargée principalement de l'immigration est de moins en moins les Affaires sociales (tant au niveau national qu'europeen) et de plus en plus la Sécurité intérieure. » Réa (2003 : 111).

Cependant, dans mon cas, davantage qu'une distinction entre catégories de migrants, c'est l'Autre, comme double figure d'une altérité globale et d'un vécu autonome¹¹⁴, qui est envisagé en termes sociaux et spatiaux. C'est le vécu individuel de son parcours migratoire, vu comme un processus expérientiel, construit au gré des opportunités saisies, sans modèle préétabli, qui se dessine en continu, de transitions en transitions qui se succèdent dans des temporalités variables. A partir de travaux sur l'activité professionnelle, point essentiel des parcours, Zimmermann (2011 : 86) montre qu'il est une expérience personnelle qui s'incarne dans le récit biographique et dans le témoignage photographique

¹¹³ Rappelons que Simmel (1908, rééd 2013 : 663-668) définit *l'étranger* comme un intermédiaire idéal entre deux communautés (*nous* et les Autres), n'appartenant totalement ni à l'une ni à l'autre. Dans l'entre-deux, Il est donc capable d'importer des idées et des marchandises de l'une dans l'autre. Étant dépourvu de terre, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré, l'étranger apparaît souvent dans l'histoire économique comme marchand cosmopolite. C'est cette figure, qui est pourtant la plus visible, notamment dans la restauration ou l'économie communautaire (voir la littérature très abondante sur ce sujet), mais la moins valorisée, invisible.

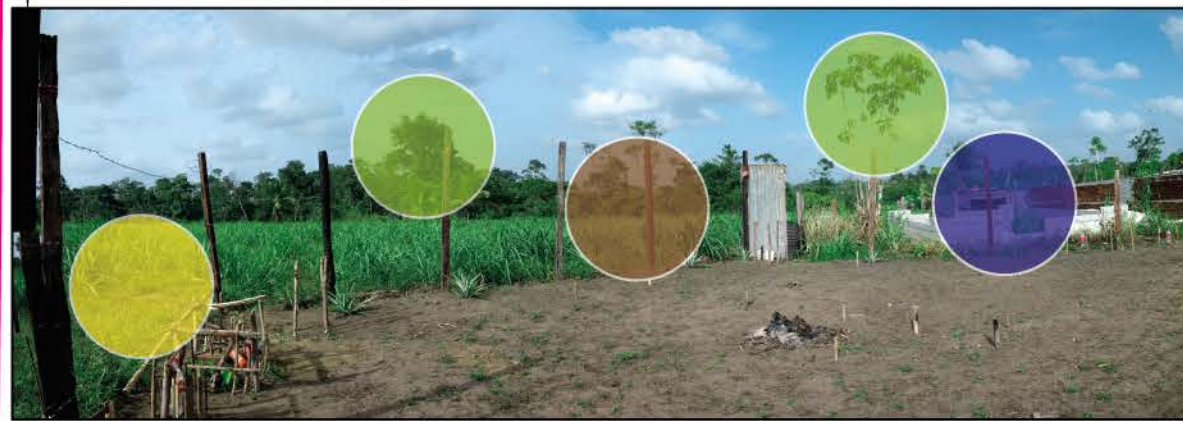
¹¹⁴ Cette notion, très travaillée dans les études sur les migrations, sera développée plus loin dans la perspective d'une géopolitique du regard. Se reporter à Chapitre 2.III.C.a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations p.131.

par « l'activité de mise en cohérence et de justification qui scelle l'appropriation personnelle d'un parcours et sa restitution pour autrui » (*ibid.* : 86).

En reprenant les écrits de McCormack (2013) sur la production spatiale des corps en mouvements dans des sites chargés en termes affectifs (voir *supra*), l'Autre est ici saisi en mouvement - en parcours - dans d'autres échelles de lieux et de temps, au cœur des liens et des stratégies complexes. Ce faisant il produit aussi des espaces, structurés par des lieux d'ancrages chargés affectivement par des relations sensibles.

Le caractère réflexif de la formulation de son parcours (*ibid.* : 85) par la personne interrogée d'une part, et la posture située du chercheur qui recueille le récit et les images d'autre part, se prêtent à la méthode du montage. En effet, en procédant d'une co-construction du récit et des mises en photographies des indices, des gestes, des postures ou des paysages sociaux, le montage articule les motifs avec leur mise en narration interactionnelle (récit et image). Le temps humain est un temps raconté (Ricoeur, 1983 entre autres) : le récit constitue une mise en intrigue qui configure des faits pour en faire un tout, selon un ordre qui donne un sens à l'histoire racontée (*ibid.*). Il est en est de même pour l'image : les manières de se présenter, de s'habiller, de regarder, de séquencer ses gestes et ses postures dans la relation, de mimer des actions etc. traduisent des représentations que le locuteur souhaite révéler. Sous cet angle, les récits et les images sont des objets co-construits par l'interlocuteur et le chercheur, qui produisent une forme chronotopique, laquelle révèle un terrain associant des relations humaines et des perceptions associées au ressenti. Il prend la forme d'un montage à partir duquel il devient possible de tirer des éléments d'analyse.

Planche 1.14 - Le terrain en indices, en signes et en symboles (quartiers Bibi, Saint-Laurent-du-Maroni, 2019-2021)



Zone de parcelles agricoles (cane à sucre et début d'arboriculture fruitière). Innovation des systèmes de cultures (goutte-à-goutte).



Bornage informel avant l'ouverture de piste par installation d'une palissade de tôles (3 ans).

Retour de la rivière (en contre-bas) après la toilette du soir. L'accès à l'eau demeure un problème crucial et sujet de conflits d'usages récurrents (hygiène, agriculture, construction ...).



Frange pionnière d'habitat, prise sur l'exploitation agricole et la forêt (accès plus restreint par «chemin chien»).



Frange pionnière agricole et privatisation d'un ancien accès à une parcelle.



Frange pionnière d'habitat prise sur l'exploitation agricole et la forêt en fond de quartier (5 ans).

Densification du bâti le plus ancien et début de processus de substitution (20 ans)



Ambiance urbaine et structure d'habitat récent.



Entrée principale du quartier Bibi.



Indices dans les photographies

- Habitat
- Espaces agricole et vivrier
- Etrange, étranger, altérité
- Habitant jeune
- Piquet, palissade, tôles
- Piste, route, axes de circulation
- Habitant adulte
- Arbres, végétation haute

Image par ressemblance

Image par expérience sensorielle

Image par causalité



Péristyle (lieu de pratique vaudou) et lieu de consultation du prêtre, également «docteur-feuille» (médecin traditionnel), révélant l'implantation d'une communauté haïtienne. Portrait de l'apprenti formé par le docteur.

Planche 1.15 - Des lieux d'immigrations invisibles, les traces

L'invisible revêt une dimension essentielle Le vide appelle un questionnement sur ces images qui représentent des seuils (digue, plage, palissade de barbelés).

Photo 1 - La Digue de l'ancien port commercial à Cayenne a été le lieu d'arrivée des migrants des années 1950 jusqu'en 1983. Plusieurs biographies migratoires y font référence. Cet espace revêt une dimension symbolique forte.

Photo 2 - La plage des Hattes a vu l'arrivée de nombreuses familles, essentiellement amérindiennes, du Surinam de 1986 à 1992.

Photo 3 - Le camp de l'aérodrome (aujourd'hui toujours aérodrome), fut un camp de déplacés du Surinam à partir de 1986, puis devint un quartier non planifié jusqu'à son évacuation et sa destruction en 2021.



Photo 1_Cayenne, La Digue, 2021.



Photo 2_Plage des Hattes, Awala-Yaliùapo, 2021.



Photo 2_Aérodrome_Saint-laurent-du-Maroni, 2021.

Conclusion chapitre 1

L'utilisation de la photographie comme un artefact créatif et expérimental a permis d'enrichir une démarche créative et expérimentale. A partir de l'étude des spatialités des parcours migratoires en Guyane, ma pratique s'est nourrie d'une approche phénoménologique.

Cette approche qualitative est interventionniste à double titre. D'un côté, il s'est agi de créer une sorte d'œuvre photographique en recherche (au sens de Nato Thompson, 2015) autour de la notion de parcours dans le temps et dans l'espace. Ensuite, j'ai travaillé sous la forme d'évènements partagés en mobilisant la théorie non-représentationnelle (Thrift, 1996) avec les personnalités-sujets. Revenant avec eux sur les lieux symboliques (arrivée, sites d'emploi, de logements, de lieux de ressources identitaires ou mémoriels) et éprouvant ensemble une expérience, nous nous sommes départis de nos représentations respectives. Ces *moments-lieux* et ce qu'ils évoquent en termes sociaux ont été co-présentés par une image photographique dans une logique de théâtralité (Goffman, 1990, rééd. 1959) et non pas de mise en scène. Parallèlement les récits migratoires ont été enregistrés, articulant textes et images.

Ce projet a amené des réflexions sur la manière d'utiliser la photographie (de *faire avec* et *d'expérimenter*) dans une analyse des *spatialités*. Ma démarche a permis de dépasser la relation strictement *oculocentrée* (vision au sens de *sight*, en anglais) classiquement utilisée en géographie dans un rapport illustratif et inerte au terrain, en allant vers celle du *regard intentionnel* (au sens de *gaze*, en anglais) dans l'analyse des lieux et des liens sociaux. Par effet, cette perspective a débouché sur une forme d'écriture visuelle et de schéma narratif de forme chronotopique (Bakhtine, 1978) passant par l'identification de motifs, des gestes, en interrogeant le médium dans le champ de l'histoire de l'art. Autrement dit, au-delà des figures géographiques visibles, la part de l'invisible (ressenti émotionnel, imaginaire) peut aussi apparaître dans une photographie. Ainsi, l'apport cognitif d'une expérience artistique sur les parcours migratoires a considérablement enrichi le projet scientifique d'études des migrations¹¹⁵, portant la preuve d'une diversité de situations individuelles et de la temporalité générationnelle de l'expérience migratoire.

Cette approche des parcours (lieux et liens) par le *regard* et son caractère intentionnel, et non plus strictement par la vision inerte oculocentrée, ouvre un champ fécond entre les études visuelles et la géographie. Toutes deux sont mues par des paradigmes idéologiques plaçant la *relation* comme un facteur porteur de dynamiques. L'image est un vecteur des rapports (relations) de pouvoir qui se lisent dans l'espace. Par conséquent, la *visualité* et la *territorialité* constituent un couple pour analyser la légitimité de l'action territoriale. A partir de mon approche qualitative sur les parcours migratoires en Guyane, ma réflexion s'est orientée vers l'échelle globale de l'iconologie des acteurs de la gouvernance des migrations, y compris les personnes migrantes.

¹¹⁵ Se reporter à l'évolution de mon parcours et de mes démarches dans le second volume de cette habilitation à diriger des recherches.

Chapitre 2. Une géopolitique du regard à l'épreuve de l'iconologie des acteurs de la gouvernance des migrations internationales

« Si Soja a raison d'écrire que 'Man is a territorial animal and territoriality affects human behavior at all scales of social activity' (Soja, 1971), il a tort de s'arrêter en si bon chemin car il aurait pu (dû ?) ajouter que l'homme est un animal sémiologique dont la territorialité est conditionnée par les langages, les systèmes de signes et les codes. »
Claude Raffestin (1987 : 4).

Les migrations internationales constituent un thème aujourd'hui au cœur des débats idéologiques, politiques, sociaux, culturels, économiques dont les effets ont une dimension territoriale évidente à toutes les échelles (internationale, nationale, régionale, locale). Les parcours migratoires sont associés à la production d'une iconographie multiple, parmi laquelle celle que je travaille est coconstruite avec les immigrés. Rappelons qu'ici, la notion de *parcours* dépasse évidemment l'expérience du voyage ou du trajet, mais s'apparente aux manières dont le fait de migrer et de devenir étranger, construit les choix (ou non) dans une temporalité souvent transgénérationnelle.

Cependant, si mes images reflètent une relation entre mon interlocuteur et moi-même à propos d'une problématique (biographique, migratoire, expérientielle), elles sont différentes des photographies utilisées par les acteurs de la gouvernance des migrations internationales. Celles-ci ont pourtant influencé ma démarche, par réaction et par déconstruction du processus migratoire tel qu'il est associé aux discours politiques et à la figure du « migrant ». Cette désignation, pourtant chargée des représentations esthétiques, se caractérise par une visibilité d'autant plus forte que l'individualité des personnes reste invisible. Ce paradoxe s'accorde avec la mise en image des migrations par la photographie¹ et par la généralisation d'une production d'informations visuelles aussi polysémique que normative. Ainsi n'ai-je pas photographié des noyades, des camps, des campements illégaux, des lieux d'attente, des palissades de barbelés, des murs ou des plages, des gilets de sauvetage, des personnes épuisées, battues, perdues ... pour qualifier les parcours migratoires des immigrés avec lesquels je me suis entretenu.

Mon regard, par mon engagement et mon entrée par la relation à l'autre, questionne le sens plutôt que la forme, face à la polysémie des catégories de photographies de « migrants » produites par les acteurs des gouvernances et de la gestion des migrations (organisations et agences internationales, organisations non-gouvernementales, service d'État, collectivités territoriales, associations et collectifs citoyens régionaux et locaux, syndicats, collectifs d'immigrés et des migrants eux-mêmes).

Ainsi, les discours dominants des migrations médiatisés par les images n'incluent pas l'acteur-migrant. Au contraire, ma démarche et mon regard, en s'appuyant sur ce pivot conceptuel, construisent une « *contre-visualité émancipatrice* » (Mirzoeff, 2006 : 66) et, par conséquent, une territorialité alternative ; la médiatisation des rapports sociaux par l'image photographique, n'est donc plus seulement sociale, mais spatiale et politique². Cette mise en images nous conduit à une géopolitique du regard.

¹ Se reporter à Chapitre 1.I.A.a) La véracité des images dans l'écriture photographique p. 25.

² Par exemple, généralisé à un corpus sur les quartiers migratoires à l'échelle de la Guyane, mon travail a pu produire un discours territorial sur ces espaces non-planifiés, et invisibles en termes institutionnels.

I. Approche géographique des migrations internationales : visibilité et territorialité

Le lien aux acteurs et leurs relations se déclinent par l'inscription de leur pouvoir dans l'espace, soit dans la manière de s'inscrire dans un territoire et d'asseoir une légitimité par des processus de *territorialité* (Raffestin, 1980, 1987, entre autres). Ces derniers renvoient à toutes les médiations, dont la production des discours et des images, illustrant la corrélation entre la *visibilité* (Mirzoeff, 2006 ; Boidy, 2017, entre autres) et la *territorialité*.

La géographie politique critique s'est emparée des images en les associant à la culture populaire étatsunienne, aux relations internationales et à la géopolitique (Ó Tuathail, 2005 ; Dittmer, 2012). Les études de cas portent essentiellement sur la manière dont les médias façonnent les opinions (et réciproquement) aux Etats-Unis, mais aussi comment la culture populaire « Pop culture » est elle-même remaniée par l'expérience de la mondialisation des médias et attachée à un discours hégémonique subtilement diffusé. En associant les affects³ à sa réflexion sur la géographie politique, Dittmer (2019) montre que les lieux et les espaces sont produits par la myriade d'images disponibles dans les films, les livres, les récits de voyage des amis, etc. Par conséquent, *via* la logique de consommation performative, les citoyens ont un rôle dans la production de ces lieux, acteurs d'un pouvoir géopolitique⁴.

A. L'individu-migrant dans les jeux d'acteurs des migrations internationales au 21^e siècle

Penser l'individu-migrant comme un acteur autonome date des années 1990 pendant une période de forte mobilité dans la mondialisation. On peut l'associer à la notion de circulation migratoires transnationales qui associent des personnes avec des biens matériels et immatériels (Tarrus, 1992 ; Gonin, 1997 ; Ma Mung(1999) ; De Tapia, 2005 ; Cortès et Faret, 2009, entre autres). Il apparaît en réaction au durcissement des politiques migratoires dans l'espace européen et notamment l'externalisation de l'asile depuis les années 2000 (Wihtol de Wenden, 2005, entre autres). Ce retournement de la pensée dans les sciences sociales en a fait, indirectement et implicitement, des acteurs à part entière des relations internationales (Colonomos et Charillon, 1995), Cantat *et al.*, 2022 : 94-95, entre autres).

Depuis les années 1990, les individus-migrants ont aussi émergé comme des acteurs des sociétés d'accueil (rapports d'altérité et d'identité, etc.)⁵, générant des débats sociétaux sur les migrations internationales et sur la présence des étrangers dans des contextes de mutations économiques et politique. La production des catégories qui les désigne s'enlise dans des contradictions (Akoka, 2020, entre autres) et dans l'ignorance des données essentielles (Héran, 2017, 2023, entre autres). La méconnaissance, diversité des situations et les échelles du phénomène migratoire en font un sujet instrumentalisé au cœur de clivages politiques et électoraux. Ces derniers restent polarisés sur l'intégration sociale des populations immigrées dans le pays d'immigration (Rea et Tripiet, 2008, entre autres) ou sur des déséquilibres économiques que leur présence révèle, ou, encore, sur l'insécurité supposée associée à leur précarité, ou bien encore sur la substitution identitaire et culturelle provenant

³ Pour Dittmer (2019), l'affect décrit l'expérience physique, incarnée, de la vie sociale, non médiatisée par le langage. Il est un état émotionnel (voir *infra*).

⁴ Par exemple, la façon dont les sociétés étatsuniennes et européennes se représentent un lieu (Sarajevo, Bagdad, Kaboul ou Bakhmut) a évidemment des conséquences sur la perception légitime d'un cadre d'intervention.

⁵ La littérature est très abondante sur ces sujets depuis les années 1990, nous en faisons une synthèse, bien conscient qu'elle est très ramassée et très francophone.

d'une croissance démographique dépassant des seuils hypothétiques, ou, enfin, sur les déficiences de l'accueil cumulées à toutes les échelles (renforçant une xénophobie locale par une forte visibilité de collectifs migrants en attente de prise en charge).

Les crises économiques de 2003 (subprimes) et leurs suites (2009) en la matière, puis la crise dite « des réfugiés » (2015) issue des conflits syrien post-printemps arabe et lybien, et celle, enfin, de la COVID (2019) ont contribué à renforcer la divergence d'approche de la gouvernance et des droits des migrants entre les échelles (nationale, régionale et internationale) : les réactions contradictoires des États face aux crises (économiques, migratoires, sanitaires) ont débouché sur une exacerbation du « *paradoxe libéral* »⁶ (Hollifield, 1992, 2004 ; Hollifield *et al.*, 2022). Au niveau international, les *Pactes mondiaux* (migrations et réfugiés) de 2018⁷ jettent les bases d'une coopération multilatérale, fondée sur l'accès aux droits de tous les migrants sans discrimination. Au niveau local, les villes, ONG et la société civile tissent un canevas institutionnel pour l'accueil et l'intégration. Mais, paradoxalement, au niveau national, des politiques anti-migrants construisent des inégalités de droits et d'opportunités en fonction de la compétence, la fortune ou l'origine dans les États du Nord comme du Sud. Cette fermeture des politiques migratoires, en opposition aux chartes mondiales, nourrit les perceptions négatives de la migration, générant une tension croissante entre ces niveaux de gouvernance internationale et locale d'une part, et des politiques nationales de gestion sélective des migrants, dérivant vers des régimes de droits inégalitaires d'autre part.

A la suite de ces crises (économique, migratoire), le paradigme de l'individu-migrant - particulièrement à partir de la montée en puissance des capacités de contrôle de l'agence Frontex, de la crise de 2015 et du mandat de D. Trump (2017-2021) - devient indissociable de la réflexion sur la fonction et la nature des frontières, dans ce qu'elles représentent de dispositifs de triages (Boyer *et al.*, 2018, entre autres), de contrôle de la mobilité (Papadopoulos et Tsianos, 2013, entre autres), de criminalisation (De Genova, 2005, 2011 ; Maneri, 2016, 2021, entre autres), d'encampement du monde (Agier et Lecadet, 2014, Clochard, 2020, entre autres), d'illégalité à l'encontre des droits humains (De Genova et Borcila, 2011 ; Schmoll, 2020 (b), entre autres), d'injustice spatiale (Bauder, 2013, entre autres), d'accès à la citoyenneté (Pécoud, 2014, entre autres), de régime économique différencié et de luttes sociales (Mezzadra, 2011, 2013, entre autres) et, en contrepoint, d'utopie et d'universalité en matière de mobilité et de circulations (Heller *et al.*, 2019, entre autres), mais aussi sur les formes de mobilisations

⁶ Le paradoxe libéral « repose sur l'hypothèse que si les conditions économiques et les réseaux sociaux sont des explications nécessaires de la migration, les politiques en sont les conditions suffisantes. Les États régulent la migration face aux forces économiques qui poussent le plus souvent pour une ouverture généreuse des frontières aux travailleurs étrangers, tandis que les préoccupations sécuritaires et culturelles des gouvernements et des populations demandent plus de fermetures et de restrictions. » (Hollifield *et al.*, 2020 : 196).

⁷ Rappel : le Pacte mondial pour des migrations sûres, ordonnées et régulières. « *Le Pacte mondial est fondé sur le droit international des droits de l'homme et respecte les principes de non-régression et de non-discrimination. En appliquant le Pacte mondial, nous veillons au respect, à la protection et à la réalisation des droits de l'homme de tous les migrants, quel que soit leur statut migratoire, à tous les stades de la migration. Nous réaffirmons également notre attachement à l'élimination de toutes les formes de discrimination, dont le racisme, la xénophobie et l'intolérance, à l'endroit des migrants et de leur famille* » (source <https://www.ohchr.org/fr/migration/global-compact-safe-orderly-and-regular-migration-gcm>).

Le 17 décembre 2018, l'Assemblée générale des Nations Unies a approuvé la résolution affirmant le *Pacte mondial sur les réfugiés*, après deux années de consultations menées par le HCR avec les États membres, les organisations internationales, les réfugiés, la société civile, le secteur privé et des experts (source : <https://www.unhcr.org/fr/vers-un-pacte-mondial-sur-les-refugies.html>).

et de stratégies des migrants pour s'affirmer en tant qu'acteur à part entière⁸ (Bennafla, 2008 ; De Genova, 2017 ; Stierl, 2019, Heller, 2020, entre autres).

On assiste, aujourd'hui, à une exacerbation des inégalités d'accès à l'espace : la crise provoquée par la pandémie s'est inscrite dans un cycle (économique, humanitaire) aboutissant à la transformation de la géodynamique des migrations internationales. Leur globalisation et leur essor observés au cours des années 1990-2000 ont été ralentis dès 2009. La fermeture de frontières au Nord s'est accélérée, alors que les pays du Sud sont restés globalement ouverts : les migrations Sud-Sud ont dépassé depuis 2008 les migrations Sud-Nord.

La configuration postcoloniale centre/périphérie, semble graduellement remplacée par une configuration régionalisée, avec une augmentation relative des migrations internes et intracontinentales. Par conséquent, la production des catégories de l'individu-migrant rend très mal compte d'une hétérogénéité des acteurs des systèmes migratoires, dont les migrants eux-mêmes. Ce *hiatus* provient d'une double perspective. L'une, *étique* (De Sardan, 1998), qui imprègne autant les discours médiatiques que les politiques publiques, enferme les migrants dans la figure de victimes passives ou d'envahisseurs menaçants (Maneri, 2021). La diffusion de ces motifs renforce les inégalités de traitement des personnes en migration, d'autant que le regard est focalisé aux échelles locales. Elle est paradoxale par rapport à une autre perspective, *émique* (*ibid.*) celle-là, bâtie sur des catégories construites à partir des situations vécues et invisibilisées. Entre ces régimes rarement cohérents, les migrants sans titre sont soumis à des injonctions contradictoires qui affectent non seulement leur expérience, mais aussi les modes de gouvernance d'accueil et d'intégration.

B. Les migrations internationales, un objet peu traité en géographie politique : synthèse bibliométrique et textométrique

Au risque d'introduire une rupture dans le fil narratif, il faut noter que les migrations internationales constituent un thème peu étudié dans la géographie (nonobstant la surreprésentation des géographes travaillant sur ce sujet dans ce jury d'HDR !) et dans la géographie politique en particulier.

En juin 2022, dans la perspective de cette HDR et au regard de l'importance de l'entrée migratoire dans les sciences humaines et sociales, j'ai mené une analyse exploratoire bibliométrique du volume de publications incluant comme mots-clefs « international migrations » et « migrations internationales » d'une part, puis une analyse textométrique à partir des mots inclus dans les résumés d'autre part. L'ambition était de rechercher les occurrences de termes (et concepts) associées aux migrations internationales, et, de fouiller les corrélations avec des concepts majeurs de la géographie, postulant de l'importance de ce champ en géographie politique.

J'ai mené ce travail sur six périodes de 1945 à 2022, qui, de manière très schématique, pouvaient être représentatives d'une évolution des dynamiques migratoires à l'échelle internationale, permettant de saisir une évolution du volume des publications, mais aussi des disciplines ayant investi cette thématique⁹ :

⁸ Ce point sera développé plus loin en rapport avec la production d'une visibilité propre. Se reporter à Chapitre 2.III.C.a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations p. 131.

⁹ L'objectif n'est pas ici de s'attaquer à une historiographie des études sur les migrations ni en géographie, ni dans les autres disciplines. En géographie on peut se reporter au numéro anniversaire des 30 ans de la Revue Européenne des migrations internationales (<https://journals.openedition.org/remi/7865>), qui, en proposant de renouveler la question migratoire, illustre, en creux ce qu'elle a dépassé.

- 1945 (fin de la seconde guerre mondiale) – 1973 (choc pétrolier et fin d’appel à la main d’œuvre internationale et fin regroupement familial en France)
- 1974 – 1991 (ouverture du monde post-guerre froide, mondialisation)
- 1992 – 2001 (fin de l’hyperpuissance étatsunienne, crises économiques de la fédération de Russie et en Asie du Sud-Est)
- 2002 – 2010 (crises économiques spéculatives : internet, *subprimes*, conflits Moyen-Orient, croissance des partis populistes et nationalistes)
- 2011 – 2018 (croissance des conflits au Moyen-Orient et Afrique, crises migratoires)
- 2019-2022 (pandémie COVID 19)

Ces périodes ont été croisées avec les corpus de publications référencées dans les portails internationaux anglophones (Web Of Science, Lens, Dimensions, Scopus) et dans les portails internationaux francophones (CAIRN, Open Editions) intégrant le terme « migrations internationales » (en anglais et en français) dans les résumés des articles. La base de données est constituée est 25 627 articles (bases anglophones et francophones) dans le champ des sciences humaines¹⁰.

Figure 2.1 - Analyse bibliométrique sur l’occurrence “migrations internationales”/”international migrations” _ Volume de publications (articles) selon les bases bibliographiques et les périodes

Bases de données biblio. Internationales	Périodes						Total articles	%
	1945-1973	1974-1991	1992-2001	2002-2010	2011-2018	2019-2022		
Lens (Angl.)	63	758	1037	2299	4315	1635	10107	39%
Dimensions (Angl.)	113	511	826	1598	3382	1862	8292	32%
Scopus (Angl.)	11	370	480	835	1930	874	4500	18%
Web of Science (Angl.)	0	0	85	445	1175	748	2453	10%
Open editions (Fr.)	0	1	3	50	72	20	146	1%
CAIRN (Fr.)	7	3	6	42	50	21	129	1%
Total articles (Angl. + Fr.)	194	1643	2437	5269	10924	5160	25627	100%

Pour le traitement des corrélations, les bases francophones ont été agrégées pour être significatives (cadres bleus). De même, seules les périodes de 2002 à 2022 ont été traitées afin de permettre des comparaisons (cadre orange). Enfin, parmi les bases anglophones, *Lens* et *Dimensions* sont les portails le plus pertinents sur le sujet des migrations internationales, constituant près des 2/3 des publications. Le portail *Lens* est représentatif des bases anglophones en sciences humaines et peut être comparé aux bases francophones (CAIRN + Open éditions). Je ne détaillerai pas plus la méthodologie en termes

¹⁰ Cette base est évidemment non exhaustive et ne constitue qu’un indicateur partiel des publications incluant le terme « migrations internationales » dans les résumés. Les autres publications n’incluant pas ce terme ne sont pas prises en compte, ainsi que les ouvrages, revues non incluses dans ces portails, sites, etc. C’est évidemment un biais majeur pour une analyse exhaustive, tout comme les possibilités de comparaison entre le volume de publications anglophones et francophones.

techniques¹¹. Elle m'a conduit, en collaboration avec un stagiaire, à épurer la base de données, à prioriser des choix lexicaux pour conserver des ordres de grandeur, à agréger les bases internationales francophones pour conserver leur visibilité face aux différentes bases anglophones plus volumineuses, à mobiliser des logiciels de classification de données¹² et, enfin, à choisir des arbres de représentations visuels¹³.

Je présente ici les occurrences majeures (nuages de mots) et les graphes des relations auxquelles est corrélé le terme « migrations internationales »¹⁴. Un premier regard global sur la lecture des graphes montre des grappes de corrélats associés, d'abord sans recouvrement (période 2002-2011), puis qui se superposent de plus en plus (2018-2022). Les traitements sur les portails francophones vont dans le même sens. Les migrations internationales sont devenues un sujet transversal aux sciences sociales, envisagé depuis des perspectives disciplinaires diverses et croisées (aux dialogues interdisciplinaires féconds).

A travers les corrélats majeurs - lisibles dans les nuages mots associés ou non les uns aux autres - il ressort, cependant, que les sciences politiques et juridiques, la démographie, l'économie et la sociologie sont les disciplines majeures traitant des migrations internationales. Si on associe aux planches, une analyse du tableau (voir *supra*) la clef de lecture constituée par la mondialisation, illustrée par la forte croissance des publications à partir des années 1990-2000, montre le changement des échelles d'appréhension du phénomène migratoire, court-circuitant l'échelle des États-nations, au profit des modes de socialisation et de circulation des individus acteurs, (systèmes globalisés, des réseaux transnationaux) dans le cadre d'échelles globales. Mais, si la géographie traite de ces thématiques, elle reste minoritaire par rapport aux autres disciplines citées plus haut. On note cela dans les corrélats et leurs connexions aux autres mots rattachés quelles que soient les bases de données.

On observe un changement d'échelle dans les analyses des phénomènes migratoires à partir des crises de 2015 et 2019, réaffirmant l'action des États (corrélat *country* et *pays* au centre de nœuds), dans un contexte nouveau de tensions. Mais les disciplines traitant majoritairement de ces sujets restent les mêmes, bien qu'elles s'hybrident plus fortement dans les périodes 2012-2018, puis surtout à partir de 2019 (dans notre catégorisation).

Cette évolution montre des approches plus politiques et engagées, posant de nouveaux cadres de réflexion, objets de publications. On retrouve cela dans les corrélats anglais (*study, migrant*) et français (*analyse, social*) associés aux corrélats relevant des sciences politiques et juridiques et de l'économie.

Notre approche en géographie politique, en quête de méthode et de problématiques renouvelées sur les migrations, s'inscrit dans la tendance de ces mutations.

¹¹ Cette étude fera l'objet d'un projet de publication fin 2023, j'en donne les résultats majeurs malgré les partis-pris qu'il faudrait longuement justifier. L'important est de dégager une tendance et des ordres de grandeur.

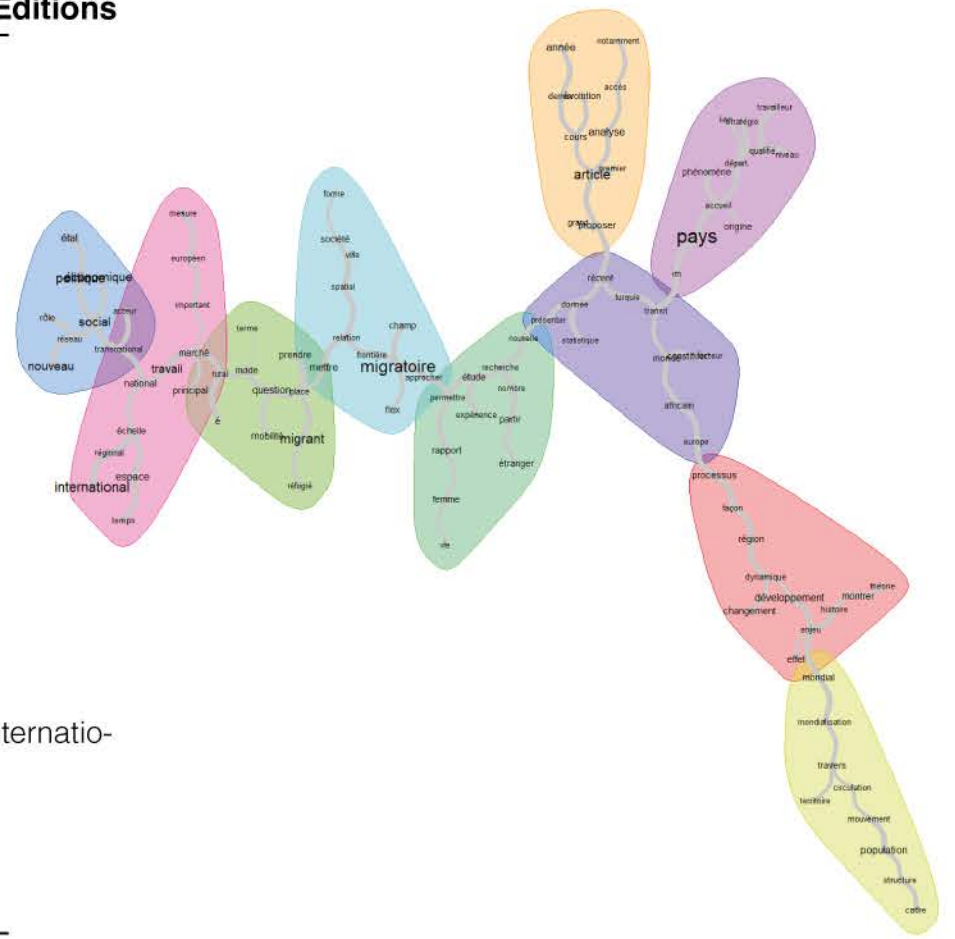
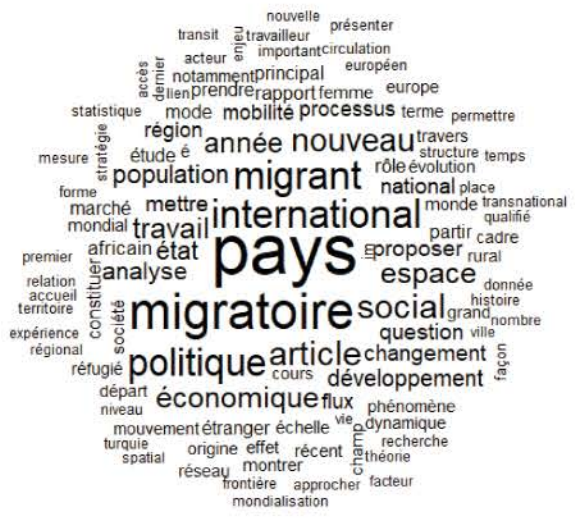
¹² Le choix du logiciel de fouille de données (*text mining*) a permis de réaliser ce travail nécessitant le traitement d'un volume important de données, dédié aux analyses statistiques textuelles. J'ai utilisé iRaMuTeQ, développé par le CNRS (alternative au logiciel sous licence privé Alceste). Il repose sur le langage libre « R » et le langage python et s'appuie sur la méthode de classification de Max Reinert, c'est-à-dire la classification hiérarchique descendante.

¹³ Les formes retenues sont les Nuages de mots (wordcloud), les Analyses de graphes, les classification hiérarchiques descendante (CHD) et les analysea factorielles des correspondances (AFC). Le lexique et les occurrences associés aux mots dominants, étant cités le plus de fois parmi les formes actives, met en valeur l'orientation donnée aux études du thèmes analysé (Guillot *et al.*, 2008). Le résumé est une source intéressante pour condenser une pensée avec le plus de termes dominants et pluriels possibles. La variable majeure choisie pour les nuages de mots et les arbres retenue est issue des 100 premiers mots qui sont en lien avec « migrations internationales » (on détermine le mots qui revient le plus souvent sur les 100 premiers mots, et aux 100 autres auxquels il est lié, et ainsi de suite). Ce choix se justifie pour la perception des résultats et une observation épurée et lisible.

¹⁴ Se reporter à CAIRN + Open Editions p. 91 et Figure 2.3 - Analyse textométrique associée aux migrations internationales_Bases anglophones_LENS p. 92.

Figure 2.2 – Analyse textométrique associée aux migrations internationales_Bases francophones agrégées_CAIRN + Open Editions

— Période 2002 - 2010

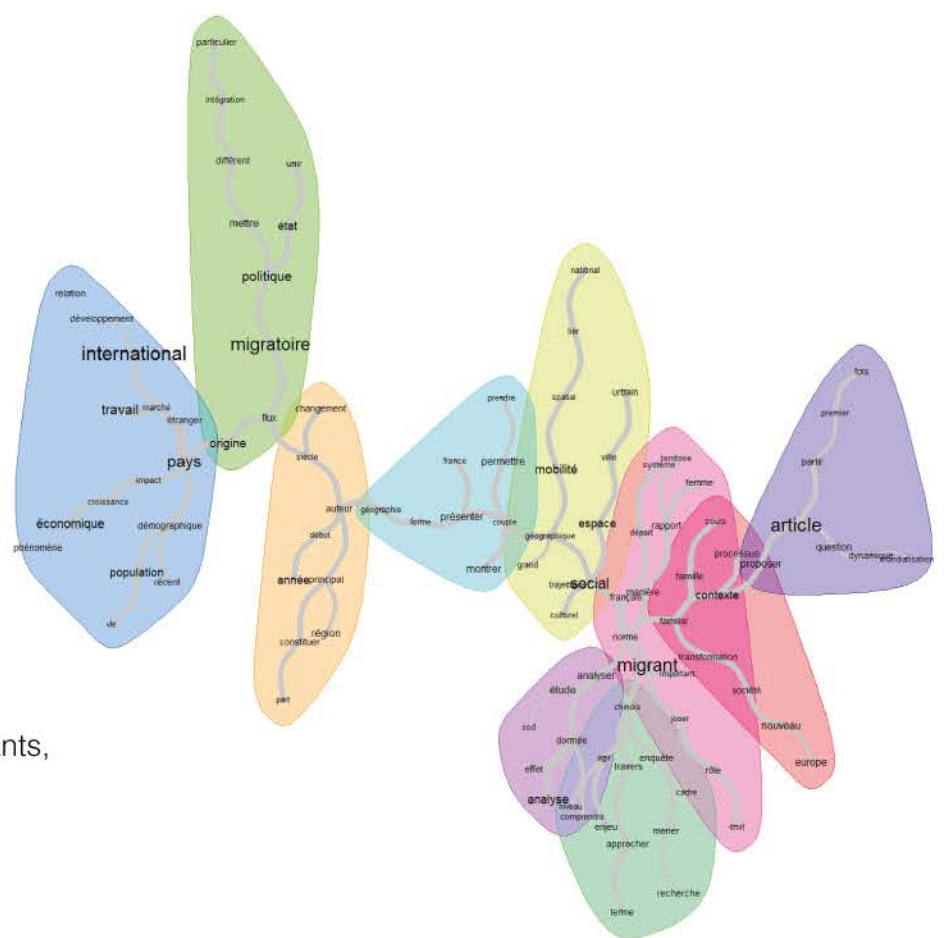


Occurrences majeures sur 100 corrélats : pays, migratoire, politique, international, migrant.

Nombre de publications CAIRN : 42

Nombre de publications Open Editions : 50

— Période 2011 - 2018

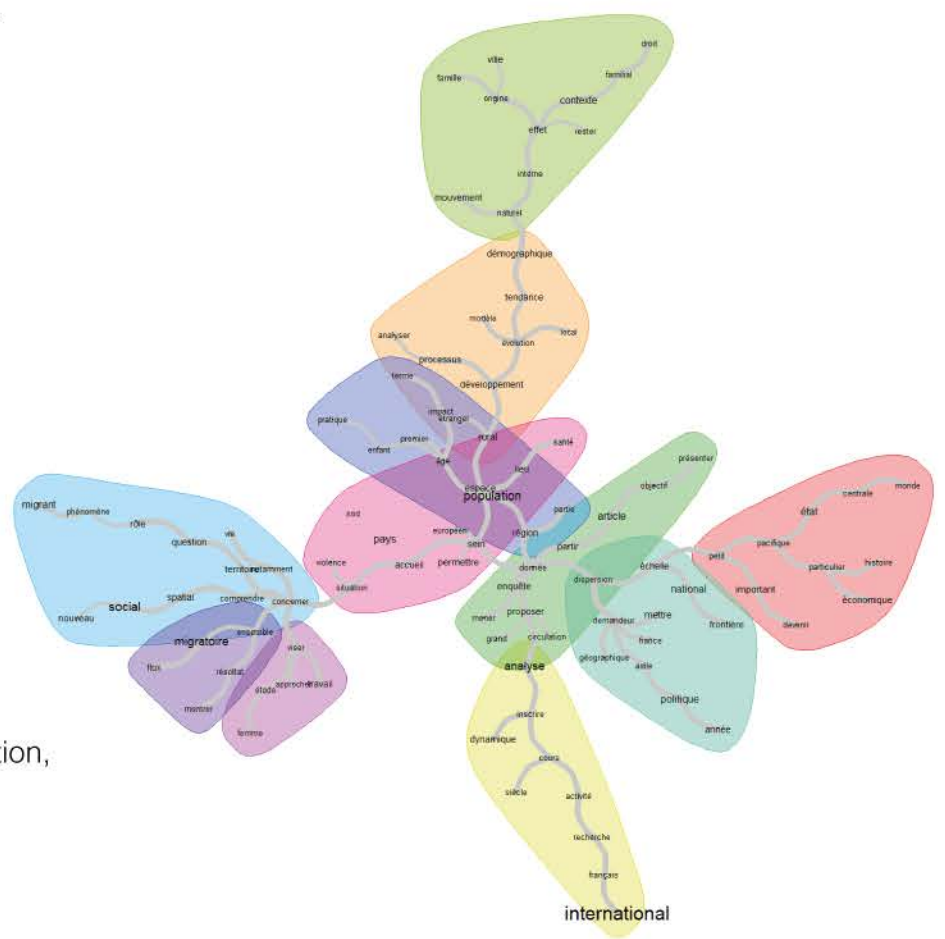
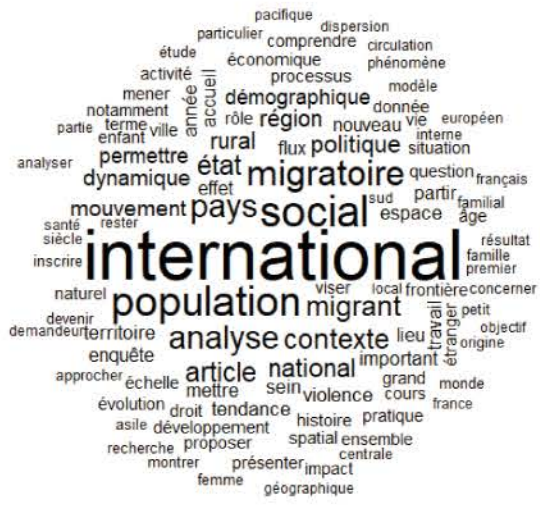


Occurrences majeures sur 100 corrélats : international, migratoire, migrants, pays, social.

Nombre de publications CAIRN : 50

Nombre de publications Open Editions : 72

— Période 2019 - 2022



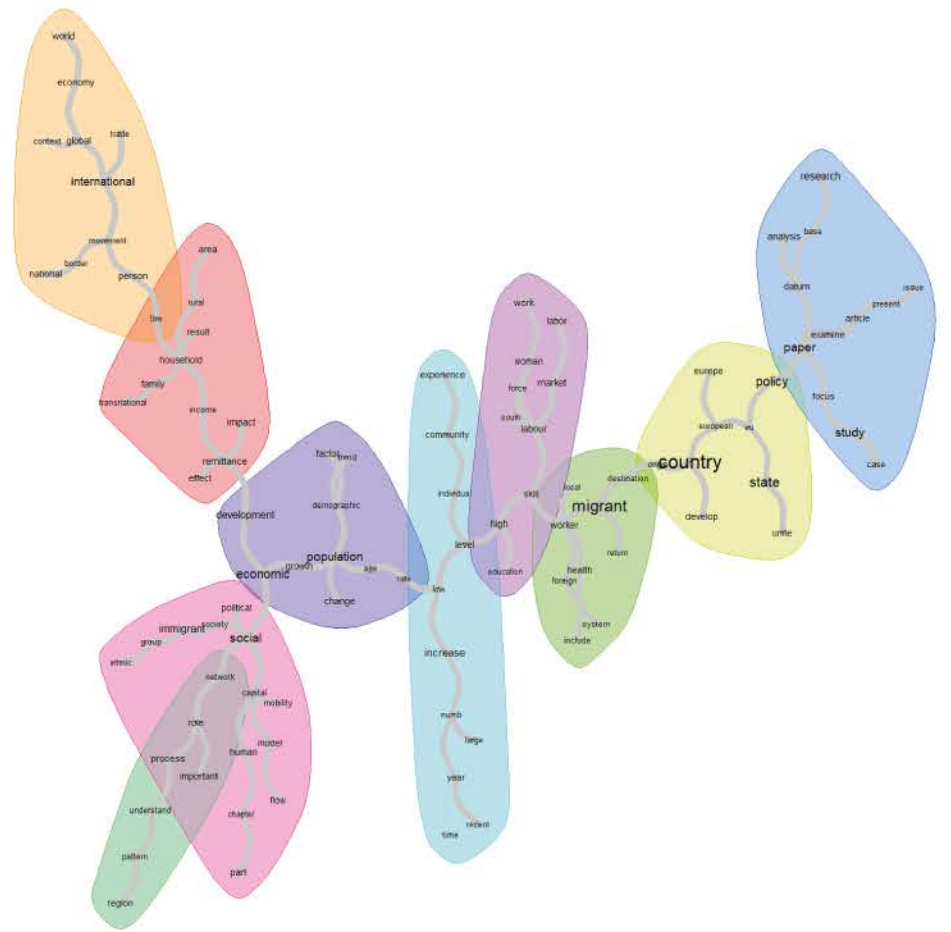
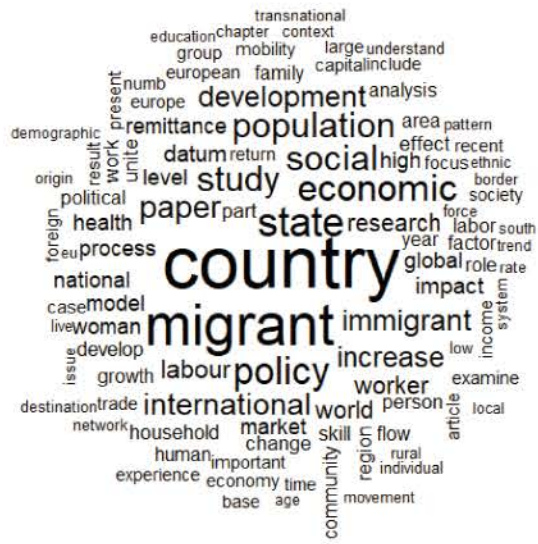
Occurrences majeures sur 100 corrélats : international, social, population, migratoire, analyse.

Nombre de publications CAIRN : 21

Nombre de publications Open Editions : 20

Figure 2.3 – Analyse textométrique associée aux migrations internationales_Bases anglophones_LENS

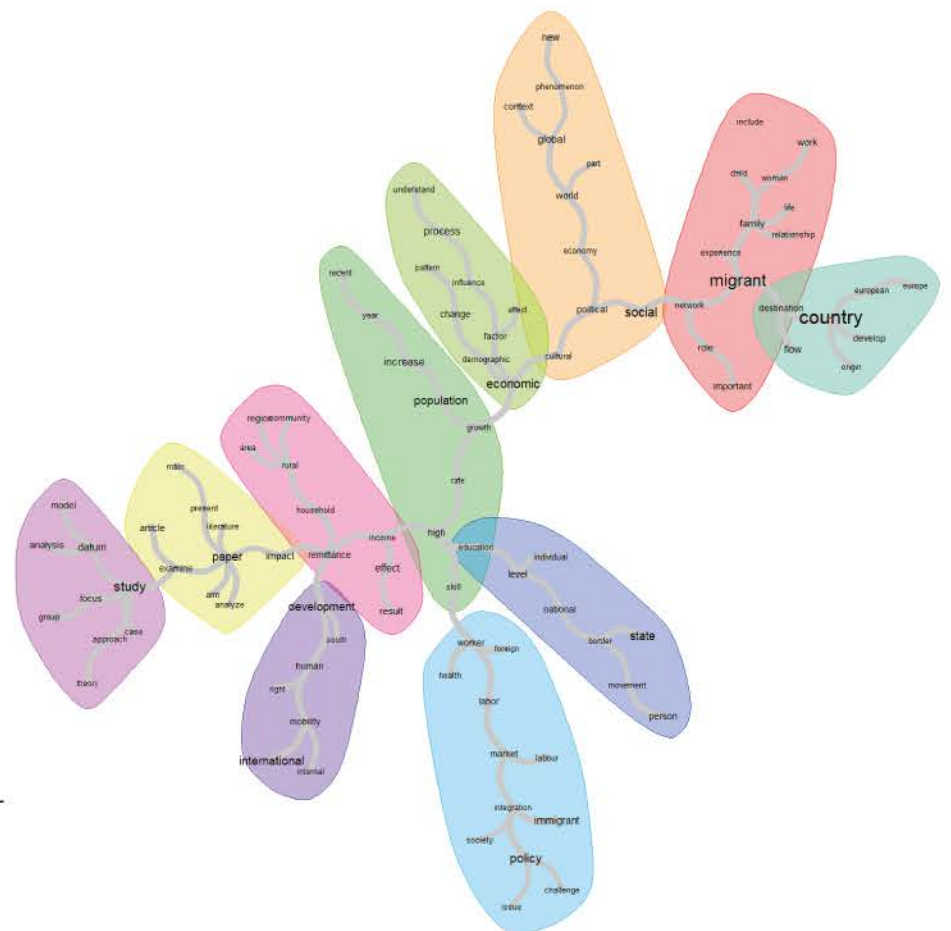
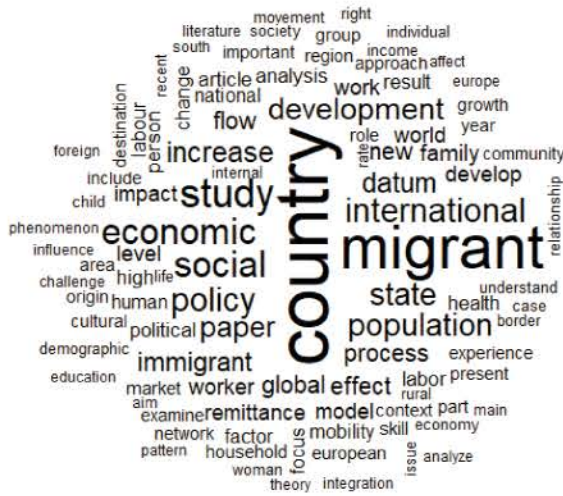
— Période 2002 - 2010



Occurrences majeures sur 100 corrélats : country, migrant, state, policy, economic.

Nombre de publications : 2299

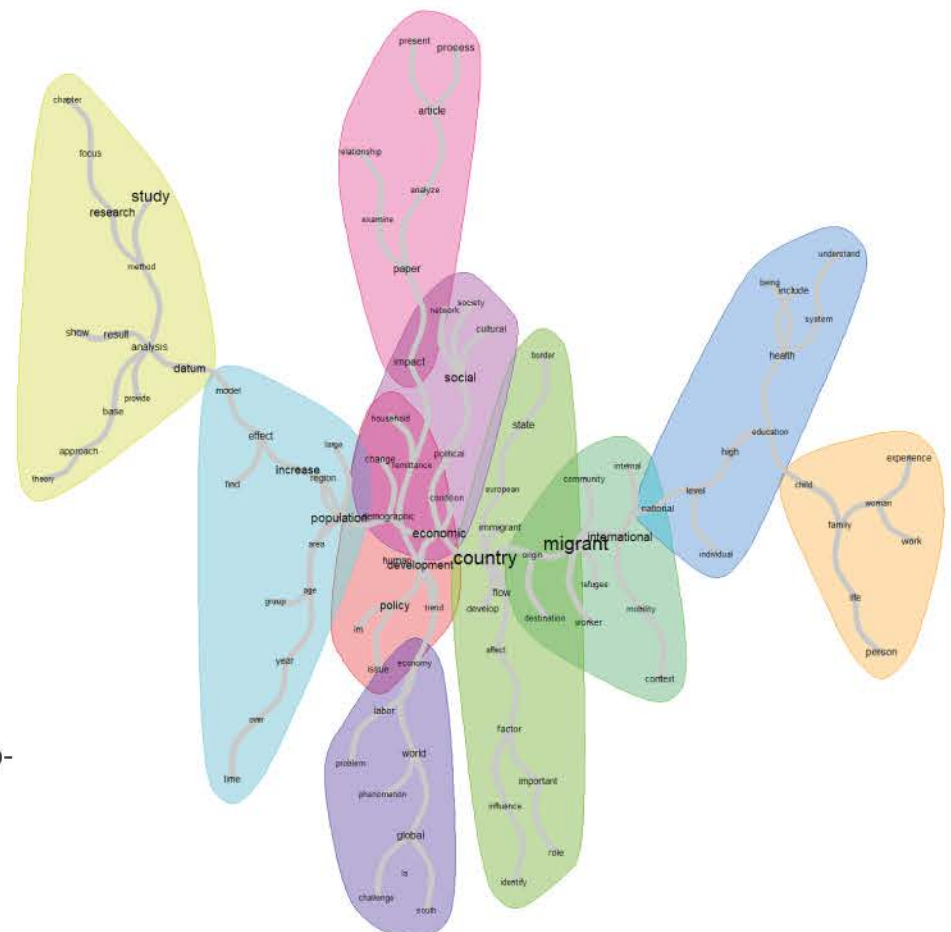
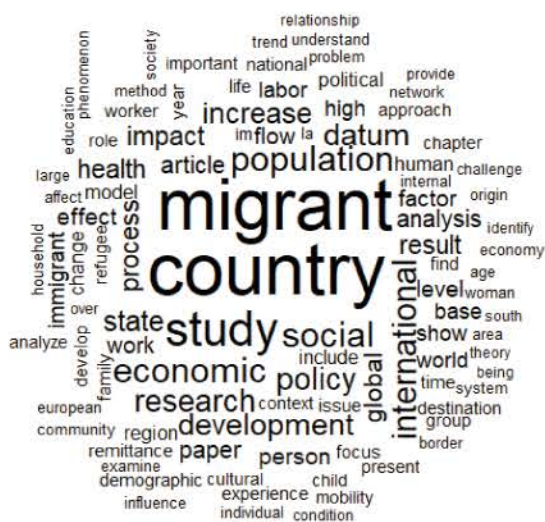
— Période 2011 - 2018



Occurrences majeures sur 100 corrélats : country, migrant, study, economic, social.

Nombre de publications : 4315

— Période 2019 - 2022



Occurrences majeures sur 100 corrélats : country, migrant, study, economic, population.

Nombre de publications : 1635

C. Visualité et territorialité : une spatialisation des relations de pouvoir médiatisée par l'image

L'analyse photographique reste marquée par la transposition des analyses conduites en linguistique (sémiotique) à l'image. Cette approche est plutôt structuraliste. Cependant, au détour des années 1990, les débats entre le tournant « *iconique* » - initié par Boehm (1994) proposant une science des images centrée sur la perception visuelle et leur sens (herméneutique) – et le tournant « *pictorial* » - initié par Mitchell (1994, 2014) déconstruisant la pensée iconoclaste et critiquant la culture visuelle et médiatique – amènent à considérer l'image comme un paradigme global médiatisant des rapports sociaux. Les catégories du jugement passent de termes et de catégories épistémologiques de connaissances à des termes et des catégories sociales de reconnaissances (Mitchell, 1995 : 300 ; Boidy, 2017 : 91).

Les *visual studies* désignent l'image comme un objet à part entière. Celle-ci est définie non seulement comme « *un artefact culturel mais également comme une forme vivante. La dimension historique est reposée selon des scénarii de présence ou d'apparition. Les images ont une capacité à nous mettre en relation avec le monde, à avoir elles-mêmes un statut existentiel et donc à ne pas être construites comme des représentations déterminées socialement. (...) Il ne s'agit plus d'étudier les images artistiques ou religieuses, bref, des images d'exception, mais toutes formes de représentations vernaculaires. L'histoire culturelle n'a pas d'objet, elle les a tous, et la notion d'image devient une appellation pratique pour caractériser toutes formes de représentation, de l'illustration à l'icône, produisant face au discours scientifique une dé-hiérarchisation des images.* » (Poivert, 2016 : 2-3).

De manière étonnamment cohérente avec l'évolution de la géographie, ces théories ont fortement contribué à structurer les *visual studies* sur trois piliers : « *la phénoménologie (envisageant la visualité comme expériences du voir), la sémiotique (la visualité comme ensemble de signes visuels), et l'herméneutique (par les processus de création de sens dans le domaine visuel).* » (Casemajor et Will, 2017 : 21). Les images-photographiques intègrent les études culturelles, comme elles avaient intégré les sciences du langage.

Parallèlement à ces développements théoriques, les méthodes en recherche visuelle se sont fortement développées depuis les années 1990, particulièrement dans les domaines de la sociologie visuelle, de l'ethnologie et de l'anthropologie visuelle, mais aussi en géographie fournissant de nouveaux outils pour la collecte, le traitement, l'analyse et la diffusion des données de recherche (Margolis et Pauwels, 2011). Je m'y inscris.

En suivant Forster (1988), Casemajor et Will (2017 : 21) insistent sur l'importance de la notion de *visualité* pour analyser le fait de voir et d'être vu comme des construits socioculturels. Ainsi, la visualité « (...) dépasse l'investigation esthétique des œuvres d'art pour englober un large éventail de processus, formes et dispositifs visuels, y compris la perception, la vision, le regard, les technologies de création d'images et leur impact sur l'environnement visuel » (*ibid.*). La *visualité* définit donc plusieurs dimensions combinées dans l'« *expression d'un espace physique et psychique* » (Mirzoeff, 2011 : 2-3). La visualité traduit donc la matérialisation visible de rapports sociaux et politiques - des rapports de pouvoir au sens large - grâce à la médiatisation des images et ce qu'elles impliquent en termes de processus, de concepts et d'outils. Mirzoeff (2011) et Boidy (2017 : 78) la définissent comme « *la pierre angulaire d'une philosophie politique distribuant les conditions d'exercice du pouvoir* », insistant sur la portée stratégique et militaire du terme ; En effet, c'est le stratège prussien Carl von Clausewitz (1780-1831) qui a forgé les termes *visualiser* et *visualité* afin de décrire la vision du héros, capable d'ordonner et de contrôler l'histoire (*ibid.* 79 ; Mirzoeff, 2011 : 125).

Les images dénotent une vision (au sens de projet intentionnel), mais, lorsqu'elles sont imposées par une *visualité* (ensemble de regards intentionnels au sens de *gaze*, en anglais), elles deviennent des vecteurs de relations de pouvoir, inscrites dans une histoire sociale, politique, culturelle d'une part, et, inscrites dans la vision d'un territoire (projet socio-spatial porté par des acteurs) d'autres part.

La *visualité* est ainsi liée à la production de l'espace. Aux évolutions théoriques des études visuelles se conjugue le « *tournant spatial* » incluant la géographie dans les sciences sociales. Cette notion apparaît après 1970 dans les travaux de Foucault, Lefebvre, de Certeau et Virilio, qui ont mis l'accent sur les relations de pouvoir implicites dans le paysage sous des titres généraux tels que « espace abstrait », lieu et « lieu symbolique », interprétés à l'aide de nouvelles métaphores spatiales telles que le « panoptique » (Guldi, 2010). En géographie elle est formalisée par (Lévy, 1999).

Toutefois, c'est, d'abord, dans le champ de la géographie féministe, qui travaille à partir de la déconstruction de la composante masculiniste de l'oculocentrisme, que se noue la conjonction du tournant visuel et du tournant spatial a suscité des travaux de recherche à partir de la matérialité des images et leur utilisation dans la production d'espace, particulièrement dans les cas d'études sur le genre, les corps et sur le paysage (Rose, 1996). Pour Rose et Tolia-Kelly (2012), les changements théoriques introduits par les « tournant visuel » et le « tournant matériel » doivent être compris comme étant en dialogue et en co-constitution continus, en proposant une reconceptualisation du visuel comme un domaine à part entière, matériel, et, politiquement chargé.

On retrouve cela dans l'ouvrage d'Irit Rogoff (2000) qui fait le lien entre la culture visuelle contemporaine et les approches expérientielles de l'espace géographique. Elle démontre comment la compréhension de l'espace géographique est façonnée par les images photographiques, les médias et les technologies cartographiques pour représenter l'espace (géopolitique, environnemental), et interroger la dimension culturelle des représentations. Elle s'appuie sur la manière dont les artistes contemporains utilisent l'espace et le lieu, comme sources d'inspiration et de critique des relations de pouvoir inscrites dans l'espace

Appliquée à la géographie – vue comme dimension spatiale de l'étude des rapports sociaux et, plus largement des sociétés - la *visualité* contribue, donc, par les images, à médiatiser des relations aux territoires qu'entretiennent des groupes sociaux les uns avec les autres. Par conséquent, la *visualité* participe à l'expression (et à la production) des *territorialités* dans le sens que Raffestin (1980 : 143-147) donne à cette notion : les composants d'une relation triangulaire avec le territoire médiatisant les rapports avec les hommes, avec les autres. La *territorialité* est la matière des relations d'altérité, *via* la conception que chaque groupe a du territoire.

Finalement, la *visualité* est une dimension majeure de la *territorialité*, celle de l'usage des images et des motifs propres à chaque acteur qui les emploie et qui s'en sert comme une médiatisation des rapports au territoire. En effet, la territorialité est un faisceau de relations (symétriques et asymétriques) conçues « comme des processus d'échanges et/ou de communication. » (*ibid.* : 145). Elle est constituée « de relations médiatisées, symétriques, ou dissymétriques avec l'extériorité » (*ibid.*). La *visualité* signe les jeux de pouvoir entre acteurs en interaction grâce à l'emploi et la nature des images (dont la photographie, comme image indicielle) ; elle est chargée des intentions et des représentations de chacun d'eux a du territoire ou des processus sociaux à l'œuvre (promotion, résistance, etc.).

Ainsi, en paraphrasant Raffestin (1980 : 146)¹⁵ on pourrait substituer le terme de *visualité* à celui de territorialité tant elle en est un indicateur : la *visualité* se manifeste à toutes les échelles spatiales et sociales, elle est consubstantielle à tous les rapports de pouvoir, on pourrait dire qu'elle est, en quelque sorte, la « face imageante » de l'action des rapports de pouvoir dans un système territorial. Ainsi l'image et le territoire sont des paradigmes associés et construits dans des relations de pouvoir. Négliger le rôle des processus qui fabriquent et portent les signes (soit de la *visualité*) dans la territorialité humaine,

¹⁵ « Chaque système territorial secrète sa propre territorialité que vivent les individus et les sociétés. La territorialité se manifeste à toutes les échelles spatiales et sociales, elle est consubstantielle de tous les rapports, on pourrait dire qu'elle est, en quelque sorte, la 'face vécue' de la 'face agie du pouvoir' » (Raffestin, 1980 : 146).

« ne pas faire de place à la 'sémiophanie' humaine c'est se condamner à confondre 'milieu' et 'monde' » (Raffestin, 1987 : 4-5), à ne pas saisir les spatialités¹⁶, qui pourtant définissent le *tournant spatial*.

De fait, entre *territorialité* et *visuabilité*, plusieurs points théoriques apparaissent consubstantiels : d'abord une historicité complexe incluant une culture visuelle (quels qu'en soient les vecteurs et les supports de médiatisation et leur surreprésentation), ensuite un pouvoir visuel des icônes attaché à l'exercice des relations entre acteurs (au sens géographique), et, enfin, une dimension sensible, dont on a pu mesurer l'importance de la perception¹⁷. Cette dernière, dans la mobilisation des supports photographiques dévolus à la production du territoire, reste tributaire d'un contexte culturel global qui influence les perceptions bien que les capacités sensorielles soient toujours identiques. « *Notre perception est soumise au changement culturel, alors même que nos organes sensoriels ne sont pas modifiés depuis des temps immémoriaux* » (Belting, 2004, rééd. 2015 : 33).

II. L'image photographique médiatrice de la dramaturgie migratoire : acteurs et lieux d'une géopolitique populaire

« Parler des significations des images que revêtent les images qui se laissent lire comme des textes est une chose ; débattre du sens que les images acquièrent et possèdent dans toute société en est une autre. Dans son *Iconologie*, WJT Mitchell a remis cette notion en usage. Il désigne par ce terme, une méthode consistant non plus à élucider des images par des textes, mais à les distinguer des textes. » (Belting, 2004 : 23).

En suivant le paradigme relationnel associé à la géographie (Massey, 1984, 2005 ; Raffestin, 1980 et leurs suites), mon propos s'intéresse moins à la forme des territoires et aux dynamiques souvent décrites par la géographie politique, qu'aux productions d'acteurs de la gouvernance opérationnelles des migrations¹⁸. L'espace restant un enjeu, ma démarche ressort d'une géopolitique telle que la définit Rosière (2007 (b) : 193-400). Pourtant, en dépassant une analyse enfermée dans le strict territoire telle que la dénoncent Agnew (1994) ou Rosière (2007 (a) et en intégrant une culture visuelle des images photographiques dans les relations entre acteurs, légitimant ainsi leur interventionnisme à toutes les échelles, ma démarche s'inscrit, globalement, dans l'approche des *Critical geopolitics* initiées par (Ó Tuathail, 1996, rééd. 2005 ; Kuus, 2018 ; Dittmer, 2005 ; Dodds, 2019).

Ce courant analyse la manière dont le pouvoir des acteurs s'inscrit dans l'espace ; plus précisément la manière dont les acteurs en capacité de pouvoir, utilisent les représentations culturelles dans leur discours sur l'espace. Ó Tuathail (1996, rééd. 2005) distingue trois champs d'analyse sans les hiérarchiser ; « *formal/formelle* » (la production du savoir géographique par la recherche), « *practical/pratique* » (la production et l'utilisation de représentations dans les relations du pouvoir) et « *popular/populaire* » (la production et la diffusion des représentations dans et par la société civile). En effet, au cœur du développement de la géopolitique critique, se trouve la reconnaissance de la géopolitique comme quelque chose de quotidien qui se produit en dehors du discours académique et politique ; cette forme de discours géopolitique a été appelée *géopolitique populaire*¹⁹ (Sharp, 2008), et

¹⁶ Le volet iconographique du « marketing territorial » ou toute forme iconographique de promotion d'un territoire, quelle que soit l'échelle, constitue une illustration des éléments d'une territorialité (voir les stratégies d'attractivité des métropoles orientées vers l'économie, l'éducation, la qualité de vie etc.). Se reporter aux thèses de Michel Lussault (1992), et Dominique Chevalier (1997), d'Edith Fagnoni (1996) et, plus récemment dans un contexte frontalier, Greiner *et al.* (2020 : 158-165) sur ce sujet.

¹⁷ Se reporter à Chapitre 1.III Penser le terrain avec la photographie : enquête d'indices et de signes p.64.

¹⁸ Se reporter à Chapitre 2.1.A L'individu-migrant dans les jeux d'acteurs des migrations internationales au 21^e siècle p. 86.

¹⁹ L'ouvrage fondateur de la géopolitique populaire est *Condensing the Cold War* (Sharp, 2000). L'auteur y retrace le contenu anticommuniste du *Reader's Digest* - association mondiale de presse depuis 1922 qui publie mensuellement un condensé

elle s'est généralement concentrée sur les médias et les artefacts de la culture populaire (Dittmer et Gray, 2010), mais pas au sens fatal de l'esthétisation de la politique à l'« ère des masses » de Benjamin (1931, rééd. 2016). Elle a poursuivi dans cette voie au cours de la dernière décennie, en retraçant (et critiquant) la manière dont les médias populaires renforcent les discours des acteurs dominants. Les exemples dénoncent les rôles des jeux vidéo promouvant l'action militaire (Power, 2007), les films de guerre et d'espionnage dans la mise en valeur des relations internationales (Dodds, 2010 ; Ó Tuathail (1996, rééd. 2005), et les bandes dessinées de super-héros dans la production et la diffusion des valeurs conservatistes et nationalistes (Dittmer, 2007) qui s'expriment dans une culture visuelle, notamment photographique. Ce chapitre s'insère dans le courant des *popular geopolitics* inscrit dans une analyse critique.

Recherchant des récurrences dans la mise en images sur des terrains différents, il est trivial de constater que les gestes, les postures, et plus globalement, les motifs observés – voire l'image dans son entièreté - mobilisent des registres iconiques collectifs dont la dimension figurative est partagée. « *L'image se trouve désormais propulsée en tant qu'objet affirmant son primat dans la civilisation (contre l'écrit) pour devenir à la fois structure et modalité de représentation : objet de pensée et pensée de l'objet. Les visual studies postulent l'image non seulement comme un artefact culturel mais également comme une forme vivante. La dimension historique est reposée selon des scénarii de présence ou d'apparition. Les images ont une capacité à nous mettre en relation avec le monde, à avoir elles-mêmes un statut existentiel et donc à ne pas être construites comme des représentations déterminées socialement* » (Poivert, 2016 : 2).

(Mitchell, 2009 : 245) les désigne sous le terme d'« hypericônes »: « *des figures de la figuration, des images qui se reflètent sur la nature de l'image* » (*ibid.*). Les images et les motifs utilisés par les acteurs de la gouvernance des migrations conditionnent des représentations en les médiatisant. *In fine*, ces images sont mobilisées par les acteurs (système d'acteurs) dans leurs discours attachés à des territorialités, lesquelles, en se confrontant, produisent des effets sur les territoires (dont ceux des États, mais pas seulement). Les exemples sont nombreux, du discours national sur les frontières à la création de corridors migratoires (Sahara, Balkans, Mexique).

A. La fonction des images photographiques : une culture visuelle populaire au cœur de la dialectique de l'altérité territorialisée

« *C'est de cet autre, c'est de la reconnaissance par cet autre, que dépendent sa valeur et sa réalité humaine* » Frantz Fanon (1952, rééd. 2015) *Peaux noires, masques blancs*, Paris, Seuil, pp.175-176.

L'iconographie mobilisée par les acteurs de la gouvernance des migrations - dont les migrants eux-mêmes - est constitutive de trois champs sociologiques et philosophiques (Boidy, 2017 : 83-111) : le *spectacle* (au sens de Debord, 1969, rééd.1992), la *Reconnaissance* des motifs (Warburg, 1909, rééd 2020 ; Panofsky, 1969) et de l'altérité (au sens d'une reconnaissance idéologique telle qu'abordée par Althusser, 2011), et, enfin les relations de Pouvoir²⁰ (Foucault, 1972, rééd. 2001 ; Raffestin, 1980 ; Massey, 1984). Cette synthèse considérable (dont chaque terme demanderait une HDR à part entière !) s'articule avec le couple visualité-territorialité (voir *supra*), supposant la production de significations iconologiques (Mitchell, 1994) et sémiotiques (Bal et Bryson, 1991) intégrées à une culture visuelle commune, jamais figée.

d'articles - avant, pendant et après la guerre froide. Joane Sharp analyse la ligne éditoriale du magazine qui a façonné l'identité américaine pendant cette période.

²⁰ « Cette chose si énigmatique, à la fois visible et invisible, présente et cachée, investie partout » (Foucault, 1972, rééd. 2001 : 1180).

Les représentations visuelles évoquées ici, sont les images (des migrants) qui s'incarnent dans le support-médium²¹ photographique. Celui-ci relève donc d'une action symbolique (la prise de vue), dont la perception s'inscrit dans une visualité au service de stratégie d'acteurs, ceux-là mêmes dont les interactions produisent une vision (et une action) territoriale. La nature de leurs relations (symétriques ou asymétriques) repose sur l'utilisation d'images fondatrices de sens dans l'espace social (au sens large), diffusées sous formes d'artefacts, attachées à un médium qui permet leur transport sur une surface (matérielle analogique ou immatérielle numérique via écran). Ajoutons que la nature du support de ces images influe sur leurs possibilités d'être perçues d'une part, et sur leurs significations d'autre part. Aussi, la manière dont les acteurs de la gouvernance des migrations internationales mobilisent, tout à la fois, les supports et les images des migrants, influence la perception du phénomène migratoire, laquelle s'inscrit dans la visualité associée à leurs stratégies, à la source d'inégalités, de divergences à toutes les échelles²².

Les photographies et les motifs attachés à leur traitement par les institutions internationales (ONU) et leurs agences (Organisation Internationale des Migrations, Haut-Commissariat aux Réfugiés), les organisations non-gouvernementales, les États, les Régions, les communes, les collectifs d'aide à la prise en charge des migrants ou à l'intégration culturelle dans les collectifs d'immigrés, les migrants et les immigrés eux-mêmes, révèlent des systèmes d'intervention territoriales en confrontation. Cette négociation permanente s'exprime, tant du point de vue immatériel (discours, débats, rapport de forces, politique de catégorisation) que du point de vue matériel tels que les dispositifs de surveillance et de triage (Boyer *et al.*, 2018, Heller et Pezzani, 2017, entre autres), les murs et les teichopolitiques (Ballif et Rosière, 2009), et la reconnaissance des personnes à partir d'outils biométriques et les biopolitiques (Didiot, 2015 ; Amilhat Szary, 2020 (b), entre autres).

Au cœur de l'expression du projet de ces acteurs, les images photographiques des migrants transcendent les échelles, illustrent les registres d'intervention et les lieux de l'exercice de la souveraineté des États, d'une part à l'extérieur du cadre national (paradigme du contrôle, du triage, des reconductions) d'une part et à l'intérieur (exercice de la citoyenneté, emploi, logement etc.) d'autre part. Investies de fonctions illustratives, testimoniales, légitimes, elles produisent une iconologie (Mitchell, 2009) des relations de pouvoir en des figures géographiques spécifiques (frontières, seuils, marches, marges urbaines ou rurales, carrefours), dans des lieux symboliques des territoires où se jouent les interactions.

Ceux qui sont catégorisés *migrants, déplacés, réfugiés* ne sortent jamais du cadre. Mitchell (2012) montre que la politique de la migration est fondamentalement liée à la façon dont les images circulent - notamment celles qui arrivent avant même que les migrants ne soient là - sous la forme de « stéréotypes, de modèles de recherche, de tableaux de classification et de modèles de reconnaissance » (*ibid.* : 127). Judith Butler démontre dans son ouvrage *Bodies that matter : on the discursive limits of « sex »* (1993) que toutes les identités fonctionnent par l'exclusion grâce à la construction discursive d'un *extérieur (Outside)* et à la production de sujets abjurés et marginalisés (dans son cas sujets sexualisés et racialisés), considérés hors du champ du « *symbolique, du représentable* » (*ibid.*, 1993 : 22). La production de cet *extérieur* suscite, ensuite, des forclusions (mécanismes

²¹ Rappelons que le *médium* au sens de Belting (2004, rééd. 2015 : 24), équivalent au concept de *picture* au sens de Mitchell (1994), est un support (analogique, numérique) physique dans lequel s'incarne l'image.

²² Par exemple, une photographie d'un sauvetage de migrants regardée sur un support de type smartphone, ou sur un tirage analogique grand format ou dans les colonnes d'un journal quotidien sur papier, suscite une perception différente. Par ailleurs, à support identique (du type écran), le lecteur percevra cette image photographique différemment si celle-ci est dans la banque d'image d'une agence internationale, ou sur un réseau social relais (*Meta, Twitter, Instagram* etc.), ou sur un groupe crypté *WhatsApp*.

psychiques par lequel des représentations insupportables sont rejetées avant même d'être intégrées) à l'origine de la production des identités (*ibid.*)

Il en est des migrants comme des figures géographiques qui leurs sont associées, médiatisant le rapport au territoire national en termes iconologiques. Ainsi, les frontières, objets territorialisés et lieux de confrontations, sont consubstantielles à la définition des migrations internationales²³, contribuant à leurs représentations : la différenciation d'accès au droit se traduit aussi par la catégorisation du migrant, de l'étranger. Enfin, la dialectique du *nous/eux* s'exprime dans des registres de catégories qui dépassent le juridique, dont les processus d'intégration²⁴ économique, sociale et culturelle, et cela quels que soient les modèles d'États-nations (nation politique²⁵ ou nation culturelle²⁶).

Les approches en termes de relations interethniques ont montré que les processus d'identification collective se construisent dans un mouvement de distinction, de distanciation, voire d'opposition entre les groupes sociaux (Barth, 1969 ; Poutignat et Streiff-Fenart, 1995 ; Juteau, 1999 ; Simon, 1999, entre autres) « *Les processus de construction identitaire restent inséparables de la fabrication de frontières entre des 'Eux' et des 'Nous', ces frontières étant elles-mêmes construites dans et par des rapports sociaux asymétriques et inégalitaires, se mouvant dans un contexte historique donné.* » (Pian, 2009 : 249). A partir de l'exemple de l'immigration algérienne, Sayad (2006 (a), 2006 (b), 2014) va dans le même sens, en s'interrogeant sur la fabrication des identités culturelles et leur rôle majeur dans les institutions des États et des communautés elles-mêmes : il relève qu'il y a « *un écart considérable entre la reconnaissance désirée d'une minorité, même si cette reconnaissance est une exigence éthique qui s'impose, et la reconnaissance effective* » (Sayad, 2014 :8)

Par ailleurs, la relation profonde entre le visible et le pouvoir a été largement démontrée par Mitchell (1994 : 323-328), comme la manière dont les images influencent le spectateur. Le lien entre image et pouvoir fait partie des thèmes largement abordés par les études visuelles (*visual studies*) anglo-étatsuniennes et par l'histoire de l'art (notamment Freedberg, 1998). Dans mon cas, les images photographiques - par leur nature indicielle²⁷ et iconologique - sont les vecteurs des représentations traduisant, visuellement et spatialement, les champs d'action des acteurs de la gouvernance des

²³ Rappel : pour le Département des affaires économiques et sociales des Nations Unies (UN DESA), la définition juridique d'un Migrant international recouvre « *toute personne se trouvant à l'extérieur de l'État dont elle possède la nationalité ou la citoyenneté ou, dans le cas des apatrides, de son pays de naissance ou de résidence habituelle. Ce terme englobe les personnes qui envisagent de migrer à titre permanent ou temporaire, celles qui migrent de manière régulière ou munies des documents requis, ainsi que les migrants en situation irrégulière. (...) À des fins statistiques, le 'migrant international' est défini comme toute personne qui change de pays de résidence habituelle* »

²⁴ Le Haut Conseil à l'Intégration (HCI) en France considère une définition générale qui différencie ce concept de celui d'assimilation dont il n'est pas question ici : « *Sans nier les différences, en sachant les prendre en compte sans les exalter, c'est sur les ressemblances et les convergences qu'une politique d'intégration met l'accent afin, dans l'égalité des droits et des obligations, de rendre solidaires les différentes composantes ethniques et culturelles de notre société et de donner à chacun, quelle que soit son origine, la possibilité de vivre dans la société dont il a accepté les règles et dont il devient un élément constituant* » (1991).

²⁵ Sans entrer dans des débats - sans objet dans le cadre de ce travail - je fais référence au modèle de nation conçu comme un tout homogène, dont le principe essentiel est celui d'égalité entre les citoyens et l'absence de phénomènes de différentialisme culturel et administratif (unicité de l'État, du peuple, de la langue et de la culture nationale). En Europe, ce modèle s'applique à la France, le Portugal, la Suède, le Danemark, l'Espagne, l'Allemagne, l'Italie, la Grèce, la Finlande, l'Autriche.

²⁶ Avec les mêmes précautions épistémologiques, j'entends ici le modèle de nation conçu comme l'association d'entités différentes qui conservent des prérogatives spécifiques sur le plan administratif et juridique (Royaume-Uni, Confédération helvétique, Belgique, Pays-Bas, pays scandinaves). Le modèle ressort d'un pluralisme culturel, considéré et géré dans la diversité de ses composantes.

²⁷ Se reporter à Chapitre 1.1.A.a) La véracité des images dans l'écriture photographique p. 25.

migrations. Si le pouvoir visuel n'est pas le pouvoir d'agir (des acteurs), son influence s'exerce à partir des perceptions (et des états émotionnels) suscités par des motifs universels et culturels²⁸.

Par conséquent, entre représentations et perceptions, les codes de compréhension des images photographiques (nonobstant leur caractère polysémique) s'inscrivent dans une sorte de taxonomie iconographique, constitutive d'une culture commune empruntant, entre autres, aux registres de l'art. Leur utilisation par les acteurs aux spatialités hétérogènes et divergentes, s'inscrit dans une géographie nécessairement politique, évolutive et critique. Elle met l'accent sur l'idéologie des acteurs de la migration dans la production de l'espace, telle que la développent Ó Tuathail (1996, rééd.2005) et Dittmer (2010). Ils montrent comment les éléments d'une culture populaire ont un rôle dans l'acceptation ou la critique de la spatialisation des relations de pouvoirs politiques.

Pour Dittmer (2005 : 626) la signification symbolique associée au territoire (et aux signes géographiques de son affirmation) se matérialise notamment par la production et la consommation de la *culture populaire* – au sens *Popular Culture* étatsunienne, concept large et critiquable - qui conduit à l'intériorisation des aspects mythiques et symboliques des identités nationales. Il montre la conception d'une *culture populaire* (jeux vidéo, bandes dessinées, superproductions cinématographiques, séries, internet) et son articulation avec les relations internationales (Dittmer, 2010). Il développe ce raisonnement à partir de l'étude de cas des *Comics*, dont *Captain America's Empire*. La *Popular culture* est l'un des moyens par lesquels les individus parviennent à situer leur position à la fois dans une identité collective plus large et dans un récit ou un scénario géopolitique encore plus vaste (*ibid.*).

En outre, la formation de l'identité collective – nationale ou autre - implique la négociation de nombreuses échelles différentes, y compris le continuum complet de l'individu/du corps au global/universel (Marston et Smith, 2001). En considérant les justiciers *Super-héros* des bandes dessinées aux Etats-Unis, les auteurs considèrent que les questions d'identité horizontales qui tournent autour du lien *nous/eux* dans les processus de territorialisation (particulièrement des frontières) sont liées, par le biais de récits géopolitiques, aux échelles verticales des jeux d'acteurs (la justice internationale est défendue par *Captain America*, super-héros étatsunien). La *Popular Culture* devient un ensemble de référents qui permettent d'assumer une identité commune (*ibid.*).

Ce processus renvoie, plus globalement, au lien entre *esthétique* et *politique* tel que l'aborde Rancière (2000, rééd. 2020), grâce au *partage*²⁹ du *sensible*, notion qui englobe les registres de l'art (dont la photographie). En travaillant sur un savoir collectif et une culture populaire (« *prolétaire* ») (*ibid.*, 2004) comme facteurs d'émancipation intellectuelle, il montre qu'esthétique et politique ne sont pas des domaines séparés ou se rapprochant par l'intermédiaire de médias exempts de messages injonctifs (neutres), mais sont intrinsèquement constitutifs l'un de l'autre. Grayson (2018) acte de l'importance grandissante de la culture populaire dans la socialisation politique, tant pour appuyer l'hégémonie politique de grands discours que pour les contester, réaffirmant que la culture populaire est produite dans un cadre politique qu'elle participe aussi à définir et à rendre intelligible.

Par conséquent, par analogie avec l'iconographie de la *culture populaire* (au sens de la *Popular Culture*), les images photographiques des migrants internationaux deviennent des figures imageantes, iconiques, intégrées à une culture visuelle commune médiatisant les interactions/confrontations entre les acteurs de la gouvernance des migrations, les collectifs issus de la société civile n'étant pas captifs d'une visualité

²⁸ Se reporter à Chapitre 1.II.C Des motifs aux métaphores : transcrire p.51.

²⁹ A noter que chez Rancière (2000), le partage inclut à la fois ce qui divise et réunit : « *J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage.* » (Rancière, 1999)

imposée. Elles sont parties prenantes d'une *géopolitique populaire*, illustrant des espaces investis de leurs capacités d'action à toutes les échelles, grâce au couple visibilité-territorialité.

B. Esthétisation, visibilité, spatialités : les lieux et les corps des migrants dans la dialectique des différenciations du rapport à l'Autre

« Thèse 4 - *Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images* » Guy Debord (1967, rééd. 1992 : 10)

Rappelons qu'une analyse d'image peut être conduite à partir des motifs qu'elle contient (sémiotique, analyse du sens dans son contexte spatio-temporel et culturel) d'une part, et à partir de l'image dans son entièreté (l'image porte un message qui peut être traité indépendamment du contexte mais uniquement à partir de ce que l'on voit) d'autre part. Prenons un exemple : la photographie d'un bateau chargé de personnes en zone frontalière maritime peut être décrit pour expliquer qu'il s'agit de migrants sans document d'autorisation de séjour en route vers l'Italie en analysant les motifs attachés aux représentations en migrations (analyse sémiotique). Il peut être aussi décrit comme un bateau pneumatique, chargé de personnes d'origines subsahariennes, et particulièrement inadapté au transport de ces personnes en mer (analyse iconologique).

Cela revient à identifier des motifs iconiques qui expriment les critères migratoires dans la culture visuelle populaire (voir *supra*) à partir de la dialectique du *nous/eux*. Comme rien n'est plus humain qu'une personne en migration (!), c'est le contexte de l'image, la nature du lieu et son rapport au(x) corps qui détermine la reconnaissance des indices liés au fait migratoire. Les photographes reproduisent des formes et des motifs.

a) Les figures et les échelles géographiques dans la visibilité migratoire

Les images photographiques utilisées par les systèmes d'acteurs caractérisant la gouvernance des migrations, sont déterminées par la position du sujet dans des espaces géographiques produits par des relations de pouvoir et des champs de force. En effet, les registres actoriels du couple visibilité-territorialité s'ancrent dans des lieux (ou des réseaux de lieux) fortement territorialisés où se confrontent les dispositifs législatifs et discursifs d'une part, et les stratégies d'adaptation d'autre part. Ils concentrent le cadre physique du pouvoir et de la surveillance.

Ces figures géographiques sont celles où se localisent des discontinuités - rupture de charges, limites et seuils maritimes et terrestres - mais aussi des carrefours, des bifurcations, des ronds-points - et des concentrations d'échelles d'action des dispositifs territorialisés (haut-lieux, hyper-lieux). Très souvent, les photographes maîtrisent l'effet iconique et métaphorique de ces images, reproduisent les mêmes formes en y ajoutant des motifs sensibles³⁰. La description oculocentrée d'espaces physiques et sociaux liés à la migration ramène à la notion de paysage vu comme un produit socio-spatial issu des jeux d'acteurs, nécessairement évolutif, tributaire des changements politiques, économiques et sociaux, influencé par les conflits, les crises humanitaires, les politiques d'immigration, voire les changements climatiques. Le paysage migratoire révèle les lieux, les routes, les infrastructures et les réseaux qui sont utilisés par les migrants pour voyager, se déplacer et s'installer.

La forme de ces lieux s'applique à des espaces fonctionnels et investis par les acteurs. Les images photographiques de migrants en train de traverser des frontières - légalement, illégalement - sont souvent utilisées pour illustrer l'ouverture, le triage et la fermeture exercée par les politiques migratoires. En filigrane, l'espoir d'un recommencement ou d'un havre, au contraire l'injustice perçue

³⁰ Se reporter à Chapitre 1.II.C.a) Les motifs : les conditions de l'interprétation des signes et des indices p.51.

d'une impossibilité à entrer, autrement qu'en transgressant au prix d'un risque. Habbard (2012 : 27-43), en se concentrant sur les lignes dans le paysage, met en relief la brutalité qui a accompagné la fabrication géométrique d'une altérité (politique et culturelle) qui n'existait pas avant la Partition de 1947 entre l'Inde et le Pakistan ; violence exercée non seulement sur les populations déplacées, mais aussi sur le paysage lui-même par la mise en œuvre du tracé. Dans le cadre du projet *This Place : Making Images, Breaking Images – Israël and the West Bank* Koudelka et Dolphin (Wall, 2013)³¹ considèrent les paysages coupés par le mur comme des organismes vivants, qui tantôt enferment et concentrent les villages Bédouins et les quartiers des réfugiés de Jérusalem-Est, ou, au contraire, déplacent ces lieux en ne laissant que de vastes terrains secs. Les linéaires et les sinusoïdes produites par les murs, traversent les gravats de quartiers informels des réfugiés palestiniens trop proches des colonies.

La multiplication des camps des tous types partout dans le monde dessine des formes d'enfermement, de rétention, de transit, d'extra-territorialité, lieux de mise à l'écart avant une reconduction vers le pays d'origine (ou un pays tiers) en fonction des accords de réadmission ; dans ces paysages bornés, les catégories sociales désignent des groupes sociaux qualifiés par l'exclusion au sein des sociétés d'accueil (Agier, 2014). Les images photographiques illustrent cette vulnérabilité sociale, d'abord, par la précarité de l'architecture qui en traduit le caractère temporaire, soit par des tentes normalisées au sigle des agences internationales (OIM, HCR), soit par les matériaux de récupération (hors catégories, à l'image des personnes vivant en ces espaces). Les camps sont les formes socio-spatiales des altérités marginalisées ; dispositifs promus et territorialisés par les jeux d'acteurs à toutes les échelles. Ensuite, lorsque les conflits durent et que les camps s'installent dans une durée multigénérationnelle, la mémoire des lieux quittés est souvent montrée par des photographies (instantanés de souvenirs familiaux), des objets patrimoniaux symboliques (vêtements de cérémonie, objets ouvragés) proposés comme des vecteurs mémoriels. Le choix des personnes est aussi essentiel, tantôt des personnes âgées pour montrer l'impuissance, tantôt des enfants dépositaires d'une histoire transmise au côté des premiers, évoquant le camp comme un espace extra-territorialisé préservant une identité et un espace politique : camps palestiniens au Liban (Chatila), ou kurdes en Grèce (Lavrio), ou sahraouis en Algérie (Tindouf), ou karens en Thaïlande (Mae La), pour ne citer que quelques exemples. L'intégration (ou le cloisonnement) de ces camps gérés par le Haut-commissariat aux réfugiés à la ville ou à ses marges est aussi un élément majeur des images photographiques produites. C'est d'abord l'informalité de l'architecture et des réseaux, celle des places marchandes, celle des circulations, qui est photographiée. C'est, ensuite, la forme urbaine identifiées comme l'anti-ville (cellule maligne dans la ville), ainsi que des portraits de notabilités ou de comités (réfractaires ou reconnus) assumant la gestion du lieu qui font l'objet des prises de vues.

Enfin, les lieux habituellement associés aux migrations sont les campements, les camps de travailleurs, les centres de rétention (Agier, 2014 : 281). Les images photographiques de campements font référence à des espaces urbains abandonnés par la planification urbaine, mais autogérés et dépendants d'aide de bénévoles. Ces « jungles » sont assimilées à l'image des ghettos par les caractères détériorés des espaces publics et de l'habitat qui figurent dans les motifs des images. Les centres de rétention sont photographiés comme des univers carcéraux.

On peut qualifier ces figures géographiques d'*hyper-lieux* (Lussault, 2017) en appliquant ce concept à la migration et son traitement en images. Ces types d'espace sont caractérisés par le fait qu'ils concentrent localement une intensité d'interactions sociales attachées à toutes les échelles de la mondialisation. Ils sont des lieux où toutes les échelles de l'expérience humaine, du mondial au local, entrent en contact.

Les hyper-lieux se distinguent des autres par leur haut degré de mondialité. Si cette qualification est habituellement dévolue aux espaces de commerce et de consommation - *Time Square* dans le cas étudié par Lussault (2017) - ce concept n'est pas appliqué aux lieux dans lesquels se concentrent les circulations migratoires. Il est cependant opérationnel pour qualifier les nœuds d'ancrage des parcours migratoires :

³¹ Se reporter à Planche 2.1 – Figures et échelles géographiques dans la visualité migratoire p.103.

ces lieux majeurs dont les images photographiques confrontent les discours de la chaîne d'acteurs multi-scalaires intervenant dans la gouvernance des migrations internationales. Cette perspective nous conduit à considérer que les hyper-lieux, territoires en transition, concentrent la production et la circulation de discours d'une part, et l'opérationnalisation des politiques migratoires d'autre part. Je retiens trois principes pour qualifier ces hyper-lieux migratoires. D'abord, ils concentrent, maximalisent et connectent les modes de gouvernance et les ressources logistiques, et informationnelles, y compris immatérielles, mobilisés aux échelles internationales, nationales et régionales. Ils systématisent les liens entre l'accessibilité par la mobilité (il faut pouvoir rejoindre cet endroit), la co-présence (affirmation de sa présence dans ce lieu) et la connexion (être connecté et connectable). Ensuite, ils fonctionnent à toutes les échelles en même temps. Les effets de l'externalisation du contrôle des frontières et des politiques mises en œuvre par les agences internationales (OIM, HCR, FRONTEX etc.) ont des effets synchroniques avec les évolutions du parcours migratoire, de la politique de l'État et des initiatives locales (associations, municipalités), des pratiques des groupes criminels. Enfin, ils participent activement à la dimension expérientielle des pratiques spatiales et sociales, confrontant les intentions et l'expérience des migrants dans un système d'acteurs concentré.

Dans les hyper-lieux migratoires, plus qu'ailleurs, l'espace est produit par la manière dont les personnes en parcours migratoire combinent risques et opportunités, à titre individuel ou collectif (famille, compatriotes, communautés d'intérêt). Les individus en migration viennent y chercher la possibilité de trouver une ressource et le passeur la possibilité de trouver des clients. L'UE vient expérimenter une politique et l'État un mode de gestion. Par conséquent, les hyper-lieux migratoires sont des espaces qui concentrent et confrontent les acteurs dans leur mobilisation du couple visibilité-territorialité ; la matérialisation concrète de leurs relations marque les paysages dans lesquels les migrants sont mis en images, pratiquement scénarisés et, ce, dans une perspective nécessairement idéologique et politique. La polysémie des images est un vecteur des stratégies de chacun, pour contrôler, sécuriser, enfermer ou, au contraire, transgresser ou résister.

Planche 2.1 – Figures géographiques et paysages migratoires



Copyright : Charlotte Hauswedell, 2017. Chatila
Extrait de InfoMigrants : <https://www.infomigrants.net/fr/post/3274/liban>



Lavrio / Camp kurde auto-géré / La cafétéria
Extrait de : Les Utopiques (Union syndicale Solidaire), n°21, oct. 2022 : <https://www.lesutopiques.org/lavrio>



Louis Witter, 25 octobre 2016
Extrait de The dismantled Calais Jungle, *Info Migrants.net*

Josef Koudelka (2013 : 32, 39).

Légende : Route 60, Beit Jala, près de Béthléem. Des plaques de béton spécialement conçues ont été intégrées au mur le long des grands axes routiers comme la route 60 pour empêcher les attaques contre les véhicules israéliens.



Josef Koudelka (2013 : 32, 39).

Légende : Près de la colonie de Qedar. Les Palestiniens de Cisjordanie ayant de grandes difficultés à obtenir des permis de construire, l'armée israélienne démolit souvent des bâtiments construits sans permis, en particulier ceux situés à proximité des colonies.



Copyrights : OIM/HCR/Brendan Bannon, 2011.

Légende : Le camp de Dadaab, au Kenya, un des plus grands camps de réfugiés au monde.
Extrait : <https://news.un.org/fr/story/2017/04/355492>



Ces images ne valorisent pas le temps long des processus d'intégration à bas bruit tel que nous l'avons abordé dans le chapitre premier, mais l'idée d'un problème conjoncturel, face auquel la réponse se doit d'être rapide, inscrite dans une procédure d'urgence, fiable et technicisée. Elle se justifierait face à la vision de la douleur humanitaire des personnes vulnérables sur ces routes d'une part, et des impacts sécuritaires et identitaires dans les pays d'accueil d'autre part.

En termes géographiques, on retrouve les représentations imageantes des migrants associées aux zones catégorisées comme hostiles ou aux marges terrestres et maritimes, mais aussi aux espaces dans lesquels les marques sont visibles, soit dans les quartiers de capitales, dans les lieux symboliques de pouvoir et d'identité ou dans les limites frontalières. Les corps et les paysages identifiés par ceux à qui les images sont destinées, sont deux composantes qui servent la dialectique visibilité-territorialité dans la figure catégorisée du migrant représenté. D'une certaine manière, le corps du migrant et le paysage dans lequel il est saisi, participent l'un et l'autre à l'image dévolue à la production d'un discours d'acteur (en confrontation avec d'autres).

Ce que montrent, enfin, les photographies des acteurs institutionnels des migrations et les migrants eux-mêmes sont surtout des séquences de parcours, le dépassement (ou non) des contraintes logistiques avec peu de moyen, un dépassement de contraintes effectuées par des personnes en situation de vulnérabilité physique, ayant pris des risques personnels et, de fait, peu enclines à renoncer.

La temporalité, le lieu, le lien dans l'action ont beaucoup à voir avec le théâtre où la scène concentre l'unité de temps, de lieu et d'action. Cette dramaturgie construite par l'image photographique conditionne la séparation entre le *nous* de chaque acteur et les tiers (*eux*), dans la construction discursive du rapport à l'Autre.

b) La mise en photographies du corps des migrants : représentations iconiques et perceptions normatives

Les interactions entre acteurs dans la mobilisation du couple visibilité-territorialité produisent une matérialité perceptible par une mise en paysage d'éléments localisés dans lesquels les migrants (le corps) sont photographiés, filmés, scannés, modélisés par tous types de modes d'enregistrements visuels (photographes, caméras fixes et embarquées sur tout type de vecteurs). La symbolique de la composition³² et l'emploi des figures universelles du pathos Warburg(1909, rééd 2020) et les motifs iconographiques de Panofsky(1969) sont des outils d'expression et d'analyse pour qualifier une esthétique des images photographiques de migrants. Ce processus se traduit par la production d'une altérité dont l'enjeu est la reconnaissance de l'Autre en référence aux codes des sociétés d'arrivée.

Ces images photographiques, de nature documentaire ou informationnelle, sont intégrées aux visibilités et mobilisées dans les territorialités des acteurs de la gouvernance des migrations qui, de fait, ne retiennent que les situations saillantes à fort pouvoir émotionnel. On retrouve ainsi, les images des migrants contraints de quitter leur État d'origine sans cadre légal. Ces images, identiques, n'ont que peu de force en matière de preuve³³, mais ont une force iconologique qui permet leur lien aux registres discursifs produits. Par exemple, une photographie montrant une personne de phénotype subsaharien, allongée sur une couverture, dans une tente, sous des taillis d'une forêt littorale sera utilisée par illustrer tantôt un propos d'acteurs orienté sur l'impératif du contrôle (jungle/clandestin/insécurité/surveillance policière), tantôt un propos d'acteurs orienté sur l'impératif de l'accueil (précarité sanitaire/vulnérabilité/prise en charge/gestion humanitaire). Enfin, la même image sera aussi utilisée

³² Se reporter Chapitre 1.1.A.b) Une écriture visuelle pour interpréter les signes p. 28.

³³ Se reporter Chapitre 1.1.A.a) La véracité des images dans l'écriture photographique p. 25.

par les migrants pour informer sur la possibilité de campement d'attente avant de tenter la traversée pour le Royaume-Uni ou au contraire pour dissuader de patienter ici.

Les éléments de la migration mis en image sont les émotions exprimées par les corps des migrants, dans des milieux (eaux, déserts, forêts, plaines) et des éléments paysagers attachés aux discontinuités (limites ou zones) et aux ruptures de charges qui imposent un arrêt, un carrefour ou une bifurcation dans le parcours. Ces points focaux et nodaux sont investis par les acteurs de la gouvernance des migrations et sont les lieux de production des images et des discours de chacun. L'articulation du lieu et du corps traduit la qualité de « migrant », au sens où cette catégorie est mobilisée par le couple visibilité-territorialité. La mise en photographie questionne l'idéologie politique en médiatisant les rapports sociaux par l'image.

Les prises de vues mettent en avant les dangers de l'expérience des parcours, l'ordinaire périlleux de la transgression, ou les attentes dans les camps dédiés à l'externalisation de l'asile (en Europe) ou à l'accueil/rétention dans les camps du HCR, de l'OIM. Le prisme européen reste fort au regard de l'attractivité que représente cet ensemble, mais le drame des déplacements sous contraintes est aussi universel que les conditions qui les génèrent³⁴.

Le corps des migrants et son esthétisation n'apparaît jamais seul mais au sein d'un paysage migratoire composé, schématiquement de quatre éléments, chacun porteur d'une symbolique : le milieu, les objets, les vecteurs de transport et les figures géographiques déjà évoquées³⁵.

D'abord, les milieux dans lesquels les migrants apparaissent sont souvent des milieux devenus hostiles par la précarité des moyens logistiques qu'ils utilisent pour les parcourir (désert, étendue d'eau, plaine aux horizons lointains). Ils longent ou franchissent des barrières (corridors de barbelés, de murs), puis s'arrêtent en des espaces d'enfermement (camps de rétention et d'attente de documents, campements d'attente pour le passage d'une frontière, quartiers urbains précarisés).

En outre, les modes de transports – vecteurs de mobilité – sont au cœur des représentations des parcours. Comme pour les milieux, ce qui devrait présenter une sécurité logistique devient un élément de vulnérabilité (bateaux pneumatiques et barques, camionnettes et pick-up, trains, convois de tout type). Par ailleurs, les objets associés au voyage composent une sorte d'équipement de survie, paquetage habituellement dévolu à des expériences réservées aux spécialistes des voyages en autonomie. On les retrouve ici comme protection dérisoire pour ceux qui s'engagent en mer ou dans le désert ou dans les plaines de l'Europe septentrionale pour la première fois.

Enfin, c'est dans l'action du passage, dans l'attente ou dans le repos (après le trajet) qu'apparaissent les scènes. Cela se traduit par des photographies de gilets de sauvetage, d'esquifs bondés (souvent sombrant), de couvertures de survie, d'étendues d'eau, de tentes, de barbelés, de passeports jetés, de corps tuméfiés, de regards éperdus ou en larmes, de corps qui en supportent d'autres, des enfants ou des blessés. C'est donc vers le danger et son caractère expérientiel et performatif que les images photographiques saisissent les accélérations des temporalités du parcours migratoire, ou, au contraire, dans un relâchement post-traumatique ou une hébétude. C'est aussi la vulnérabilité mais, paradoxalement, la détermination animale qui est montrée dans ce qui est devenu un paradigme dans la photographie documentaire (Bazin, 2017 : 8) et une esthétique de la migration internationale³⁶.

³⁴ Se reporter à Figure 2.5 – Les registres des images photographiques des migrants selon les situations migratoires, les émotions et les messages p.111.

³⁵ Se reporter à Figure 2.4 – Les corps des migrants au croisement des figures géographiques, des perceptions et des registres actoriels p. 108.

³⁶ Se reporter à Planche 2.2 – La mise en photographies du corps-migrants : représentations iconiques et production d'une altérité normative p. 109.

Ainsi, entre figures de gisants aux visages apeurés mais déterminés et celles de masses traumatisées transportées, ou celles, encore, de corps cachés aux marges urbaines, l'esthétisme des représentations des corps produit des icônes catégorielles au fondement des distinctions de l'altérité d'une part, et de son instrumentalisation par les acteurs de la gouvernance des migrations d'autre part. Les images de migrants, en Europe, se trouvent associées aux lieux qui sont des ruptures de charge des routes migratoires sahariennes, méditerranéennes (détroit de Gibraltar, canal d'Otrante et canal de Sicile, mer Égée) et des Balkans, et aux ressortissants des pays d'Afrique subsaharienne ou du Moyen-Orient.

Dans ces images de naufrages, de héros mythologiques, de masses en mouvement ou en perdition, à quels rôles les images *nous* assignent-elles ? Nos mains gantées, protégées extirpent les *Autres* - dans l'ordre (enfants -> femmes -> hommes) depuis les poupes et les hauts plats-bords des puissants navires de sauvetage - hors des canots au ras de l'eau qui, déjà, se noient, dans les déferlantes. Ceux qui viennent en aide sont européens ou assimilés, repérables à la première lecture des images, taillés pour la gestion opérationnelle du désastre, légitimes dans le cadre de l'exercice d'une souveraineté politique et morale, dont le mandat d'autorité s'illustre dans des uniformes de marins, des vêtements techniques aux couleurs vives (ou blanches et bleues) des ONG, et dans la technologie maîtrisée (objet électronique sur les corps ou sur les bateaux) répondant aux fracas des éléments laissant si peu de chances aux naufragés ; l'attitude droite, les corps (entre)tenus et gainés, sont aussi exposés dans une sorte de bienveillance technique gérée graduellement, aussi ordonnée que l'organisation visible de la logistique de l'acheminement, bien identifiable (quasi-quantifiable) par les objets floqués aux logos des associations, des ONG, des agences internationales (OIM, HCR) : casquettes, véhicules, brassières, tentes, signalétiques, couvertures, packs de survie, etc.

Les photographies sur les espaces terrestres sont saisies dans les *hot-spots* ou les *jungles* et non plus dans les bateaux qui sont aussi des lieux clos. La même rhétorique iconographique se déploie, articulant les dispositifs techniques de secours avec ceux de la surveillance dans les milieux hostiles. Quand ce n'est plus l'eau qui engloutit, ce sont les forêts du nord de l'Europe où l'on se perd, ou les hautes montagnes alpines où pyrénéennes où l'on meurt de froid. Ce ne sont plus les seuils des rivages surveillés, mais les frontières de barbelés sur les marges des Balkans ou du Nord de l'Europe. Les véhicules techniques - « tout-terrain », camions de livraison, engins de terrassement - remplacent les bateaux, mais les postures restent identiques.

Ainsi, le corps des personnes en mobilité contrainte désigne une figure du migrant par l'image photographique : l'Autre et ses attributs devient hyper-visible, identifiable, mais paradoxalement sans personnalité dans la dialectique du *nous/eux*.

D'abord, les figures du pathos chez Warburg(1909, rééd 2020) concentrent les éléments visuels qui suscitent une réaction émotionnelle chez le spectateur (la douleur, la peur, l'angoisse, la colère ou la tristesse). Les motifs iconographiques de Panofsky(1969), informent sur les éléments visuels qui ont une signification ou une référence culturelle (symboles, mythes, croyances). Ensuite, ces codes - émotions universelles et messages culturels - s'inscrivent dans un contexte associant la nature des milieux, des figures géographiques, des objets (effets personnels et matériels de survie) et des vecteurs de transports.

Ces éléments produisent, *in fine*, des *hypericônes*³⁷(Mitchell, 2009 : 245) incluses dans la culture populaire. Les images photographiques et les motifs utilisés par les acteurs de la gouvernance des migrations conditionnent des représentations en les médiatisant. *In fine*, ces images sont mobilisées dans un système d'acteurs dont les discours sont attachés à des territorialités, lesquelles, en se confrontant, produisent des effets sur les territoires.

Ainsi, la dialectique du *nous/eux*, se situe dans la capacité de pouvoir distinguer les corps des migrants par l'image d'une part, et de pouvoir intégrer les hypericônes dans les jeux d'acteurs d'autre part. Par

³⁷ « (...) des figures de la figuration, des images qui se reflètent sur la nature de l'image » (*ibid.*).

effet, les images photographiques légitiment les cadres sociaux et les territoires (spatiaux) d'intervention. Ce principe foucauldien³⁸ se traduit grâce une iconologie, une esthétique politique et une sémiotique (Bal et Bryson, 1991) de la migration internationale, pleinement incluse dans la géopolitique populaire (Ó Tuathail, 2005 ; Grayson, 2018; Dittmer et Bos, 2019) et en termes de motifs sémiotiques.

³⁸ « Il s'agit d'établir les présences et les absences, de savoir où et comment retrouver les individus, d'instaurer les communications utiles, d'interrompre les autres, de pouvoir à chaque instant surveiller la conduite de chacun, l'apprécier, la sanctionner, mesurer les qualités ou les mérites » (Foucault, 1975, rééd. 2003 : 145).

Figure 2.4 – Le corps des migrants au croisement des figures géographiques, des perceptions et des registres actoriels

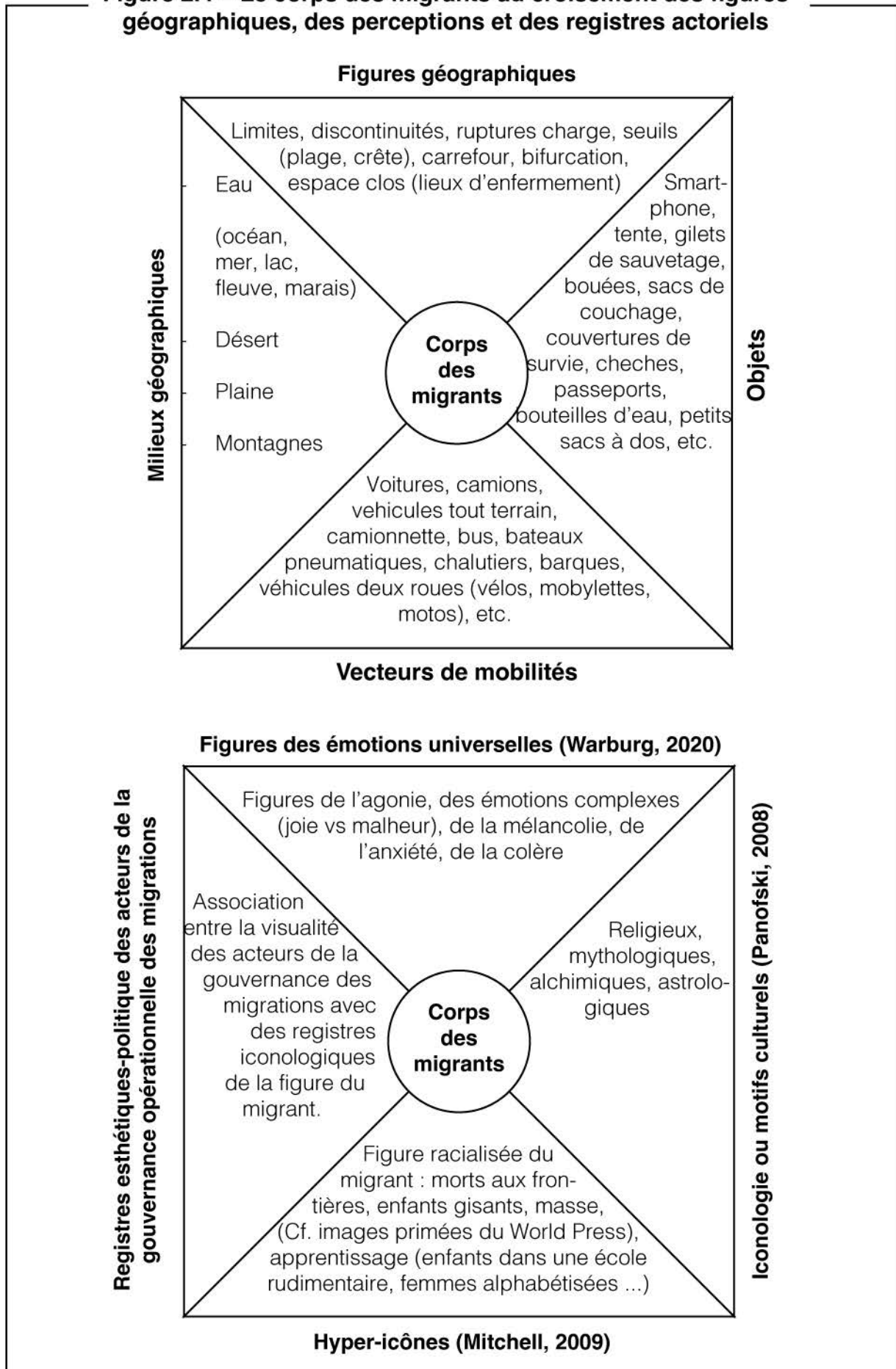
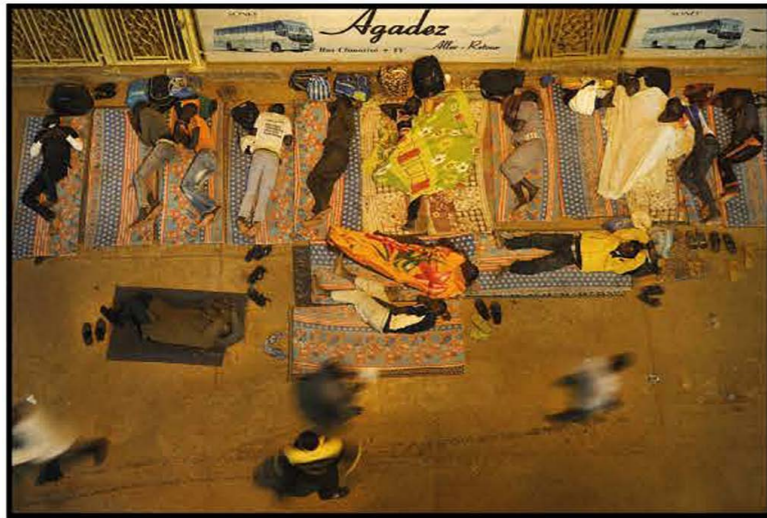


Planche 2.2 – La mise en photographies du corps des migrants : représentations iconiques et production d’une altérité normative



Samuel Gratacap (« LE MONDE ») . Gare routière de Niamey, 30 octobre 2017.
Légende : Les voyageurs attendent le bus qui partira dans la nuit à destination d'Agadez. Depuis l'application de la loi interdisant le passage des migrants vers la Libye, l'économie liée au transport des voyageurs a largement diminué, en particulier sur l'axe Niamey-Agadez.
Source : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2017/11/01-sur-l-axe-niamey-agadez-les-bus-transportant-les-candidats-au-reve-europeen-se-vident_5208801_3212.html



Alessandro Penso / MAPS, 2015
Légende : Une mère et son enfant, débarqués de Turquie, lors d'une arrivée de migrants sur une plage dans le nord de Lesbos, en Grèce.
Source : La Croix, 22/06/2020



Alejandro Cegarra / 2019
Légende : Ever Sosa porte sa fille sur ses épaules alors qu'il traverse le fleuve Suchiate, du Guatemala au Mexique, pour tenter de poursuivre son voyage vers la frontière sud des États-Unis avec une nouvelle caravane de migrants et de demandeurs d'asile.
Source : Série Les deux murs, 2019



Aris Messinis / AFP. Lesbos, 2015;
Légende : Réfugiés et migrants se réveillent après avoir passé la nuit dans un champ de Lesbos, début octobre.
Source : Scènes de guerre en zone de paix, AFP, 2015 (<https://making-of.afp.com/scenes-de-guerre-en-zone-de-paix>)



Marie Dorigny / Myop, Displaced / Lesbos, Greece. 2015
Légende : The passengers in these makeshift boats, and the women and children in particular, are highly traumatised by a crossing they know to be dangerous. Most of them do not know how to swim and have never even seen the sea before
Source : Agence Myop



Louisa Gouliamaki / AFP, 09 mars 2022
Légende : Cette jeune femme ukrainienne vient de passer à Medyka, en Pologne, avec son chien
Source : Courrier International, 30 mars 2022 (<https://www.courrierinternational.com/article/vu-de-pologne-les-animaux-de-compagnie-refugies-oublies-de-la-guerre-en-ukraine>)

c) L'icônologie de la figure du migrant productrice d'inégalités

« *There's nothing self-evident about 'illegal' migration. When borders become a spectacle of migrant deaths, discourses of migrants 'victimisation' by 'smugglers' distract us from the real causes of migrant illegalisation.* » (De Genova, 2015).

L'esthétisme produit par les images de migrants - associant figures et motifs - est géopolitique, en permettant de saisir la manière dont les images sont mobilisées pour légitimer les opinions et les attitudes envers eux³⁹. Par exemple, les images de migrants en situation de vulnérabilité éveillent la pitié ou la compassion chez les spectateurs, mais les mêmes images peuvent être interprétées comme un flot d'invasisseurs menaçants justifiant une criminalisation des personnes en situation illégale. Autre exemple, les images de migrants qui traversent des barrières ou des frontières font référence à la transgression, au contrôle ou à l'exclusion, tandis que les images de migrants brandissant des drapeaux ou des bannières font référence à des idées de liberté ou de révolte.

Cependant, la représentation post-coloniale est souvent phénotypique ; le migrant quasi-naufagé, hirsute et hagard, est assimilé à la figure de l'*Africain*, assigné à l'indigène (au sens colonial du terme). Il arrive, « *vautré* »⁴⁰, souillé, désordonné, affamé, comme les habitants de la ville du colonisé au sein du monde colonial⁴¹ décrite par Franz Fanon (1961 : 31-32). On retrouve des descriptions similaires à propos des campements dans les zones d'attentes, dont les « jungles » évoquant un terme péjoratif colonial à la fin du 19^e siècle. Dans d'autres cas c'est la figure brouillée orientaliste-ottomane-musulmane qui est mobilisée (Pakistanais, Afghans, Irakiens, Syriens) et, là encore, une représentation iconique des corps et des vêtements (barbes, sarouel pour les hommes, abaya, hijab et tunique pour les femmes, et autres apparences de différenciation culturelle...), notamment dans les camps de Grèce ou des Balkans. On observe, enfin, la même production de catégories visuelles associées à l'âge : groupe de jeunes hommes seuls, femmes seules jeunes avec enfants. Les familles sont d'âge moyen avec des enfants et non des adolescents, les personnes âgées ne sont pas présentes dans les photographies de parcours, alors qu'elles le sont dans les camps de réfugiés (le parcours est nécessaire pour arriver dans un camp). Enfin, plusieurs études à partir des vignettes photographiques apparaissant dans Google montrent que la question du genre est associée à la couleur de la peau (Maneri et Quassoli, 2016). Ils montrent que les Syriens à la peau claire, font davantage l'objet de portraits en gros plans, valorisant les émotions, la famille. Ils sont représentés dans des photos majoritairement associées au cadre des réfugiés : cette concession de statut symbolique et leur humanisation figurative apparaissent comme les privilèges de la blancheur (*ibid.*).

³⁹ Se reporter à Figure 2.5 – Les registres des images photographiques des migrants selon les situations migratoires, les émotions et les messages p.111.

⁴⁰ « La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés. On y naît n'importe où, n'importe comment. On y meurt n'importe où, de n'importe quoi. C'est un monde sans intervalles, les hommes y sont les uns sur les autres. La ville du colonisé est une ville affamée, affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de lumière. La ville du colonisé est une ville accroupie, une ville à genoux, une ville vautrée » (Fanon, 1961, rééd. 2010 : 32)

⁴¹ « Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police » (Fanon, 1961, rééd 2010 : 31).

Figure 2.5 – Les registres des images photographiques des migrants selon les situations migratoires, les émotions et les messages

Registres des Images photographiques de migrants	Situations migratoires	Nature des émotions (Warburg, 1909, rééd. 2020) et du message (Panofsky, 1969) des images
Personnes déplacées sous contrainte, réfugiés et demandeurs d'asile	Personnes fuyant la guerre, la persécution ou les violences, ou qui traversent des frontières illégalement ou qui sont assignées dans des camps de réfugiés, des campements temporaires, ou des centres d'accueil pour demandeurs d'asile.	Émotion : anxiété, colère, émotions complexes. Message : détresse, précarité physique et psychique, vulnérabilité, détermination, espoir.
Personnes en train de migrer	Personnes traversant des frontières illégalement ou qui embarquent dans des bateaux de fortune ou qui font la queue pour obtenir des documents permettant leur circulation.	Émotion : agonie, anxiété, émotions complexes. Message : résilience face aux conditions climatiques, à la faim, à la soif, prise de risque, détermination, courage.
Personnes arrivant dans des pays d'accueil	Personnes débarquant sur les côtes ou qui sont accueillies dans des centres d'accueil ou qui cherchent à s'installer dans des communautés d'accueil.	Émotion : anxiété, émotions complexes. Message : difficultés d'adaptation à un nouvel environnement, vulnérabilité, détermination, espoir.
Personnes arrêtées, expulsées ou renvoyées	Personnes arrêtées par les autorités ou qui sont placées dans des centres de détention ou qui sont renvoyées dans leurs pays d'origine.	Émotion : anxiété, colère, émotions complexes Message : violences, injustices, détresse.
Personnes en situation irrégulière	Personnes qui vivent dans des conditions précaires ou qui travaillent illégalement ou qui sont exposées à des risques pour leur sécurité.	Émotion : anxiété, émotions complexes Message : survie, détermination, prise de risques.
Personnes séparées de leur famille	Personnes séparées de leurs enfants, de leur conjoint ou de leurs parents lors de leur migration.	Émotion : mélancolie, anxiété, émotions complexes Message : souffrance psychique lié à l'isolement et à la séparation, exil.
Personnes participant à des activités d'intégration	Personnes apprenant la langue d'un pays d'accueil, ou qui suivent des cours ou qui participent à des activités communautaires, y compris dans les camps.	Émotion : émotions complexes Message : résilience, adaptation, intégration, projection, reconstruction
Personnes face à des discriminations ou à des violences	Personnes victimes de discriminations ou de violences liées à leur statut migratoire, comme la xénophobie, le racisme ou la discrimination.	Émotion : anxiété, colère, émotions complexes Messages : injustices, violences subies, vulnérabilité, détermination, espoir.

Les *Autres* forment donc une altérité faite de pitié mais aussi de crainte tant les situations montrées indiquent une capacité de prise de risque démesurée pour survivre. Notre mémoire migratoire, en s'effaçant peu à peu, ne peut plus nous permettre de le concevoir. (Hall et Du Gay, 1996 : 16) notaient que le corps racialisé et ethnicisé est constitué discursivement, à travers l'idéal normatif régulateur d'un « *eurocentrisme compulsif* » (*ibid.*) ; les images photographiques présentent les mêmes caractéristiques dans leur emploi par les acteurs de la gouvernance des migrations.

Si la xénophobie violente est universelle, Maneri (2020 : 4-20) montre qu'en Europe le ressentiment racial envers les nouveaux arrivants n'est pas explicite. Néanmoins, une approche racialisée de l'immigration et de l'asile persiste, comme en témoigne le domaine de la représentation par les images photographiques. Son analyse de l'association entre les cadres discursifs récupérés par mots clés et 1 500 photographies dans les résultats de recherche de *Google Image* à partir de la « crise des migrants » de 2015, révèle différents régimes de représentation, suggérant que les concepts d'illégalité et de menace sont incarnés dans des images marquées par les phénotypes et la pigmentation de l'épiderme (*ibid.*).

Une autre approche, alternative aux vignettes des moteurs de recherche obtenue à partir d'une requête, est celle de l'utilisation des logiciels de production d'images à partir des logiciels d'intelligence artificielle. La production d'images grâce à des algorithmes concentre les récurrences des motifs normatifs attachés aux migrants⁴². Il ne s'agit pas de photographies à base mono-indicielle prises dans un espace-temps singulier, mais des synthèses iconologiques artificielles qui valorisent les motifs majeurs à partir d'indices et de temporalités multiples impossibles à créer dans une photographie. Cependant, leur apparente réalité provient de composition plastique héritée des codes visuels issus de l'histoire de l'art européenne. Elles constituent donc une forme de synthèse iconologique des motifs les plus récurrents sur le web à partir d'une requête, sans que les sources des photographies soient définies. Dans la mesure où les logiciels puisent leurs ressources sur l'internet, et sur les fréquences majeures d'apparition des types d'images photographiques thématiques, l'iconologie ainsi réalisée reproduit les mêmes écueils, en les amplifiant par le tri des motifs opérés. Les limites sont donc importantes, mais l'exercice est intéressant pour saisir les motifs qui composent la visualité des acteurs dominants. On peut, dans ce cadre, parler, peut-être, de démarche *post-photographique* (Paquet (2014), Fiset, 2016).

Par exemple, en utilisant le *prompt*⁴³ « *Migrants+Refugees+(lieu)+Border* », on constate que les motifs générés par les acteurs de la gouvernance des migrations sont concentrés en une seule image : masse, phénotypes, ligne de fuite, attitude des migrants, frontières et murs, vêtements et objets, dont les tentes. L'IA concentre l'existant, en l'occurrence les stéréotypes de la figure du migrant, sans proposer ni de nuances, ni d'iconologie alternative. La production de cette visualité et sa diffusion interrogent les modes de médiatisation des relations de pouvoir en créant des hyper-icônes artificielles.

Cette dramaturgie de l'immigration (Ritaine, 2010, 2015) s'articule avec une « nécropolitique » (Mbembé, 2006) iconique ; les motifs qu'elle mobilise s'inscrivent dans une culture visuelle héritée, mobilisant des figures puisées dans une conception universaliste et/ou culturelle européenne⁴⁴. Il s'agit de relations de pouvoir asymétriques traduites en images sur des lieux symboliques, en particulier les zones frontalières et les espaces de rupture de charge ; la visualité de l'immigration est utilisée par tous

⁴² Se reporter à Planche 2.3 - Images proposées par des logiciels d'IA générative (DALL-E2, Wombo Dream) p.114.

⁴³ Rappel : un *prompt* est un mot d'origine anglaise qui désigne toute commande/requête écrite un logiciel dédié à la génération de contenu, comme du texte ou des images. Il s'agit d'une instruction que l'on donne à un algorithme, qui va ensuite l'interpréter et proposer un résultat. La plupart des modes de commandes utilisent des opérateurs *booléens* afin de relier les termes clefs (or, and, not, +, -).

⁴⁴ Se reporter à Chapitre 1.II.C.a) Les motifs : les conditions de l'interprétation des signes et des indices p. 51.

les acteurs de la gouvernance des migrations à toutes les échelles, mais aussi par les migrants eux-mêmes en un « *spectacle de la frontière* » (De Genova, 2013). Elle est un vecteur de l'orientation coercitive des politiques migratoires des États européens, cautionnée par la lutte contre le drame humanitaire que constituent ces morts migrants « *pour la plupart inconnus, et non célébrés. Ils sont soit des nombres, soit des cadavres anonymes* » (Ritaine, 2015 : 3), cautionnée par une forme de banalité de la douleur.

Planche 2.3 - Images proposées par des logiciels d'IA générative (Daal-E et Wombo Dream)



Logiciel : Dall-E, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Europe+Border



Logiciel : Dall-E, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Mediterranean+Border



Logiciel : Dall-E, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Balkans+Border



Logiciel : Dall-E, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Saharan+Border



Logiciel : Wombo-dream, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Europe+Border



Logiciel : Wombo-dream, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Balkans+Border



Logiciel : Wombo-dream, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Mediterranean+Border



Logiciel : Wombo-dream, 30 mars 2023
 Prompt : Migrants+Refugees+Sahara+Border

Elle s'inscrit, dans une logique de criminalisation de l'immigration depuis les années 1980 (Fassin *et al.*, 1997, entre autres) souvent associée dans le discours politique à l'identité, au contrôle⁴⁵, et à des périmètres spatiaux où se localisent les immigrés : d'abord, les jungles, les camps, les centres de tous types, puis, les quartiers d'immigrés, les banlieues. « Cette double « assignation » (à territorialité et à identité) n'est pas le seul fait des médias, mais elle trouve un renforcement dans les politiques publiques : si le principe d'universalité inscrit dans la culture politique française interdit d'identifier des groupes à problèmes, de cibler ce qu'on appellerait aux États-Unis ou en Grande-Bretagne des 'communautés', en revanche rien n'interdit de cibler prioritairement des 'territoires', des espaces spécifiques ou 'zones' (les fameuses 'Zones Urbaines Sensibles' ou périmètres Politique de la Ville), façon de spatialiser les politiques sociales en postulant une identité entre lieux et groupes de personnes » (Hancock, 2008 : 118).

Le discours de la peur et de la menace devant l'espace européen (image récurrente de la « forteresse assiégée ») alimente le cadre discursif dominant sur la migration centrée sur la sécurité (Heller et Pezzani, 2017), par opposition à un cadre alternatif, humanitaire, mais cette assertion se vérifie partout. Dans le cas européen, cette approche apparaît comme un *paradigme de siège* (Maneri et Quassoli, 2016), c'est-à-dire un éventail de mesures présentées comme nécessaires pour renforcer la protection de l'espace Schengen protégé par l'agence Frontex et un flot continu d'information sur les frontières face à leur violation incessante (tel qu'on l'a entendu en 2015, puis lors de la crise du COVID dès 2019). Les images photographiques de Lesbos, de la route des Balkans en sont les effets. Cette conceptualisation de l'espace européen assiégé, justifie la mise en œuvre de dispositifs propres aux théories d'Agamben (2003) sur l'état d'exception : « La déclaration de l'état d'exception est progressivement remplacée par une généralisation sans précédent du paradigme de la sécurité comme technique normale de gouvernement. » (Agamben, 2003 : 29)

A travers les images primées (World Press, Visa d'or humanitaire, National Geographic) c'est-à-dire celles qui rassemblent les critères d'excellence dans le système d'information médiatique - fonds et formes - on perçoit tous les registres de leur utilisation pour les acteurs de la gouvernance des migrations⁴⁶. Ces images montrent la figure du *migrant* en tant qu'*hypericône*. Elles renvoient au paradigme de *siège* (Maneri et Quassoli, 2016) qui rend dramatiquement visible l'acteur migrant grâce à l'iconologie partagée des représentations des migrations internationales. Elles renvoient aussi à la violation de l'espace de souveraineté nationale par des migrants non-contrôlables et prêts à mourir pour cela. En sécurisant les frontières de l'État et protégeant l'identité nationale, le paradigme du siège (Maneri et Quassoli, 2016) est un dispositif permettant de délimiter une nation homogénéisée qui se construit sur la dialectique du *nous/eux* par la reconnaissance des images photographiques de l'Autre et du « *spectacle de la frontière* » (De Genova, 2013).

La proposition de la métaphore de l'Europe comme un espace assiégé, permet d'inclure de manière différenciée les groupes « aptes à l'intégration » (les ressortissants ukrainiens dans le cadre du conflit depuis fev. 2022, par exemple) et en excluant les catégories non désirables (ressortissants des pays d'Afrique et du Moyen-Orient, par exemple). Cette esthétique produit une monstration symbolique de catégories de migrants (réfugiés, déplacés, demandeurs d'asile) visibles par les images photographiques (Bazin, 2017 : 13 ; Pogliano, 2009) qui véhiculent efficacement les idéologies. On note par exemple que les images des personnes déplacées ukrainiennes sont photographiées dans les gares, avec des animaux de compagnie, en couples qui se séparent ... Elles sont présentées à notre image, légitimant la mise en œuvre d'un cadre de protection et de dispositifs *ad hoc*, dont d'autres migrants sont privés (par exemple, les étudiants subsahariens en Ukraine ne pouvant être pris en charge en mars 2022).

⁴⁵ En France, le projet de loi sur l'immigration (trentième loi en vingt ans) déposé à l'assemblée en février 2023 et porté par les ministres de l'intérieur G. Darmanin et du travail O. Dussopt en 2023 s'inscrit (encore) dans ce registre sur son volet coercitif.

⁴⁶ Se reporter à Planche 2.4 – L'iconologie de la figure du migrant. Exemples d'images primées (World Press, Visa d'or humanitaire, National Geographic) p. 117.

Planche 2.4 – L'iconologie de la figure du migrant. Exemples d'images primées (World Press, Visa d'or humanitaire, National Geographic)



John Stanmeyer / AFP / VII Photo Agency.
Lauréat World Press, 2014

Légende : La photographie a été prise en février 2013 sur une plage de Djibouti, lieu de transit des migrants en provenance de la Somalie, de l'Éthiopie ou de l'Érythrée. Les migrants africains cherchent du réseau pour contacter leurs proches avant de s'embarquer, au clair de lune.



Massimo Sestini,
Lauréat World Press 2015

Légende : Une embarcation de migrants venus de Libye est escortée par la marine italienne dans le cadre de l'opération "Mare Nostrum", le 7 juin 2014.



Warren Richardson,
Lauréat World Press, 2016

Légende : 28 août 2015. Frontière serbo-hongroise. Un homme tend un bébé sous les barbelés à un réfugié syrien qui a franchi la frontière hongroise, près de Röszke.



Moïse Saman, 2018. The National Geographic.

Légende : Des migrants salvadoriens traversent une rivière qui fait frontière avec le Mexique



Pascal Maître / The National Geographic.

Légende : Un convoi de pick-up surchargés de Nigériens et d'autres ressortissants de pays africains s'élance pour un voyage de trois jours depuis la ville d'Agadez, au Niger, à travers le Sahara jusqu'en Libye. De nombreux migrants ont l'intention de travailler une fois arrivés, d'autres espèrent atteindre l'Europe.



Sameer-Ai-Doumy / AFP, 2022.

Lauréat Visa d'or humanitaire CICR.

Légende : Des migrants sont secourus par des membres d'équipage du navire Abeille Languedoc après que le moteur de leur bateau est tombé en panne dans les eaux françaises alors qu'ils tentaient de traverser illégalement la Manche vers la Grande-Bretagne, au large des côtes de Boulogne-sur-Mer, dans le nord de la France, le 9 mai 2022

Image extraite de la série : *Les routes de la mort*, 2022

Cette asymétrie de pouvoir⁴⁷, se traduit en termes de catégorie sociale par une asymétrie de citoyenneté (Maneri, 2020 : 12), de liberté de mouvement, de sécurité et de besoins. Elle est aussi exacerbée par la modalité d'accréditation et d'accès sur les sites. Par conséquent, la plupart des photographies sont prises dans (ou à proximité), des lieux gérés ou patrouillés par des agences de contrôle (centres de rétention administrative, installations de première réponse, navires engagés dans des opérations de sauvetage, etc.) ou supervisés par des organisations internationales (camps et routes de réfugiés), soit des lieux où les migrants sont en situation de soumission. De même, dans les camps surpeuplés ou dans les bateaux au cœur des situations de périls, les personnes entassées et terrorisées voient leur individualité déniée.

Finalement, l'iconologie attachée à la représentation des migrations internationales produit la figure du migrant dans la culture populaire à partir des visions d'acteurs et non dans une relation symétrique avec les migrants ; elle reproduit des distinctions et les significations dans la construction de l'altérité. En outre, parce qu'elles sont le moteur du couple visibilité/territorialité, les images deviennent les supports de la production de catégories impliquées dans la gestion opérationnelle des migrations (dispositif de contrôle, de surveillance, de triage, de quotas, d'accès aux droits de séjour, etc.) d'une part, et des inégalités socio-spatiales corrélatives à toutes les échelles d'autre part. Ce corpus est inclus dans une culture visuelle partagée dans le registre des images photographiques. En utilisant les émotions et les motifs - universels et culturels - elle pose les termes des rapports d'altérité (dialectique *nous/eux*) dans lesquels sont engagés les acteurs de la gouvernance des migrations. Toutefois, ceux qui sont supposés être "hors de la place" ne sont cependant jamais hors du cadre des images.

En suivant Mitchell (2012), on comprend combien la politique de migration est fondamentalement liée à la manière dont les images circulent - en particulier les images qui viennent avant même l'arrivée des migrants - sous la forme de « *stéréotypes, de modèles de recherche, de tableaux de classification et de schémas de reconnaissance* » (*ibid.* : 127). Mitchell (2010 : 13) montre, encore, qu'il existe une corrélation puissante entre la dimension juridique des dispositifs de contrôle et l'emploi des images photographiques comme métaphores et comme figures visuelles du discours. Cette corrélation puissante - à travers les photographies des arraisonnements, des sauvetages, des surveillances – produit une esthétique politique des migrations internationales polarisée par la figure du migrant, telle que l'illustre Federica Mazzara (2015) dans son analyse sur Lampedusa.

Cependant, les auteurs n'associent pas l'espace dans lequel se déploient ces processus d'une part, et l'espace tel qu'il est représenté avec les migrants d'autre part. Or, c'est par le couple visibilité/territorialité que les jeux d'acteurs produisent les territoires d'intervention présentés comme légitimes. Ces relations de pouvoir et d'agir s'exercent dans le cadre d'une géopolitique populaire, au sens où l'iconologie produite sert à qualifier la reconnaissance de l'Autre, la normalisation des inégalités et la justification du cadre d'intervention en terme juridique, social et spatial.

⁴⁷ Ce point a fait l'objet d'un développement à partir de la relation : se reporter à Chapitre 1.II.A L'Autre en moi : de la relation, de la distance en géographie et en photographie p.41.

De fait, ce sont aussi des territorialités émancipatrices portées par une iconologie du regard qui contribuent à renouveler une vision de la représentation des migrations internationales. Ce n'est plus l'image qui est interrogée, mais le dispositif qui a permis de la saisir.

L'ambition est d'en produire d'autres médiatisant des relations de pouvoir différentes, et, par conséquent, de créer une « *géopolitique du regard* » (Jouve et Mondzain, 2016 : 210-237).

Pourtant, si les acteurs de la gouvernance imposent des images photographiques en puisant dans les codes d'une culture visuelle commune, les réceptions ne sont pas neutres et les spectateurs ne sont pas passifs en devenant des acteurs à part entière. En effet, ils contribuent aussi à la production d'une « *contre-visualité émancipatrice* » (Mirzoeff, 2006 : 66) - fondée ou fictionnelle - dans le cadre de collectifs qui s'agrègent aux capacités d'agir des acteurs et à leur confrontation⁴⁸.

⁴⁸ Par exemple, la rhétorique discursive mise en image produite par les partis politiques contre l'immigration, génère des mouvements de violence civile à l'encontre de collectifs d'immigrés ou des camps informels. Un autre exemple est constitué par les États refusant l'accès aux ports aux bateaux d'ONG secourant les migrants en Méditerranée (épisode de l'Ocean Viking, août 2022). Les photographies montrent des images de personnes entassées (effet masse) sur le bateau, relayant ainsi le discours invasif, justifiant l'interdiction au territoire national (Italie et France), contre le droit international.

III. Vers une Géopolitique du regard

« Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base. » (Rancière, 2000 : 25).

Le regard – au sens anglais de *gaze*, différent de la vision (*sight*) - est ce qui définit l'intentionnalité et la finalité de la vision, au sens plein de ces deux termes. Il n'est autre que la dimension proprement humaine de la perception ; il relève de l'intention, mais aussi de l'attention, et se manifeste dans une constante recherche visuelle (Aumont, 2020 : 40).

L'acte de voir, d'observer, produit du savoir autant qu'il s'en nourrit. L'invisible perçu par le truchement du visible fait qu'il n'y a pas de regard vierge, neuf ou neutre. Le regard porte une esthétique qui peut s'inscrire contre la quête de consensus des systèmes démocratiques contemporains, en devenant un acte politique. Que cette esthétique soit partagée avec la société civile et distribuée par des acteurs politiques de manière émancipatrice (Rancière, 2000 : 1-12), ou, au contraire, décriée, contestée, interdite, à la source de subversion (*ibid.* 25). Ainsi, comme tout registre d'art, l'image photographique puise dans les regards – celui du photographe, celui du spectateur, celui du sujet, celui des acteurs – les sources de contre-visualités (Mirzoeff, 2011) dont les effets modifient la médiatisation par l'image-photographique des relations de pouvoirs entre acteurs, en la matière, ceux de la gouvernance des migrations.

A. La production d'une *contre-visualité émancipatrice* : l'imaginaire comme condition d'une géopolitique renouvelée

Si la visualité permet une socialisation de la vision et, par extension, joue un rôle dans les processus de territorialisation, elle s'inscrit au cœur des rapports de domination (Mirzoeff, 1999, 2006 ; Alonso Gomez et Martin, 2022). Or, l'un des piliers de la théorie du pouvoir chez Foucault (1975, 2001, entre autres), montre que le pouvoir est constamment en jeu dans les relations sociales, et que, par effet, il existe un lien consubstantiel entre domination et résistance. Dans cette ligne foucauldienne, Heller (2020 : 257) souligne l'intérêt des couples transgression/limite et pouvoir/résistance pour penser les rapports de co-constitution et de co-évolution existant entre les modes institutionnels de gestion des frontières (acteurs qui contrôlent) et les pratiques qui leur résistent (personnes qui les traversent). Les images, médiatisant les relations de pouvoir, traduisent cette confrontation. Les pratiques résistantes apparaissent dans le refus des migrants de rester des acteurs invisibles, soit de devenir visibles en tant que sujet, en tant qu'acteur. C'est donc une « *contre-visualité émancipatrice* » (Mirzoeff, 2006 : 66, 2011) attachée à une *territorialité* alternative, et, en l'espèce, une remise en cause de la frontière attachée à une vision territoriale des acteurs dominants. On mesure, donc, les enjeux de pouvoir subséquents aux visuels mobilisés dans l'analyse géographique et la production d'espace, tant leur caractère est relatif aux représentations des acteurs et à leur regard.

a) L'utilisation des visuels dans la géographie : une relation aux lieux dissociée d'une pensée par l'image

La géographie - il est trivial mais essentiel de le rappeler – a pour étymologie grecque Γῆ / Gê (la Terre) et γραφειν / graphein) (décrire), et latine geo-graphia (dessin de la Terre). Elle a pour objet, littéralement du moins, la description de la Terre. Il paraît difficile d'avoir une science plus indicielle. Par conséquent, la géographie a proposé, depuis la description et le dessin des milieux anthropisés jusqu'à la carte, des

normalisations de représentation des indices afin de pouvoir proposer des généralisations de situations (milieux, paysages etc.) et de processus, s'inscrivant ainsi dans une approche positiviste de la méthode scientifique.

En matière d'usages des images en photographie, la géographie française n'a mobilisé que la sémiotique (ensemble de signes visuels) dans l'illustration des formations spatiales, décrivant le signifié du signe par ressemblance. Ainsi n'a-t-elle considéré que la primauté de la vision organique – oculo-centrisme – par rapport aux autres sens dans l'analyse iconographique. En l'espèce, « *la logique de l'indice est une logique de la preuve par le visible procédant à une démarche de vérification et consacrant une quasi-évidence du voir* » (Laplantine, 2007 : 47).

L'histoire de la pensée géographique témoigne de la diversité des images, plus précisément d'une diversité de visuels⁴⁹ (supports matériels de l'image), mais aussi de leurs capacités à constituer des vecteurs à part entière de découverte/contemplation du monde (au sens vidalien), de rhétorique (lien au discours) et de connaissance explicative. L'exhaustivité des documents iconographiques est commune à tous les courants de la discipline, qu'il s'agisse de supports matériels (tableaux, dessins, schémas, cartes, photographies) ou immatériels notamment numériques ; à noter que nombre d'entre eux n'ont pas de finalité géographique *a priori* (cas des œuvres de plasticiens ou de peintres) mais sont parfois mobilisés pour saisir des dynamiques spatiales (cf. l'analyse de Laurent Grison, 2002 ou de Pierre Sansot, 1996).

Deux caractéristiques épistémologiques portant sur la conception et l'usage de l'image en géographie sont relevées par Berdoulay *et al.* (2015 : 94) : la première est la persistance d'une méfiance vis-à-vis de l'image, considérée comme une déformation de la réalité obérant l'accès à une analyse géographique approfondie. Ainsi, Laplace-Treytoure, (2015) rappelle que, pour Vidal de la Blache, l'image photographique n'est pas première dans sa démarche de visualisation du *Tableau de la géographie de la France*, dans la mesure où son texte transmet une approche imageante suffisante. L'invisible passe par le texte et l'image l'illustre par bribes et par jalons, en le complétant. L'apport réduit des illustrations visuelles repose sur l'idée d'une séparation entre l'image et ce qu'elle représente, en rendant, ainsi, hasardeuse la construction d'un savoir (héritage platonicien pour lequel l'image trompe).

La seconde est que les images sont utilisées comme des outils relativement autonomes de la pensée, depuis l'antiquité jusqu'aux cadrages scientifiques actuels (Berdoulay *et al.*, 2015 : 94). Les auteurs rappellent que « *l'attitude critique vis-à-vis de l'image s'est vue amplifiée par le structuralisme, pour lequel l'image peut masquer la structure* » (*ibid.* 97). Rappelons que les structuralistes, dans leur critique de l'utilisation des images, partagent l'idée d'un décalage entre les choses telles qu'elles se présentent et ce qu'elles sont. Tout le propos de Jay (1993) est de montrer comment la pensée iconoclaste des chercheurs de la *French Theory* - Foucault, Lacan, Debord, Lefebvre, Irigaray – a rejeté l'utilisation des images, si ce n'est pour dénoncer l'idéologie des pouvoirs qu'ils percevaient en filigrane. L'image est censée cacher les véritables enjeux alors qu'il s'agit de les dévoiler (à l'instar des travaux initiés par Mitchell, beaucoup utilisé dans cette HDR).

La relation inerte et pédagogique aux images utilisées en géographie a connu, d'abord, une évolution avec les approches renouvelées de l'espace dans les sciences sociales autour de la *relation* entre acteurs, de ses formes et de ses métriques dans sa capacité à définir des formations spatiales (Brunet, 1981 ; Reynaud, 1981 ; Raffestin, 1981 ; Simon, Ma Mung ; Lévy, 1999 ; Lussault, 2007 ; Saint-Julien, Pumain, Staszak entre autres). Ensuite, dans la décennie 2000, l'intérêt des théories du genre (Massey, Rose, Volvey, Schmoll, Amilhat Szary, entre autres) et post-coloniales ont renouvelé l'approche en

⁴⁹ Lire à ce propos Serge Daney qui propose une distinction nécessaire entre le « visuel » et l'« image », le premier étant entendu comme un objet clos, fini et construit sur des logiques discursives, qui s'oppose à l'image, par nature inachevée et incomplète. L'image ouvre des portes que le visuel ferme.

intégrant l'approche située. Dès lors, les questions visuelles attachées aux représentations et aux images renouvellent une iconographie dont le sens est transposé de la sémiologie linguistique saussurienne et Panofskyenne, en déplaçant des études culturelles anglo-saxonnes vers les études visuelles et l'iconologie (Mitchell, Belting, Boidy, entre autres).

La théorie non-représentationnelle (Thrift, 1996, entre autres) répond à la nécessité de se dégager des représentations par des approches sensibles, en renouvelant les apports méthodologiques ; l'image n'est plus considérée comme une illustration/représentation des processus sociaux-spatiaux, mais comme une conception heuristique. Elle devient le support d'une sensibilité (située) d'essence phénoménologique d'une part, et intégratrice de registres relationnels multiples appariés dans un cadre spatio-temporel singulier d'autre part. Elle permet de saisir des facteurs de hiérarchisation invisibles auparavant, thématiques à travers les catégories visuelles et discursives, dans une relation « *mutuellement constitutive (horizontale)* » (Bartmanski et Alexander 4).

Cependant, si les études mobilisant l'image ont surtout servi à étudier les idéologies qu'elles médiatisent et malgré le paradoxe d'une tradition dépréciative relative au pouvoir de l'image, les géographes n'ont pas cessé de mobiliser abondamment les supports visuels tout en se demandant si la représentation reflète la réalité. L'image photographique, reste, plus spécifiquement, assignée à une fonction descriptive imageante des lieux du monde.

Portées par les textes, elles illustrent les manuels scolaires, la plupart des monographies et les travaux de recherche. *La Documentation Photographique* en est une forme archétypale, faisant office de bibliothèque de photographies sur tous les sujets. La pensée visuelle géographique apparaît comme un élément cognitif implicitement reconnu et efficace universellement par registres (environnement, métropolisation, etc.). Ces images produisent peu de visualité et ne sont pas associées à des territorialités⁵⁰. Autrement dit, la déconstruction des images, telle qu'ont pu l'opérer les études visuelles, s'est peu diffusée dans la géographie (notamment française universitaire), nonobstant les travaux sur les paysages et l'importance reconnue de la phénoménologie dans leur représentation (Merriman *et al.*, 2008 ; Macpherson, 2010 ; Waterton, 2020 ; Guinard (2010 (b), 2015) ; entre autres). J'y reviendrai dans le cadre des approches non-représentationnelles.

b) Le regard : l'imaginaire du non-visible contre l'essentialisme des images

Marie-José Mondzain, dans son ouvrage *Le commerce des regards* (2003) propose une analyse des rapports des sociétés judéo-chrétiennes à l'image (iconoclasme, idôlatrie). Dans le dernier chapitre, elle questionne de la responsabilité de l'homme (au sens individuel et sociétal) dans la construction de son propre regard. Celle-ci n'échappe à une dérive *iconocratique* (emprise de l'image sur les esprits et sur les corps, pouvoir politique qui dicte ce qui est digne d'être vu) que par le statut hors-champ de sa propre description (de sa propre parole).

Autrement dit, c'est par la diversité des imaginaires du non-visible que se construit le regard. En effet, le risque d'essentialisme est d'autant plus grand que les images semblent homogènes, dégageant une esthétique commune, saisie par les acteurs et leur quête de légitimité. Poursuivant cette réflexion, l'auteure défend « *l'opérativité d'une semblance d'un sensible sans être, dont l'indétermination radicale ouvre l'imagination des possibles. (...) Cet écart entre l'image et les choses n'est pas celui du trait qui oppose le signifiant du signifié, mais celui qui opère un saut radical entre la présence et l'absence des choses (...)* » (Mondzain, 2019 : 176-177). En géographie, cette approche fait sens dans des tentatives d'associer matérialité visible et immatérialité non-visible, en objectivant les représentations visuelles de paysage (au sens large) qui produisent de l'espace tout autant que ceux qui les pratiquent.

⁵⁰ Se reporter à Chapitre 2.I.C Visualité et territorialité : une spatialisation des relations de pouvoir médiatisée par l'image p.93.

On trouve cette approche chez François Dagognet (1973, rééd. 2018) qui s'emploie d'abord à déchiffrer des traces, des lignes, des figures naturelles, ensuite à tirer des règles générales de compréhension afin de fonder une science morphogénétique. L'espace n'est plus un cadre ou un contenant, mais un opérateur décisif d'analyse. Cette néo-géographie va d'une science du paysage et des indices, à l'examen des rapports souterrains, des chemins insoupçonnés et des communications sociales. En utilisant l'imaginaire, « (...) *la figure géographique permet d'imaginer, au sens propre, c'est-à-dire de reproduire sous la forme d'une image qui participe, dans des proportions variables, du réel, de l'imaginaire et du sensible* » (Grison, 2002 : 10). Au-delà du cadre, voire dans le cadre lui-même, l'invisible est donc essentiel. Ainsi le concept d'« *interspatialité* » Grison (2002 : 227) postule qu'un « *espace représenté, dit, écrit, est toujours relié, de diverses manières, à d'autres espaces* » (*ibid.*). Dans le cas des frontières, Amilhat Szary (2021) propose le concept d'« *intervisualité* » dans une vision ubiquiste des frontières, permise par les dispositifs multi-situés de surveillance. A partir de plusieurs tableaux représentant des espaces urbains, l'auteure montre que les usages et détournements d'usage de figures géographiques, tout comme le référent spatial réel, doivent être repérés et analysés par les spectateurs ; cela dans un dialogue entre espace réel, espace pictural représenté, et espace réticulaire.

Ainsi, au-delà de l'implicite oculocentrisme qui caractérise la géographie et fige ses représentations, la notion de regard porte plus loin et rejoint la dimension phénoménologique du sensible d'une part, et la capacité performative du corps développée par les approches des théories non-représentationnelles d'autre part. Ainsi, en évaluant les intersections entre la géopolitique populaire, la culture populaire et les relations internationales, Grayson (2018 : 43-62) soutient qu'une mise en avant de la politique de l'esthétique, ou de l'esthétique de la politique fournit un moyen de s'engager avec d'autres sens qui sont également essentiels à la construction d'imaginaires géographiques. C'est aussi le cas chez Cosgrove (2006), même si Paul Claval, évoquant les images que le géographe mobilise dans ses études de paysages, note que « *l'attention accordée à la dimension artistique ne doit pas être lue comme une forme d'esthétisme, mais comme une manière de plonger dans les représentations et de comprendre l'imagination de ceux qui habitent le monde et le construisent avec leurs rêves.* » (Claval, 2007).

B. Contre-visualités et territorialités alternatives : (anti)esthétisation et (anti)sciences forensiques

« Ce qui est susceptible de faire politique pour une image est tout autant sa position sur une limite internationale que son insertion dans un réseau de lieux frontaliers qui se répondent. Cette diffraction visuelle fonde les conditions d'une géopolitique renouvelée (...) » (Amilhat Szary, 2016 : 76-77)

La contre-visualité est une matérialisation du regard et de l'imaginaire qu'il génère. Elle produit un ordre visuel alternatif. Pour Mirzoeff (2006 : 53-79 ; 2011 : 125) les régimes visuels dominants sont liés à des systèmes de pouvoir et de domination, tels que le colonialisme, le capitalisme et le patriarcat, qui créent des hiérarchies visuelles en définissant qui a le droit de voir et d'être vu, et comment. La contre-visualité émancipatrice, conteste ces régimes visuels en créant des espaces alternatifs et des modes de représentation qui permettent à ceux qui sont marginalisés ou opprimés d'être vus et entendus. Elle s'appuie sur des pratiques comme l'art activiste, le documentaire engagé, la photographie participative et la vidéo communautaire, pour produire des images et des récits qui remettent en question les normes visuelles dominantes et proposent des alternatives plus inclusives et égalitaires. Par conséquent, la *contre-visualité émancipatrice* (*ibid.*) crée un contre-discours visuel qui permet de rendre visibles les réalités cachées ou invisibilisées par les régimes visuels dominants, et qui favorise ainsi la prise de conscience et la mobilisation politique pour le changement social (Alonso Gomez et Martin, 2022 : 8). Cependant, la contre-visualité ne crée pas toujours d'autre support à partir des motifs qui la composent, mais la possibilité d'un autre récit, d'une autre « *représentation en imagination radicale* »⁵¹ (Mondzain, 2019 : 180). Le regard s'inscrit donc dans une capacité d'agir (de représenter différemment), nouée au paradigme relationnel des jeux d'acteurs et de la production de la territorialité⁵².

Cela se traduit par une production des territorialités qui permettent de renouveler des confrontations entre acteurs grâce à une médiatisation par l'image ; soit de repenser la légitimité des cadres sociaux et spatiaux produite par leurs interventions et, donc d'inscrire ce processus dans une géopolitique populaire (au sens des *Popular Géopolitics* qui intègrent un langage narratif commun aux acteurs en confrontation dans des lieux qui cristallisent les tensions, et ce à toutes les échelles).

Dans le cas des migrations internationales les contre-visualités, s'expriment particulièrement au sein de toutes les figures géographiques et engendrent un regard alternatif, jouant de la plastique de leurs formes (linéarité graphique des murs frontaliers, beauté des plages, des criques et îles de la mer Égée, par exemple) avec les drames qui s'y jouent. Le développement des sciences forensiques⁵³ et des démarches critiques sur le documentaire (Bazin, 2017) est également un exemple de contre-visualités émancipatrices.

Ainsi, en mobilisant les mêmes outils d'analyse - émotion et signification - et en produisant d'autres analyses que le sens présenté comme légitime (produit par les acteurs), les images photographiques intègrent une dimension imaginaire en dépassant le visible du cadre d'une part, et en se ramifiant à d'autres images d'autre part. Si la part indicielle et isomorphique (Piette, 2007) reste le dénominateur commun entre visualités et contre-visualités, les territorialités, elles, sont attachées à une culture populaire qui questionne les représentations des migrations et des figures géographiques associées (la frontière par exemple). L'exemple de la « crise des réfugiés » en 2015, s'est aussi traduite par une crise

⁵¹ Marie-josé Mondzain reprend les termes utilisés par Cornélius Castoriadis (1975), *L'institution imaginaire de la société*, Le seuil, Paris p.478

⁵² Se reporter à Chapitre 2.I.C Visualité et territorialité : une spatialisation des relations de pouvoir médiatisée par l'image p. 93.

⁵³ Du latin *forum* dont une des définitions porte sur le lieu de la vie des tribunaux en place publique (Gaffiot, 1934 : 632) et de l'anglais *forensic*, science interdisciplinaire (chimie, informatique, biologie, anthropologie, etc.) regroupant les méthodes d'analyse de la police scientifique, de la criminologie et de la médecine légale, utilisée dans un cadre judiciaire.

des représentations des migrants dans l'art contemporain (Björgvinsson *et al.*, 2020 : 3 ; Mazzara, 2020 ; Gomis, 2021). L'essentialisme esthétique des matérialités et les aspects performatifs des parcours migratoires ont été généralisés depuis la crise de 2015 (Björgvinsson *et al.*, 2020 : 4 ; Gomis, 2019)⁵⁴.

Des artistes plasticiens proposent des installations sur les morts aux frontières (Christopher Büchel, 2019 ; Maya Ramsay et Federica Mazzara, 2020 ; entre autres) et sur les frontières en tant qu'objet intégrant toutes les échelles des acteurs de la gouvernance des migrations⁵⁵ : œuvres de Banksy à Bethléem et court métrage d'Adrien Missika sur la frontière Mexique-Etats-Unis, par exemple⁵⁶. Grâce à une profusion plastique, ils témoignent de la capacité à imaginer des regards différents contestant un l'ordre visuel des acteurs dominants. Ce faisant, ils proposent de nouveaux imaginaires en une forme de radicalité « *qui ouvre les portes de l'indétermination, celles des possibles, et accueille tout ce qui arrive, et surtout, ceux qui arrivent, comme un don qui accroît nos ressources et notre puissance d'agir* » (Mondzain, 2019 : 38).

Enfin, entre photographie⁵⁷, sciences forensiques et démarche plasticienne, la création *407 camps* de la photographe Mahaut Lavoine consiste en un montage cartographique⁵⁸ grand format produit grâce à un assemblage de photographies aériennes reprises d'Internet et cadrées dans un rapport 1 :2. Ce territoire met en forme les données mises en ligne sur le site *closethecamps.org* (Migreurop) « *Chaque photographie reproduit une parcelle de territoire qui communique et se détache en même temps de l'ensemble créé. Toutes documentent les flux : route, aéroport, port maritime, autant d'infrastructures destinées à communiquer et échanger avec d'autres pays, soit la politique d'échange mise en place avec le traité de Maastricht et les accords de Schengen. Mais cette carte cache ce qui l'a construite : cette partie de la population emprisonnée. Chaque photographie agit ainsi comme une cellule dans un ensemble visant à dévoiler un territoire peu visible et dédié à l'enfermement des migrants en situation illégale* »⁵⁹. Chaque camp est référencé par ses coordonnées GPS dans un index.

Ce que révèlent ces œuvres est la manière dont l'invisibilité des lieux d'enfermement est organisée, spatialisée, mais aussi leur proximité avec nos lieux de pratiques quotidiennes. Le paradoxe porte sur la circulation des biens, des échanges ou des flux culturels immatériels - discours récurrent chevillé à l'utopie de l'Europe - et l'enfermement des migrants.

⁵⁴ Dans le même temps, les fonds artistiques ont été orientés vers les migrations, par des expositions et des biennales axées sur la migration (Mazzara, 2020). Enfin, un élan parallèle est apparu dans les sciences sociales pour communiquer les résultats de recherche au « grand public » (terme généralement utilisé) par une vulgarisation utilisant une dimension créative. En témoignent de nombreux projets ANR avec des restitutions de type expositions ou documentaires, particulièrement en géographie. Les résidences de recherche-crétions obtenues (Résidence DRAC Guyane, La Comédie de Reims, La fileuse Reims) depuis 2019 s'inscrivent dans ce mouvement.

⁵⁵ Lire à ce propos Amilhat Szary (2015 : 5-7)

⁵⁶ Se reporter à Planche 2.5 - p.126.

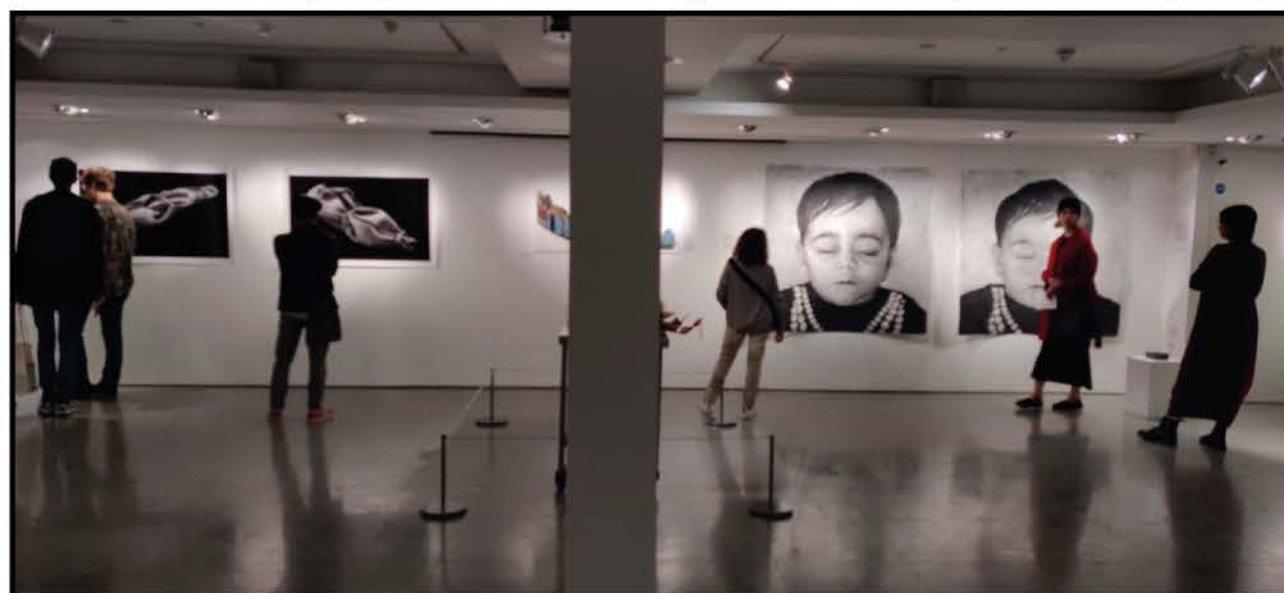
⁵⁷ La photographie s'est inscrite dans ce mouvement, dans une réflexion critique renouvelée sur le documentaire et sur la manière de nouer une relation avec la personne et non le migrant. J'y reviendrai dans un développement des pratiques dialogiques. Se reporter à Chapitre 2.III.C.b) Une approche photographique dialogique : visibilité et territorialité p. 135.

⁵⁸ Mahaut Lavoine qualifie cette technique de *post-photographie*, sans que l'on sache si elle fait référence au courant éponyme (né de la généralisation du format numérique, de sa facilité de modification et de sa diffusion), ou s'il s'agit d'un puzzle de photographies combinées (« post »).

⁵⁹ Descriptif de l'installation : <https://mahautlavoine.com/index.php/407-camps/>

Planche 2.5 - Contre-visualités et spatialisations. Esthétisation, déconstructions iconologiques et politiques dans l'art contemporain

Sink Without Trace (SWT) : An Exhibition on Migrant Death at Sea (13 June- 13 July 2019)



Source: SWT, P21 Gallery, London King's Cross, detail, in Mazzara (2020)

Note : L'exposition *Sink Without Trace* (SWT) été coordonnée par l'artiste britannique Maya Ramsay et Federica Mazzara. Elle présentait les œuvres de dix-huit artistes originaires de dix pays, dont l'Afrique du Sud, le Danemark, l'Éthiopie, l'Érythrée, Israël, le Kurdistan irakien, l'Italie, la Slovaquie, le Sud-Soudan et le Royaume-Uni. Sept d'entre eux ont personnellement fait l'expérience du voyage en mer non autorisé. Par le biais du dessin, de la peinture, de la photographie, de la gravure, de la sculpture et de la vidéo, SWT propose une approche critique de la perte de vies de migrants sur les côtes européennes.



Mahaut Lavoine, série 407 camps, détail, tirage jet d'encre - 150 x 660 cm

Source : <https://mahautlavoine.com/index.php/407-camps/>



Adrien Missika, 2014, *As a Coyote Flies*, photogramme extrait de la vidéo..

Source : 14'35" HD color video with sound directed, filmed and edited by Adrien Missika, music by Victor Tricard, produced by Centre Culturel Suisse Paris, ©Adrien Missika 2014. Disponible sur Vimeo <https://vimeo.com/92254329>

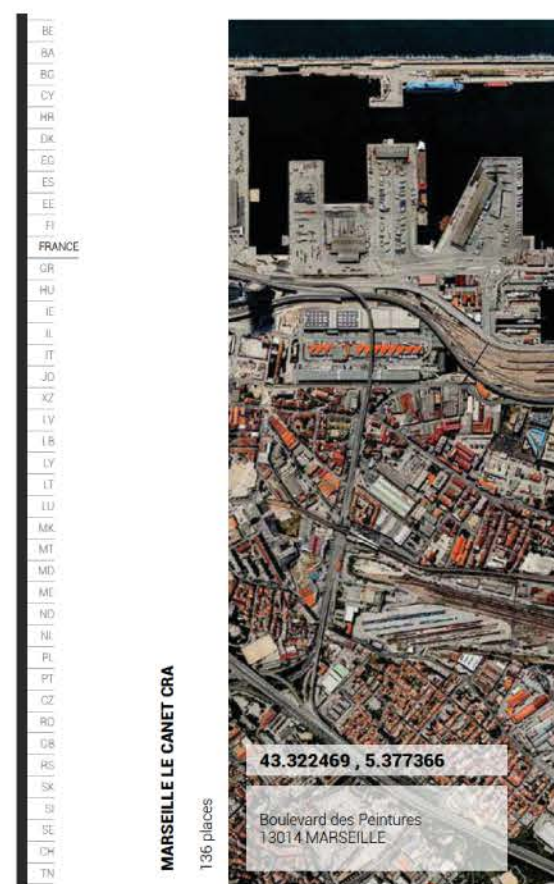
Note : le «coyote» est le nom donné aux passeurs qui guident illégalement les migrants à travers la frontière Mexique-Etats-Unis. A. Missika, fait voler un drone de part et d'autre de la frontière, en différents endroits, en montrant des paysages que verrait un passeur volant. Il produit une *contre-visualité* du mur et une territorialité alternative à la surveillance et à la protection, le *limes*, graphique, apparaissant ou disparaissant selon la hauteur de prise d'image de la caméra.



Mirco Toniolo / Ropi-Rea, «Barca Nostra», 2019.

Note : l'épave du chalutier qui avait sombré en mer le 18 avril 2015 (458 migrants décédés), est devenue l'installation « Barca Nostra. Le bateau des innocents », exposée à la 58° Biennale de Venise en 2019.

L'artiste suisse suisse Christoph Büchel en hommage aux migrants morts en mer. L'ambition était de subvertir le récit des vies irrécupérables, se limitant à agir comme un mausolée commémoratif (en raison notamment de son échelle), qui fétichise la mort d'étrangers afin de générer une politique sentimentale, plutôt que de promouvoir une quête de justice. «Barca Nostra» contribue à la spectacularisation de la mort des migrants et sa prise de conscience.



MARSEILLE LE CANET CRA
136 places

43.322469 , 5.377366

Boulevard des Peintures
13014 MARSEILLE



PARIS VINCENNES
171 places

48.819206 , 2.454102

48 Avenue de l'école de Joinville
75012 PARIS

Source : Mahaut Lavoine, série 407 camps, Index, 161-162

Par conséquent, la légitimité des discours et des politiques des acteurs de la gouvernance des migrations, comme l'icônologie normalisée qui la supporte et les cadres de leurs interventions politiques et territoriaux, sont mis en défaut autant qu'ils s'exacerbent avec la réaffirmation des frontières.

L'objectif n'est pas ici de considérer la figure du migrant (ou du réfugié, du déplacé) comme un substitut d'une figure (présumée) universelle de l'humanité déniée, au risque de fausses équivalences. Dans cette géopolitique, la « contre visualité » (Mirzoeff, 2011) dissocie l'image d'une esthétisation des migrants représentés et en produit une autre, en mobilisant les mêmes outils. Le regard, vu comme le développement d'un imaginaire et un prisme alternatif, devient donc un élément cardinal de la géopolitique populaire. Par conséquent, par analogie à la photographie à la fois support et image, la dialectique de la contre-visualité produite réside dans une réappropriation du support en proposant une autre image. Ce re-dé-tournement, cohérent avec l'icônologie comme analyseur idéologique (Mitchell, 2014 : 7), est une forme de contre-pouvoir, dont les images médiatisent une opposition au sort fait aux personnes en migration. De fait, elle interroge les territorialités déployées par les acteurs de la gouvernance des migrations, remettant en cause les territoires dans leur intervention, et, donc la légitimité de leurs actions.

Un autre exemple peut être constitué par l'utilisation des sciences forensiques dans ce qu'elles expriment de recherche de vérité et d'expérimentation en matière d'art visuel. Appliquées à l'étude des migrations internationales, elles sont mobilisées pour élucider des conditions de naufrages ou, plus globalement de drames humains. La gestion des opinions politiques dans les jeux des acteurs de la gouvernance des migrations est souvent mise en cause⁶⁰ face au déni juridique du droit à la personne.

La quête de preuves, de transparence et de justice amène des collectifs - projet Forensic Architecture, Department of Visual Cultures, University of London (Forensic Architecture, 2014) - à utiliser des techniques identiques à celles des acteurs de la gouvernance des migrations, puis à proposer des conclusions différentes. Cette forme d'action est théorisée par Keenan (2014)⁶¹ à la suite de ce que Sekula (1984), a appelé la « contre-forensique / *counter forensics* » dans un texte consacré à l'utilisation de la photographie aérienne durant la première guerre mondiale : « l'image instrumentalisée : Steichen s'en va en guerre » (Sekula, 1975, rééd. 2013 : 105-142 ; 1984). Il y démontre comment l'utilisation esthétique de l'icônographie et des visuels militaires par E. Steichen, symbole de la photographie étatsunienne et responsable du MoMA, a contribué à glorifier et à légitimer le discours belliciste, quand ces photographies aériennes étaient destinées à produire des destructions. Sekula les montre à partir d'autres photographies militaires prises du sol, en interrogeant, par ailleurs, la dimension politique de ces destructions dans un espace où il n'y a plus rien à détruire. L'image photographique est, donc, au cœur du triptyque Esthétisme-Politique-Territoire.

Heller et Pezzani (2017 : 106) rappellent que l'histoire moderne de la science forensique a permis de mettre en évidence que les États ont souvent cherché à contrôler les individus à travers les développements de techniques scientifiques utilisées pour documenter la violation de la loi. Les témoignages de victimes passant au second plan (jugés peu fiables en raison de traumatismes subis par exemple), par rapport à des preuves vues comme objectives car issues de dispositifs scientifiques

⁶⁰ Dernier naufrage en date celui du bateau ayant sombré au large des côtes libyennes le 26 février 2023 et pourtant repéré par un avion de surveillance de Frontex. Les autorités italiennes n'avaient pas dépêché les gardes-côtes auprès de l'embarcation dont le chavirage a fait au moins 79 victimes. On sait que le travail des secours en mer est entravé depuis plusieurs années par les gouvernements successifs des pays côtiers (Italie, Grèce), comme par l'action des organisations et des agences internationales.

⁶¹ « *By starting with these images we can begin to appreciate Sekula's patient exploration of the relationship between photography, evidence, and humanism—and with it, the politics of human rights.* » (Keenan, 2014 : 59).

présentés comme neutres et certains (imagerie aérienne à haute résolution, radars, algorithmique des traitements, biopolitique des contrôles, bases de données intégrées, *smart borders*, etc.).

Dans son introduction au projet *Forensis : the architecture of public truth* Weizman (2014 : 29) décrit une problématique qui relie les pratiques esthétiques, une forme d'activisme éthique et les sciences. Cette démarche est structurée par la nécessité de prendre parti grâce à un argument et de diffuser des résultats pour défendre des revendications. Ce faisant, cette approche renouvelle la relation entre les acteurs politiques et les individus pris dans les dispositifs. Dans le cas des migrations, cette approche positionne le migrant comme un acteur à part entière, dont les choix sont analysés comme les autres. J'y reviendrai plus loin.

Un autre projet - *Border Forensics*⁶² - constitue un exemple qui questionne spécifiquement l'action des acteurs de gouvernance des migrations, notamment en matière de surveillance de frontière et droit des mobilités. Ce collectif suisse travaille en collaboration avec les personnes migrantes et les groupes non gouvernementaux.

Leurs actions portent sur la recherche des exactions commises à l'encontre de migrants au cours de leurs trajets. Ce faisant, ils interrogent la légitimité du cadre d'interventions des acteurs à partir d'un registre esthétique identique, mais en produisant un discours alternatif. Leur méthode mobilise des techniques innovantes de sciences forensiques - analyse spatiale, analyse visuelle, cartographie - tout en interrogeant les dilemmes éthiques, juridiques, affectifs et politiques auxquels ils font face sur les terrains d'investigations.

Finalement, le collectif produit des rapports concernant les violations des droits humains, et, pour ce faire, mobilise une contre-visualité des migrations grâce à des cartes, vidéos et autre visualisation en collaboration avec et en soutien des personnes exposées à la violence des frontières. Les conclusions sont présentées devant des juridictions nationales et internationales ainsi que des assemblées constituées par des immigrés, discutées dans différents parlements et assemblées politiques, publiées dans la presse internationale, et exposées dans des espaces culturels. Un exemple est la cartographie du parcours de Blessing Mathew, *personne en parcours migratoire* (désignation par Border Forensics) décédée dans une vallée alpine⁶³. La force de la narration et de l'image produit alors des « *paysages politiques* », tels ceux décrits par Lacoste (1990 : 177-181) à propos du *Rivage des Syrtes* (Julien Gracq) ou des paysages décryptés par Élisée Reclus. Lacoste (1990 : 198-199) souligne, à propos de ce dernier, son analyse des paysages urbains à partir des effets de la spéculation immobilière, des taudis, concevant la ville comme « *un organisme fonctionnant sur lui-même, mais aussi dans ses rapports avec les autres villes (...) le tout appuyé par des cartes précises : carte des slums de Manchester (...) carte des isochrones (...), cartes encore pour dégager des structures régulières de l'habitat rural dans certaines régions, et celles des réseaux urbains* » (*ibid.*).

La personne en parcours migratoire est considérée comme un acteur à part entière dont les choix sont analysés. Comme dans le cas des expériences artistiques menées sur les frontières, le regard guidé par les drones ou les images photographiques invite le spectateur à se mettre à hauteur d'homme puis à changer d'échelle. Ces basculements sont associés à des images photographiques ou des montages qui, par la diffraction permanente qu'ils suscitent, conduisent à relativiser la territorialité imposée par chacun des acteurs (européens, nationaux, régionaux, villageois) sur des zones qui cristallisent les rapports de pouvoir. En effet, la visualité incarnée dans les éléments du relief, de l'habitat, les angles de vues (et de regard), dégagent une territorialité de la frontière attachée au parcours reconstitué de Blessing Mathew, alternative à celle produite par les services de surveillance franco-italiens.

⁶² <https://www.borderforensics.org/fr/investigations/>

⁶³ Se reporter à Planche 2.6 - Contre-visualités et territorialités alternatives (*borders forensics*) p. 130.

Ce faisant, l'esthétisation visuelle et l'ancrage territorialisé des interactions s'articulent avec l'exigence de justice ; les contre-enquêtes, soutenues par des indices visuels attachés à des motifs universels et culturels⁶⁴, s'inscrivent dans une géopolitique du regard telle qu'elle est proposée par Jouve et Mondzain (2016 : 210-237) : la construction dialogique d'une visualité et d'une territorialité qui dépasse un cadre iconologique conforme, stéréotypé, imposé dans le cadre d'interactions asymétriques entre l'acteur migrant et les autres. La géopolitique populaire ne peut se satisfaire des icônes (hyper-icônes), mais se nourrit d'une esthétique photographique renouvelée sur l'altérité et les représentations. C'est dans cette perspective que les approches post-représentationnelles (issues de la théorie non représentationnelle) constituent une entrée pertinente.

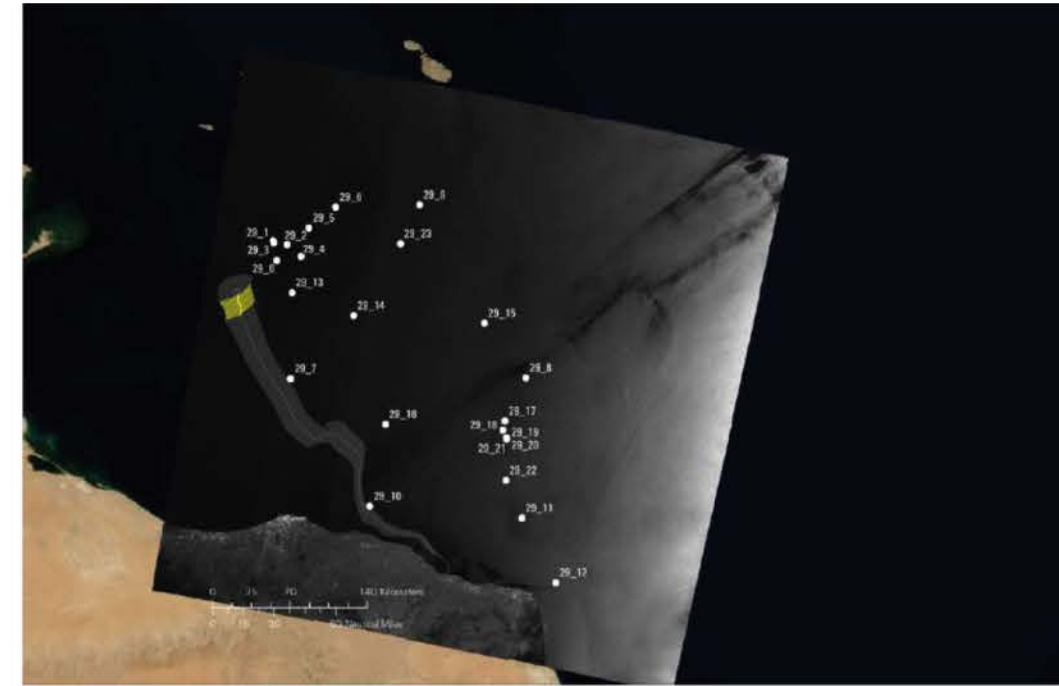
⁶⁴ Se reporter à Chapitre 1.II.C.a) Les motifs : les conditions de l'interprétation des signes et des indices p.51.

Planche 2.6 - Contre-visualités et territorialités alternatives (Borders Forensics)



Source : photogrammes extraits du montage *La mort de Blessing Mathew*, (<https://www.borderforensics.org/fr/investigations/>).

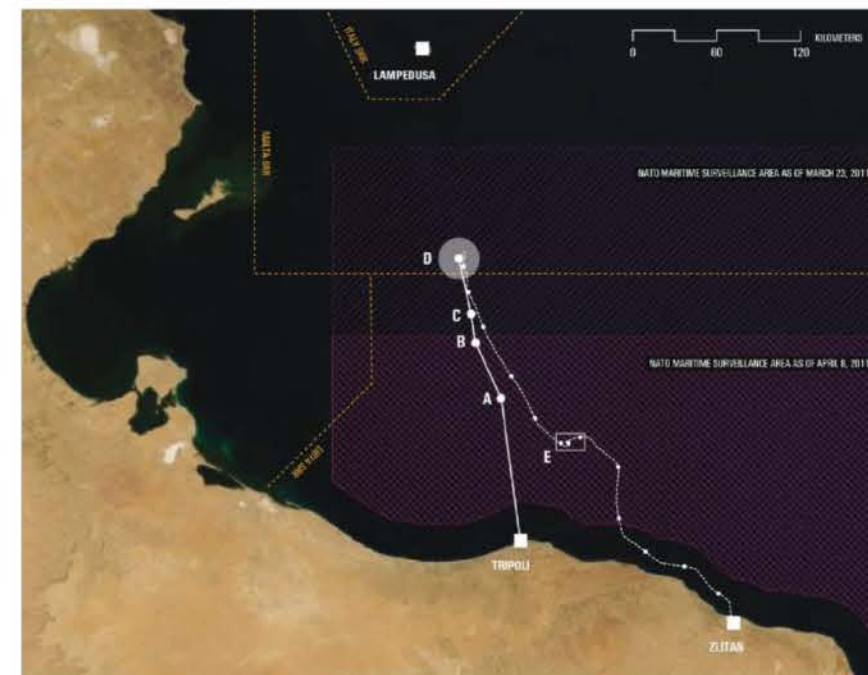
Note : ces photogrammes tirés de la vidéo reconstituant le décès de Blessing Mathew, migrante originaire du Nigéria, et retrouvée dans les grilles du barages de Prelles le 09 mai 2018, en aval du village de La Vachette. Le montage retrace les dernières heures de sa vie jusqu'au dernier moment où elle a été vue vivante. La contre-enquête est confrontée à celle de la police judiciaire, et produit une version différente à l'aide de témoins jamais entendus et de localisations sur le terrain. La contre-enquête détaille aussi les dispositifs de surveillance locaux et internationaux, territorialisant l'ensemble des interventions des acteurs de la gouvernance des migrations entre la France et l'Italie, qui se cristallise sur cette frontière dans un milieu montagnard.



Source : Heller et Pezzani (2017) *Images flottantes, traces liquides. La perturbation du régime esthétique de la frontière maritime de l'UE*, antiAtlas # 2.

Note : photogramme extrait du montage <http://www.forensicarchitecture.org/case/left-die-boat/>

Légende : Analyse des images du satellite Envisat du 28 et du 29 mars 2011 illustrant la position modélisée du « bateau abandonné à la mort » (zone en diagonale hachurée en jaune) et la présence à proximité de plusieurs vaisseaux militaires qui ne sont pas intervenus pour sauver les migrants.



Source : Heller et Pezzani (2017) *Images flottantes, traces liquides. La perturbation du régime esthétique de la frontière maritime de l'UE*, antiAtlas # 2.

Note : photogramme extrait du montage <http://www.forensicarchitecture.org/case/left-die-boat/>

Légende : Suite des événements dans l'affaire du « bateau abandonné à la mort » telle que reconstituée par Forensic Oceanography.

C. Une géopolitique du regard corrélative à l'autonomie du migrant

« Ce que je fais à travers les images, d'autres le font avec le sport, la musique, la danse, la médecine. La visibilité d'un homme gay à la Coupe du monde, ça changerait la façon dont les gens voient le football. A chaque fois qu'on parle en notre nom, c'est comme si on nous faisait une faveur. Mais non. C'est comme l'histoire de l'art : aucune histoire ne peut exister sans nous. » Zanele Muholi, photographe, à propos de son travail sur les communautés LGBT en Afrique du Sud. (Entretien, *Le Monde*, 08 février 2023).

Si le corps des migrants, érigé en figure normative par les acteurs de la gouvernance des migrations, est montré dans des lieux, si les images photographiques produisent et reproduisent une iconographie conforme en médiatisant les rapports de force entre acteurs, l'individu-migrant, en tant qu'acteur agissant, disparaît derrière l'image. Pourtant, qu'il soit contraint ou lié à un choix de vie, le projet migratoire relève d'une capacité d'autonomie du migrant (Gourcy, 2005 ; Ma Mung, 2009 ; Mezzadra et Neilson, 2013 ; Heller et Pezzani, 2020). Ce renversement de perspective fait du migrant un acteur à part entière et produit aussi une nouvelle approche géopolitique des migrations.

a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations

Comme le soulignent Castles *et al.* (2014 : 297) les migrations internationales possèdent une autonomie relative et sont parfois imperméables aux politiques gouvernementales : les politiques officielles n'atteignent souvent pas leurs objectifs et peuvent même provoquer le contraire de ce qui est prévu. Les migrations internationales sont façonnées par les individus autant, voire plus que par les gouvernements. Les décisions prises par les individus, les familles et les communautés - souvent avec des informations imparfaites et des options limitées - jouent un rôle essentiel dans la détermination de la migration et de l'établissement des immigrants (*ibid.*).

A travers le cas de la diaspora chinoise, Ma Mung (1999) consacre son habilitation à diriger des recherches à analyser l'autonomie des migrants, comprise comme la façon dont ils transforment l'extériorité matérielle sociale en un univers personnel qui les prédispose à la migration d'abord, puis à dépasser les contraintes pour saisir les opportunités de mouvement, et, enfin, à réaliser un projet migratoire : « Cette imagination, cette création d'un monde prédisposé à accueillir la migration est concomitante de l'élaboration d'un projet migratoire comme intention de quitter un lieu pour un autre. Création et élaboration se nourrissent l'une l'autre jusqu'à concrétiser le projet. » (Ma Mung, 2009 : 33-34). Le migrant élabore une stratégie selon son expérience, son imagination, ses ambitions et les contraintes identifiées (Gourcy, 2005). Mais le projet migratoire établi, il se construira néanmoins de façon concomitante avec l'action de migrer et les savoirs acquis au long du parcours, sans séquence linéaire entre la formation du projet et sa réalisation (*ibid.*). Ma Mung propose la notion de *monde migratoire* comme concept intégrateur d'une extériorité et d'une intériorité permettant de saisir l'ensemble des conditions, des motivations et des décisions précédant de l'action de migrer. Dans la suite de cette approche scientifique, nombre de travaux portant sur les circulations migratoires - commerçant-e-s, main d'œuvre spécialisée, mobilités féminines (entre autres) - vont inscrire l'autonomie du migrant au cœur du lien associant migrations et territoires (Hilly et Rinaudo, 2004 ; Bruslé, ; Cortès et Faret, 2009 ; Simon, 2008 ; Schmoll, 2004, 2020 ; entre autres).

Enfin, les anthropologues attirent l'attention sur les espaces sociaux transnationaux qui se forment en décrivant les comportements et les pratiques sociales par lesquels l'autonomie de la migration s'exprime matériellement. Ainsi la notion de « *territoires circulatoires* » (Tarrus, 2001 : 118) constitue un espace support à des pratiques de mobilité : en premier lieu, le territoire circulatoire « nous suggère que l'ordre né des sédentarités n'est pas essentiel à la manifestation du territoire, ensuite elle exige une

rupture avec les conceptions logistiques des circulations, des flux, pour investir de sens social le mouvement spatial » (*ibid.*). L'approche rejoint celle des « communautés transnationales » dans la mondialisation (Portès, 1999 : 16, Castells et Delamarre, 2001 ; entre autres).

Les flux migratoires sont l'un des quatre piliers de la mondialisation⁶⁵ avec les flux financiers et les flux commerciaux et les flux d'idées dessinant ainsi une globalisation humaine (Wihtol de Wenden, 2009 ; Héran, 2017 ; Mezzadra et Neilson, 2013 ; entre autres). Après dix ans de mondialisation, les approches du début des années 2000 commencent à inciter à repenser les migrations dans leurs structures et leurs agentivités (Green, 2002 ; Schmoll, 2020 ; entre autres), dans les rapports à l'État (Condon et al., 2007, entre autres) et, en particulier, autour des sas que constituent les frontières. En suivant Mezzadra et Neilson (2013 : ix) les frontières, loin de servir uniquement à bloquer ou à obstruer les passages mondiaux de personnes, d'argent ou d'objets, sont devenues des dispositifs centraux pour leur articulation, leur filtrage, leur tri. Les frontières jouent donc un rôle clé dans la production hétérogène du temps et de l'espace des économies et des sociétés contemporaines. Les fonctionnements des frontières interrogent les modes de circulations des flux d'une part, et la dimension idéologique de leurs régulations d'autre part.

Ainsi, l'autonomie des migrants s'inscrit dans l'émergence d'un « *paradoxe libéral* »⁶⁶ (Hollifield et al. , 2020 : 196) et dans la difficulté des politiques migratoires à considérer le migrant comme un acteur à part entière au profit d'une production de plus en plus complexe des catégories. Par conséquent, les migrations et l'asile se sont invités dans les relations internationales de manière exponentielle au début du 21^e siècle. Puis, les crises économiques de 2003 et 2009 ont fortement contribué à une approche de l'autonomie de la migration par l'accent mis sur la dimension marchande de la main-d'œuvre immigrée en tant qu'élément constitutif des marchés d'emplois (Mezzadra, 2011 : 3), et sur les conséquences humanitaires dramatiques causées par la fermeture de frontières à partir de la crise dite « des réfugiés » à partir de 2015.

La réflexion sur l'autonomie des personnes en parcours migratoire émerge, donc, à partir des drames récurrents en Méditerranée, en considérant l'individu par-delà des catégories spécifiques (commerçants, circulants ... voir *supra*), et en considérant que les dispositifs de tri ou de fermeture (liés à l'objet frontière) qui disqualifient les droits humains universels. A partir d'un questionnement sur les évolutions des statuts des frontières, Heller et Pezzani (2020 : 81-85) montrent comment les propositions relatives à leur ouverture par les États d'un côté, et celles, radicales, de l'abolition de l'objet frontière défendue par les collectifs *No Border* d'un autre côté, amènent à considérer le migrant comme un acteur à part entière – ayant sa stratégie propre - dans une perspective de « *politique de liberté de mouvement* » (*ibid.* : 85). Pour les auteurs, comprendre la migration par les stratégies des personnes elles-mêmes détermine une rupture majeure dans le sens où leur capacité d'autonomie procède non pas des barrières frontalières mais de la libre circulation, et des luttes qu'ils mènent pour la mise en œuvre d'une juridiction internationale. « *La notion d'autonomie est centrale pour cette approche qui*

⁶⁵ On peut aussi se référer aux six *scapes* d'Appadurai (1996). Sa théorie soutient que la mondialisation est un phénomène complexe qui doit être compris à travers six dimensions différentes, ou *scapes* : *ethnoscape* (flux migratoires et hybridation des cultures), *mediascape* (forme de communication de masse et perception du monde par ce biais), *technoscape* (technologie des réseaux de transport et de communications qui permettent les flux de personnes, de biens et d'idées), *financescape* (influence des flux de capitaux sur l'économie mondiale et les pratiques locales), *ideoscape* (idées et idéologie échangées), *ecoscape* (effets de l'environnement écologique sur la mondialisation). Si les *scapes* donnent un cadre d'analyse des flux mondiaux (disjonctions, imbrications, constructions), l'*imagination*, concept associé par Appadurai, fait office de lieu où ces flux se rejoignent, s'expriment et s'hybrident.

⁶⁶ Rappel : le paradoxe libéral « *repose sur l'hypothèse que si les conditions économiques et les réseaux sociaux sont des explications nécessaires de la migration, les politiques en sont les conditions suffisantes. Les États régulent la migration face aux forces économiques qui poussent le plus souvent pour une ouverture généreuse des frontières aux travailleurs étrangers, tandis que les préoccupations sécuritaires et culturelles des gouvernements et des populations demandent plus de fermetures et de restrictions.* » (Hollifield et al. , 2020 : 196). Se reporter à Chapitre 2.I.A L'individu-migrant dans les jeux d'acteurs des migrations internationales au 21^e siècle p.86.

met l'accent sur les subjectivités et les pratiques des migrants, ainsi que la dimension politique de leurs mouvements transgressifs, tout en abandonnant la caractérisation, longtemps en vigueur, de la migration comme simple réaction aux pressions économiques, politiques et sociales » (*ibid.* : 86).

Cette proposition fait écho aux *pacte mondial pour des migrations sûres, ordonnées et régulières* et au *pacte mondial des réfugiés* votés à l'ONU en 2018, en intégrant au droit de quitter, celui d'arriver, jamais entériné au regard des procédures paradoxales des textes juridiques (Mezzadra, 2004 (a), (b), 2011; Carlier, 2009). Ainsi, l'autonomie des migrants introduit-elle un renversement dans la manière de considérer les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations, par le haut (ONU) et par le bas (les migrants eux-mêmes).

Toutefois, les échelles des acteurs de la gouvernance des migrations - agences internationales, services des États, régions et collectivités territoriales, associations, collectifs, entreprises privées dédiées - sont multiples. Les fonctionnements frontaliers et leur organisation ne sont pas seulement tributaires des États, mais concentrent toute la chaîne d'intervention des acteurs dans un espace produit par la légitimité de leurs pouvoirs respectifs. Dans ce contexte, l'autonomie du migrant se définit dans un système d'acteurs tel que le définit Crozier et Friedberg (2014), où les relations de pouvoir et les stratégies qu'élaborent les acteurs au sein des organisations permettent de saisir les logiques sous-jacentes et de délimiter les zones d'incertitudes qui dépassent la rationalité du système.

Les stratégies, donc, des migrants passent alors par la production d'une visualité et d'une territorialité qui se déploie dans l'espace, comme les autres acteurs. Si ces stratégies semblent se cristalliser aux frontières qui allongent le temps du parcours, le renversement de perspective interroge aussi la (les) citoyenneté(s) des migrants dans la globalisation des échanges et dans la société-monde (Durand *et al.*, 1992) par-delà des États.

De nombreuses photographies sont issues de migrants eux-mêmes, qui documentent leur parcours. Elles sont innombrables sur les réseaux sociaux et pourtant peu relayées par les acteurs de la gouvernance des migrations. Pour garder une cohérence d'espace, j'ai orienté les recherches de documents sur la mer Égée et le passage par la Turquie (Izmir). Les autoportraits (selfies) pris avec les smartphones, tirés de réseaux sociaux – *WhatsApp* et *Instagram*, *Tik-Tok*⁶⁷ essentiellement - montrent à la fois l'épreuve physique et la précarité logistique du trajet. Mais, ces images montrent aussi la dimension collective et solidaire de l'expérience migratoire, l'impératif de mémoire et, surtout, une forme de joie après la satisfaction d'avoir traversé (signe de la victoire). Cette contre-visualité est pratiquement subversive par rapport aux représentations de la figure du réfugié ou du déplacé, mobilisée par les acteurs de la gouvernance des migrations.

L'expérience du projet *RefugeeCameras* (déc. 2015) mené par le photographe allemand Kevin McElvaney permet de rendre compte des parcours à partir d'Izmir (Turquie). Il a distribué 15 appareils photographiques jetables à ceux qui s'apprêtaient à prendre la mer en direction de la Grèce et des Balkans puis a demandé aux migrants de les lui renvoyer une fois les photographies prises. Elles traduisent une intimité familiale ou fraternelle, ou l'acte de migrer fait figure d'aventure et d'espoir, concrétisant les mondes migratoires développés par Ma Mung (2009).

⁶⁷ Le travail sur les images véhiculés par les réseaux aurait mérité un approfondissement que je n'ai pas eu le temps de mener. C'est une perspective de recherche.

Planche 2.7 – (Se) voir comme un migrant



© Yannis Behrakis / Reuters, 09 août 2015

Légende : Syrian refugees take "selfies" moments after arriving on an overcrowded dinghy at a beach on the Greek island of Kos, after crossing a part of the Aegean sea from Turkey.

Source : <https://www.businessinsider.com/migrants-document-their-trek-to-safety-by-taking-selfies-along-the-way-2017-1>

Source : <https://www.parismatch.com/Actu/International/Migrants-Le-selfie-de-l-espoir-813729>

Stringer / Reuters, août 2015

Légende : Selfie en mer pour ces migrants. © Stringer / Reuters, août 2015

source : <https://www.parismatch.com/Actu/International/Migrants-Le-selfie-de-l-espoir-813729>



© Thompson / Reuters, janvier 2017

Légende : Ihab, a 30-year old Syrian migrant from Deir Al Zour, war-torn Syria, takes a selfie with his wife Abeer after disembarking from a passenger ship in Athens, Greece.

Source : <https://www.businessinsider.com/migrants-document-their-trek-to-safety-by-taking-selfies-along-the-way-2017-1>



© Thompson / Reuters, (date inconnue)

Légende : Alvand, 18, from Kobani, Syria takes a selfie with his friends as they walk along a railway track after crossing into Hungary from the border with Serbia near the village of Roszke.

Source : <https://www.parismatch.com/Actu/International/Migrants-Le-selfie-de-l-espoir-813729>



Crédit Firas, 2015 / ProjectRefugeeCameras, Kevin McElvaney

Crédit Dyab, 2015 / ProjectRefugeeCameras, Kevin McElvaney

Note : Firas, Yazidi du nord de l'Irak dont le village a été envahi par l'organisation de l'Etat islamique. Pendant la traversée de la Macédoine, dans le wagon surchargé, il voyage agrippé en équilibre pour ne pas tomber du train.

Note : Dyab était professeur de mathématiques en Syrie, avant de tout quitter avec son fil et sa femme. Ces clichés donnent l'impression que l'enfant vit une aventure sans avoir conscience qu'il est embarqué dans un voyage plein de risques et d'incertitudes.

Source : <http://kevin-mcelvaney.com/refugeecameras/>

Source : <http://kevin-mcelvaney.com/refugeecameras/>

b) Une approche photographique dialogique : visualité et territorialité d'une géopolitique du regard

Entre les représentations iconologiques de la figure du migrant et celles où les migrants se photographient, il est frappant de constater l'absence de croisement.

Dans le premier cas⁶⁸, la forte visibilité formelle du migrant dans l'image, est paradoxale avec son invisibilité en tant que personnalité. Si le regard construit un imaginaire, la référence reste, ici, une approche surplombante (voir les développements *supra*). Plus précisément, le choix d'une prise de vue est tributaire de l'orientation déterminée par les impératifs d'utilisation de l'image dans la perspective de l'émotion qu'elle doit susciter. La plupart des agences de photojournalisme travaillent sous contraintes de temps, de financements, de formes, d'objectifs à remplir sur un espace déterminé, en laissant peu de place aux témoignages *in situ*. Que l'on considère le sujet photographié ou le photographe, l'interaction est souvent inexistante. Autrement dit, le regard n'imagine qu'à partir de l'image au service d'une commande. Ici, les migrants sont mis en scène (douleur, détresse, danger, etc.) pour susciter une émotion et un message.

Dans le second cas⁶⁹, l'accent est mis sur les caractères expérientiels, mémoriels, intimes. La visualité produite semble souvent destinée à un entourage amical et familial. Ici, les migrants se mettent en scène grâce à des autoportraits, des photographies de proches en situation durant le parcours ou lorsque l'objectif est atteint (en témoignent les nombreux autoportraits de migrants devant des lieux symboliques des capitales européennes à la manière de touristes). Ces images qui révèlent l'intime du processus migratoire, renvoient à une contre-visualité productrice d'une territorialité transnationale, elle-aussi attachée à l'intime : celles des liens solidaires et de partage de représentation de moments joyeux (d'étapes) avec la famille ou les amis.

Ainsi, à partir du regard phénoménologique déployé par Merleau-Ponty dans *L'œil et l'esprit* (1985, rééd. 1996) d'une part, puis de celui qui s'élève par la puissance interprétative de l'imaginaire radical, décrit par Mondzain dans *Confiscation des mots, des images et du temps* (2019) d'autre part, il devient possible de trouver un sens commun dans le registre plus global des affects, dépassant ainsi les représentations normatives.

J'ai déjà abordé la théorie non-représentationnelle pour son intérêt dans le travail de terrain⁷⁰. Mais en produisant une contre-visualité et une contre-territorialité, comment s'inscrit-elle dans le renouvellement d'une géopolitique populaire ? La voie d'une approche relationnelle et dialogique⁷¹ dessine une autre manière de co-réaliser une image. La production d'une contre-visualité est, d'abord, la relation à la personne confrontée à des choix de mobilité sous contrainte et de reconstruction sociale (et souvent psychologique) ; soit sa capacité à se mettre en scène en donnant une image qu'elle juge conforme. Cette posture questionne les choix de sa représentation par le photographe en envisageant les moyens de restituer à la fois une qualité indicielle et une émotion ; soit assumer une démarche consciente à la fois scientifique et artistique.

⁶⁸ Se reporter à Planche 2.4 – L'iconologie de la figure du migrant. Exemples d'images primées (World Press, Visa d'or humanitaire, National Geographic) p. 117.

⁶⁹ Se reporter à Planche 2.7 – (Se) Voir comme un migrant p. 134.

⁷⁰ Se reporter à Chapitre 1.II.C.c) Saisir le sensible par les approches non-représentationnelles p.61.

⁷¹ Se reporter Chapitre 2.III.B Contre-visualités et territorialités alternatives : (anti)esthétisation et (anti)sciences forensiques p. 124.

Bazin (2017) propose ainsi de « *ne plus photographier les migrants* » (*ibid.* 219-224). Dans un autre court texte⁷², co-écrit avec la philosophe Christiane Vollaire, il prescrit douze orientations mettant l'accent sur le sens, le regard critique, la temporalité, l'intérêt porté aux témoignages des personnes photographiées, l'engagement assumé et, enfin, une esthétique déglagée des fondements décoratifs (*ibid.* 317-321).

Il reprend, ainsi, la pensée d'Allan Sekula *et al.* (2013 : 143-144) valorisant la dimension dialogique, contingente, dans la création des photographies⁷³. Turri-Hoelken (2016 : 251) en définit les principales caractéristiques : le dialogue, l'indépendance des personnages (personnes et des lecteurs), des réponses non totalisantes amenant un inachèvement du dialogue. Elle définit une approche polyphonique montrant différents points de vue et témoignages. Cette démarche photographique crée un nouveau relationnel entre le photographe, les personnes photographiées et les spectateurs. Il s'agit d'une démarche collaborative et participative, dans laquelle, chacun devient acteur du documentaire ou « *agents* » au sens de Gell, (2009).

Hall et Dugray (1996 : 35) notent l'importance d'une conscience de situation, qu'il s'agisse de celles des migrants/réfugiés/déplacés, d'un artiste ou d'un chercheur. Ces formes d'identité sont en constante production et négociation, conditionnées par des inégalités sociales et des pratiques sédimentées qui nécessitent une déconstruction des discours pour ne pas reproduire des limites. En effet, (Butler, 1993 : 22) a montré comment des groupes ostracisés le sont toujours par des identités définies par exclusion. Sans ce travail les images photographiques ne font que traduire des représentations surplombantes sans pouvoir s'en dégager. « *Toute œuvre d'art visuel, notamment les photographies et les images en mouvement, peut être considérée comme un geste d'image qui signale la position esthétique et éthique de l'artiste par rapport à 'l'Autre' (...). Il convient d'examiner de plus près comment ces gestes d'image sont censés rendre quelque chose 'à la personne dont l'image est façonnée' ; (...). Le regard moral et politique exige qu'il y ait un échange* » (Didi-Huberman, 1990 : 29-30).

On retrouve cette approche chez des géographes ayant théorisé des spatialités à partir des démarches compréhensives et expérientielles, associant des dimensions perceptives dans le rapport aux lieux et à l'altérité (Tuan, 1974, 2002 ; Wylie, 2002, Macpherson, 2010, Guinard (2010 (b), 2015) ; entre autres). Si ces approches sont longtemps restées cantonnées à la compréhension des paysages, la géographie féministe s'est saisie de ces concepts pour les mobiliser dans le paradigme relationnel et le rapport au corps phénoménologique. Ce retournement interroge les relations de pouvoir par le regard sur le corps et son environnement - « *The Gaze* » (Driver et Rose, 1992 Nash, 1996, entre autres) - qui les médiatisent par une visualité renouvelée.

C'est donc une forme d'engagement qui prévaut dans la production d'une contre-visualité et d'une territorialité alternatives. A travers la construction des modes d'autochtonie multiples en Ariège, Berthomière et Imbert (2019) montrent comment des communautés néo-rurales contribuent à renouveler les formes d'ancrage grâce à leur engagement dans l'accueil de migrants. Les images photographiques sont réalisées dans une démarche compréhensive par la photo-documentaliste Céline Gaille⁷⁴. « *Depuis le début de mes échanges avec les géographes, je n'ai eu de cesse d'assouvir ma curiosité envers ces personnes définies par des chiffres, des ronds et des résumés nominatifs. Leur rendre*

⁷² « Conclusion : douze prescriptions pour une photographie documentaire critique » (Bazin et Vollaire, 2014, in Bazin, 2017 : 317- 321).

⁷³ Le texte « Défaire le modernisme, réinventer le documentaire : notes sur une politique de la représentation » a été écrit en 1976-1978). Le texte s'attaque à une forme de documentaire « complice de l'ordre social instauré par le capitalisme » (Sekula et al. (2013 :139). Il faut le relire à l'aune de l'utilisation des images photographiques normatives faites par les acteurs de la gouvernance des migrations.

⁷⁴ Se reporter, notamment, à la série *Par pur hasard* (<https://celinegaille.com/work/par-pur-par-hasard/>) qui recouvre les photographies réalisées de 2019 à 2021, dans le cadre du programme de recherche ANR CAMIGRI (<https://camigri.hypotheses.org>).

leurs visages, leurs corps, ressentir leurs activités en projet, les voir vivre en somme, les connaître et les reconnaître, puis traduire à mon tour la profondeur de leurs présences sur ces terres ont été mes guides absolus dans cette aventure. »⁷⁵ (Texte informatif de Céline Gaille, à propos de son approche dans le projet de recherche). La photographie produit une visualité de la solidarité, opposée à celle de la figure du migrant telle que celle instrumentalisée par les acteurs de la gouvernance des migrations.

Par effet, les territorialités produites par les réseaux d'aides aux exilés, révèlent, pour ces derniers, des modes d'appropriation de l'espace fondés sur l'échange et le lien affectif à cette vallée ariégeoise.

En changeant d'échelle, un autre exemple est celui du photographe Bruno Fert qui, depuis 2016, documente l'habitat provisoire des camps et des campements de réfugiés (abris de fortune, chambres, appartements) en France, en Grèce et en Italie. La temporalité choisie est celle où ceux qui ont quitté leur pays recréent une intimité, une attache, une identité. Un moment de l'exil, où la reconstruction de soi passe par la matérialisation de son propre intérieur. Là encore, la visualité produite d'une intimité appelle à l'échange plus qu'au rejet.

Aussi, du regard et plus largement aux approches phénoménologiques attachées aux perceptions sans présomption, le cadre intégrateur proposé par la théorie non représentationnelle, constitue un apport majeur dans une démarche méthodologique de production d'une visualité, cohérente avec une approche dialogique. En proposant des alternatives imageantes aux représentations normatives, puis en générant une appropriation partagée des images et des discours (Jouve et Mondzain, 2016 : 211-237) elle inscrit le regard dans une géopolitique populaire.

⁷⁵ Source : <https://celinegaille.com/work/par-pur-par-hasard/>

**Planche 2.8 – Une approche photographique dialogique :
visualité et territorialité d'une géopolitique du regard**



© Céline Gaille/ANR Camigri, 2019

Légende : Une ancienne résidente d'un CADA rural ariégeois ayant obtenu l'asile peu après aide Nicolas à recueillir du miel.

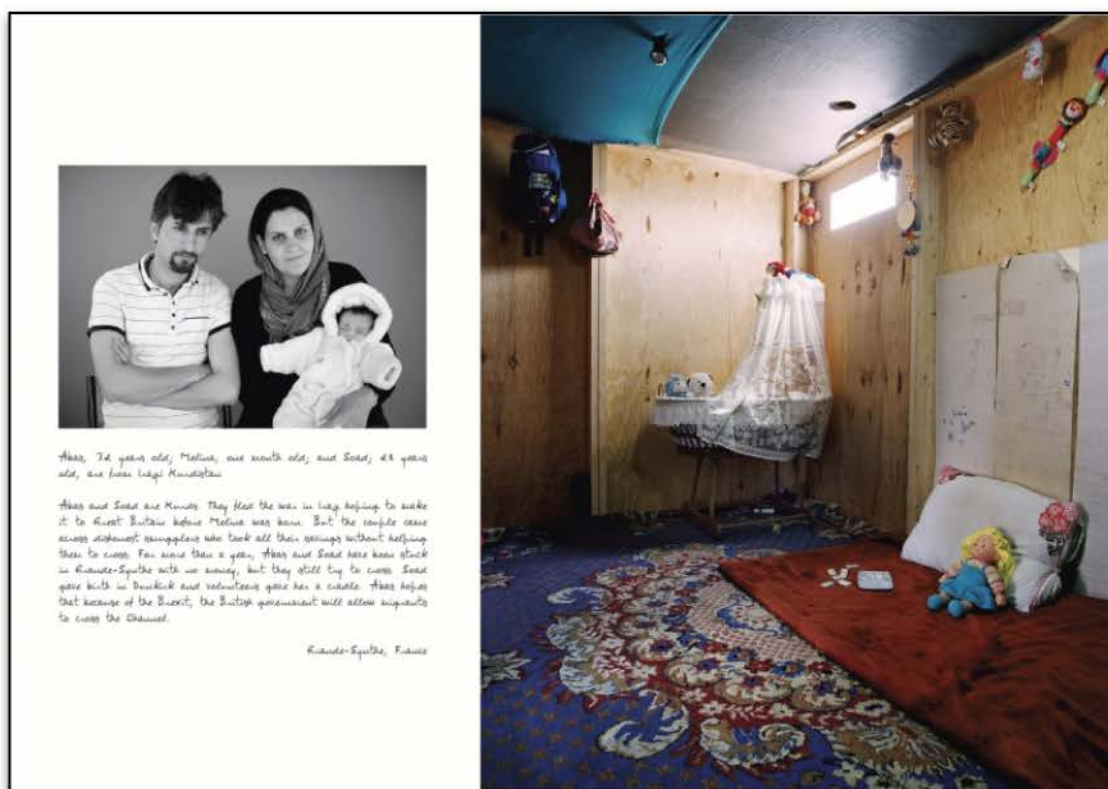
Source : Berthomière et Imbert (2019).



© Céline Gaille/ANR Camigri, 2019

Légende : le ramassage des foin à la main sur un terrain escarpé de la ferme de Frank et Tiziana avec l'aide des résidents du moment.

Source : Berthomière et Imbert (2019).



© Bruno Fert (2019), Grande-Synthe, France.

Légende : Abas, 32 years old; Melina, one month old; and Soad; 28 years old, are from Iraqi Kurdistan. Abas and Soad are Kurds. They fled the war in Iraq hoping to make it to Great Britain before Melina was born. But the couple came across dishonest smugglers who took all their savings without helping them to cross. For more than a year, Abas and Soad have been stuck in Grande-Synthe with no money, but they still try to cross. Soad gave birth in Dunkirk and volunteers gave her a cradle. Abas hopes that because of the Brexit, the British government will allow migrants to cross the Channel.

Source : <https://brunofert.com/travaux-personnels/refuges/>

c) Une géopolitique populaire en renouvellement : du corps aux affects

*“Non-representational approaches to body-landscape relations help us to recognize that we are not simply rational actors in an inert landscape, but rather we are always in the process of formation with the landscape. What is interesting about such an understanding of the body-landscape is that it requires the ‘social’ researcher to give recognition to the agency of the material landscape (...).”*⁷⁶ Hannah Macpherson (2010).

Si les géographes du paysage se sont tournés vers la TNR c’est justement parce qu’elle inclut l’incarnation du corps dans un milieu, un environnement, en en donnant une représentation issue d’engagements sensoriels et culturels. Les travaux de Wylie (2002, 2005) sur les rencontres affectives et performatives des sujets avec les paysages, ceux de Macpherson (2010), ceux de Thien (2009) sur les espaces émotionnels de la Légion royale canadienne, ceux d’Amilhat Szary (2013) et de Sidaway (2009) sur la géopolitique de la randonnée et de l’alpinisme, illustrent des courants de recherche qui s’inscrivent dans un renouvellement expérimental de la géopolitique populaire.

Or, la représentation du corps des migrants dans des lieux spécifiques⁷⁷ (leur incarnation physique et sociale dans ces espaces) après les émotions suscitées par la crise humanitaire de 2015, est à la source d’une rupture iconologique et l’émergence de collectifs (civils, citoyens) opposés aux pratiques induites par les politiques migratoires européennes⁷⁸. Ce fait pourrait être relu à l’aune d’une approche de géopolitique critique.

Dans un article sur l’évolution de la géopolitique populaire, Dittmer et Gray (2010) notent l’innovation théorique constituée par la théorie non-représentationnelle dans la mesure où le corps s’inscrit dans un cadre scientifique, réglementaire, économique ou philosophique qui interroge la dialectique esthétique-politique⁷⁹ (*ibid.*). Du corps sensible aux émotions collectives la géopolitique populaire s’est peu ouverte à la manière dont la visibilité est mobilisée par les acteurs, en y intégrant la subjectivité des images et les états émotionnels suscités par les jeux d’acteurs médiatisés.

Si la géopolitique française s’est peu emparée de ces approches, elle apparaît sous le concept d’« affect » dans la littérature anglo-saxonne⁸⁰ (McCormack, 2013, 2020). La notion fait référence en français à l’émotion⁸¹, et non à une variation affective passagère. Plus précisément, la notion d’« affect » est associée celle d’un état émotionnel provoqué par la perception, prise au sens phénoménologique. Par exemple, à partir de la colère, Chevalier et Benraad (2021) précisent qu’il s’agit d’un état qui renvoie aux perceptions d’une part, et aux comportements induits par le ressenti face à un événement d’autre part. L’état produit par une émotion projetée, donc, du sens, met en mouvement, pousse à agir, influence ; l’état d’émotion est donc une expérience qui transforme le sujet et le rapport à son environnement global en se tournant vers l’action. Whatmore (2006 : 604) insiste sur la dimension collective des émotions et sur leur intensité pouvant provoquer des comportements irrationnels. L’état

⁷⁶ Traduction libre : « *Les approches non-représentatives des relations corps-paysage nous aident à reconnaître que nous ne sommes pas simplement des acteurs rationnels dans un paysage inerte, mais que nous sommes toujours en train de nous construire avec le paysage. Ce qui est intéressant dans une telle compréhension de la relation corps-paysage, c’est qu’elle exige du chercheur ‘social’ (en sciences sociales) qu’il reconnaisse l’ordonnement du paysage matériel (...).* »

⁷⁷ Se reporter à Chapitre 2.II.B Esthétisation, visibilité, spatialités : les lieux et les corps des migrants p.100.

⁷⁸ Se reporter à la Planche 2.5 - Contre-visibilités et spatialisations. Esthétisation, déconstructions iconologiques et politique dans l’art contemporain p.126 et à la Planche 2.6 - Contre-visibilités et territorialités alternatives (borders forensics) p.130.

⁷⁹ Se reporter à Chapitre 2.III.B Contre-visibilités et territorialités alternatives : (anti)esthétisation et (anti)sciences forensiques p.124.

⁸⁰ Se reporter à Chapitre 1.III.B Les spatialités visibles et invisibles dans une photographie p.68.

⁸¹ Étymologie latine (Gaffiot, 1934 : 997-998) : *moveo (movi, motum, ere)* dont le sens premier est mouvoir (remuer, agiter, éloigner, pousser). Le deuxième sens est associé au verbe déterminer, à celui de mettre en mouvement, de pousser à agir, d’influencer, de produire, de manifester.

de colère et son lien avec la géopolitique est abordé par Benraad (2020) qui se penche sur les tentatives de conceptualisation de la vie émotionnelle et les différentes terminologies et classifications du paysage affectif. Elle montre que l'état émotionnel de colère est consubstantiel à la globalisation. « *Pas un lieu n'échappe à ce 'contrecoup émotionnel' : inégalités grandissantes et mouvements sociaux de plus en plus déterminés et virulents ; sentiments d'exclusion et rejet des gouvernants ; discriminations de tous types ; généralisation des hostilités.* » (Chevalier et Benraad, 2021).

La question des émotions et de leurs effets n'est pas nouvelle, ni en science politique, ni en géopolitique, mais elles restaient abordées dans le cadre des motivations des acteurs encadrant des émotions populaires comme vectrices des échanges et des rapports. L'approche du corps (singulier) à celle des corps (pluriel) ouvre des perspectives sur l'influence des « affects » (émotions) en géopolitique, tels que les abordent Carter et McCormack (2006, 2010) à travers la manière dont les questions émotionnelles sont impliquées dans la relation entre le cinéma et les articulations populaires de la géopolitique : ils analysent les relations entre les logiques affectives et géopolitiques de l'intervention des États-Unis en Somalie en 1993 et sa représentation dans le film *Black Hawk Down* (2002). Ils montrent comment le fil narratif reproduit les codes discursifs patriotiques, et comment sont amplifiées les émotions à travers des techniques scénaristiques et filmiques. Cette approche entre cinéma et politique n'est évidemment pas nouvelle, mais leur analyse se concentre sur les ressorts émotionnels et les effets performatifs qu'elle a suscités, montrant les possibilités d'un engagement des facteurs émotionnels dans la géopolitique contemporaine.

Or, la TNR conduit à revoir les représentations et, par la production de nouveaux états émotionnels, amène à reconsidérer les rapports de pouvoir. Dans le cas des migrations internationales, la création de collectifs internationaux - *No Border, Close the camps, Migreurop, Sea Watch, SOS Méditerranée, Open Arms, Mediterranean Saving Humans, Borders Forensics, Alarmphone Sahara*, pour n'en citer qu'une infime partie - conduisent à renouveler le regard sur les migrants et à transformer les rapports de pouvoir par leurs actions. Ils mobilisent une iconologie misant sur un potentiel émotionnel dédié à des engagements, tantôt opposés, tantôt associés, aux acteurs de la gouvernance des migrations. Par extension, la géopolitique populaire s'intéresse aux dispositifs qui les médiatisent et aux vecteurs qui les transmettent, notamment les réseaux sociaux. Sur ce point, Dixon (2009 :413) relève l'impact des diverses technologies sur le corps et ses capacités perceptives (sensibles au sens phénoménologique de Merleau-Ponty (1976) en termes de fonctionnement cognitif et de registres émotionnels. On en mesure l'intérêt par rapport à la généralisation des technologies d'informations et de leur capacité à susciter des émotions « augmentées » ou paroxystiques, tant en termes individuels que collectifs.

La TNR met donc l'accent sur les pratiques incarnées par les individus dans la vie quotidienne, en prise avec des états émotionnels. Ces processus sont tributaires de contextes et inévitablement technologisés par le langage, les images et les objets. En d'autres termes, la théorie non-représentationnelle considère que la vie quotidienne est principalement concernée par la création continue d'effets à travers les interactions plutôt que par des codages et des symboles consciemment planifiés par des acteurs externes (Thrift et Dewsbury, 2000 : 415).

La distribution spatiale des états émotionnels - alimentés par les propositions de visualité et de territorialités alternatives – générés par des réseaux numériques et physiques de personnes, permet une théorisation plus complexe de la causalité et de ses effets. Concrètement, les analyses qualitatives des migrants réalisées grâce à une approche compréhensive – telle que décrite au chapitre premier de ce travail - permettent de renouveler les facteurs explicatifs du processus migratoire et de saisir les modes d'inscription territoriale. La complexité qui en découle, dont les critères émotionnels dans les choix réalisés par le migrant, permet de dépasser les approches causales tributaires des facteurs extérieurs (*push-pull, déterminants* plus ou moins déterministes, *mécanismes* macro ou micro etc.) et intérieurs (individu et famille, communautés, meso-level (Faist, 1997), etc.).

En intégrant la question de l'autonomie, le migrant - plus précisément personne en parcours migratoire - devient un acteur-réseau performatif (Thrift et Dewsbury, 2000), capable d'échanger de

l'information et des états émotionnels grâce à des liens et des vecteurs diversifiés, comme ont pu le montrer Ma Mung (1999) et Diminescu (2004, 2017). Callon et Ferrary (2006) notent que le premier intérêt de cette théorie sociologique est qu'elle « *libère de la distinction entre microstructures et macrostructures. La notion de réseau permet de circuler entre les deux. Or nous vivons dans un monde où il y a en permanence des changements et des renversements d'échelles : des phénomènes qui paraissent locaux deviennent globaux et réciproquement.* ». Ils relèvent aussi que la notion de réseau conduit à revoir la notion de pouvoir. « *Elle permet de comprendre comment la force ou le pouvoir se construisent par association de faiblesses : les rapports de force sont l'addition de rapports de faiblesses. Grâce à la notion de réseau, on peut savoir comment un point, qui était isolé, devient un point qui contrôle un grand nombre d'autres points, qui devient un lieu de pouvoir. On peut suivre à la fois la composition du pouvoir et sa décomposition. Il n'y a pas de point qui soit faible ou fort par nature, qui dispose ou non de ressources, mais il y a simplement des assemblages, des arrangements, des constructions, des configurations qui font qu'un point devient fort ou devient faible.* » (ibid.). Dans ce sens, le migrant devient ainsi partie intégrante des processus de mobilité et de pouvoir, autant qu'il les spatialise et les territorialise (au sein d'hyper-lieux⁸²), devenant, ainsi, un acteur interagissant au sein d'un système d'acteurs. Dans ce sens, la conception du migrant, vu comme une personne en situation de parcours migratoire, s'inscrit dans le renouvellement épistémologique d'une géopolitique populaire.

⁸² Se reporter à Chapitre 2.II.B.a) Les figures et les échelles géographiques dans la visualité migratoire p.100.

Conclusion chapitre 2

Les migrations sont un prisme pour lire les facteurs de déséquilibres mondiaux en exprimant une *géodynamique* (Simon, 1995, 2008) qui se décline du local à l'international avec des acteurs à tous les niveaux scalaires. Pourtant cette entrée reste peu abordée dans la géographie politique et en géopolitique (Rosière, 2007 : 256-257), ou alors elle l'est dans le cadre des déplacements forcés liés aux processus génocidaires (Rosière, 2006, entre autres). Par ailleurs, parmi les acteurs de la gouvernance des migrations, l'acteur-migrant, comme une individualité dotée d'une stratégie autonome (Ma Mung, 1999 ; Mezzadra, 2004 (a), 2004 (b), 2011, entre autres) apparaît tardivement dans la pensée scientifique des migrations en géographie, ce thème étant plutôt traité par la sociologie de l'intégration et des relations interethniques. Aussi les personnes en migration apparaissent soumises aux injonctions contradictoires des acteurs de la gouvernance des migrations (Hollifield, 2004, 2022) entre une ouverture internationale prônée par les Pactes mondiaux ou par les municipalités et une fermeture des États. Analysée sous un angle géographique, cette situation campe des acteurs et leurs agentivités grâce à des relations asymétriques de pouvoir, dont la légitimité d'action repose sur un discours idéologique et des négociations à toutes les échelles.

Ainsi se dessine une géopolitique à partir de l'intentionnalité des acteurs et de la production de discours attachés au territoire. J'ai montré qu'à partir du couple *visuabilité* (Mirzoeff, 2006, 2011)-*territorialité* (Raffestin, 1980, 1987) chaque acteur mobilise l'image photographique pour asseoir son discours, en créant une géopolitique du regard dans laquelle s'inscrit le migrant par une contre-visuabilité émancipatrice et un territorialité alternative. Les motifs et les modes de représentations permettent de dégager une iconologie caractéristique des migrations internationales, une esthétique essentialisée. Les corps des migrants associés à des figures géographiques (frontières, seuils) et à des milieux (mer, désert, plaine) constituent les icônes de la mise en image migratoire - des hypericônes (Mitchell, 2009 : 245), où les personnes en migration sont visibles formellement, mais invisibles en termes d'individualité et de stratégie.

Face à cette représentation produite par des acteurs de la gouvernance opérationnelles des migrations, une *contre-visuabilité émancipatrice* (Mirzoeff, 2006) construit un champ iconologique diversifié à partir d'une approche photographique dialogique (Turri-Hoelken (2016). Elle est créée par les migrants eux-mêmes, et des collectifs associatifs engagés contre les politiques migratoires de triage au frontières mises en œuvre par les États d'une part et contre des citoyennetés asymétriques d'autres part ((Maneri, 2020, 2021, entre autres). Ces images s'inscrivent dans une intentionnalité territoriale portée par une circulation ouverte, issue d'un regard différent sur le phénomène migratoire.

Ainsi l'analyse de l'iconologie des migrations internationales - à travers le couple *visuabilité-territorialité* - nous porte à critiquer son intégration dans une géopolitique populaire (Ó Tuathail, 1996, rééd. 2005 ; Sharp 2000) et à fonder l'hypothèse d'une *géopolitique du regard* permettant de saisir les relations asymétriques et inégales entre les acteurs grâce à l'iconologie. Elle peut être formalisée par une double approche, celle qualitative dialogique, et celle, quantitative à partir d'analyse intersémiotique entre des motifs iconologiques et des éléments textuels.

Chapitre 3. Principes opérationnels d'une géopolitique du regard : intersémiotité, inégalités

Ce chapitre vise à explorer des directions de recherche en plaçant l'image photographique - sous toutes ses formes - au cœur d'une géopolitique du regard, explorant la médiatisation des relations de pouvoir des acteurs spatiaux, grâce à l'image. Dans ce sujet, l'acteur migrant est posé en référence par rapport aux autres participants du système des migrations (Agences internationales, État, Régions et municipalités, ONG, Associations, collectifs citoyens), centralisant les relations asymétriques. L'entrée par la *géopolitique du regard*, permet une médiatisation des rapports de pouvoir inégaux entre l'acteur migrant et les autres, grâce aux images. Les deux premiers chapitres ont fondé cette réflexion théorique. Comment articuler des pratiques qualitatives sensibles avec un déploiement de méthodes quantitatives intégrant la richesse des premières ?

La première orientation est d'approfondir le travail débuté en 2020 sur les approches sensibles des parcours migratoires par l'image, donnant corps à une démarche dialogique et compréhensive des choix intimes et des lieux retenus par les immigrés, avec l'objectif de saisir les logiques d'intégrations dans le temps long (descendance) en se dégageant d'une analyse par des facteurs externes ou internes¹. C'est dans le cadre des emprunts aux approches renouvelées du paysage et de la théorie non représentationnelle que je poursuivrai ma démarche. Une géopolitique du regard à hauteur de l'Autre.

La seconde orientation repose sur le postulat d'une possible généralisation des différences observées entre visibilité et contre-visibilité permettant de saisir les inégalités sociales entre l'acteur-migrant et les autres, grâce à la comparaison des images photographiques utilisées par chacun. Cette approche tente une passerelle entre des disciplines qui se croisent peu - études visuelles, géographie, algorithmique informatique - mais qui deviennent possibles avec la généralisation des données au format numérique (images, textes) d'une part, et des canaux de diffusion des acteurs dans l'internet d'autre part.

A noter que les images photographiques présentent des similarités formelles, qu'elles soient prises par les migrants ou par les autres acteurs. Aussi, leurs liens avec le discours, les textes contextualisant, ou le récit sont essentiels². S'il semble que nous ayons minoré son intérêt, c'est seulement que le travail des textes a été largement traité en étant une source essentielle de connaissances et n'appelait pas un développement scientifique qui a déjà été écrit, en étant à la source de méthodologie transdisciplinaire. Dans une approche sémiotique, la dimension sémantique du texte est un volet majeur permettant de donner un sens à l'image.

C'est donc vers une approche comparée des triptyques « acteur-image-discours » que nous engageons des pistes de recherche expérimentale dont l'objectif est de renouveler l'analyse des inégalités. Ces questionnements sont portés par le programme de recherche *Hyper-Lieux, Crises et Inégalités* (jan. 2023- jan. 2006), soutenu par l'Agence Nationale de la Recherche (coord. Nelly Robin).

¹ Se reporter à Chapitre 2.III.C.a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations p.131.

² Se reporter à Chapitre 1.I.B Espace-temps-récit : la photographie comme une forme chronotopique p. 35.

I. Mémoire du regard : une approche photographique dialogique des parcours

« Pour moi, un visage est une expression géographique. Il en existe des désertiques, des sismiques, des plats, escarpés, venteux et marécageux. Tous ont un âge où ils sont justes. » Erri De Luca, N. Meroi, D. Valin (2008) *Sur la trace de Nives*, Paris : Gallimard, pp.162-163.

A. L'écriture photographique : les portraits-paysages pour comprendre l'intime des parcours migratoires

A partir des récits et des moments d'échanges avec des personnes ayant migré, on note que partir est toujours un choix dans un contexte de contraintes, face à la difficulté de mener un projet de vie. De plus, les décisions retenues ont leur propre rationalité. Elle n'est pas forcément cohérente avec des solutions fonctionnelles à des échelles macro meso et micro, ou, encore, extraite d'une analyse réfléchie des facteurs externes et internes, ou, enfin, compatible avec un réseau relationnel. L'imaginaire est fortement présent dans la construction du projet migratoire qui se confond souvent avec la perspective d'un changement de vie. Les témoignages des migrants revenus au pays d'origine sans le désirer évoquent l'échec de leur tentative et, nonobstant leur réussite au sein des programmes d'insertion économique, le souhait de retenter l'aventure reste constant. Les approches sensibles permettent de saisir les « intimes raisons cruciales », par analogie avec le concept de « *crucial meso-level* » (Faist, 1997 : 187).

Ainsi la notion de parcours migratoire appréhende les migrations internationales à l'échelle individuelle comme « *un processus se construisant au gré des espaces traversés, des ressources mobilisées et des choix personnels, impliquant une volonté et une intention particulières, selon les opportunités, les contraintes et les risques rencontrés. Elle considère également les interactions entre les multiples acteurs (migrant·e·s, États, groupes criminels, collectifs de solidarité). Au-delà de ces vécus liés à la « route », le parcours migratoire considère aussi le temps de l'intégration/inclusion dans la société d'accueil et celui du retour.* » (Aumond, Petit, Robin, 2022 : 7). Il est fréquent de constater que les parcours migratoires se sont construits selon les opportunités et les perceptions associées à des états émotionnels, tributaires du vécu psychologiquement marquant auxquels les individus ont fait face durant leur(s) trajet(s). Les différenciations liées au genre, à l'âge, à la famille, et aux représentations sont évidentes dans ce qui constitue le parcours migratoire. Par conséquent, l'expérience accumulée durant le parcours et ses dimensions sensibles et intuitives, sont responsables, en partie, des itinéraires choisis et des collectifs réunis sur les routes migratoires.

La notion de parcours retient aussi des temporalités attachées à des étapes, souvent identifiées *a posteriori* par l'individu interrogé, dont les transitions sont perçues de choix incertains et de prise de risque. Des phases de *départ* à celle de l'*arrivée* en passant par celles du *transit*, le parcours migratoire induit l'idée de continuité ; « *ainsi sa progression ne fait jamais table rase de l'expérience antérieure : le passé se conserve et se projette toujours dans l'histoire propre du parcours.* » (Robin et Louis, 2019 ; Bacon, 2022 : 81-82). La mémoire (traumatique ou non) des évènements survenus durant le voyage détermine les décisions pour la suite, comme en témoignent les choix diversifiés des personnes en parcours migratoires sur les mêmes routes, situés *a priori* dans les mêmes conditions. Enfin, ce qui ressort des entretiens réalisés avec les personnes une fois les parcours achevés, c'est que le parcours est rarement celui prévu.

Enfin, paradoxalement, le parcours est fait d'ancrages, lieux de ruptures de charges et de discontinuités, là où la route est fermée, là où le fleuve lui est perpendiculaire, là où le rivage peut fermer l'horizon.

Comment exprimer en un moment-lieu, les attitudes et les récits des personnes qui se racontent dans des parcours vécus, et qui leur associent leur descendance dans un mouvement qui ne s'est pas arrêté ?

Cesse-t-on d'être migrant ? Les paysages des quartiers des villes de Guyane où j'ai photographié des immigrés qui paraissent installés, disent la possibilité de tout démonter et de repartir ; ils révèlent la circulation des personnes en jouant de la dialectique de figures visibles/invisibles.

A partir du constat que « *le moindre paysage, que le moindre il-y-a dans ce paysage, pose dès l'abord, et pleinement, la question de l'être* » (Berque, 2000 : 11), j'ai choisi de retenir les moments de rencontre sur les ancrages des parcours et leur signification. Dans l'ouvrage *Que croire, là où nous sommes ?* (2014), la démarche de Robert Adams s'inscrit dans une appréhension politique du paysage en interrogeant les causes (politiques) des variabilités plastiques dans le temps, comme le fait Sereni (1965 : 17-19) par exemple. En parallèle, le photographe en donne une représentation par une approche phénoménologique. Comme Berque (1987, 1990) le soutient, tout territoire n'est pas paysage s'il ne passe pas par cette forme de reconnaissance sensible, cette *Médiance* (*ibid.* 1990) qui lui confère ce statut grâce à des éléments singuliers de valeur symbolique, esthétique ou affective.

Finalement mon approche de ces espaces (ni urbains, ni ruraux ou mi-l'un mi-l'autre) et de ces personnalités est médiatisée par l'usage de l'image photographique. Elle devient une forme de *portrait-paysage*, entre portrait photographique et paysage géographique, où une géopolitique du regard se construit à la fois grâce à des motifs iconologiques et une approche politique du paysage dénotée par l'intermédiaire d'objets symboliques.

B. La photographie en pratique : *Chèche Lavi !* (Portfolio sensible)

Chèche Lavi ! (ou *Chache lavi !*) est une expression tirée du créole haïtien pour décrire toutes les actions qui conduisent à mobiliser des stratégies pour réussir (économiquement, socialement, à titre privé ou public), entre capacités, ambitions et résiliences. J'ai souhaité ce portfolio comme un chronotrope, avec des légendes factuelles, débutant par une localisation (commune de ... , quartier de ... , etc.) comme des traits d'union d'un parcours. J'ai également donné l'identité des personnes, chacune d'elles assumant pleinement sa mise en représentation³.

Les photographies de personnalités et de lieux présentent plusieurs niveaux de lecture et aussi une tentative d'évoquer un invisible, de proposer un imaginaire, de convoquer le *mystérieux*⁴ (Segalen, 1978 : 11). Ainsi, la dimension symbolique des motifs est toujours présente, chaque photographie pouvant être lue de manière descriptive, mais aussi comme une image à part entière, ou plus précisément une forme visuelle narrative constituant la perception d'un *être-au-monde* construit (pétri) par la relation aux Autres et aux lieux.

Elles autorisent des significations multiples que l'on retrouve dans le *Tembe*⁵, langage calligraphique idéographique utilisé par les marrons et leurs descendants, mais aussi art matériel peint et sculpté. Il

³ En termes déontologiques, chaque personne est informée du cadre de l'utilisation de son image, lequel nécessite son accord. L'ensemble des règles est consigné dans un document signé. Les autorisations ont été demandées pour la publication des images dans le cadre de cette HDR (non diffusées au public). La protection de l'image des personnes avec lesquelles je mène des entretiens régulièrement constitue une raison pour laquelle je n'ai pas de site internet de diffusion.

⁴ Se reporter à Chapitre 1.I.A.b) Faire la lumière sur le *mystérieux* (Segalen) : la question du regard p.19.

⁵ Le *Tembe* est à l'origine un code peint et sculpté utilisé, d'abord, dans les conflits opposant les groupes de marrons à la colonie hollandaise du Surinam au XVII^e et XVIII^e siècle (Barthelemy, 2009 : 21). Par la suite, il devient un art matériel dont la connaissance de la symbolique des motifs accompagne le cheminement moral et intellectuel d'une éducation et d'une érudition. Selon les groupes sociaux descendants des communautés de marrons (Aluku, N'Djuka, Paramaka, Saramaka, Kwinti, Matawäi), le *Tembe* est différent (motif peint selon des couleurs différentes, tissages différents, sculptures en simple ou double ligne, types de bois ...) Si cet art est empreint de traditions, il est aussi très évolutif et se nourrit d'apports exogènes. Certains

manque les nuances des sons, des voix qui décrivent, des odeurs pour saisir pleinement les moments-lieux que constituent ces échanges qui évoquent les parcours et la capacité à se (re)projeter.

Peut-être faudrait-il utiliser des techniques de peintre en surlignant les motifs saillants ; ou faire décrire l'expérience du parcours par les immigrés grâce une écriture de mots-clefs, sur les photographies mêmes, dans une démarche davantage plasticienne, à l'image du projet réalisé par la photographe Bieke Depoorter (2017)⁶. Je reviendrai sur cette relation intersémiotique entre l'image et le texte *supra*, dans la mesure où ce travail a alimenté une réflexion méthodologique.

Les dix pages de ce portfolio sont complémentaires à celles figurant dans l'ouvrage *Migrants en Guyane* (Piantoni, 2011) et à deux expositions⁷ (2011, 2014). Les photographies présentées sont issues, pour la plupart, d'un fond récent (2020-2022) et inédit, constitué dans le cadre d'une résidence de recherche-crédation autour de la notion de parcours (DRAC Guyane, Compagnie *itek*), acception prise dans un sens plus large que l'expérience du voyage *stricto-sensu*. Les photographies utilisées dans le chapitre premier font partie du même *corpus*. Ce travail se poursuit encore aujourd'hui. Plus qu'une approche par personne, j'ai choisi des entrées thématiques pour dégager des éléments semblables quelles que soient les origines et les parcours. De ces récurrences émerge le constat d'aventure humaine commune, malgré une diversité des parcours.

Les représentations portent sur les quartiers auto-construits et informels de Guyane française où se concentrent les habitants immigrés dans les premières années de leur arrivée, mais aussi sur des personnalités notables dans l'éventail des communautés présentes en Guyane. En effet, depuis 2008, j'ai documenté les pratiques sociales et spatiales des immigrés en associant les modes d'intégrations sociales, économiques et culturelles avec la société d'accueil et les réseaux transnationaux (Piantoni, 2009)⁸. Les pratiques se caractérisent par des dynamiques entre marges (disqualification), normes (intégration) au sein d'espaces en cours d'urbanisation (espace public, habitat, chemin) et circulations transnationales.

Enfin, j'ai voulu donner des éclairages ponctuels sur des contextes, des environnements, des événements, comme autant de moments essentiels construisant la relation à l'Autre ; des expériences communes permettant une approche fine des parcours et une géopolitique du regard performative. Toutes les images photographiques ont été réalisées à partir de la méthode présentée dans le chapitre premier de ce travail⁹, en empruntant, parfois au style documentaire (frontalité notamment). Ce *portfolio* sensible s'inscrit dans une narration cohérente et émotionnellement attrayante afin de mobiliser l'attention. Strauss a souligné que toute forme et pratique de représentation (même documentaire), est sujette à l'esthétisation, et que « *l'idée selon laquelle plus une image est transformée ou 'esthétisée', moins elle est 'authentique' ou politiquement valable, doit être sérieusement remise en question* » (Levi Strauss, 2013 : 107). Aussi ai-je construit visuellement un scénario fictif par le biais d'un séquençage de photographies. Par conséquent, d'un point de vue analytique, les approches

artistes sont aujourd'hui exposés dans les événements d'art contemporain (Marcel Pinas, Francky Amete, entre autres). Pour en savoir plus se référer à Price S. *et al.* (2005).

⁶ Dans son ouvrage *Mumkin, est-ce possible ?* (2017) portant sur la société égyptienne, la photographe se situe en marge des représentations médiatiques de la révolution. B. Depoorter établit une relation de confiance avec les personnes qu'elle rencontre au hasard de ses pérégrinations dans le pays en 2011, jusqu'à être acceptée pour la nuit (*surf couching*). Elle photographie le lieu où elle est reçue, l'intimité d'un foyer. Mais sa condition d'étrangère lui ferme des univers de compréhension, malgré la nécessité ressentie d'un dialogue. Elle retourne alors en Égypte, en 2017, afin de montrer ces images à d'autres Égyptiens qui décrivent les images. L'ouvrage est le résultat de ce dialogue où la discussion est intégrée grâce à une écriture sur la photographie elle-même. Se reporter à <https://bikedepoorter.com/books/overlay/books/as-it-may-be>.

⁷ Se reporter à Synthèse 1.1 : Expositions de photographies p.13.

⁸ Se reporter aux publications énumérées dans le volume 2 de cette HDR et aux deux ouvrages transmis avec le dossier d'habilitation à diriger des recherches.

⁹ Se reporter à Chapitre 1.II L'apport cognitif de l'expérience sensible p.41.

photodocumentaires, en particulier celles relatives aux migrations, nécessitent un schéma narratif visuel (Mersmann, 2019 : 176-).

Portfolio sensible - Portraits-paysages 1 # Quitter # Frontières # Seuils



Brésil, Oiapoque, 2018_Bus arrivant de Macapá (470 kms de route + 110 kms de piste, BR 156) avec des migrants à destination de la Guyane.
Tirage numérique.



Surinam, 2019_En descendant en direction de l'embouchure du fleuve Maroni, vers Albina.
Tirage numérique.



Brésil, Oiapoque, 2018_Le pont transfrontalier sur le fleuve Oyapock.
Tirage numérique.



Surinam, Albina, 2015_Font de fleuve et ville frontière reconstruite après la guerre civile de 1986-1992, en face de Saint-Laurent-du-Maroni, l'autre versant du bi-pôle frontalier et noeud d'échanges pour le bassin fluvial du Maroni.
Montage panoramique, tirage numérique,.

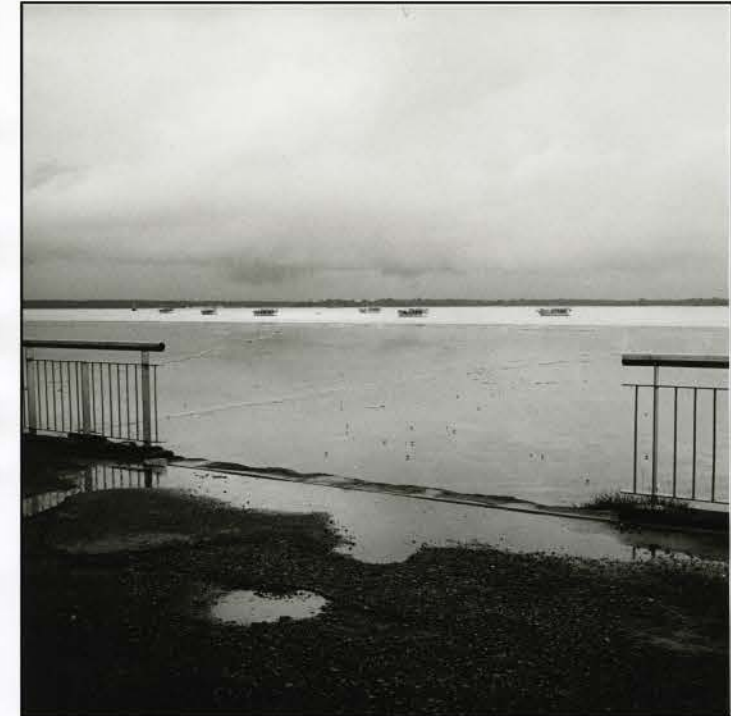
Portfolio sensible - Portraits-paysages 2 # Transit # Errance # Marges



Commune de Cayenne, place des Amandiers, face à la mer, lieu d'attente où se rassemblent des migrants, 2022_Herminia Gonzales y revient comme un lieu symbolique mémoriel. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, 30x30 cm.



Commune de Cayenne, contre l'amandier séculaire, 2022_Herminia Gonzales «j'ai fait tout ça pour mes filles». Les prénoms et trois oiseaux sont tatoués sur l'avant-bras. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, 30x30 cm.



Commune de Cayenne, la Digue, 2022_Un autre lieu symbolique pour Herminia Gonzales et d'autres immigrés, dégagé sur l'horizon. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, 30x30 cm.



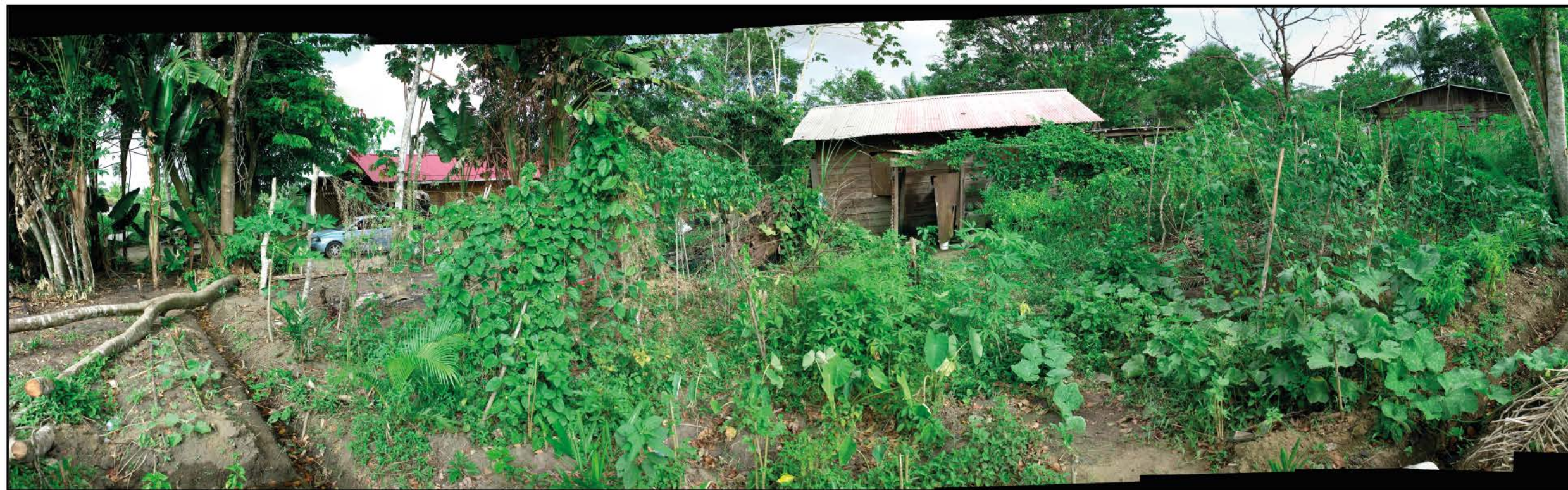
Commune de Cayenne, quartier auto-construit de la Matinha, 2014_Marge, mais surtout, quartier de transit et des premières arrivées, sas migratoire proche du canal éponyme ouvrant vers l'embouchure et l'océan. Montage panoramique, tirage numérique.



Commune de Cayenne, Quartier de la Crique, 2008_Chantier naval informel, entre lieu d'attente de régularisation et lieu d'emploi d'une main d'oeuvre amapaense (Amapà) vivant sur place. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.

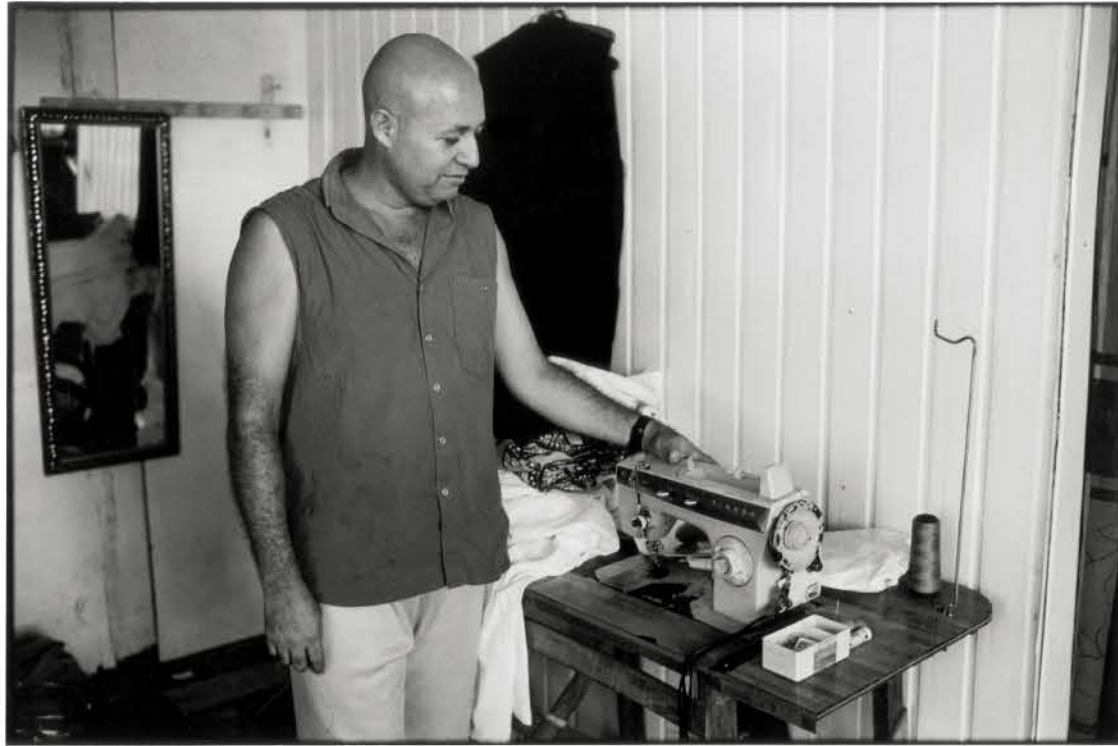


Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, Quartier auto-construit de Paul Isnard, 2019_Brenda (nom ?), originaire du Guyana est propriétaire de l'épicerie informelle. On y trouve aussi une salle de projection (DVD+vidéoprojecteur)qui est aussi une salle des fêtes pour les cérémonies. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, Quartier auto-construit de Baka Passi, 2019_La polyculture vivrière et le petit élevage (aviculture, surtout) désignés sous le terme de «jardin créole», permettent une auto-subsistance alimentaire et, parfois, la revente de surplus. Les espèces plantées et la méthode d'organisation du jardin révèlent l'origine migratoire autant que les stratégies d'adaptations. Dépassant l'échelle de l'habitation, l'organisation collective dénote une aire d'appartenance communautaire dans la ville, clef de compréhension d'une géographie politique et des pratiques urbaines. Montage panoramique numérique.

Portfolio sensible - Portraits-Paysages 4 # Objets # Ce qu'on garde



Commune de Cayenne, quartier auto-construit de la Matinha, 2008_M. Lawrence, couturier, dans son atelier, caressant la machine à coudre avec laquelle il a émigré du Brésil en 2006. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Mana, village Hmong de Javouhey, 2010_M. Siong Tsav Nsé fumant avec une pipe à eau hmong. A ses côtés, son arrière petit-neveu Pama. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Cayenne, quartier de Bonhomme, 2022_Gâto Preto, mestrado de capoeira et responsable de son centre de formation. Devant une frise d'une rue de Récife, il porte le chapeau traditionnel attribué au bandit révolutionnaire Lampiao et le berimbau qu'il a réalisé. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Cayenne, 2021_Dans son bureau de chef d'entreprise, Joseph Ho Sho Shu réalise, de mémoire, des opérations de calculs algébriques avec le boulie de son grand-père. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.

Portfolio sensible - Portraits-Paysages 4 # Rester # Devenir Les-gens-d'ici



Commune de Cayenne, 2022_Mme et Mr. Milad Laba dans leur magasin de vêtements *Méga-Mod* au 74, avenue De Gaulle, la plus commerçante de Cayenne. «*Les zones commerciales font du tort aux commerces du centre-ville et il y a trop de policiers*» disait Madame. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, quartier auto-construit de Bibi, 2019_Après avoir attendu longtemps l'autorisation de l'association des habitants, il pose les poteaux d'une clôture sur la frange forestière défrichée, pour clore le terrain délivré et la maison qu'il bâtit. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Mana, village Hmong de Javouhey, 2022_Le représentant du conseil coutumier Yaj Tsav Phaj, dans la pièce principale de la maison, devant le mur des photographies de ses parents, ceux de son épouse, de ses enfants, de ses neveux et nièces. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.

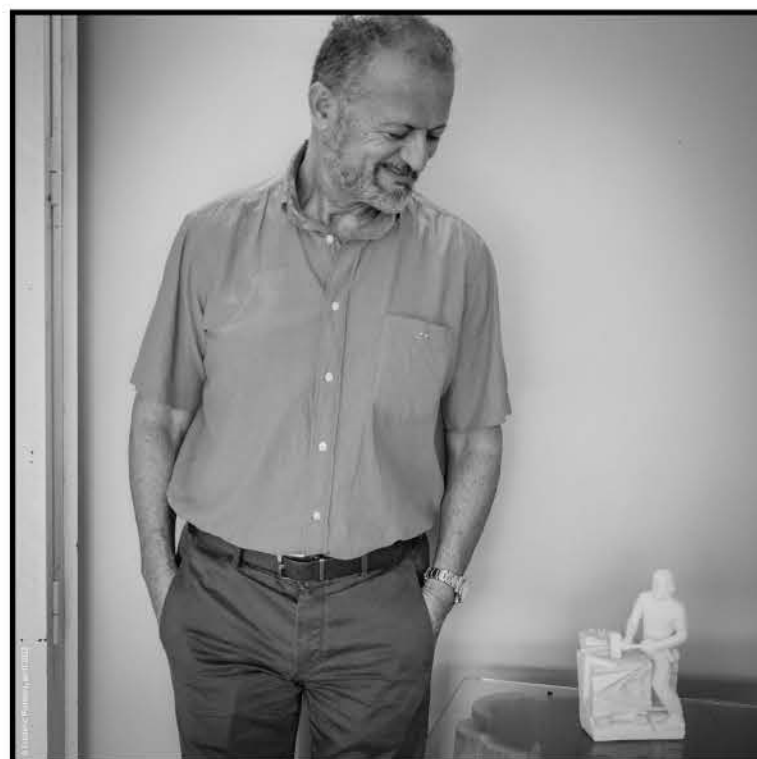


Commune de Macouria, 2021_Joseph Tétra revient sur la première serre dans laquelle il a développé la culture commerciale des anthuriums. Sous l'armature désaffectée depuis 15 ans, quelques fleurs continuent de pousser. Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.

Portfolio sensible - Portraits-Paysages 5 # S'établir # Circulation



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, 2021_Marlène Hardjopawiro dans sa pépinière, examinant une orchidée épiphyte pour en faire une bouture.
Tirage numérique, format 30x40 cm



Commune de Matoury, 2022_Michel Chaya, chef d'entreprise, directeur du magasin Intersport et d'autres, chez lui.
«immigré, migrant ... Cela n'existe pas, je ne me reconnais pas dans ce que vous dites. Il faut polir sa pierre (...) Echangeons (...) au delà des apparences.»
Tirage numérique, format 30x30 cm

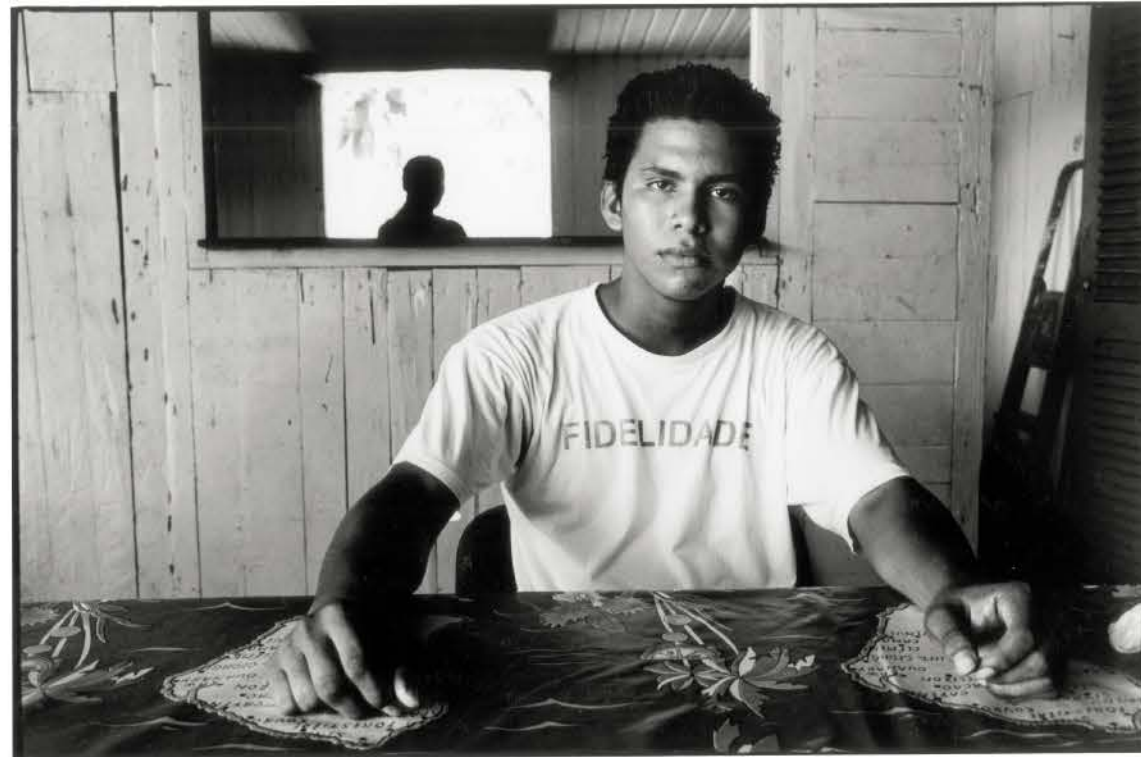


Commune de Macouria, 2022_Lorena Andressa-Duvigneau, entrepreneuse de spectacle spécialisée dans la recherche et la formation de Miss, dont Alicia Aylies (Miss France 2017) dont elle me montre la consécration et la chaussure.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Cayenne, 2021_Félix Ho Tam Chay, entrepreneur et maître d'oeuvre, sous le préau de première la galerie commerciale de Guyane qui fut un projet majeur dans sa carrière.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm

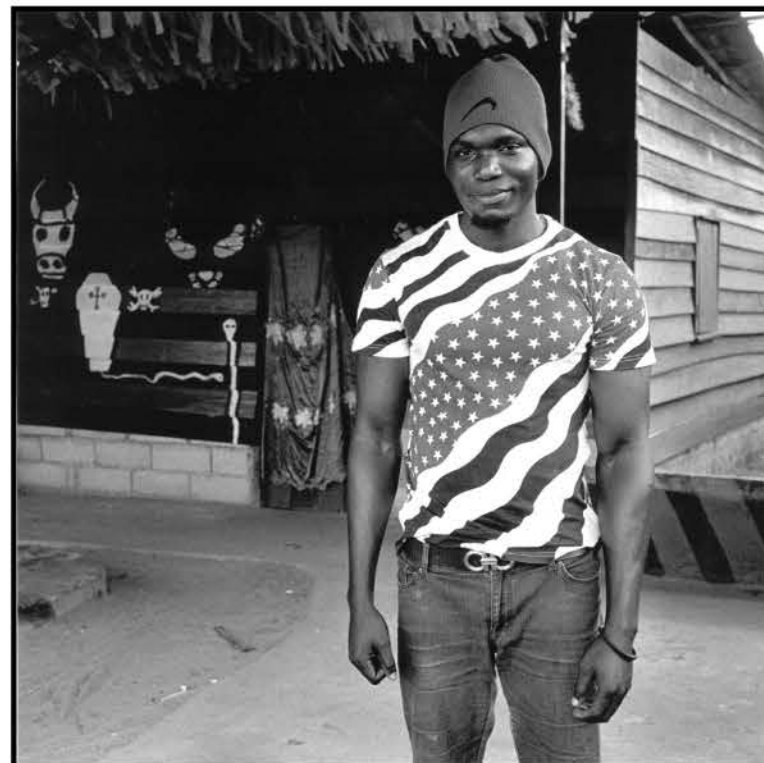
Portfolio sensible - Portraits-Paysages 7 # S'établir # Descendance



Commune de Cayenne, quartier auto-construit de la Matinha, dans l'église de l'Assemblée de Dieu (Assembleira de Deùs), 2011.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, quartier auto-construit de Baka Passi, 2019.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, quartier auto-construit de Bibi, l'assistant du prêtre devant le péristyle du temple vaudou, 2019.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x30 cm.



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, quartier auto-construit de Bibi, retour du collège, 2019.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm.

Portfolio sensible - Portraits-Paysages 8 # Héritage # Mémoires migratoires



Commune de Sinnamary, vestige d'une installation du «Plan Vert» associant immigration et développement de l'élevage (1976)_2009
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



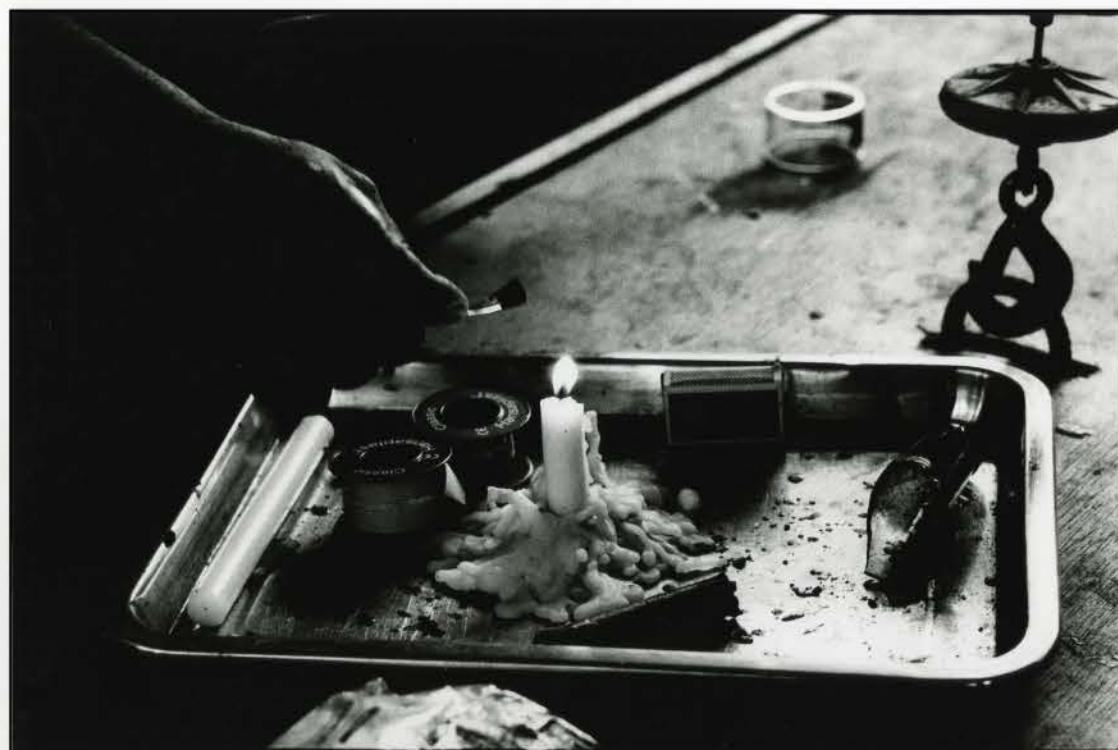
Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, l'entrée du camp de l'aérodrome_2022
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Montsinery-Tonnegrande, les vestiges du bain des Annamites_2022
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, les vestiges du débarcadère du bain_2021
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Matoury, le Pit, 2009_ La préparation des ergots artificiels, préalable au combat.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Matoury, le Pit, 2009_ L'ergot posé par les mains du soigneur, préalable au combat.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Matoury, le Pit, 2009_ La pesée des coqs, préalable au combat.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Matoury, le Pit, 2009_ Les paris, préalable au combat.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm

Portfolio sensible - Portraits-Paysages 10 # Habiter



Commune de Macouria, quartier auto-construit de Soula. 2022_Fabrication de barbecues à partir de bouteilles de gaz et de cuves de récupération.
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Saint-Laurent-du-Maroni, quartier auto-construit de Paul Isnard, 2019_Maison d'habitation (sous-bassement en parpaings de ciment et ossature en bois), .
Tirage analogique sur papier gélatino-bromure, format 30x40 cm



Commune de Matoury, quartier haïtien auto-construit de Balata-Ouest, 2007_Au pied du Morne sur lequel sont situées les maisons.
Montage panoramique, tirage numérique.

II. L'analyse des inégalités par l'image et le récit : vers une généralisation

« On demande trop peu à l'image quand on la réduit à une apparence. On lui demande trop quand on y cherche le réel lui-même ». Georges Didi-Huberman, *Journal Libération*, entretien avec Robert Maggiori, 23 nov. 2000.

Mon implication¹⁰ dans le programme ANR PRC *Hyper-lieux, Crises et Inégalités* (jan 2023-jan 2026), coordonné par Nelly Robin donne corps à cette problématique, en constituant une piste de recherche fondamentale : le projet permet d'intégrer les éléments de réflexion énoncés *infra* portant sur l'utilisation des images photographiques et de l'iconologie. Cette recherche expérimentale ouvre vers l'analyse des parcours migratoires par l'intégration des approches sensibles d'une part, et vers des applications dédiées à l'étude des inégalités spatialisées vécues par les migrants d'autre part.

A. Les récurrences tirées du terrain guyanais dans l'étude des parcours migratoires

De l'individuel considéré dans la section précédente, à sa généralisation, l'ensemble des parcours migratoires forme un système socio-spatial en structurant des espaces relationnels ancrés sur des lieux : l'entrée par les parcours enrichit la compréhension de territoires de transit d'abord, mais qui se consolident ensuite, comme des quartiers non planifiés par l'État (auto-construits et auto-gérés), entre production urbaine et échelles internationales (Piantoni, 2011 : 25-32). Ces ancrages sont les points nodaux de systèmes d'informalités (administrative, économique sociale, foncière) dont les circulations transnationales constituent un paramètre fondateur. Ces quartiers en marge des structures nationales de gestion et de planification urbaine sont des formes d'hyper-lieux, en articulant les temporalités de leur développement avec les niveaux d'organisation socio-politiques des aires des circulations migratoires mondialisées (*ibid.*).

En resituant ce propos dans le paradigme relationnel et la dialectique visibilité-territorialités, rappelons que le migrant est un acteur-réseau au cœur des processus de production de la ville, mais qu'il est fortement contraint par les acteurs de la gestion opérationnelle des migrations. La réponse se traduit par la mise en œuvre d'un système d'informalité que les migrants produisent autant qu'ils le subissent. Cette stratégie d'adaptation repose sur des relations asymétriques, à la genèse d'inégalités sociales et spatiales, déterminantes dans les parcours migratoires. Ainsi, la *visualité* et la *contre-visualité* (Mirzoeff, 2006 : 53-79) expriment des perceptions, des territorialités différentes, issues de relations de pouvoir asymétriques et inégales.

En mobilisant les images photographiques, la visibilité produite par les acteurs de la gouvernance opérationnelle des migrations est orientée sur le tri des migrants et le contrôle aux frontières en Guyane. L'exemple proposé à partir de l'utilisation d'un logiciel de création d'images générées à partir d'algorithmes de reconnaissance de motifs (IA générative) concentrent les principaux thèmes attachés au corps et aux lieux des migrants¹¹.

¹⁰ Work-packages sur *l'Opérationnalisation de la gouvernance et ses représentations iconologiques et Dissémination*.

¹¹ Pour l'appréciation des limites de ce traitement, se reporter à Chapitre 2.II.B.c) L'iconologie de la figure du migrant productrice d'inégalités p.110.

Les dix images¹² - montages non sourcés et non datés, artificiellement produits à partir d'indices sur la base d'une commande (*prompt*) - utilisent les données iconographiques dont les fréquences d'apparitions sont les plus importantes dans l'internet (français et européen).

Ces images recouvrent les milieux (fleuves, mer), les figures géographiques (seuils, plages, espaces urbains...), les émotions universelles (angoisse, émotions complexes), les motifs (hordes, files), les phénotypes. Une analyse par requêtage sur un moteur de recherche aurait donné des résultats similaires à partir d'un volume de photographies. De même, la visualité alternative - *contre-visualité émancipatrice* (Mirzoeff, 2006) - produite par les migrants-acteurs ou les représentations partagées montrées dans le portfolio *supra*, traduit une divergence majeure dans la représentation des parcours migratoires. Ainsi, la confrontation des images photographiques traduit des visions différentes du fait migratoire qui sont à l'origine de productions d'inégalités sociales et spatiales, voire de crises. Par conséquent, la comparaison de l'iconologie des images photographiques de la migrations¹³ mobilisée par les acteurs de la gouvernance opérationnelle des migrations, avec celle utilisée par les migrants peut constituer une clef d'analyse des inégalités générées par les politiques migratoires.

Cette proposition tirée du terrain guyanais incite à sa mise en perspective avec d'autres parcours, d'autres routes, d'autres hyper-lieux, d'autres circulations, d'autres acteurs de la gouvernance des migrations et d'autres migrants. En effet, rappelons qu'entre démarches déductives, hypothético-déductives ou abductives, le terrain n'est pas l'étude d'un processus en tant que tel, mais la recherche d'éléments *in situ* qui permettent d'enrichir (ou d'infirmar) celui-ci dans une approche théorique globale. Ainsi, les analyses et les observations sur le terrain guyanais ne sont pas spécifiques, fondamentalement, à cet espace d'étude. Les récurrences avec d'autres cas autorisent une réflexion sur la manière dont une généralisation est concevable à partir de l'image et des récits.

¹² Se reporter à Planche 3.1 - La visualité des migrations en Guyane au prisme de l'IA générative p.160.

¹³ Se reporter à Chapitre 2.II.B Esthétisation, visualité, spatialités : les lieux et les corps des migrants dans la dialectique des différenciations du rapport à l'Autre p. 100.

Planche 3.1 - La visibilité des migrations en Guyane au prisme de l'IA générative (10 images produites par Dall-E2, avril 2023)



Logiciel : Dall-E2, 11 avril 2023_Prompt : Migrants+Guyane française.

La représentation associe des éléments d'architecture datant de l'époque coloniale situés à Cayenne (Douane, fort Cépérou, poudrière), avec des habitations sur pilotis dans la mangrove qui se situe à proximité. On retrouve également ces constructions dans les quartiers auto-construits informels situés dans les marais (dénomé pri-pri en Guyane), notamment à Sablance (Cayenne) et Sablance (Macouria).

Sans montrer des personnes sur cette image, la migration est associée à ces espaces urbains en marge.



Logiciel : Dall-E2, 11 avril 2023_Prompt : Migrants+Guyane française.

La représentation évoque un défilé festif (tenues déguisées, cotillons) et encadré (rue sur une corniche, signalisation d'une ligne de départ ou d'arrivée). Elle évoque le carnaval quand les groupes immigrés défilent, notamment ceux animés par des Brésiliens dont le savoir-faire en la matière est reconnu. C'est ce qu'évoque le drapeau.



Logiciel : Dall-E2, 11 avril 2023_Prompt : Migrants+Guyane française.

Dans les plans serrés, les motifs de horde restent présents. Les personnes représentées sont des jeunes gens, essentiellement des jeunes filles avec nourrissons. Les coiffures font référence à celles des descendants de marrons (Africains), tout comme les phénotypes. La migration des Surinamais du bassin fluvial du Maroni se lit dans cette image, d'autant que les personnes semblent être dans un bateau proche de l'eau (pirogue ?) dans un environnement fluvial (ripisylve en arrière plan).

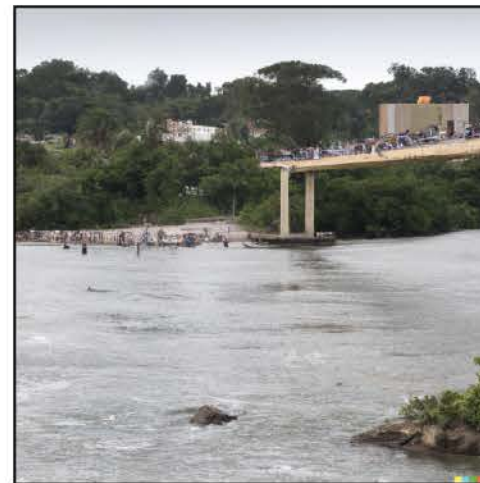


Logiciel : Dall-E2, 11 avril 2023_Prompt : Migrants+Guyane française.

Les quatre images concentrent les motifs de plage (seuils) et de horde (masse), dans un milieu qui font référence au grèves amazoniennes (eau turbide et chargée de végétaux). Les paysages urbains (toits plats de tôles vertes ou orange-rose) sont conformes. Les drapeaux évoquent à la fois le Venezuela et le Pérou. Le bateau évoque les tapouilles, bateaux brésiliens de pêche côtière, utilisés pour transporter les migrants à partir de Macapà (Amapà).

Logiciel : Dall-E2, 11 avril 2023_Prompt : Migrants+Guyane française.

Les fleuves en Amazonie sont des espaces de circulation, dont certains font frontière autant que zones de peuplement sur les deux rives. Les mouvements migratoires les traversent comme en Europe ou en Amérique du Nord mais leur contrôle est plus difficile au regard de la densité des forêts. Les deux représentations mettent en évidence ce trait : passer par des bras ou des affluents en pirogue ou passer par les ponts. Dans les deux cas, le motif de la horde se pose sur un milieu fluvial et forestier équatorial identifiable. Le motif du pont comme frontière, fait référence à celui situé sur le fleuve Oyapock (même si, en réalité très peu de migrants empruntent ce pont, préférant passer grâce aux pirogues). Les migrants font plutôt référence à des personnes issues du nord du Brésil.



Logiciel : Dall-E2, 11 avril 2023_Prompt : Migrants+Guyane française.

L'image en plan serré évoque les réfugiés syriens du Venezuela (vêtements +drapeau) présents en Guyane depuis 2019. La population est plus âgée, féminine, dans l'attente des jugements d'asile.

B. Principes méthodologiques pour une géopolitique du regard : intersémiotité des représentations et inégalités socio-spatiales

Les photographies des migrants interrogent une altérité sociale représentée mais segmentée. En effet, les images décrivent seulement les saillances d'un processus social lent (générationnel) ; elles s'attachent à décrire une représentation de groupes sociaux éclairant les ruptures dans le parcours migratoire, ou l'entre-soi d'une réussite dédiée au réseau social élargi entre pays de départ et d'accueil. Cependant la diversité croissante des situations migratoires en réponse aux crises multiformes du début du XXI^e siècle - crise économique (2009), crise des réfugiés (2015), crise sanitaire (2019) - nous enjoint à dépasser les études de cas pour développer un appareil conceptuel et théorique articulant la sémantique des discours avec les motifs visuels présents dans les photographies de migrants.

Au terme de cette réflexion sur l'image à partir du couple visibilité-territorialité, une des questions porte sur une généralisation possible des écarts iconologiques et discursifs produits par les acteurs de la gouvernance opérationnelle des migrations et le migrant lui-même. Ce gradient révèle la confrontation entre les légitimités des cadres d'interventions territoriales des acteurs et le vécu des migrants.

a) Comprendre l'asymétrie des relations par l'intersémiotité : confrontation des images photographiques et des textes produits par les acteurs

Les principes de généralisation sont les suivants : d'abord, chaque acteur exerce des relations sur les autres. Les images photographiques médiatisent ces rapports de pouvoir dans un système d'inégalités, dont les migrants, considérés comme des acteurs autonomes. Ensuite, la médiatisation par l'image, formant une visibilité (Mirzoeff, 2011), est attachée, pour chaque acteur de la gouvernance des migrations, à un discours territorialisé (espace d'intervention présenté comme légitime (Raffestin, 1987)).

De plus, reconnaître le migrant comme un acteur autonome (Ma Mung, 1999, Heller et Pezzani, 2019, entre autres) c'est lui reconnaître une visibilité propre, une contre-visibilité émancipatrice (Mirzoeff, 2011) et des territorialités alternatives associées à son projet migratoire, lisible dans son parcours.

En outre, la visibilité produite par les acteurs de la gouvernance des migrations se compose d'images mobilisées dans une perspective étique de la migration, qui imprègne l'iconographie médiatique des politiques publiques, enferme les migrants dans la figure de victimes ou d'invasisseurs menaçants (Maneri, 2021). La diffusion de ces motifs renforce les inégalités de traitement des migrants par la perception du phénomène migratoire.

Enfin, la contre-visibilité s'inscrit dans une perspective émique (De Sardan, 1998) divergente de la précédente, fondée sur des catégories construites sur les situations vécues et jusque-là invisibilisées (on voit les migrants dans des contextes tragiques, qui, paradoxalement, ne montrent rien de la personnalité de l'individu). Les migrants pris dans ces régimes étique et émique sont donc soumis à des injonctions contradictoires qui affectent leur expérience. Cette divergence nourrit les processus d'inégalités (spatiale, sociale, juridique, psychologique).

L'asymétrie des relations de pouvoir et la capacité d'action territorialisée entre chacun des acteurs, peuvent-elles être analysées à partir de méthodes généralisant et comparant l'emploi des images (de ces motifs) et des discours (éléments textuels) ? Autrement dit, l'expression d'une confrontation des couples visibilité-territorialité qui fonde la légitimité territoriale pour chaque acteur, peut-elle contribuer à structurer les principes méthodologiques d'une géopolitique du regard ?

Ces questions s'inscrivent dans l'utilisation généralisée des images photographiques en format numérique et de leur possibilité de modification aisée, mais aussi d'une diversité des canaux de diffusion instantanée (réseaux sociaux, internet, tous types de documents) utilisés par tous les acteurs. Leurs discours, saisis dans leur globalité et leur exhaustivité - des récits aux textes de rapport ou de bilan en passant par les légendes des images - précisent la position idéologique d'un cadre d'action territorialisé. Ainsi, le gradient d'interactions entre les acteurs de la gestion opérationnelle des migrations et les migrants est-il à la base de l'expression des inégalités issues de la désignation des catégories (juridiques et sociales) associées aux acteurs : le tri et le contrôle par les États *versus* la volonté de libre circulation des personnes en parcours, et les choix d'accueil par des municipalités, par exemple. Ainsi donner corps à une géopolitique du regard consiste à décrire cette interaction (visuelle et discursive) multiscale et la façon dont elle influence les comportements des acteurs de la migration. Il s'agit d'appréhender les discours et les photographies à différentes échelles, spatiales et temporelles.

Les objectifs sont, d'abord, d'appréhender cette constellation iconologique-discursive dont le couple visibilité-territorialité rend compte pour chaque acteur d'une part, et dont l'évolution des représentations sous-tend le traitement inégalitaire des migrants (entre logique sécuritaire et droits des migrants) d'autre part ; ensuite, il s'agit d'analyser les effets de ces évolutions sur les migrants et la manière dont ils construisent leurs parcours migratoires en tant qu'acteurs autonomes¹⁴.

b) Covariations des motifs intersémiotiques visuels et textuels

A noter que le discours du migrant est porté par un récit biographique individuel et des images photographiques. Considéré comme une référence, il décrit la genèse et l'évolution du parcours migratoire à travers la reconstruction de ses séquences, assimilables à une forme chronotopique en terme narratif¹⁵ : la biographie migratoire identifie les traces des discours des sociétés d'origine, de transit ou d'accueil.

En contrepoint de cette approche qualitative (comparable à celle que j'ai menée), les données quantitatives (textuelles, iconographiques, voire statistiques) s'attachent à la gouvernance des migrations et son opérationnalisation. Ces données images-textes - plus globales et intégrées à des stratégies d'acteurs identifiés - sont comparées à celles produites par les migrants. Les limites méthodologiques sont nombreuses en particulier celles produites par les récits injonctifs auquel sont soumis les personnes en situation de demande d'asile. Mekdjian (2016 : 151) souligne que dans un contexte politique de suspicion de «faux réfugiés» et de limitation de l'accès au droit d'asile, les réfugiés sont soumis à une épreuve de crédibilité narrative par les administrations des pays signataires de la Convention de Genève. Cette situation conduit la personnes en demande d'asile à orienter le discours pour maximaliser les chances d'obtenir le statut.

Toutefois, cette comparaison n'a de sens que dans un espace-temps identique, c'est-à-dire sur des lieux dans lesquels s'exercent les dispositifs mis en œuvre et durant les temporalités de leur déploiement : carrefours migratoires sur les routes, lieux de ruptures de charge et quartiers urbains d'attente ou de transit, frontières.

Concrètement, la comparaison des relations d'agentivité des acteurs de la migration (à partir des couples images-discours), peut être réalisée dans les hyper-lieux (Lussault, 2017) qui concentrent leurs échelles d'action dans une temporalité commune¹⁶. En effet, l'organisation multiscale de la

¹⁴ Se reporter à Chapitre 2.III.C.a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations p.131.

¹⁵ Se reporter à Chapitre 1.I.B Espace-temps-récit : la photographie comme une forme chronotopique p.35.

¹⁶ Se reporter à Chapitre 2.II.B.a) Les figures et les échelles géographiques dans la visibilité migratoire p.100.

gouvernance des migrations et la logique du parcours migratoire, se nourrissent de la circulation de photographies et de textes, mais se confrontent par leur influence mutuelle, grâce à une *intersémiotité* (Adrien, Bouchet, Vincent-Arnaud, 2016) ; il s'agit de créer des liens entre les mots et les motifs d'images qui composent une représentation, inscrite dans la dialectique visualité-territorialité.

L'exemple choisi est celui d'une photographie d'une femme évacuée d'Odessa durant le conflit ukrainien¹⁷, tirée de la rubrique média du site de l'Organisation Internationale des Migrations, soit une agence internationale (acteur international) de gestion des flux migratoires qui défend l'intérêt économique du fait migratoire entre pays de départ et d'arrivée (Pécoud, 2017). Dans une première étape, la photographie est référencée par des métadonnées (photographe, localisation, date, légende) et s'insère dans un argumentaire discursif valorisant le bénéfice d'une gestion des flux de réfugiés ukrainiens vers d'autres États¹⁸ en montrant des personnalités se reconstruisant positivement après avoir quitté leur pays : cette image photographique est présentée comme étant celle d'une personne prise en charge par l'OIM dans une séquence de transit (à partir d'Odessa).

Dans une deuxième étape, l'ensemble des motifs est analysé par le prisme des éléments qualifiant cette image conforme à la grille d'analyse *supra* : milieu, figure géographique, vecteur, motifs universels et culturels.

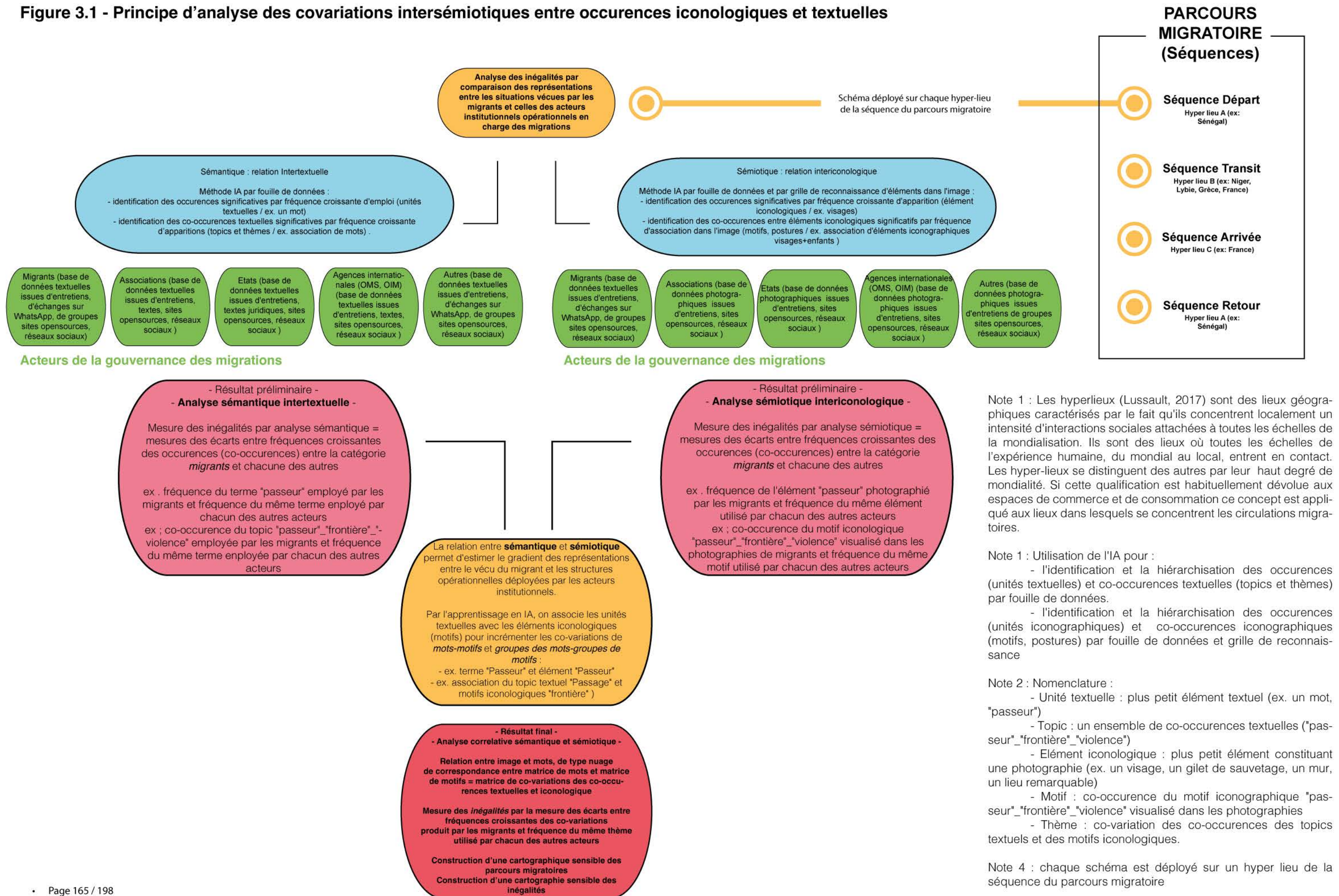
Dans la troisième étape les éléments identifiés dans la photographie sont associés à des mots du texte dans lequel figure cette photographie.

Ce processus permet de rechercher les structures fondamentales des représentations et leurs divergences, à la source des rapports d'inégalités sociales et spatiales. « (...) *l'incessante hybridation de la peinture et de la poésie au cours des siècles, le rapport infini et irréductible qui les lie, révèlent une recherche, dans 'l'art-sœur', de la clé de la représentation. La conjonction paradoxale de deux modes de représentation ne se limite pas au dialogue des seules littérature et peinture, mais est ouvert à tout type de domaine artistique : arts plastiques, musique, photographie, cinéma, romans graphiques, pratiques contemporaines parfois inédites (vidéo, installations, performances...).* » (*ibid.*). Dans les études sur la migration, ce champ d'étude est émergent (Mersmann, 2019), en associant les motifs iconologiques d'une image avec des mots de textes auxquels elle est associée dans son utilisation comparée par les acteurs (y compris le migrant en tant qu'individu). Ainsi, en générant des inégalités et des collaborations (en matière d'emploi par exemple), chaque acteur produit d'autres discours et d'autres images photographiques dans un mouvement incessant à la fois d'évocation, d'interprétation, d'imitation, de transformation et de transgression. C'est dans la confrontation que s'identifient les stratégies de chacun.

¹⁷ Se reporter à Planche 3.2 – Le principe d'intersémiotité visuelle et textuelle. Exemple à partir d'une photographie de l'OIM p.164.

¹⁸ Se reporter à <https://www.iom.int/ukraine-iom-response-2022-2023>.

Figure 3.1 - Principe d'analyse des covariations intersémiotiques entre occurrences iconologiques et textuelles



c) **Capter les données multisources pour produire une cartographie sensible : une ontologie fondée sur des algorithmes de reconnaissance de motifs et de mots**

Dans l'hypothèse d'une généralisation, il est essentiel de rendre compte de la diversité des parcours migratoires observée en terme qualitatif, tel que je l'ai montré au chapitre premier. Dans la perspective d'une approche quantitative, la capacité à conserver une exhaustivité doit être questionnée. Une autre interrogation porte sur la manière de rendre compatibles des bases de données d'informations hétérogènes multiscalaires (images photographiques, textes, données statistiques), issues, par ailleurs, de sources multiples émanant des acteurs de la gouvernance des migrations.

Par conséquent, la diffusion des données - images et textes d'acteurs de la gouvernance opérationnelle des migrations - se réalisant principalement sur internet et sur les réseaux sociaux, la méthode doit, d'abord, permettre de construire un *corpus* en reconnaissant les éléments constitutifs des informations (quels sites sont associés à quels acteurs, par exemple ?).

Synthèse 3.1 - Échantillon d'acteurs, de données et d'échelles retenus_Projet ANR HyCI (en cours)

		Exemples d'acteurs opérationnels de la gouvernance des migrations identifiés dans le projet ANR HyCI (coord. Nelly Robin)			
Échelles	Échelle internationale (inter-étatique)	<ul style="list-style-type: none"> - Agences internationales : Office des Nations Unies contre la drogue et le crime (ONU DC), Organisation Internationale des Migrations (OIM), Organisation Mondiale de la Santé (OMS), Haut-Commissariat aux Réfugiés (HCR), agence européenne de garde-frontières et de gardes-côtes (FRONTEX) - ONG : End child prostitution, child pornography and trafficking of children for sexual purposes (ECPAT International), Médecin sans frontières 	Agences de photographies, sites internet <i>open source</i> , rapports, expertises	Sources des images photographiques et des textes	
	Échelle nationale	<ul style="list-style-type: none"> - Services publics du ministère de l'intérieur en France - CDT-Hôtel Dieu (accès aux soins des migrants) - ONG : ECPAT-France 	Agences de photographies, textes juridiques, bases de données, sites internet <i>open source</i>		
	Échelle régionale (infra-étatique)	<ul style="list-style-type: none"> - Association Nationale des Villes et Territoires accueillants (ANVITA) 	Agences de photographies, textes juridiques, bases de données, sites internet <i>open source</i>		
	Échelle locale	<ul style="list-style-type: none"> - Associations, municipalités - Puissance 5 (initiatives solidaires dans le camp de Lavrio, Grèce) 	Agences de photographies, services, sites internet <i>open source</i>		
	Échelle micro	Migrants	Comptes WhatsApp, Tik-Tok, Instagram etc.		

Ensuite, au sein de ce corpus catégorisé comportant des ensembles de photographies et de textes associés, le concept d'*intersémiotité* nécessite de générer, par apprentissage d'itérations, des associations des motifs d'images et des éléments textuels du discours, mobilisés par les catégories d'acteurs. Il s'agit, enfin, de comparer les classifications obtenues avec celles des migrants. L'approche repose sur la reconnaissance d'objets et de motifs dans des images pour un même corpus. A cet effet, on testera des hypothèses de travail et des outils méthodologiques innovants, conciliant des approches quantitatives et qualitatives, à même d'appréhender les transformations en cours de la nouvelle donne migratoire.

Ce raisonnement est à la base d'un développement de recherche expérimentale dans le programme ANR HyCI (coord. Nelly Robin). La méthode associe des algorithmes de reconnaissance par apprentissages itératifs (intelligence artificielle) aux données SHS afin d'intégrer des corpus multi-sources rarement traités ensemble. L'innovation réside dans la conception des processus d'inégalités analysés par la comparaison de catégories de relations entre des éléments textuels issus des discours et les motifs iconographiques qui les illustrent, les deux étant liés de manière itérative par apprentissage.

Cette approche par la fouille et la reconnaissance des données appliquée à l'intersémiotité, ouvre des pistes de recherches nouvelles pour l'IA et les SHS. Cette proposition méthodologique fait émerger les covariations dans la dialectique visualité-territorialité utilisée par les acteurs, en renouvelant l'analyse de l'agentivité grâce à une discrétisation des motifs iconographiques et textuels et puis de leur association.

Elle permet d'extraire et d'analyser les circulations (synchronique et diachronique) des motifs visuels et des termes textuels, des concepts et des topics issus de corpus hétérogènes. La fouille de covariations appliquée aux migrations permet l'extraction de connaissances inaccessibles par les traitements de bases de données habituellement utilisés en sciences humaines et sociales.

Prémisse d'une recherche à part entière menée en collaboration avec des informaticiens (CRIL¹⁹ et LIMOS²⁰), cette démarche permet d'analyser des bases de données multi-sources (internet, réseaux sociaux) et hétérogènes (photographiques, textuelles), puis de créer une cartographie de l'intersémiotité des photographies et des textes discursifs. Cet outil heuristique de visualisation doit saisir la dimension systémique des confrontations entre le parcours migratoire d'une part, et les logiques de la gouvernance des migrations d'autre part. Ainsi, il devient possible d'identifier les régimes d'inégalités conséquents à l'action des opérateurs de la gouvernance des migrations.

En outre, cette méthode autorise l'exploration des inégalités de représentations à plusieurs échelles : celles macro-spatiales (inter-étatiques), d'abord, consécutives à la reconfiguration des migrations et une redéfinition des inégalités politico-juridique Nord-Sud notamment après les crises économiques de 2009, puis la crise dite des « réfugiés » en 2015 et la crise sanitaire du COVID 19 ; celles, ensuite, méso-spatiales (régions infra-étatiques en Afrique subsaharienne, au Maghreb, au Moyen-Orient, mais aussi en Europe, par exemple) ensuite ; celles micro-spatiales, enfin, analysant les effets sur le vécu des migrants et leur parcours.

Cette divergence observée produit une cartographie du regard et des perceptions des inégalités, capable de repenser les termes d'une géodynamique des migrations internationales (Simon, 1995) avec des variables d'analyse non encore étudiées par des méthodes quantitatives.

¹⁹ Centre de recherche en informatique de Lens (UMR CNRS, Université d'Artois), spécialisé dans les recherches en Intelligence Artificielle et ses applications (<https://www.cril.univ-artois.fr>).

²⁰ Laboratoire d'Informatique, de Modélisation et d'Optimisation des Systèmes (UMR CNRS, Université de Clermont Auvergne), spécialisé en Sciences et Technologies de l'Information et de la Communication (<https://limos.fr>).

Conclusion chapitre 3

En posant l'hypothèse d'une géopolitique du regard, fondée sur la comparaison des registres iconologiques mobilisés par les acteurs de la gouvernance des migrations et les personnes en parcours migratoire, il s'agissait de questionner l'épreuve de cette proposition par une généralisation. En effet, si l'approche qualitative dialogique fait sens au regard de la diversité des parcours migratoires, en revanche, relever le défi de la diversité est complexe en terme quantitatif. L'écueil serait de retomber dans les catégories rigides, larges et surplombantes dénoncées au début de ce travail d'une part, et de réduire les écarts des perceptions des inégalités entre les migrants et les acteurs de la gouvernance opérationnelle des migrations d'autre part.

Cette approche interroge donc une mise en œuvre des données attributaires liées à la qualification des personnes en migrations. Ceci constitue un point fondamental en raison, d'abord, du caractère inadapté des catégories administratives de *migrant* (telle que cette catégorie est déterminée par l'iconologie et les textes) dans le registre émique. Ensuite saisir l'exhaustivité des données qui sont attachées à la personne en migration relève aussi de la gageure. De fait, plus que la personne, c'est le parcours qu'il faut informer, en ce qu'il qualifie de la personne. Ceci conduit donc à questionner les rapports aux lieux du parcours assignés à des ressources, des passages, des attentes, des marges et des figures géographiques (carrefour, bifurcations etc.). Enfin, la temporalité de l'expérience migratoire est elle aussi, au cœur de la construction d'une ontologie. Comme l'espace des parcours, elle est spécifique à chaque personnalité, obligeant, dès lors, à développer une réflexion sur les phases (départ, transit, arrivée, retour).

L'utilisation d'algorithmes de reconnaissance itérative (IA) de motifs et des éléments textuels pour analyser les co-variations d'occurrences iconologiques et textuelles est nécessaire pour l'analyse des corpus multi-sources. Cette méthodologie est développée dans le programme ANR HyCI. Il n'est cependant qu'un début, qui exige un approfondissement non seulement des éléments figuratifs et des textes associés, employés par les migrants dans les réseaux sociaux qu'ils mobilisent, mais aussi des catalogues de données numériques et de sites figurant dans l'internet. Les perspectives sont riches d'approches renouvelées et expérimentales au croisement des études visuelles, de l'informatique et de la géographie. L'ambition est de proposer des cartographies sensibles, établies à partir de la perception des inégalités qui découlent des covariations motifs-textes exprimant les relations de pouvoir.

Conclusion générale

La géographie a été longtemps identifiée à l'aune de la matérialité du rapport au lieu, marquée par une dimension indicielle et oculo-centrée. Puis, l'apport du paradigme relationnel dans la production de l'espace a placé le pouvoir au cœur du projet de la dimension spatiale des sociétés et de leurs dynamiques territoriales. Cette conception de la discipline a fait évoluer les représentations cartographiques (chorématique, cartogrammes, etc.) en l'incluant souvent comme une méthode de recherche. En revanche, les réflexions sur la véracité et l'index¹ ont été écartées du propos géographique, les reléguant aux études visuelles, sans interrogation sur notre sensibilité à percevoir. Ainsi, alors qu'elle s'intéresse aux signes, aux indices (à l'index, au sens de Krauss), la discipline est peu associée à la critique en photographie, en ce qu'elle est le produit d'une technique et d'une action (Dubois, 1990), positionnant donc le chercheur au cœur de l'expérience de perception et de restitution. « *En effet, l'image photographique n'est pas un miroir du réel, elle est le résultat des choix subjectifs du sujet photographiant et des choix de mise en scène des sujets photographiés* » (Conord, 2010). Dans son rapport entre espace et société, les prises de vue sont réalisées, frontalement et en rectangle, dans un rapport inerte et patrimonial, sur lequel se greffe le discours scientifique oculo-centré. Les photographies entrent peu dans le processus exploratoire de la recherche. (Nikielska-Sekula et Desille, 2021).

J'ai fondé mon propos sur l'utilisation des images en géographie politique à partir d'une approche photographique des personnes en parcours migratoire. Grâce à une pratique personnelle de photographe et d'un terrain parcouru depuis vingt ans en Guyane française, j'ai mené une réflexion par une expérimentation en mobilisant des approches phénoménologique, immersive, dialogique et non-représentationnelle, créant mon propre corpus. Cette démarche s'est avérée pertinente pour saisir, d'abord, les émotions des personnes en parcours migratoires et leurs relations aux lieux. Ensuite, la méthode identifie des gestes (Flusser, 2004) comme indices et signes, fait appel aux métaphores et aux *équivalents* (White) pour construire un imaginaire, et, enfin, crée des moment-lieux dans des sites symboliques (Thrift, 1996). Le traitement iconologique intègre implicitement les figures sociales dans des lieux géographiques symboliques (frontières, hyper-lieux, quartiers dépréciés, États faillis, etc.) inscrits dans des rapports politiques et géopolitiques.

Dans ma démarche, reposant sur la co-construction des images avec les personnes, la prise de vue est une traduction de relations lors d'un échange (événement créant des représentations renouvelées, au sens des théories non-représentationnelles). Elle est donc au cœur d'un processus qui construit *un regard*, inclus dans un schéma de narration visuelle de forme chronotopique. Ce schéma interprétatif à partir de motifs iconologiques autorise à penser le terrain en dépassant le caractère oculo-centré, et en ouvrant à un imaginaire constructif (Mondzain, 2019). L'apport heuristique de la photographie dans le cadre d'une approche qualitative permet donc de saisir d'autres déterminants dans le processus de production de l'espace et, grâce aux corrélations des motifs et des situations, d'analyser finement les processus d'intégration des immigrés au sein d'espaces urbains et ruraux. Par conséquent, les images photographiques et leurs significations en termes sémiotiques ou iconologiques constituent un champ fécond pour dépasser les fonctions illustratives et descriptives attribuées à l'usage des photographies en géographie.

Les réflexions tirées de la démarche expérimentale m'ont amené à déconstruire l'usage des images dans l'étude géographique des migrations internationales. En effet, si ma démarche permet une représentation imageante et partagée des parcours avec les personnes concernées, l'iconographie produite par les acteurs de la gouvernance des migrations est en rupture. Elle mobilise des images iconiques, voire hypericoniques (Mitchell, 2009 : 245), qualifiant le parcours migratoire à partir des figures d'idéaux-types d'*immigré*, de *migrant*, ou d'*étranger*, dans les espaces de départ, sur les routes

¹ Se reporter à Chapitre 1.1.A.a) La véracité des images dans l'écriture photographique p. 25.

et dans les espaces d'arrivées. Ces images sont parties prenantes d'une *culture populaire* (au sens des *Popular Culture* (Dodds, 2010 ; Gray 2010 ; Power, 2007 ; entre autres) associée aux acteurs dominants, fondatrice d'une *géopolitique populaire* (Ó Tuathail, 1996, rééd. 2005 ; Sharp, 2008 ; Dittmer, 2012 ; entre autres)

Ce décalage observé entre les photographies des *migrants* confronte des catégories émiqes mobilisées par les acteurs de la gouvernance des migrations et, celles, étiqes, des personnes en parcours migratoire. Ainsi, le gradient entre la normativité d'une représentation esthétisée du *migrant* (corps, lieux, vecteurs, milieu, objets, figure de la douleur, racialisation) d'un côté, et, de l'autre, la diversité des situations vécues par les individus, m'a permis de poser l'intentionnalité du regard imageant comme un indicateur de relations asymétriques et de pouvoir.

De fait, les photographies médiatisent les agentivités (Gell, 2009) par la *visualité* (Mirzoeff, 2006, 2011 ; Mitchell, 2009, 2014 ; entre autres), constitutive d'une *territorialité* (Raffestin, 1980, 1987) présentée comme justifiant l'espace légitime d'intervention des acteurs (Lévy, 1994, entre autres). Le couple *visualité-territorialité* se déploie à toutes les échelles, consubstantiel aux contradictions des acteurs opérationnels de la gouvernance des migrations entre ouvertures internationales, fermetures nationales, alternance régionale, et solidarité des municipalités. Les personnes en migrations subissent les injonctions divergentes, mais y puisent aussi les ressources de leur stratégie autonome et spatialisée grâce à une *contre-visualité émancipatrice* (Mirzoeff, 2011) suscitant des territorialités alternatives.

Ainsi, ce pivot théorique m'a-t-il conduit à proposer les termes élémentaires d'une *géopolitique du regard*, à partir de l'héritage relationnel espace-société de géographie politique critique et expérimentale, des études visuelles et de la théorie mon représentationnelle. Cette proposition insiste sur une esthétique iconologique des images qui révèle l'intentionnalité du regard à partir de motifs associés à des perceptions qui dénotent des enjeux et des inégalités. Les images, performatives ou iconiques sont adossées à d'autres assemblages hybrides de connaissances parmi lesquels les récits et les discours. Ces informations déployées sciemment forment un regard, producteur de représentations intentionnelles instrumentalisées politiquement.

Les pistes de recherches ouvertes par ce travail portent à la fois sur les apports théoriques de l'utilisation de la photographie en géographie et s'inscrivent dans le champ plus vaste des liens entre arts et sciences. A partir de la généralisation des formats numériques et de leur diffusion et de l'IA générative permettant l'inclusion de motifs multiples dans les images, se dessinent des relations nouvelles à l'index (au sens de Krauss). La dématérialisation des représentations et leurs effets sur la perception et les émotions, a pour conséquences l'émergence de nouveaux acteurs politiques dans une ère post-photographique. En dépassant la dimension indicielle, l'entrée par une géopolitique du regard reste une clef d'analyse pertinente pour l'analyse des rapports de pouvoir.

Toutefois, le traitement des informations reste une difficulté au regard de la multiplicité des supports de diffusion, de leur hétérogénéité et de leur volume. La proposition de mise en œuvre de modèles algorithmiques capables de traiter des données multisources s'avère une piste pertinente pour l'intégration des liens complexes intervenant dans les choix qui prévalent dans la construction des parcours migratoires. Si les essais expérimentaux portent sur les occurrences *motifs iconologiques-éléments textuels* et leur comparaison d'emploi par les acteurs de la migration (*covariations*), il paraît difficile de l'étendre à des processus génériques de production de l'espace.

Bibliographie

Adams R., Chuang J. et Reynolds J., 2014, *Que croire là où nous sommes ? Photographies de l'Ouest américain*. Paris, [Madrid], Jeu de Paume ; La Fabrica, 109 p.

Adrien M., Bouchet M. et Vincent-Arnaud N., 2016, Horizons intersémiotiques : interroger l'hybridité des arts, *Fabula. La recherche en littérature*, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité. Repéré à <http://www.fabula.org/colloques/document3822.php>, page consultée le 16 avril 2023

Agamben G., 2003, *État d'exception*. Paris, Éd. du Seuil, 151 p.

Agee J. et Evans W., 1941, *Let us now praise famous men : three tenant families*. Houghton Mifflin Harcourt (1ère édition), Mariner Books (2^{ème} édition). Boston, 869 p.

Agence d'urbanisme et de Développement de la Guyane, 2016, *Urbanisation spontanée* ([Rapport d'étude]). Cayenne : Agence d'urbanisme et de Développement de la Guyane.

Agier M. et Lecadet C., 2014, *Un monde de camps*. Paris, la Découverte, 422 p.

Agnew J., 1994, The Territorial Trap : The Geographical Assumptions of International Relations Theory, *Review of International Political Economy*, 1(1), p. 53-80. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/4177090>

Aït-Touati F. et Gaukroger S., 2015, *Le monde en images : voir, représenter, savoir, de Descartes à Leibniz*. Paris, Classiques Garnier, 128 p.

Akoka K., 2020, *L'asile et l'exil: une histoire de la distinction réfugiés-migrants*. Paris, La Découverte, 352 p.

Albera F., 2009, Georges Didi-Huberman. Quand les images prennent position. *L'œil de l'histoire*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2009, 268 p., 1895, (57), pp. 161-166. DOI : [10.4000/1895.4028](https://doi.org/10.4000/1895.4028)

Alexander J. C. (dir.), 2012, *Iconic power : materiality and meaning in social life*1. ed. New York, Palgrave Macmillan, 262 p.

Alonso Gomez S. et Martin J., 2022, *Contre-visualités : écarts tactiques dans l'art contemporain*. Toulouse, Lorelei, 60 p.

Amilhat Szary A.-L., 2013, Vers un alpinisme expérimental ? Deux tours des frontières alpines en perspective, Lionel Daudet / John Harlin, 2011-12, *Revue de géographie alpine*, (101-2). DOI : [10.4000/rga.2125](https://doi.org/10.4000/rga.2125)

Amilhat Szary A.-L., 2015, Le Border Art fait le mur, *De ligne en ligne : le magazine de la Bibliothèque Publique d'Information*, (18), p. 5-7. Repéré à <https://shs.hal.science/halshs-02922815>

Amilhat Szary A.-L., 2016, Les frontières, lieu/locus d'une post-politique des images, in Lageira J. (dir.), *Usages géopolitiques des images*. Paris Paris-La Défense, le Bal Éditions Textuel Centre national des arts plastiques, p.62-81.

Amilhat Szary A.-L., 2020, *Géopolitique des frontières. Découper la terre, imposer une vision du monde*. Paris, Le Cavalier Bleu, 216 p. Repéré à <https://www.cairn.info/geopolitique-des-frontieres--9791031804293.htm>

Amilhat Szary A.-L., 2020 (b), Naître et mourir à la frontière : de la biopolitique au care, in Amilhat-Szary A.-L. et Hamez G. (dir.), *Frontières*. Malakoff, Armand Colin, p.188-195.

Amilhat Szary A.-L., 2021, Borders: the topos of/for a post-politics of images ?, in Schimanski J. et Nyman J. (dir.), *Border images, border narratives. The political aesthetics of boundaries and crossings*. Manchester University Press.

Amilhat Szary A.-L. et Hamez G., 2020, *Frontières*. Malakoff, Armand Colin, 355 p.

Anderson J., Cunningham S., Hamnett C., Sarre P. et Massey D. B., 1984, *Geography Matters ! A Reader* 1^{re} éd. ; édité par D. Massey B. et J. Allen. Cambridge University Press, 204 p. DOI : [10.1017/CBO9781139167833](https://doi.org/10.1017/CBO9781139167833)

Appadurai A. (trad. Bouillot F.), 1996 (rééd. 2015), *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot & Rivages, 336 p.

Arbus D. (dir.), 2003, *Diane Arbus revelations: international exhibition premiering at the San Francisco Museum of Modern in October 2003*. New York, Random House, 351 p.

Arrouye J. et Garat A.-M. (dir.), 2005, *La photographie au pied de la lettre : actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 14, 15 et 16 janvier 1999*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 376 p.

Aubenas S. et Le Gall G. (dir.), 2007, *Atget : une rétrospective*. Paris, Berlin, Bibliothèque nationale de France : Hazan, Martin-Gropius-Bau, 287 p.

Augoyard J.-F., 2003, Une sociabilité à entendre, *Espaces et sociétés*, n° 115(4), p. 15-42. DOI : [10.3917/esp.g2003.115.0015](https://doi.org/10.3917/esp.g2003.115.0015)

Aumond F., Petit V. et Robin N., 2022, Éditorial : COVID-19, migrations et parcours : ruptures et continuités, *Revue européenne des migrations internationales*, 38(1-2), p. 7-36. DOI : [10.4000/remi.19909](https://doi.org/10.4000/remi.19909)

Aumont J., 2020, Chapitre 2. Image, perception, imaginaire, in *L'image* vol. 4e éd. Paris, Armand Colin, p.39-100. Repéré à <https://www.cairn.info/l-image--9782200628215-p-39.htm>

Baby-Collin V., 2017, Les migrations internationales dans le champ des sciences sociales : tournants épistémologiques et variations scalaires., *Faire-Savoirs - Faire-Savoirs: Sciences de l'Homme et de la Société en Provence-Alpes-Côte d'Azur*, 13. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01538146>

Bacon L., 2022, *La fabrique du parcours migratoire sur la route des Balkans. Co-construction des récits et écritures (carto)graphiques*. Université de Poitiers, UFR des Sciences Humaines, Poitiers.

Baïda P.-E., Bertholdy P. et Cégrete M., 1987, *Le Zone Système. Introduction à une méthode photographique* vol. 16. Paris, Les cahiers de la Photographie, 220 p.

Bakhtine M., 1978, *Esthétique et théorie du roman (trad. du russe par Daria Olivier)*Gallimard. Paris.

Bal M. et Bryson T., 1991, Semiotics and Art History, *The Art Bulletin*, 73, p. 174-298.

Ballif F. et Rosière S., 2009, Le défi des « teichopolitiques ». Analyser la fermeture contemporaine des territoires, *L'Espace géographique*, 38(3), p. 193-206. DOI : [10.3917/eg.383.0193](https://doi.org/10.3917/eg.383.0193)

Barthelemy K., 2009, *Guyane, den taki foe a Tembe*. Gariès, R. Le Guen, 95 p.

Barthes R., 1964, Rhétorique de l'image, *Communications*, 4(1), p. 40-51. DOI : [10.3406/comm.1964.1027](https://doi.org/10.3406/comm.1964.1027)

Barthes R., 1980, *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 192 p.

- Bateson G. et Mead M., 1942, *Balinese character, a photographic analysis*, Wilbur G. Valentine, editor, vol. II. New York, Special publication of The New York Academy of Sciences, 277 p.
- Bauder H., 2013, Open Borders: A Utopia?», [« Un monde sans frontières : une utopie ? », translation : Sophie Didier], *justice spatiale | spatial justice*, (5 déc.2012-dec;2013). Repéré à <http://www.jssi.org>
- Bazin P., 2016, Ne pas photographier les migrants, pourquoi ? *Le sujet dans la cité*, N° 7(2), p. 115-. DOI : [10.3917/lsdlc.007.0115](https://doi.org/10.3917/lsdlc.007.0115)
- Bazin P., 2017, *Pour une photographie documentaire critique*. Ivry-sur-Seine, Créaphis éditions, 330 p.
- Bazin P., 2018, De « l’instant décisif » à la photographie documentaire critique, *1895*, (84), p. 25-39. DOI : [10.4000/1895.6024](https://doi.org/10.4000/1895.6024)
- Belting H., 2004, *Pour une anthropologie des images*. Paris, Gallimard, 346 p.
- Bennafla K. (dir.), 2008, *Frontières et logiques de passage: l'ordinaire des transgressions*. Paris, L'Harmattan, 153 p.
- Benjamin W., 1931, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris, Allia, 94 p.
- Benraad M., 2020, *Géopolitique de la colère : de la globalisation heureuse au grand courroux*. Paris, Le Cavalier bleu éditions, 182 p.
- Berdoulay V., Gomes P. C. D. C. et Maudet J., 2015, L'image dans l'écriture géographique : enjeux épistémologiques et valeur heuristique : Réflexions au détour des « tableaux géographiques », *Géographie et cultures*, (93-94), p. 153-173. DOI : [10.4000/gc.3938](https://doi.org/10.4000/gc.3938)
- Berdoulay V. et Gomes P. C. da C., 2010, Image et espace public : La composition d'une scène, *Géographie et cultures*, (73). DOI : [10.4000/gc.1812](https://doi.org/10.4000/gc.1812)
- Berque A., 1990, *Médiance de milieux en paysages* RECLUS. Montpellier, 163 p.
- Berque A., 2000, *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains*. Paris, Belin, 271 p.
- Berthomière W., 2000, *Israël et l'immigration : les Juifs d'ex-URSS, acteurs des enjeux territoriaux et identitaires* (Thèse de doctorat en Géographie, sous la direction de Gildas Simon). Université de Poitiers, Poitiers.
- Berthomière W. et Imbert C., 2020, Quand s'engager ancre et s'ancrer « engage » : les voies plurielles de l'autochtonie au sein des réseaux d'aide aux exilés en Ariège, *L'Espace Politique*, (38). DOI : [10.4000/espacepolitique.6832](https://doi.org/10.4000/espacepolitique.6832)
- Besse J.-M., 2012, Paysages en migrations, in Besse J.-M. (dir.), *Paysages en migrations*. Arles, Versailles, Actes Sud ; École nationale supérieure du paysage, p.5-11.
- Best J., 1989, Pour une définition du chronotope: l'exemple de « Notre-Dame de Paris », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 89e Année(No. 6), p. 969-979. Repéré à <https://www.jstor.org/stable/40529926>
- Björgvinsson E., De Genova N., Keshavarz M. et Wulia T., 2020, Art and Migration: Editorial Introduction, *Parse*, (10), p. 2-11. Repéré à <https://parsejournal.com/article/migration-editorial/>
- Boehm G. (dir.), 1995, *Was ist ein Bild ?* Aufl München, W. Fink, 458 p.
- Boidy M., 2017, *Les études visuelles*. Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.
- Bouqueret C., 1999, *Jean Moral, l'oeil capteur*. Paris, Marval, 155 p.

- Bourdieu P., 2015, *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Paris, Seuil, 448 p.
- Bourdieu P. et Sayad A., 1989, *Le déracinement : la crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*. Paris, Ed. de Minuit.
- Bourdieu P. et Boltanski L., 1976, La production de l'idéologie dominante, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2(2), p. 3-73. DOI : [10.3406/ars.1976.3443](https://doi.org/10.3406/ars.1976.3443)
- Bourdin D., 2005, Logique, sémiotique, pragmatisme et métaphysique : Note sur la pensée de Charles Sanders Peirce, *Revue française de psychanalyse*, 69(3), p. 733. DOI : [10.3917/rfp.693.0733](https://doi.org/10.3917/rfp.693.0733)
- Boyer F., Lestage F. et Paris Pombo M.-D., 2018, *Routes et pauses des parcours migratoires : Afrique-Amérique*. Cahiers-Cuadernos CEMCA, vol. 03. Paris, Mexico, Centre d'études mexicaines et centraméricaines, 123 p. Repéré à https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers20-01/010077531.pdf
- Brunet R., 1974, Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat, *Espace géographique*, 3(2), p. 120-126. DOI : [10.3406/spgeo.1974.1460](https://doi.org/10.3406/spgeo.1974.1460)
- Bruslé T., 2006, *Aller et venir pour survivre ou s'enrichir : circulations du travail, logiques migratoires et construction du monde des Népalais en Inde* (Université de Poitiers, UFR des Sciences Humaines, Poitiers). Repéré à <https://www.theses.fr/060249633>
- Butler J., 1993, *Bodies that matter: on the discursive limits of « sex »*. New York, Routledge, 288 p.
- Calberac Y., 2011, Le terrain des géographes est-il un terrain géographique ? : Le terrain d'un épistémologue, *Carnets de géographes*, (2). DOI : [10.4000/cdg.2783](https://doi.org/10.4000/cdg.2783)
- Calbérac Y. et Volvey, Anne, 2014, Introduction. J'égo-géographie ..., *Géographie et cultures*, 89-90, p. 5-32. Repéré à <http://journals.openedition.org/gc/3208>
- Callon M. et Ferrary M., 2006, Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau, *Sociologies pratiques*, 13(2), p. 37. DOI : [10.3917/sopr.013.0037](https://doi.org/10.3917/sopr.013.0037)
- Camus A., Casarès M. et Vaillant B. (dir.), 2017, *Correspondance : 1944-1959*. Paris, Gallimard, 1300 p.
- Cantat C., Heller C. et Saint-Saëns I., 2022, Autonomie des migrations et solidarités : la liberté de circulation en actes, in Migreurop (dir.), *Atlas des migrations dans le monde. Libertés de circulation, frontières, inégalités*. Paris, Armand Colin, p.94-95.
- Capa R., Whelan R., Cartier-Bresson H., Capa C. et Crevier R., 1996, *Robert Capa, photographies*. Paris, Nathan.
- Carlier J.-Y., 2009, Existe-t-il un droit à la migration ? La cigogne et la maison, in Crépeau François, Nakache Delphine, Atak Idil, *Les migrations internationales contemporaines*. Presses de l'Université de Montréal, p.389-407. DOI : [10.4000/books.pum.18525](https://doi.org/10.4000/books.pum.18525)
- Carter S. et McCormack D., 2010, Affectivity and Geopolitical Images, in MacDonald F., Hughes R. Dodds K. (eds) *Observant States : Geopolitics and Visual Culture*. London, I.B. Tauris & Co Ltd, p.103-122.
- Carter S. et McCormack D. P., 2006, Film, geopolitics and the affective logics of intervention, *Political Geography*, 25(2), p. 228-245. DOI : [10.1016/j.polgeo.2005.11.004](https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2005.11.004)
- Cartier-Bresson H., 1986, L'instant décisif, *Les cahiers de la photographie*, (18), p. 6-20.
- Casemajor N. et Straw W., 2016, La visualité des scènes : Cultures urbaines et formes visuelles des paysages scéniques, *Imaginations Journal of Cross-Cultural Image Studies/revue d'études interculturelle de l'image*, 7(2). DOI : [10.17742/IMAGE.VOS.7-2.13](https://doi.org/10.17742/IMAGE.VOS.7-2.13)

- Castells M. et Delamare P., 2001, *La société en réseaux* Nouv. éd. Paris, Fayard.
- Castles S., Haas H. de et Miller M. J., 2014, *The age of migration: international population movements in the modern world* 5. ed. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 401 p.
- Chenal J., 2009, *Quelques rues d'Afrique: observation et gestion de l'espace public à Abidjan, Dakar et Nouakchott*. Lausanne, École Polytechnique Fédérale de Lausanne : Éditions du LaSaur, 256 p.
- Chenal J., 2011, *Un relevé photographique ou comment l'image aide à comprendre la rue*, Communication présentée au Second International Conference of Young Urban Researchers, Session: T07 Space as relation: cities and their multiple territories.
- Chenal J. et Pedrazzini Y., 2009, Sous le soleil exactement, *EspacesTemps.net [En ligne]*, (Objet). Repéré à <https://www.espacestems.net/articles/sous-le-soleil-exactement/>;
- Chevalier D. et Benraad M., 2020, Par-delà tout culturalisme géopolitique, un « régime global de colère »: Entretien de Dominique Chevalier avec Myriam Benraad autour de son ouvrage Géopolitique de la colère. De la globalisation heureuse au grand courroux, Paris, Le Cavalier Bleu, 2020., *Géographie et cultures*, (114), p. 193-206. DOI : [10.4000/gc.15301](https://doi.org/10.4000/gc.15301)
- Claval P., 2007, La géographie culturelle selon Denis Cosgrove, *Géographie et cultures*, (61). DOI : [10.4000/gc.2691](https://doi.org/10.4000/gc.2691)
- Claval P., 2022, Autour de la géographie classique. Les premières formes de la géographie humaine, in Claval P. (dir.), *Nouvel essai sur l'évolution de la géographie humaine. Espace, sciences sociales et philosophie*. Pau, Presse de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour (PUPPA), p.11-25. Repéré à <https://una-editions.fr/autour-de-la-geographie-classique/>
- Clochard O., 2020, Au coeur des frontières migratoires, l'enfermement des étrangers, in Amilhat-Szary A.-L. et Hamez G. (dir.), *Frontières*. Malakoff, Armand Colin, p.282-290.
- Collier J. et Collier M., 1986, *Visual anthropology: photography as a research method* Rev. and expanded ed. Albuquerque, University of New Mexico Press, 248 p.
- Colonomos A. et Charillon F. (dir.), 1995, *Sociologie des réseaux transnationaux: communautés, entreprises et individus: lien social et système international*. Paris, Harmattan, 300 p.
- Conord S., 2002, Le choix de l'image en anthropologie : qu'est-ce qu'une « bonne » photographie ?, *Ethnographiques.org*, (2-2002), p. 13 p. Repéré à <https://www.ethnographiques.org/2002/Conord>
- Conord S., 2007, Usages et fonctions de la photographie, *Ethnologie française*, 37(1), p. 11-22. DOI : [10.3917/ethn.071.0011](https://doi.org/10.3917/ethn.071.0011)
- Conord S., 2010, *La fonction médiatrice de l'image photographique*, Communication présentée au Les études photographiques au carrefour des sciences humaines et sociales, Rennes, Cesson-Sévigné. Repéré à <https://www.colloque-photo-rennes.eu/?lg=fr>
- Conord S., 2016, La photographie et les sciences sociales dans l'approche d'une mémoire collective communautaire. Contribution de Sylvaine Conord, *Revue européenne des migrations internationales*, Anne Raulin, Sylvaine Conord, William Berthomière, Ines Ebilitigué, Alexa Färber, Guillaume Ma Mung et Hélène Veiga Gomes, « Migrations et métropoles : visées photographiques », *Revue européenne des migrations internationales* (vol. 32-n°3 et 4), p. 73-83. DOI : [10.4000/remi.8188](https://doi.org/10.4000/remi.8188)
- Conord S., Cuny C. et Monnet N. (dir.), 2015, *Études urbaines : approches photographiques*. Matera (Italy), Altrimedia edizioni, 199 p.

- Cormier-Labrecque J., 2017, novembre, *Rétro, faux-vintage et technostalgie : une étude de la photographie mobile* (mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en histoire de l'art). Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Cornelius W. A., Martin P. L., Hollifield J. F. et University of California, San Diego (dir.), 1994, *Controlling immigration : a global perspective*. Stanford, Calif, Stanford University Press, 442 p.
- Cornelius W. A. et Rosenblum M. R., 2005, Immigration and politics, *Annual Review of Political Science*, 8(1), p. 99-119. DOI : [10.1146/annurev.polisci.8.082103.104854](https://doi.org/10.1146/annurev.polisci.8.082103.104854)
- Cosgrove D. et Daniels S., 2011, The Iconography of Landscape: Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Cambridge , *Cambridge University Press*, 35(2), p. 264-270. DOI : [10.1177/0309132510397462](https://doi.org/10.1177/0309132510397462)
- Cosgrove D. E. (dir.), 2006, *Geographical imagination and the authority of images: Hettner-Lecture with Denis Cosgrove*. Stuttgart, Steiner, 102 p.
- Cox K. R., 2002, *Political geography: territory, state, and society*. Oxford, UK ; Malden, Mass., USA, Blackwell, 382 p.
- Crozier M. et Friedberg E., 2014, *L'acteur et le système: les contraintes de l'action collective*. Paris, Éd. du Seuil, 512 p.
- Cusset F., 2006, *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris, Éd. de la Découverte, 373 p.
- Dagognet F., 1973, *Une épistémologie de l'espace concret néo-géographique*. Vrin. Paris, 224 p.
- Dalby S., 2007, Anthropocene Geopolitics: Globalisation, Empire, Environment and Critique, *Geography Compass*, 1(1), p. 103-118. DOI : [10.1111/j.1749-8198.2007.00007.x](https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2007.00007.x)
- Davidson B., 1971, *Bruce Davidson : East 100th Street*2. print. Cambridge, Mass, Harvard Univ. Pr, 130 p.
- Davidson B., 1998, *Brooklyn gang*. Regular ed. Santa Fe, N.M, Twin Palms Publishers, 98 p.
- Davidson B., 2012, *Black & white* Limited ed. of 2000 boxed sets signed and numbered. Göttingen, Steidl.
- De Sardan J.-P. O., 1998, Émique, *L'Homme*, 38(147), p. 151-166. DOI : [10.3406/hom.1998.370510](https://doi.org/10.3406/hom.1998.370510)
- De Genova N. (dir.), 2017, The borders of « Europe » : autonomy of migration, tactics of bordering. Durham, Duke University Press, 363 p.
- De Genova N., 2015, The border spectacle of migrant 'victimisation', *Open democracy.net*, Beyond Trafficking and Slavery. Repéré à <https://www.opendemocracy.net/en/beyond-trafficking-and-slavery/border-spectacle-of-migrant-victimisation/>
- De Genova N., 2005, *Working the boundaries: race, space, and « illegality » in Mexican Chicago*. Durham, N.C, Duke University Press, 329 p.
- De Genova N. et Borcila R., 2011, Image of Our Future : On the Making of Migrant Illegality - Interview, *AREA Chicago*, (11). Repéré à <https://borcila.com/writing/an-image-of-our-future-on-the-making-of-migrant-illegality/>
- De Luca E., Meroi N. et Valin D., 2008, *Sur la trace de Nives*. Paris, Gallimard, 166 p.
- Debord G., 1967, *La société du spectacle*. Gallimard, 224 p.
- De Gourcy C., 2005, Autonomie dans la migration et dimension mémorielle des lieux., *Espaces et sociétés*, no 122(3), p. 187-204. DOI : [10.3917/esp.122.0187](https://doi.org/10.3917/esp.122.0187)

- Depardon R., 2005, *Errance*. Paris, Seuil, 192 p.
- Depoorter B. et Vandewalle R., 2017, *Mumkin, Est-ce possible ?* Paris, Éditions Xavier Barral.
- Didier S., 2018, Edward W. Soja, Los Angeles and Spatial Justice. Relire Postmetropolis : critical studies of cities and regions vingt ans après, *justice spatiale | spatial justice*, n°7, p. 13.
- Didi-Huberman G., 1990, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Editions de Minuit, 332 p.
- Didiot M., 2015, *Biopolitique et barrières frontalières : le cas des frontières de l'Inde* (Doctorat de géographie sous la direction de Stéphane Rosière). Université de Reims Champagne-Ardenne, Reims.
- Diminescu D., 2004, Le migrant dans le système mondial des mobilités, in Sylvain Allemand, François Ascher et Jacques Lévy (dirs.), *Les sens du mouvement. Modernité et mobilités dans les sociétés contemporaines*. Belin, p.124-130.
- Diminescu D., 2017, L'innovation numérique au service des réfugiés, in *Les Solidarités*. Éditions Sciences Humaines, p.235-252. DOI : [10.3917/sh.wievi.2017.01.0235](https://doi.org/10.3917/sh.wievi.2017.01.0235)
- Dittmer J., 2005, Captain America's Empire: Reflections on Identity, Popular Culture, and Post-9/11 Geopolitics, *Annals of the Association of American Geographers*, 95(3), p. 626-643.
- Dittmer J. et Bos D., 2019a, *Popular culture, geopolitics, and identity* Second Edition. Lanham, Rowman & Littlefield, 248 p.
- Dittmer J. et Bos D., 2019b, *Popular culture, geopolitics, and identity* Second Edition. Lanham, Rowman & Littlefield, 1 p.
- Dittmer J. et Gray N., 2010, Popular Geopolitics 2.0: Towards New Methodologies of the Everyday, *Geography Compass*, 4(11), p. 1664-1677. DOI : [10.1111/j.1749-8198.2010.00399.x](https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2010.00399.x)
- Dixon D. P., 2009, Creating the semi-living: on politics, aesthetics and the more-than-human, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 34(4), p. 411-425. DOI : [10.1111/j.1475-5661.2009.00354.x](https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2009.00354.x)
- Dodds K., 2019, *Geopolitics: a very short introduction*. Third edition. Oxford, Oxford University Press, 156 p.
- Dodds K. et Nuttall M., 2015, *The scramble for the poles: the geopolitics of the Arctic and Antarctic*. Cambridge, UK ; Malden, MA, Polity Press, 212 p.
- Dorigny M. et Epstein M., 2004, *Cachemire : le paradis oublié*. Paris, Éd. du Chêne.
- Du M. et Meyer M., (s. d.), Photographier les paysages sociaux urbains. Itinéraires visuels dans la ville, *Ethnographique.org*, (Numéro 17-novembre 2008), p. 18. Repéré à <https://www.ethnographiques.org/2008/Du-Meyer>
- Dubois P., 1990, *L'acte photographique et autres essais*. Paris, Nathan [u.a.], 309 p.
- Dupond P., 2020, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*. Paris, Ellipses.
- Durand M.-F., Lévy J., Retailé D. et Gimeno R., 1992, *Le monde, espaces et systèmes*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques Dalloz.
- Eco U., 2021, *Trattato di semiotica generale* Terza edizione. Milano, La nave di Teseo, 432 p.
- Edwards S., 2015, Les chronotopes d'Allan Sekula : le capitalisme inégal et combiné, *Périodes.net*, p. 11 pages.

- Elias N. et Pierre K., 1991 (rééd. 1969), *La civilisation des moeurs*. Paris, Calmann-Lévy, 342 p.
- Faist T., 1997, The crucial meso-level, in Hammar T., Brochmann G., Tamas K. et Faist T. (dir.), *International Migration, Immobility and Development: Multidisciplinary Perspectives* 1st éd. London, Routledge, p.187-217.
- Fanon F., 1952, *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil, 240 p.
- Fanon F., Sartre J.-P., Cherki A. et Harbi M., 1961, *Les damnés de la terre*. Paris, La Découverte, 311 p.
- Faret L., 1998, *Les territoires de la mobilité : champ migratoire et espaces transnationaux entre le Mexique et les États-Unis* (Thèse de doctorat en Géographie, sous la direction de Claude Bataillon). Université de Toulouse 2, Toulouse.
- Fassin D., Morice A. et Quiminal C. (dir.), 1997, *Les lois de l'inhospitalité : les politiques de l'immigration à l'épreuve des sans-papiers*. Paris, La Découverte, 278 p.
- Fert B., 2019, *Refuge : dans l'intimité de l'exil*. Paris, Autrement.
- Flamant A. et Lacroix T., 2021, La construction négociée de l'accueil des migrants par les municipalités; *Migrations Société*, N° 185(3), p. 15-29. DOI : [10.3917/migra.185.0015](https://doi.org/10.3917/migra.185.0015)
- Flusser V., Partouche M., Parvu S. et Bec L., 2014, *Les gestes*. Nouvelle éd. augmentée. Bandol, Paris, Al Dante Aka, 350 p.
- Flusser V., 2004, *Pour une philosophie de la photographie*. Belval, Circé, 87 p.
- Flusser V., 1984 (a), 25 février, *La production photographique (première conférence)* [Notes de cours de communication photographique 1983/1984], Document inédit. École Nationale de la Photographie, Arles, 6 p. Repéré à <https://flusserfrance.eur-artec.com/wp-content/uploads/2022/02/1984-Communication-Photographique-Arles.-Cours-no-1.pdf>
- Flusser V., 1984 (b), 15 mars, *La diffusion photographique (seconde conférence)* [Notes de cours de communication photographique 1983/1984], Document inédit. École Nationale de la Photographie, Arles, 6 p. Repéré à <https://flusserfrance.eur-artec.com/wp-content/uploads/2022/02/1984-Communication-Photographique-Arles.-Cours-no-2.pdf>
- Flusser V., 1984 (c), 2 avril, *La réception photographique (troisième conférence)* [Notes de cours de communication photographique 1983/1984], Document inédit. Ecole Nationale de la Photographie, Arles, 6 p. Repéré à <https://flusserfrance.eur-artec.com/wp-content/uploads/2022/02/1984-Communication-Photographique-Arles.-Cours-no-3.pdf>
- Flusser V., 1984 (d), mai, *La critique photographique (quatrième conférence)* [Notes de cours de communication photographique 1983/1984], Document inédit. Ecole Nationale de la Photographie, Arles, 4 p. Repéré à <https://flusserfrance.eur-artec.com/wp-content/uploads/2022/02/1984-Communication-Photographique-Arles.-Cours-no-4.pdf>
- Flusser V., 1984 (e), octobre, Pour une philosophie du déclencheur, *Revue Clichés*, p. 48-49. Bruxelles.
- Fontana P. et Da luigi S., 2018, *Mare amarum. Les migrants, le photographe et l'aquarius*. Quarks Production, Italie. Repéré à <https://www.arte.tv/fr/videos/086420-000-A/mare-amarum-les-migrants-le-photographe-et-l-aquarius/>
- Forensic Architecture (Project), Franke A., Weizman E. et Haus der Kulturen der Welt (dir.), 2014, *Forensis: the architecture of public truth*. Berlin, Sternberg Press, 763 p.
- Foucault M., 2012, *Préface à la transgression : hommage à Georges Bataille*. Fécamp, Lignes, 64 p.

- Foucault M., 2001, Les intellectuels et le pouvoir (entretien avec Gilles Deleuze) (1972), in Defert D. et Ewald F. *Dits et écrits (1970-1975)*. Paris, Gallimard, p.1174-1183.
- Foucault M., 1975, *Surveiller et punir : naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 318 p.
- Frank R. et Kerouac J., 2007, *Les Américains*. Nouvelle éd. Paris, Delpire, 174 p.
- Freedberg D., 1998, *Le pouvoir des images*. Paris, G. Monfort, 521 p.
- Greiner N., Morel-Doridat F. et De Pindray d'Ambelle S. , 2020, Le marketing territorial en contexte transfrontalier : finalités et ambivalences, in Amilhat-Szary A.-L. et Hamez G. (dir.), *Frontières*. Malakoff, Armand Colin, p.158-165.
- Gendrot C., 2002, L'investigation du territoire par l'image : apport de la notion de «série» dans l'exploitation de fonds photographiques, *Espace géographique*, 31(4), p. 357-368. DOI : [10.3917/eg.314.0357](https://doi.org/10.3917/eg.314.0357)
- Giannari N. et Didi-Huberman G., 2017, *Passer, quoi qu'il en coûte*. Paris, Les éditions de Minuit, 98 p.
- Guldi J., 2010, What is the Spatial Turn? [Scholar's Lab. University of Virginia Library], *Spatial Humanities. A project of the Institute for Enabling Geospatial Scholarship*. Repéré à <https://spatial.scholarslab.org/spatial-turn/what-is-the-spatial-turn/>
- Glissant É., 1990, *Poétique de la relation*. Paris, Gallimard, 241 p.
- Glissant É., 1997, *Traité du tout-monde*. Paris, Gallimard, 261 p.
- Goffman E., 1990, *The presentation of self in everyday life*, 1. Anchor Books ed., rev. ed. New York, Anchor Books, 259 p.
- Goldblatt D. et Van Niekerk P., 2013, *The transported of Kwandebele: a South African odyssey*1. rev. ed. Göttingen, Steidl, 78 p.
- Gomis E. C., 2019, Counteracting dominant discourses about migrations with images: A typology attempt, *Journal of Mediterranean Knowledge*, (4), p. 161-181. DOI : [10.26409/2019JMK4.2.11](https://doi.org/10.26409/2019JMK4.2.11)
- Gomis E. C., 2021, Lampedusa dans l'œil des artistes contemporains. À propos de : Federica Mazzara, Reframing Migration. Lampedusa, Border Spectacle and Aesthetics of Subversion, Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Vienne, Peter Lang, 2019, in : Elsa Gomis, Perin Emel Yavuz et Francesco Zucconi (dir.), *Dossier « Les images migrent aussi », De facto [En ligne]*, 24.
- Gonin P., 1997, *D'entre deux territoires. Circulations migratoires et développement entre le bassin du fleuve Sénégal et la France* (Habilitation à Diriger des Recherches). Université de Lille, Lille.
- Gordimer N. et Goldblatt D. (dir.), 1986, *Lifetimes under apartheid*, 1st ed. New York, Knopf : Distributed by Random House, 115 p.
- Grayson K., 2018, Popular geopolitics and popular culture in world politics. Pasts, presents, futures, in Saunders, R., Strukov, V., *Popular geopolitics: plotting an evolving interdiscipline*. New-York, Routledge, p.43-62.
- Green N. L., 2002, *Repenser les migrations*1. éd. Paris, Presses univ. de France, 138 p.
- Grison L., 2002, *Figures fertiles : essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*. Nîmes, J. Chambon, 268 p.
- Guillot C., Heiden S., Lavrentiev A. et Marchello-Nizia C., 2008, Constitution et exploitation des corpus d'ancien et de moyen français, *Corpus*, (7). DOI : [10.4000/corpus.1495](https://doi.org/10.4000/corpus.1495)

- Guinard P., 2010a, Quand l'art public (dé)fait la ville ? La politique d'art public à Johannesburg, *EchoGéo*, (13). DOI : [10.4000/echogeo.11855](https://doi.org/10.4000/echogeo.11855)
- Guinard P., 2010b, Regard et place d'une chercheuse blanche dans les espaces publics de Johannesburg, *Carnets de géographes*, (1). Repéré à <http://www.carnetsdegeographes.org/>
- Guinard P. et Tratnjek B., 2016, Géographies, géographes et émotions : Retour sur une amnésie... passagère ?, *Carnets de géographes*, (9). DOI : [10.4000/cdg.605](https://doi.org/10.4000/cdg.605)
- Habbard A.-C., 2012, Paysages en migrations, in *Lignes de partage. Pakistan, Inde, 1947*. Arles, Versailles, Actes Sud ; École nationale supérieure du paysage, p.pp.27-43.
- Hall S. et Du Gay P. (dir.), 1996, *Questions of cultural identity*. London ; Thousand Oaks, Calif, Sage, 198 p.
- Hancock C., 2008, Décoloniser les représentations : esquisse d'une géographie culturelle de nos « Autres »:, *Annales de géographie*, n° 660-661(2), p. 116-128. DOI : [10.3917/ag.660.0116](https://doi.org/10.3917/ag.660.0116)
- Harper D. A., 2012, *Visual sociology*. Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge, 294 p.
- Harper D. A., 2016, *Good company: a tramp life* 3rd edition, updated and expanded. London ; New York, Routledge, Taylor & Francis Group, 223 p.
- Heller C., 2020, Résister aux frontières en Méditerranée, in Amilhat-Szary A.-L. et Hamez G. (dir.), *Frontières*. Malakoff, Armand Colin, p.255-262.
- Heller C. et Pezzani L., 2017, Images flottantes, traces liquides. La perturbation du régime esthétique de la frontière maritime de l'UE, *antiAtlas Journal #2*. Repéré à <https://www.antiatlas-journal.net/02-images-flottantes-traces-liquides-la-perturbation-du-regime-esthetique-de-la-frontiere-maritime-de-lue>
- Heller C., Pezzani L. et Stierl M., 2019, Vers une politique de la liberté de mouvement, in *Lapierre Nicole, Nahoum-Grappe Véronique (dirs), Les droits humains au XXIe siècle*. Paris, Le Seuil.
- Héran F., 2023, *Immigration: le grand déni*. Paris, Éditions du Seuil : la République des idées, 192 p.
- Héran F., 2017, *Avec l'immigration : mesurer, débattre, agir*. Paris, La Découverte, 327 p.
- Hervé L. et Gebauer I., 2017, *Lucien Hervé : géométrie de la lumière = geometry of light*. Paris, Jeu de paume : LienArt, 191 p.
- Hily M.-A. et Rinaudo C., 2004, L'expérience des vendeurs migrants sur le marché de Vintimille, *Revue française des affaires sociales*, (2), p. 165-180. DOI : [10.3917/rfas.042.0165](https://doi.org/10.3917/rfas.042.0165)
- Hollifield J. Franck, 2004, The Emerging Migration State, *The International Migration Review*, 38(3), p. 885-912. Repéré à <https://www.jstor.org/stable/27645420>
- Hollifield James F., Thiollet H. et Wihtol de Wenden C., 2022, La politique des migrations internationales : un nouveau cadre d'analyse, *Hommes & Migrations*, 1338(3), p. 192-199. DOI : [10.4000/hommesmigrations.14389](https://doi.org/10.4000/hommesmigrations.14389)
- Hollifield James Frank, 1992, *Immigrants, markets, and states: the political economy of postwar Europe*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 305 p.
- Horvat F., 1990, *Entre vues*. Paris, Nathan, 298 p.
- Howard P., Thompson I. H., Waterton E. et Atha M. (dir.), 2020, *The Routledge companion to landscape studies* Second edition, first issued in paperback. London, Routledge, 618 p.
- Huguiet F. et Cressole M., 1990, *Sur les traces de l'Afrique fantôme*. Paris, Maeght éditeur, 234 p.

Husserl E., 1985, *Idées directrices pour une phénoménologie (1913)*, trad. Paul Ricoeur (1950) Gallimard. Paris, § 111, p. 373-374 p.

Irene Sartoretti et Roberto Manuelli, 2020, L'espace domestique comme fait social total. Penser avec la photographie. *Espace-temps.net*. DOI : [10.26151/ESPACESTEMPS.NET-EX8E-MB42](https://doi.org/10.26151/ESPACESTEMPS.NET-EX8E-MB42)

Jay M., 1993, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth century French thought*1. paperback print., [reprint]. Berkeley, Calif., Univ. of California Press, 632 p.

Jouve V. et Mondzain M.-J., 2016, Pour une géopolitique du regard, in Lageira J. (dir.), *Usages géopolitiques des images*. Paris Paris-La Défense, le Bal Éditions Textuel Centre national des arts plastiques, p.210-237.

Juteau D., 1999, *L'ethnicité et ses frontières*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 229 p.

Keenan T., 2014, Counter-forensics and Photography, *Grey Room*, 55, p. 58-77. DOI : [10.1162/GREY_a_00141](https://doi.org/10.1162/GREY_a_00141)

Koudelka J. et Dolphin R., 2013, *Wall : Israël-Palestine, paysage, 2008-2012*. Paris, X. Barral.

Labussière O. et Aldhuy J., 2012, Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie : *Annales de géographie*, n° 687-688(5), p. 583-599. DOI : [10.3917/ag.687.0583](https://doi.org/10.3917/ag.687.0583)

Lacoste Y., 1990, *Paysages politiques : Braudel, Gracq, Reclus*. Paris, Librairie Générale Française, 284 p.

Lageira J., 2016, *Usages géopolitiques des images*. Paris Paris-La Défense, le Bal Éditions Textuel Centre national des arts plastiques, 239 p.

Lageira J., 2018, L'image dans l'image : Husserl, *Revista Farol*, 19A(14), p. 9-18. DOI : <https://doi.org/10.47456/rf.v1i19A.21017>

Lambelet A., 2010, Analyser les rassemblements au moyen de photographies ou de films. Pistes et enjeux, *Ethnographiques.org*, (Numéro 21), p. 47.

Laplace-Treytore D., 2015, Le Tableau de la géographie de la France au prisme des images », in Romero Mendoza S. et Saule-Sorbé H. (dir.), *Le tableau dans tous ses états*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux (PUB).

Lavoine M., (s. d.), *407 Camps. Index*. 476 p.

Le Gall B., Cizeau T. et Traverse L., 2019, *Justice et respect : le soulèvement des Gilets jaunes*. Paris, Éditions Syllepse, 221 p.

Lefebvre H., 1974, *La production de l'espace*. 4^{ème} éd. Paris, Éd. Anthropos, 485 p.

Lévi-Strauss C., 1962, *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 347 p.

Lévinas E., 1972, *Humanisme de l'autre homme*. Paris, Fata Morgana, 122 p.

Lévy J., 1994, *L'espace légitime : sur la dimension géographique de la fonction politique*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 442 p.

Lévy J., 1999, *Le tournant géographique : penser l'espace pour lire le monde*. Paris, Belin, 399 p.

Lorimer H., 2005, Cultural geography: the busyness of being 'more-than-representational', *Progress in Human Geography*, 29(1), p. 83-94. DOI : [10.1191/0309132505ph531pr](https://doi.org/10.1191/0309132505ph531pr)

Lugon O., 2001, *Le style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*. Paris, Macula, 397 p.

- Lussault M., 2017, *Hyper-lieux : les nouvelles géographies de la mondialisation*. Paris, Éditions du Seuil, 307 p.
- Ma Mung Emmanuel, 2007, Le point de vue de l'autonomie dans l'étude des migrations internationales, in *Françoise Dureau et Marie-Antoinette Hily, Les Mondes de la mobilité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes. p.25-38.
- Ma Mung Emmanuel, 1999, *Autonomie, migrations et altérité*. (Habilitation à diriger des recherches en géographie, Université de Poitiers, Poitiers). Repéré à <http://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00337679/fr/>
- McCormack D., 2020, Forms of comprehension, *Dialogues in Human Geography*, 10(3), p. 366-369. DOI : [10.1177/2043820620940054](https://doi.org/10.1177/2043820620940054)
- McCormack D. P., 2014, *Refrains for Moving Bodies: Experience and Experiment in Affective Spaces*. Durham, Duke University Press.
- MacDonald F., Hughes R. et Dodds K. (dir.), 2010, *Observant States: Geopolitics and Visual Culture*. London, I.B. Tauris & Co Ltd, 103-122 p. DOI : [10.5040/9780755620494](https://doi.org/10.5040/9780755620494)
- Macpherson H., 2010, Non-Representational Approaches to Body-Landscape Relations: Body-landscape relations, *Geography Compass*, 4(1), p. 1-13. DOI : [10.1111/j.1749-8198.2009.00276.x](https://doi.org/10.1111/j.1749-8198.2009.00276.x)
- Maneri M., 2021, Breaking the race taboo in a besieged Europe: how photographs of the "refugee crisis" reproduce racialized hierarchy, *Ethnic and Racial Studies*, 44(1), p. 4-20. DOI : [10.1080/01419870.2020.1723672](https://doi.org/10.1080/01419870.2020.1723672)
- Maneri M. et Leconte B., 2011, 4. Les médias et la guerre aux migrations, in *Migrations critiques*. Editions Karthala, p.85-107. DOI : [10.3917/kart.palid.2011.01.0085](https://doi.org/10.3917/kart.palid.2011.01.0085)
- Maneri M. et Quassoli F., 2016, Humanity and security under siege. European discursive politics on immigration and asylum, *Dijalog : časopis za filozofiju i društvenu teoriju*, (1–2), p. 69-81.
- Margolis E. et Pauwels L. (dir.), 2011, *The SAGE handbook of visual research methods*. Los Angeles, SAGE, 754 p.
- Marshall A., 2009, La sensibilité photographique du géographe, *EchoGéo*, (8). DOI : [10.4000/echogeo.11024](https://doi.org/10.4000/echogeo.11024)
- Marston S. et Smith N., 2001, States, scales and households: Limits to scale thinking? A response to Brenner, *Progress in Human Geography*, (25), p. 615-19.
- Massey D. B., 2005, *For space*. London ; Thousand Oaks, Calif, SAGE, 222 p.
- Massey D. B. et Allen J. (dir.), 1984, *Geography matters ! a reader*. Cambridge [Cambridgeshire] ; New York, Cambridge University Press in association with the Open University, 204 p.
- Mauss M., 1926, *Manuel d'ethnologie*. Payot, 190 p. p. Repéré à http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_ethnographie.pdf
- Mazzara F., 2015, Spaces of Visibility for the Migrants of Lampedusa: The Counter Narrative of the Aesthetic Discourse, *Italian Studies*, 70(4), p. 449-464. DOI : [10.1080/00751634.2015.1120944](https://doi.org/10.1080/00751634.2015.1120944)
- Mbembe A., 2006, Nécropolitique, *Raisons politiques*, 21(1), p. 29-60. DOI : [10.3917/rai.021.0029](https://doi.org/10.3917/rai.021.0029)
- Mekdjian S., 2016, Les récits migratoires sont-ils encore possibles dans le domaine des Refugee Studies? Analyse Critique et Expérimentation de Cartographies Créatives, *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 15(1), p. 150-186. Repéré à <https://acme-journal.org/index.php/acme/article/view/1211>

- Mendibil D., 1997, *Textes et images de l'iconographie de la France (de 1840 à 1990) : essai d'iconologie géographique* (Thèse de doctorat d'Etat en Géographie sous la direction de Marie-Claire Robic). Paris I, Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Mendibil D., 2008, Dispositif, format, posture : une méthode d'analyse de l'iconographie géographique, *Cybergeo*. DOI : [10.4000/cybergeo.16823](https://doi.org/10.4000/cybergeo.16823)
- Merleau-Ponty M., 1960, *Signes*. Folio. 562 p.
- Merleau-Ponty M., 1964, *Le visible et l'invisible. Suivi de notes de travail (édition de Claude Lefort)*. Paris, Éditions Gallimard, 364 p.
- Merleau-Ponty M., 1976, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 531 p.
- Merleau-Ponty M., 1985, *L'œil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 92 p.
- Merriman P., Revill G., Cresswell T., Lorimer H., Matless D., Rose G. et Wylie J., 2008, Landscape, mobility, practice, *Social & Cultural Geography*, 9(2), p. 191-212. DOI : [10.1080/14649360701856136](https://doi.org/10.1080/14649360701856136)
- Mersmann B., 2019, Photodocumentaries of Global Migration: Visual Narrativizations of Displacement, in Dogramaci B. et Mersmann B. (dir.), *Handbook of Art and Global Migration*. De Gruyter, p.176-191. DOI : [10.1515/9783110476675-012](https://doi.org/10.1515/9783110476675-012)
- Mezzadra F., 2020, The Role of Art in Subverting the "Ungrievability" of Migrant Lives, *Parse*, (10), p. 1-15. Repéré à <https://parsejournal.com/article/the-role-of-art-in-subverting-the-ungrievability-of-migrant-lives>
- Mezzadra S., 2004 (a), Capitalisme, migrations et luttes sociales. Notes préliminaires pour une théorie de l'autonomie des migrations, *Multitudes*, 19(5), p. 17-30. DOI : [10.3917/mult.019.0017](https://doi.org/10.3917/mult.019.0017)
- Mezzadra S., 2004 (b), The Right to Escape, *Ephemera*, 4(3), p. 267-275. Repéré à <https://ephemerajournal.org>
- Mezzadra S., 2011, The Gaze of Autonomy. Capitalism, Migration and Social Struggles, in *Squire*, V. *The Contested Politics of Mobility: Borderzones and Irregularity*. London, Routledge.
- Mezzadra S. et Neilson B., 2013, *Border as method, or, the multiplication of labor*. Durham, Duke University Press, 365 p.
- Mirzoeff N., 2011, *The right to look : a counterhistory of visibility*. Durham, NC, Duke University Press, 385 p.
- Mirzoeff N., 2006, On visibility, *The journal of Visual Culture*, 5(1), p. 53-79.
- Mitchell W. J. T., 2012, *Seeing through race*. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 231 p.
- Mitchell William John Thomas, 1994, *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago (Ill.) London, University of Chicago press, 233 p.
- Mitchell William John Thomas, 2010, Migration, Law and the Image. The Veil of Ignorance, in *Christine Bischoff, Francesca Falk and Sylvia Kafehsy (eds.) Images of Illegalized Immigration. Towards a Critical Iconology of Politics*, ed. by. Bielefeld, Verlag, p.13-30.
- Mitchell William John Thomas, (s. d.), Iconology. Ideology and Cultural Encounter : Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition, in *C. Farago (dir.) Reframing the Renaissance : Visual Culture in Europe and Latin America, 1450-1650*. New Haven, Yale University Press, p.292-300.
- Mitchell William John Thomas, Boidy M., Cilins N. et Roth S., 2014, *Que veulent les images ? une critique de la culture visuelle*. Dijon, les Presses du réel.

- Mofokeng S., Diserens C. et Ashforth A., 2011, *Chasing shadows: Santu Mofokeng: thirty years of photographic essays*. Munich ; New York, Prestel, 239 p.
- Moholy-Nagy L., 1923, Light: a medium of plastic expression, *Broom. An International Magazine of the Arts Published by Harold A. Loeb, New-York*, 4(4), p. 240-241. Repéré à https://monoskop.org/images/6/68/Moholy-Nagy_Laszlo_1923_Light-A_Medium_of_Plastic_Expression.pdf
- Mondzain M.-J., 2003, *Le commerce des regards*. Paris, Seuil, 263 p.
- Mondzain M.-J., 2019, *Confiscation : des mots, des images et du temps*. Paris, Éditions les Liens qui libèrent, 238 p.
- Montbrial T. de, 2006, *Géographie politique* 1. éd. Paris, Presses Univ. de France, 127 p.
- Mora G. et Brannan B. W., 2006, *Les photographes de la FSA, Farm security administration : archives d'une Amérique en crise, 1935-1943*. Paris, Seuil, 356 p.
- Muriel Adrien, Marie Bouchet et Nathalie Vincent-Arnaud, « Horizons intersémiotiques : interroger l'hybridité des arts », *Fabula / Les colloques, Circulations entre les arts. Interroger l'intersémiotité*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document3822.php>, page consultée le 16 avril 2023., (s. d.).
- Nash C., 1996, Reclaiming Vision: looking at landscape and the body, *Gender, Place and Culture-A Journal of Feminist Geography*, 3(2), p. 149-170.
- Nikielska-Sekula K. et Desille A. (dir.), 2021, *Visual methodology in migration studies: new possibilities, theoretical implications, and ethical questions*. Cham, Switzerland, Springer.
- Ó Tuathail G., 1996, *Critical geopolitics: the politics of writing global space*. London, Routledge, 250 p.
- O'Neal H., 1982, *Berenice Abbott, photographe américaine*. Paris, Philippe Sers, 255 p.
- Panofsky E., Teyssèdre M. et Teyssèdre B., 1969, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*. Paris, Gallimard, 332 p.
- Papadopoulos D. et Tsianos V. S., 2013, After citizenship: autonomy of migration, organisational ontology and mobile commons, *Citizenship Studies*, 17(2), p. 178-196. DOI : [10.1080/13621025.2013.780736](https://doi.org/10.1080/13621025.2013.780736)
- Paquet N., 2019, Introduction à la géopolitique de Philippe Subra : Synthèse et critique, *L'Espace Politique*, (37). DOI : [10.4000/espacepolitique.6440](https://doi.org/10.4000/espacepolitique.6440)
- Paquet S. (dir.), 2014, *Errances photographiques : Mobilité et intermédialité*. Presses de l'Université de Montréal, 235 p. DOI : [10.4000/books.pum.7084](https://doi.org/10.4000/books.pum.7084)
- Paquet S., 2020, Relations réflexives. Mobilités et espaces photographiques, *Focales*, (n°4). Repéré à <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2640>
- Paris-New york*, 2007. Paris, Société française de photographie.
- Parr M. et Badger G., 2015, *The last ressort: photographies de New Brighton*. Marseille, André Frère éditions, 88 p.
- Paysages en migrations*, 2012. Arles, Versailles, Actes Sud ; École nationale supérieure du paysage, 241 p.
- Pécoud A., 2017, De la « gestion » au contrôle des migrations ? Discours et pratiques de l'Organisation internationale pour les migrations, *Critique internationale*, N° 76(3), p. 81-99. DOI : [10.3917/cii.076.0081](https://doi.org/10.3917/cii.076.0081)

- Pécoud A., 2014, États-nations, mobilité et citoyenneté dans le discours international sur les migrations, *Raisons politiques*, 54(2), p. 67. DOI : [10.3917/rai.054.0067](https://doi.org/10.3917/rai.054.0067)
- Peirce C. S. et Deledalle G., 2001, *Écrits sur le signe*. Paris, Éd. du Seuil, 262 p.
- Piantoni F., 2002, janvier, *Pouvoir national et acteurs locaux : l'enjeu des mobilités dans un espace en marges : le cas de la Guyane française* (Thèse de doctorat en Géographie, sous la direction de Gildas Simon). Université de Poitiers, Poitiers.
- Piantoni F., 2009 (a), *L'enjeu migratoire en Guyane française : une géographie politique*. Matoury, Guyane, Ibis Rouge Éditions, 440 p.
- Piantoni F., 2009 (b), *Discrimination et fragmentation socio-spatiale dans le bassin d'habitat de Cayenne. Étude sur sept quartiers précarisés* (rapport final de recherche, Programme Lutte contre les discriminations et Égalité des Chances). Cayenne : Centre de Ressources de la Politique de la Ville de Guyane, L'Agence Nationale pour la Cohésion Sociale et l'Égalité des Chances (L'ACSé), 135 p.
- Piantoni F., 2011, *Migrants en Guyane*. Arles, Cayenne, Actes sud ; Musée des cultures guyannaises, 175 p.
- Piette A., 1992, La photographie comme mode de connaissance anthropologique, *Terrain*, (18), p. 129-136. DOI : [10.4000/terrain.3039](https://doi.org/10.4000/terrain.3039)
- Piette A., 2007, Fondements épistémologiques de la photographie : *Ethnologie française*, Vol. 37(1), p. 23-28. DOI : [10.3917/ethn.071.0023](https://doi.org/10.3917/ethn.071.0023)
- Pile S., 2010 (a), Emotions and affect in recent human geography: Emotions and affect in recent human geography, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 35(1), p. 5-20. DOI : [10.1111/j.1475-5661.2009.00368.x](https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2009.00368.x)
- Pile S., 2010 (b), Emotions and affect in recent human geography: Emotions and affect in recent human geography, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 35(1), p. 5-20. DOI : [10.1111/j.1475-5661.2009.00368.x](https://doi.org/10.1111/j.1475-5661.2009.00368.x)
- Poivert M., 2016, La photographie est-elle une « image » ?, *Études photographiques*, (34), 12 p. Repéré à <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3594>
- Portes A., 1999, La mondialisation par le bas. L'émergence des communautés transnationales, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 129(4), p. 15-25. DOI : [10.3917/arss.p1999.129n1.0015](https://doi.org/10.3917/arss.p1999.129n1.0015)
- Price S., Price R., Baj Strobel M., Dutrait L. et Robert D., 2005, *Les arts des Marrons*. La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 251 p.
- Quiminal C., 1991, *Gens d'ici, gens d'ailleurs : migrations Soninké et transformations villageoises*. Paris, Bourgois.
- Raffestin C., 1980, *Pour une géographie du pouvoir*. Paris, Librairies techniques, 249 p.
- Raffestin C., 1987, Repères pour une théorie de la territorialité humaine, *Cahier / Groupe Réseaux*, 3(7), p. 2-22. DOI : [10.3406/flux.1987.1053](https://doi.org/10.3406/flux.1987.1053)
- Rancière J., 2004, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris, 10-18, 240 p.
- Rancière J., 2000 (rééd 2020), *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, La Fabrique éditions : Diffusion Les Belles Lettres, 74 p.
- Rancière J., 1999, Le partage du sensible, *Multitudes. Revue politique artistique philosophique*. Repéré à <https://www.multitudes.net/le-partage-du-sensible/>

- Rea A. et Tripiet M., 2021, *Sociologie de l'immigration* 3e éd. Paris, la Découverte.
- Relieu M., 1999, Du tableau statistique à l'image audiovisuelle. Lieux et pratiques de la représentation en sciences sociales, *Réseaux*, 94(3), p. 49-86. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-1999-3-page-49.htm>
- Reynaud A., 1981, *Société, espace et justice : inégalités régionales et justice socio-spatiale* 1re éd. Paris, Presses universitaires de France, 263 p.
- Riboud Chaine C. et Makariou S., 2020, Conversation. Catherine Riboud Chaine / Sophie Makariou, in *Marc Riboud: histoires possibles*. Paris, Musée national des arts asiatiques-Guimet ; Réunion des musées nationaux-Grand Palais, p.6-17.
- Ricoeur P., 1975, *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 416 p.
- Ricoeur P., 1983, *Temps et récit. L'Intrigue et le Récit historique*. Tome 1. Paris, Ed. du Seuil, 320 p.
- Riis J. A., 2010, *How the Other Half Lives : Studies among the Tenements of New York*. Cambridge, 368 pages p.
- Ritaine É., 2010, 4 - Dramaturgie de l'intrusion migratoire: Teatro all'italiana, in *L'identité en jeux*. Karthala, p.201-221. DOI : [10.3917/kart.cons.2010.01.0201](https://doi.org/10.3917/kart.cons.2010.01.0201)
- Ritaine É., 2015, Quand les morts de Lampedusa entrent en politique : damnatio memoriae, *Cultures & conflits*, (99-100), p. 117-142. DOI : [10.4000/conflits.19110](https://doi.org/10.4000/conflits.19110)
- Robin N., 1994, *Villes nouvelles et intégration spatiale des familles maghrébines en Ile-de-France*. ORSTOM éd. Institut français de recherche scientifique, Paris.
- Robin N. et Louis P.-Y., 2019, Une mobilité singulière : les mineur(e)s de l'Afrique subsaharienne aux rives sud de la Méditerranée, in Scioldo-Zürcher Y., Hily M.-A. et Ma Mung E. (dir.), *Etudier les migrations internationales*. Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p.87-115.
- Rogoff I., 2000, *Terra infirma: geography's visual culture*. London ; New York, Routledge, 195 p.
- Rose G., 1992, Geography as a science of observation: landscape, the gaze and masculinity, in Ros G. et Driver F. (dir.), *Nature and Science: essays on the history of geographical knowledge*. Cheltenham, p.8-18.
- Rose G., 1996, Teaching visualised geographies: towards a methodology for the interpretation of visual materials, *Journal of Geography in Higher Education*, 20(3), p. 281-294. DOI : [10.1080/03098269608709373](https://doi.org/10.1080/03098269608709373)
- Rosière S., 2006, *Le nettoyage ethnique: terreur et peuplement*. Paris, Ellipses, 297 p.
- Rosière S., 2007a, Comprendre l'espace politique, *L'Espace Politique*, (1). DOI : [10.4000/espacepolitique.223](https://doi.org/10.4000/espacepolitique.223)
- Rosière S., 2007b, *Géographie politique & géopolitique: une grammaire de l'espace politique* 2e éd. mise à jour. Paris, Ellipses, 426 p.
- Rosière S., Cox K. R., Vacchiani-Marcuzzo C. et Dahlman C. (dir.), 2009, *Penser l'espace politique*. Paris, Ellipses, 346 p.
- Said E. W., 1978, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*. Paris, Éditions du Seuil, 592 p.
- Salgado S., 2014, *La main de l'homme: une archéologie de l'ère industrielle*. Paris, Éditions de La Martinière, 400 p.
- Sansot P., 1971, *Poétique de la ville* vol. n°8. Paris, C. Klincksieck, 442 p.

- Sartoretti I. et Manuelli R., 2020, L'espace domestique comme fait social total. Penser avec la photographie. DOI : [10.26151/ESPACESTEMPS.NET-EX8E-MB42](https://doi.org/10.26151/ESPACESTEMPS.NET-EX8E-MB42)
- Saunders R. A. et Strukov V., 2020, *Popular Geopolitics : plotting an evolving interdiscipline*. S.I., ROUTLEDGE, 272 p.
- Saunders R. A. et Vlad S., 2018, *Popular Geopolitics: Plotting an Evolving Interdiscipline* 1^{re} éd.; édité par R. A. Saunders et V. Strukov. Routledge, 272 p. DOI : [10.4324/9781351205030](https://doi.org/10.4324/9781351205030)
- Sayad A., 2014, *La fabrication des identités culturelles*. Edition établie et préfacée par Pérez A., Paris, Raisons d'agir éd, 205 p.
- Sayad A., 2006 (a), *Les enfants illégitimes*. Paris, Raisons d'agir éd.
- Sayad A., 2006 (b), *L'illusion provisoire*. Paris, Raisons d'agir éd, 216 p.
- Schmoll C., 2005, Pratiques spatiales transnationales et stratégies de mobilité des commerçantes tunisiennes, *Revue européenne des migrations internationales*, 21(1), p. 131-154. DOI : [10.4000/remi.2352](https://doi.org/10.4000/remi.2352)
- Schmoll C., 2020 (a), Les damnées de la mer : femmes et frontières en Méditerranée. Paris, La Découverte, 247 p.
- Schmoll C., 2020 (b), Les échelles de l'autonomie : corps, espace domestique, espace numérique, in *Les damnées de la mer*. Paris, La Découverte, p.159-183. Repéré à <https://www.cairn.info/les-damnees-de-la-mer--9782348041075-p-159.htm>
- Schneller K., 2017, Sur les traces de Rosalind Krauss, *Études photographiques*, (21), p. 123-143.
- Segalen V., 1978, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du Divers*. Paris, Fata Morgana, 96 p.
- Sekula A., 1984, The Instrumental Image : Steichen at War, in *Photography against the Grain*. Halifax, Press of the Nova Scotia College of Art and Design, p.32-51.
- Sekula A., Muracciole M. et Lugon O., 2013, *Écrits sur la photographie : 1974-1986*. Paris, Beaux-arts de Paris éd, 304 p.
- Sen A., 2001, *Development as freedom*. Oxford ; New York, Oxford University Press, 366 p.
- Sereni E., 1965, *Histoire du paysage rural italien*. Traduit de l'Italien par Louise Gross. Paris, Julliard, 328 p.
- Sharp J. P., 2000, *Condensing the Cold War: Reader's digest and American identity*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 207 p.
- Sidaway J. D., 2009, Shadows on the Path : Negotiating Geopolitics on an Urban Section of Britain's South West Coast Path, *Environment and Planning D: Society and Space*, 27(6), p. 1091-1116. DOI : [10.1068/d5508](https://doi.org/10.1068/d5508)
- Simmel G., Deroche-Gurcel L. et Muller S., 2013, *Sociologie: étude sur les formes de la socialisation* Nouvelle éd. Paris, PUF, 780 p.
- Simon G., 1979, *L'espace des travailleurs tunisiens en France : structures et fonctionnement d'un champ migratoire international*. Poitiers, Gildas Simon, 426 p.
- Simon G., 1981, Réflexions sur la notion de champ migratoire international., *Hommes et Terres du Nord*, 1(1), p. 85-89. DOI : [10.3406/htn.1981.1667](https://doi.org/10.3406/htn.1981.1667)
- Simon G., 1995, *Géodynamique des migrations internationales dans le monde* 1^{re} éd. Paris, Preses universitaires de France, 429 p.

- Simon G., 2000, La mise en place et l'évolution du concept de champ migratoire, *Géographes associés*, 24(1), p. 99-103. DOI : [10.3406/geoas.2000.2449](https://doi.org/10.3406/geoas.2000.2449)
- Simon G., 2006, Migrations, la spatialisation du regard, *Revue européenne des migrations internationales*, 22(2), p. 9-21. DOI : [10.4000/remi.2815](https://doi.org/10.4000/remi.2815)
- Simon G., 2008, *La planète migratoire dans la mondialisation*. Paris, A. Colin, 255 p.
- Sire A., Arkin S. et Bertrand A., 2019, *Wright Morris, L'essence du visible* Catalogue d'exposition, Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson, 18 juin-29 septembre 2019. Paris, Fondation Henri Cartier-Bresson Éditions Xavier Barral, 199 p.
- Sirven H., 2015, Comparer les arts à l'aune d'une esthétique du divers ? Retour vers Victor Segalen et ses ouvertures actuelles, *Nouvelle revue d'esthétique*, 16(2), p. 83-96. DOI : [10.3917/nre.016.0083](https://doi.org/10.3917/nre.016.0083)
- Smith W. E. et Smith A. M., 1975, *Minamata : Words and photos. By W. Eugene Smith and Aileen M[ioko] Smith*. London, Chatto & Windus, 192 p.
- Soja, Edward, W., 2009, Taking space personally, in *The spatial Turn. Interdisciplinary perspectives*. B. Warf et S. Arias (ed.). London, Routledge, p.11-35.
- Sontag S., 1993, *Sur la photographie*. Paris, C. Bourgois, 240 p.
- Stierl M., 2020, *Migrant resistance in contemporary europe*. London, Routledge, Taylor & Francis Group, 252 p.
- Strauss D. L., 2012, *Between the eyes: essays on photography and politics*[Reprint edition]. New York, N.Y., Aperture Foundation.
- Tallagrand D., Thibaud J.-P. et Tixier N. (dir.), 2021, *L'usage des ambiances : une épreuve sensible des situations*. Communication présentée au Colloque de Cerisy, Paris, Hermann, 495 p.
- Tapia S. de, 2005, *Migrations et diasporas turques : circulation migratoire et continuité territoriale ; (1957-2004)*. Paris, Maisonneuve & Larose, 402 p.
- Tarrius A., 1992a, Circulation des élites professionnelles et intégration européenne, *Revue européenne des migrations internationales*, 8(2), p. 27-56. DOI : [10.3406/remi.1992.1320](https://doi.org/10.3406/remi.1992.1320)
- Tarrius A., 1992b, *Les fourmis d'Europe : migrants riches, migrants pauvres et nouvelles villes internationales*. Paris, L'Harmattan, 207 p.
- Tarrius A., 2001, Nouvelles formes migratoires, nouveaux cosmopolitismes, in *Bassand M., Kaufmann V. et Joye D. (eds), Enjeux de la sociologie urbaine*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, p.103-134.
- Tarrius A., 2015, *Étrangers de passage : poor to poor, peer to peer*. La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 171 p.
- Thien D., 2009, Death and Bingo ? The Royal Canadian Legion's unexpected spaces of emotion, in *Smith M., Davidson J., Cameron L. et Bondi L. (dir.), Emotion, Place and Culture*. Farnham, Ashgate, p.207-226.
- Thompson N., 2017, *Culture as weapon: the art of influence in everyday life*. Brooklyn, Melville House, 272 p.
- Thompson N., 2015, *Seeing power: art and activism in the 21st century*. Brooklyn, NY, Melville House Publishing, 165 p.
- Thompson N., Kastner J. et Paglen T., 2008, *Experimental geography*. Brooklyn, N.Y. : New York, Melville House ; Independent Curators International, 168 p.

- Thrift N., (s. d.-a), Intensities of feeling : towards a spatial politics of affect, *Geografiska Annaler, Series B* 86, p. 57-78.
- Thrift N., (s. d.-b), It's the little things, in *Dodds, K. and Atkinson D. (eds) Geopolitical traditions : a century of geopolitical thought*. London : Routledge, p.380-387.
- Thrift N. et Dewsbury J.-D., 2000, Dead Geographies—And How to Make Them Live, *Environment and Planning D: Society and Space*, 18(4), p. 411-432. DOI : [10.1068/d1804ed](https://doi.org/10.1068/d1804ed)
- Thrift N. J., 2008, *Non-representational theory: space, politics, affect*. Milton Park, Abingdon, Oxon ; New York, NY, Routledge, 325 p.
- Tuan Y., 2002, *Space and place : the perspective of experience*. Minneapolis, University of Minnesota press.
- Tuan Y.-F., 1974, *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*. Englewood Cliffs, N.J, Prentice-Hall, 260 p.
- Turri-Hoelken A., 2016, La pratique dialogique, une nouvelle pratique dans le champ photographique, in *Dautrey Jehanne (dir.), Milieux et Créativité*. Paris, Presses du réel, p.248-266.
- Van Gelder H., 2015, *Allan Sekula, « Ship of fools-The dockers' museum »* Éd. française. Rennes, la Criée centre d'art contemporain FRAC Bretagne.
- Veschambre V., 2008, *Traces et mémoires urbaines: enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 315 p.
- Vidal de la Blache P., 1913, Des caractères distinctifs de la géographie, *Annales de Géographie*, 22(124), p. 289-299. DOI : [10.3406/geo.1913.8245](https://doi.org/10.3406/geo.1913.8245)
- Vidal de La Blache P. et George P., 1903, *Tableau de la géographie de la France*. Paris, la Table ronde.
- Volvey A., 2012, *Transitionnelles géographies. Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique* [Mémoire d'Habilitation à diriger des recherches sous la direction d'Isabelle Lefort, 3 volumes], Document inédit. Université de Lyon 2. Repéré à <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00803871>
- Volvey A., 2016, Sur le terrain de l'émotion : déconstruire la question émotionnelle en géographie pour reconstruire son horizon épistémologique, *Carnets de géographes*, (9). DOI : [10.4000/cdg.541](https://doi.org/10.4000/cdg.541)
- Warburg A. M., Ohrt R., Heil A., Scherer B. M., Sherman W. H. et Wedepohl C., 2020, *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne - The Original*. Berlin, Hatje Cantz, 183 p.
- Warburg A., Recht R. et Zilberfarb S., 2012, *L'Atlas Mnemosyne*. Paris, L'Écarquillé [u.a.], 197 p.
- Waterton E., 2020, Landscape and Non-Representational Theories, in *Howard, P. , Thompson, I. and Waterton, E. (eds)(forthcoming) The Routledge Companion to Landscape Studies*. London, Routledge, p.
- Weizman E., 2014, Introduction, in *Franke A., Weizman E. et Haus der Kulturen der Welt (dir.) Forensis: the architecture of public truth*. Berlin, Sternberg Press, p.9-34.
- Whatmore S., 2006, Materialist returns: practising cultural geography in and for a more-than-human world, *Cultural Geographies*, 13(4), p. 600-609. DOI : [10.1191/1474474006cgj377oa](https://doi.org/10.1191/1474474006cgj377oa)
- Wihtol de Wenden C., 2009, *La globalisation humaine*. Paris, Presses universitaires de France, 261 p.
- Wihtol de Wenden C., 2005, Vers une externalisation de l'asile, *Projet*, 284(1), p. 19. DOI : [10.3917/pro.284.0019](https://doi.org/10.3917/pro.284.0019)
- Winogrand G., 1985, Gary Winogrand (entretien), in *Dossier Winogrand* vol. 4. Camera International, p.14-15.

Wylie J., 2002, An essay on ascending Glastonbury Tor, *Geoforum*, 33(4), p. 441-454.

Wylie J., 2005, A Single Day's Walking: Narrating Self and Landscape on the South West Coast Path, *Transactions of the Institute of British Geographers*, 30(2), p. 234-247. Repéré à <http://www.jstor.org/stable/3804521>. Accessed 24 Feb. 2023.

Yavuz P. E., 2008, Photographie, séquence et texte. Le Narrative art aux confins d'une temporalité féconde, *Image [&] Narrative [e-journal]*, (23). Repéré à <http://www.imageandnarrative.be/timeandphotography/yavuz.htm>

Zink M., 2008, Bricoler à bonne distance, *La lettre du Collège de France*, (Hors-série 2), p. 26-28. DOI : [10.4000/lettre-cdf.218](https://doi.org/10.4000/lettre-cdf.218)

Liste des planches

PLANCHE 1.1 – DE LA PRISE DE VUE AU TIRAGE. LE PROCESSUS DE RÉALISATION DE L’IMAGE	18
PLANCHE 1.2 - INTERPRÉTATION SENSIBLE. UN EXEMPLE D’ÉCRITURES PHOTOGRAPHIQUES SUCCESSIVES. ANCIEN CAMP DE RÉFUGIÉS DE L’AÉRODROME, SAINT-LAURENT-DU-MARONI, NOV. 2022.....	33
PLANCHE 1.3 - MONTAGE D’UNE IMAGE PANORAMIQUE À PARTIR D’UNE SÉRIE DE PRISES DE VUES.....	34
PLANCHE 1.4 - RÉCURRENCES À PARTIR D’OBJETS TRANSITIONNELS (PHOTOGRAPHIES MONTRÉES COMME TÉMOIGNAGES).....	39
PLANCHE 1.5 - TROIS FIGURES DE JOSÉ GOMÈS. UNE FORME CHRONOTOPIQUE SUR DES LIEUX DU PARCOURS.....	40
PLANCHE 1.6 - TROIS MOMENT-LIEUX RELATIONNELS (PHILIP STANLEY PALTON, SAINT-LAURENT-DU-MARONI, OCT. 2021)	46
PLANCHE 1.7 - LE GESTE EN PHOTOGRAPHIE. LA PLANCHE-CONTACT, UNE EMPREINTE LUMINEUSE DU GESTE.....	50
PLANCHE 1.8 - SIGNIFICATIONS DES MOTIFS (EXEMPLE DE MOTIFS RELIGIEUX)	56
PLANCHE 1.9 - LES FORMES CHRONOTOPIQUES D’UNE SÉQUENCE DE PHOTOGRAPHIES. L’EXEMPLE DE SITES D’ACCUEIL DE COLLECTIFS D’IMMIGRÉS (CHARVEIN-ACAROUANY), 2021-2022	60
PLANCHE 1.10 - LE TERRAIN MIS EN IMAGES (QUARTIERS BIBI, SAINT-LAURENT-DU-MARONI, 2019-2021)	67
PLANCHE 1.11 - L’ESPACE DANS LA COMPOSITION D’UNE PHOTOGRAPHIE. L’ENFANT HIPSTER, SAINT-LAURENT-DU-MARONI, QUARTIER BIBI, MARS 2019.....	71
PLANCHE 1.12 - LA RELATION DANS LA COMPOSITION D’UNE PHOTOGRAPHIE. REGARDS, INDIVIDUS ET ESPACE. MÈRE ET FILLE. CAYENNE, QUARTIER LA MATINHA, 2008.....	73
PLANCHE 1.13 - TROIS FIGURES DE JOSEPH HO CHO SHU, CAYENNE, 2021.....	76
PLANCHE 1.14 - LE TERRAIN EN INDICES, EN SIGNES ET EN SYMBOLES (QUARTIERS BIBI, SAINT-LAURENT-DU-MARONI, 2019-2021)	82
PLANCHE 1.15 - DES LIEUX D’IMMIGRATIONS INVISIBLES, LES TRACES	83
PLANCHE 2.1 – FIGURES ET ÉCHELLES GÉOGRAPHIQUES DANS LA VISUALITÉ MIGRATOIRE	103
PLANCHE 2.2 – LA MISE EN PHOTOGRAPHIES DU CORPS DES MIGRANTS : REPRÉSENTATIONS ICONIQUES ET PRODUCTION D’UNE ALTERITE NORMATIVE	109
PLANCHE 2.3 - IMAGES PROPOSÉES PAR DES LOGICIELS D’IA GÉNÉRATIVE (DALL-E2, WOMBO DREAM)	114
PLANCHE 2.4 – L’ICONOLOGIE DE LA FIGURE DU MIGRANT. EXEMPLES D’IMAGES PRIMÉES (WORLD PRESS, VISA D’OR HUMANITAIRE, NATIONAL GEOGRAPHIC).....	117
PLANCHE 2.5 - CONTRE-VISUALITÉS ET SPATIALISATIONS. ESTHÉTISATION, DÉCONSTRUCTIONS ICONOLOGIQUES ET POLITIQUE DANS L’ART CONTEMPORAIN	126
PLANCHE 2.6 - CONTRE-VISUALITÉS ET TERRITORIALITÉS ALTERNATIVES (BORDERS FORENSICS).....	130
PLANCHE 2.7 – (SE) VOIR COMME UN MIGRANT	134
PLANCHE 2.8 – UNE APPROCHE PHOTOGRAPHIQUE DIALOGIQUE : VISUALITÉ ET TERRITORIALITÉ D’UNE GÉOPOLITIQUE DU REGARD	138
PLANCHE 3.1 - LA VISUALITÉ DES MIGRATIONS EN GUYANE AU PRISME DE L’IA GÉNÉRATIVE	160
PLANCHE 3.2 – LE PRINCIPE D’INTERSEMIOICITÉ VISUELLE ET TEXTUELLE. EXEMPLE À PARTIR D’UNE PHOTOGRAPHIE DE L’OIM....	164

Index du portfolio

PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 1 # QUITTER # FRONTIÈRES # SEUILS.....	148
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 2 # TRANSIT # ERRANCE # MARGE.....	149

PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 3 # TRANSIT # CAPABILITÉS # VULNÉRABILITÉS	150
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 4 # OBJETS # CE QU'ON GARDE	151
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 5 # RESTER # DEVENIR LES-GENS-D'ICI.....	152
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 6 # S'ÉTABLIR # CIRCULATION	153
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 7 # S'ÉTABLIR # DESCENDANCE	154
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 8 # HÉRITAGES # MÉMOIRES MIGRATOIRES	155
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 9 # ARÈNE # PIT # COQ BATAY	156
PORTFOLIO SENSIBLE - PORTRAITS-PAYSAGES 10 # HABITER	157

Liste des figures et des synthèses

FIGURE 2.1 - ANALYSE BIBLIOMÉTRIQUE SUR L'OCCURRENCE "MIGRATIONS INTERNATIONALES"/"INTERNATIONAL MIGRATIONS" _ VOLUME DE PUBLICATIONS (ARTICLES) SELON LES BASES BIBLIOGRAPHIQUES ET LES PÉRIODES.....	89
FIGURE 2.2 - ANALYSE TEXTOMÉTRIQUE ASSOCIÉE AUX MIGRATIONS INTERNATIONALES_BASES FRANCOPHONES AGRÉGÉES_CAIRN + OPEN EDITIONS	91
FIGURE 2.3 - ANALYSE TEXTOMÉTRIQUE ASSOCIÉE AUX MIGRATIONS INTERNATIONALES_BASES ANGLOPHONES_LENS	92
FIGURE 2.4 –LES CORPS DES MIGRANTS AU CROISEMENT DES FIGURES GÉOGRAPHIQUES, DES PERCEPTIONS ET DES REGISTRES ACTORIELS	108
FIGURE 2.5 – LES REGISTRES DES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES DES MIGRANTS SELON LES SITUATIONS MIGRATOIRES, LES ÉMOTIONS ET LES MESSAGES	111
FIGURE 3.1 - PRINCIPE D'ANALYSE DES COVARIATIONS INTERSÉMIOTIQUES ENTRE OCCURENCES ICONOLOGIQUES ET TEXTUELLES ...	165
SYNTHÈSE 1.1 : EXPOSITIONS DE PHOTOGRAPHIES.....	13
SYNTHÈSE 3.1 - ÉCHANTILLON D'ACTEURS, DE DONNÉES ET D'ÉCHELLES RETENUS_PROJET ANR HYCI (EN COURS)	166

A

Adams A, 28
Adams R, 64
Adrien, 163
Agamben, 115
Agee, 16, 23, 77
Agier, 87, 101
Agnew, 95
Akoka, 80, 86
Albera, 77
Aldhuy, 28, 62, 63, 65, 80
Alexander, 122
Alonso Gomez, 7, 120, 124
Althusser, 96
Amilhat Szary, 42, 68, 97, 121, 123, 124, 125, 139
Anderson, 61
Appadurai, 132
Arbus, 44, 48
Arkin, 22
Atget, 22
Aubenas, 16
AUDEG, 79
Augoyard, 74
Aumond, 144
Aumont, 14, 120

B

Bacon, 7, 144
Baïda, 28
Bakhtine, 37, 84
Bal, 96, 107
Ballif, 97
Baltz, 44
Barth, 98
Barthelemy, 145
Barthes, 15, 25
Bartmanski, 122
Bateson, 23, 47
Bauder, 87
Bazin, 16, 23, 77, 105, 115, 124, 136
Becher, 44
Belting, 21, 68, 77, 78, 95, 122
Benjamin, 96
Bennafla, 7, 88
Benraad, 139, 140
Berdoulay, 68
Berdoulay et al., 121
Berque, 41, 69, 145
Bertholdy, 28
Berthomière, 22, 27, 136
Björgvinsson et al, 125
Björgvinsson *et al.*, 125
Boehm, 93
Boidy, 86, 93, 96, 122
Boltanski, 25

Borcila, 87
Bos, 107
Boubat, 19
Bouchet, 163
Bourdieu, 23, 25, 77
Bourdin, 26
Bourke-White, 51
Boyer *et al.*, 87, 97
Brannan, 22
Brunet, 69, 121
Bruslé, 131
Bryson, 96
Bryson, 107
Büchel, 125, 126
Butler, 97, 136

C

Calbérac, 65, 68
Callon, 141
Cantat et al, 86
Capa C., 43
Carlier, 7, 133
Carter, 140
Cartier-Bresson, 66
Casemajor, 93
Castells, 132
Castles, 131
Cégretin, 28
Charillon, 86
Chenal, 21, 35
Chevalier, 139, 140
Claval, 4, 123
Clochard, 87
Collier, 35, 45
Collier et Collier, 16, 21
Colonosmos, 86
Condon, 132
Conord, 6, 14, 20, 22, 169
Cormier-Labrecque, 14
Cornelius, 7
Cortès, 86, 131
Cosgrove, 123
Cressole, 23
Cristofol, 4, 22
Crozier, 133
Cusset, 21

D

Da Costa Gomes, 68
Dagognet, 69
Davidson, 23
De Genova, 87, 88, 110, 115
De Luca, 144
De Sardan, 88, 161
Debord, 4, 96, 100
Delamarre, 132

Deleuze, 28
Depardon, 23, 43
Depoorter, 146
Desille, 169
Dewsbury, 61, 140
Didi-Huberman, 53, 59, 61, 68, 77, 78, 136
Didiot, 97
Diminescu, 141
Dittmer, 7, 86, 95, 96, 99, 107, 139, 170
Dixon, 140
Dodds, 95, 96, 170
Dolphin, 101
Dorigny, 23
Driver, 136
Du et Meyer, 16, 21
Du Gay, 112
Dubois, 16, 21, 26, 47, 169
Dugray, 136
Durand, 133
Duteil-Ogata, 35

E

Eco, 36
Edwards, 37
Elias, 77
Elias et Kamnitzer, 23
Engle, 23
Epstein, 23
Evans, 16, 22, 23, 43, 77

F

Faist, 140, 144
Fanon, 110
Faret, 86, 131
Fassin *et al.*, 115
Fert, 138
Fiset, 31, 112
Flamant, 7
Flusser, 6, 25, 29, 47, 169
Forensis, 128
Forensis Architecture, 127
Forster, 93
Foucault, 4, 7, 96, 107, 120
Frank, 43
Freedberg, 98
Friedberg, 133
Friedlander, 43
Friedmann_Capa R., 43

G

Gaille, 136, 137, 138
Gasarian, 11
Gebauer, 64
Gell, 7, 136, 170
Gendrot, 6, 68
Genova (De), 113
Georges Didi-Huberman, 158
Giacommelli, 41
Giddens, 53
Glissant, 6, 41, 59

Goffman, 36, 47, 48, 84
Goldblatt, 23
Goldin, 48
Gomis, 125
Gonin, 86
Gottmann, 68
Gourcy (de), 131
Gray, 96, 139, 170
Grayson, 99, 107, 123
Green, 132
Greiner *et al.*, 95
Grison, 54, 69, 78, 121, 123
Grossman, 23
Guillot, 90
Guinard, 22, 44, 122, 136
Guldi, 94

H

Habbard, 101
Hagget, 17
Hall, 43, 112, 136
Hancock, 115
Harper, 16, 21, 23
Heller, 88, 115, 120, 127, 131, 132, 161
Heller *et al.*, 87
Heller et Pezzani, 97
Héran, 86, 132
Hervé, 64
Hilly, 131
Hine, 16, 22
Hollifield, 7, 87, 132, 142
Horvat, 19, 41
Huguier, 23, 35, 48
Husserl, 25
Huyghe, 64
Huys, 53

I

Imbert, 136

J

Jageira, 25
Jay, 4
Jouve, 8, 119, 129, 137
Juteau, 98

K

Kamnitzer, 77
Keenan, 127
Kerouac, 43
Koudelka, 101
Krauss, 25, 26
Kuus, 95

L

Labussière, 28, 62, 63, 65, 68, 80
Lacoste, 47, 128
Lacroix, 7

Lambelet, 25, 26, 27
Lange, 22
Laplace-Treiture, 121
Laplantine, 72, 74, 78, 121
Lartigue, 48
Laurier, 61
Lavoine, 44, 125, 126
Le Gall, 16, 23
Lecadet, 87
Lévi-Strauss, 28, 55
Lévy, 7, 94, 121, 170
Loeffler, 35
Lorimer, 61, 62
Louis, 7, 144
Lugon, 4, 22, 35
Lussault, 4, 7, 101, 121, 162

M

Ma Mung, 7, 86, 121, 131, 133, 141, 142, 161
Macpherson, 42, 53, 122, 136, 139
Makariou, 44
Maneri, 87, 88, 110, 112, 115, 118, 142, 161
Manuelli, 36
Margolis, 93
Marston, 99
Martin, 7, 120, 124
Martinengo, 58
Massey, 17, 42, 95, 96, 121
Mauss, 22
Mazzara, 118, 125, 126
Mbembé, 112
McCormack, 22, 72, 74, 81, 139, 140
McElvaney, 133
Mead, 23, 47
Mekdjian, 162
Mendibil, 65, 68
Merleau-Ponty, 6, 8, 19, 22, 27, 47, 59, 79, 140
Merriman *et al.*, 122
Mersmann, 147, 163
Mezzadra, 7, 87, 125, 131, 132, 133, 142
Mirzoeff, 7, 8, 85, 86, 93, 119, 120, 124, 127, 142, 158, 159, 161, 170
Missika, 125, 126
Mitchell, 6, 7, 51, 58, 64, 65, 78, 93, 96, 97, 98, 106, 118, 122, 127, 142, 169, 170
Mofokeng, 23
Moholy-Nagy, 22
Mondzain, 8, 119, 122, 124, 125, 129, 135, 137, 169
Mora, 22
Morris, 22
Murriacole, 35

N

Nash, 136
Nègre, 22
Neilson, 131, 132
Nikielska-Sekula, 169

O

Ó Tuathail, 7, 86, 95, 96, 99, 107, 142, 170

P

Panofski, 6
Panofsky, 22, 51, 53, 55, 61, 96, 104, 106, 111
Papadopoulos, 87
Papinot, 45
Paquet, 31, 112
Parr, 23
Pasquiers, 21
Pauwels, 93
Pécoud, 87, 163
Peirce, 26, 35, 51
Performascope, 61, 72
Petit, 144
Pezzani, 115, 127, 131, 132, 161
Philo, 61
Pian, 98
Piantoni, 35, 146, 158
Pierce, 65
Piette, 25, 35, 53, 65, 72, 78, 124
Pogliano, 115
Poivert, 25, 26, 27, 64, 93, 96
Portès, 132
Poutignat, 98
Power, 96, 170
Price S., 146
Pumain, 121

Q

Quassoli, 110, 115

R

Raffestin, 7, 8, 17, 42, 85, 86, 94, 95, 96, 121, 142, 161, 170
Ramsay, 125, 126
Rancière, 99, 120
Raulin, 22, 44
Rea, 86
Réa, 80
Relieu, 25
Reynaud, 17, 43, 65, 121
Riboud Chaine, 44
Ricoeur, 58, 81
Riis, 22
Rinaudo, 131
Ritaine, 112, 113
Robic, 68
Robin, 144, 158
Robin, 7
Rochefort, 65
Rogoff, 54, 94
Rose, 35, 42, 62, 94, 121, 136
Rose et Tolia-Kelly, 94
Rosenblum, 22
Rosière, 42, 95, 97, 142
Rothstein, 22

S

Said, 20
Saint-Julien, 121

Salgado, 23
Sander, 22
Sansot, 121
Sartoretti, 36
Sayad, 98
Schmoll, 87, 121, 131, 132
Schneller, 26
Segalen, 19, 20, 41, 145
Sekula, 6, 35, 36, 127, 136
Sekula et al., 6
Sen, 21
Sereni, 145
Shahn, 22
Sharp, 95, 170
Sidaway, 139
Simon, 98, 121, 131, 142, 167
Simpson, 62
Sire, 22
Sirven, 41
Siskind, 23
Smith, 23, 28, 99
Sontag, 25, 42, 45, 51
Staszak, 121
Stieglitz, 57
Stierl, 7, 88
Strauss, 146
Streiff-Fenart, 98
Suprenant, 23

T

Tallagrand, 72, 74
Tapia (de), 86
Tarrus, 86, 131
Thien, 139

Thompson, 4, 8, 84
Thrift, 8, 42, 61, 62, 84, 122, 140
Tratnjek, 22, 44
Tripier, 86
Tsianos, 87
Tuan, 136
Turri-Hoelken, 8, 136, 142

V

Vernant, 53
Veschambre, 27, 78
Vidal de la Blache, 4, 5
Vincent-Arnaud, 163
Vollaire, 136
Volvey, 22, 44, 65, 121

W

Warburg, 22, 51, 52, 53, 69, 77, 96, 104, 106, 111
Warburg *et al.*, 6
Waterton, 53, 122
Weizman, 128
Whatmore, 139
White, 57
Wihtol de Wenden, 86, 132
Will, 93
Winogrand, 19, 25, 43
Wylie, 42, 53, 62, 136, 139

Z

Zimmermann, 7, 80
Zink, 20

Table des matières

REMERCIEMENTS	2
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION GENERALE	4
CHAPITRE 1. LA PHOTOGRAPHIE : UN ARTEFACT CREATIF ET UNE DEMARCHE EXPERIMENTALE POUR SAISIR LES SPATIALITES (REFLEXIONS A PARTIR DES PARCOURS MIGRATOIRES EN GUYANE FR.).....	9
I. ENTRE APPROCHE SENSIBLE ET CONSTRUCTION RATIONNELLE : LE RECOURS A UNE ECRITURE PHOTOGRAPHIQUE POUR VISUALISER LES LIEUX, LES AUTRES, LES LIENS.....	10
A. <i>Du rapport personnel que j'entretiens avec la photographie</i>	10
a) Commencer par le noir : l'image, l'attente	10
b) Faire la lumière sur le <i>mystérieux</i> (Segalen) : la question du regard	19
c) Situer mes emprunts aux autres sciences sociales	21
A. <i>L'image photographique pour (re)lire et (ré)écrire les faits sociaux</i>	25
a) La véracité des images dans l'écriture photographique : une fausse question	25
b) Une écriture visuelle pour interpréter les signes.....	28
B. <i>Espace-temps-récit : la photographie comme une forme chronotopique</i>	35
II. L'APPORT COGNITIF DE L'EXPERIENCE SENSIBLE ET SA TRANSCRIPTION PHOTOGRAPHIQUE : RELATION, GESTES ET FIGURES METAPHORIQUES	41
A. <i>L'Autre en moi : de la relation, de la distance en géographie et en photographie</i>	41
B. <i>Photographier le geste de l'Autre comme le signe d'une perception</i>	47
C. <i>Des motifs aux métaphores : transcrire le sensible par l'approche non-représentationnelle</i>	51
a) Les motifs : les conditions de l'interprétation des signes et des indices	51
b) Les éléments d'une narration visuelle : l'usage des <i>équivalents</i> (Stieglitz) et des métaphores	57
c) Saisir le sensible par les approches non-représentationnelles	61
III. PENSER LE TERRAIN AVEC LA PHOTOGRAPHIE : ENQUÊTE D'INDICES ET DE SIGNES.....	64
A. <i>La perception sensible des figures géographiques</i>	64
B. <i>Les spatialités visibles et invisibles dans une photographie</i>	68
C. <i>Une approche sémiotique du montage</i>	77
CONCLUSION CHAPITRE 1	84
CHAPITRE 2. UNE GÉOPOLITIQUE DU REGARD A L'ÉPREUVE DE L'ICONOLOGIE DES ACTEURS DE LA GOUVERNANCE DES MIGRATIONS INTERNATIONALES.....	85
I. APPROCHE GEOGRAPHIQUE DES MIGRATIONS INTERNATIONALES : VISUALITE ET TERRITORIALITE	86
A. <i>L'individu-migrant dans les jeux d'acteurs des migrations internationales au 21^e siècle</i>	86
B. <i>Les migrations internationales, un objet peu traité en géographie politique : synthèse bibliométrique et textométrique</i>	88
C. <i>Visualité et territorialité : une spatialisation des relations de pouvoir médiatisée par l'image</i>	93
II. L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE MÉDIATRICE DE LA DRAMATURGIE MIGRATOIRE : ACTEURS ET LIEUX D'UNE GÉOPOLITIQUE POPULAIRE.....	95
A. <i>La fonction des images photographiques : une culture visuelle populaire au cœur de la dialectique de l'altérité territorialisée</i>	96
B. <i>Esthétisation, visibilité, spatialités : les lieux et les corps des migrants dans la dialectique des différenciations du rapport à l'Autre</i>	100
a) Les figures et les échelles géographiques dans la visibilité migratoire.....	100
b) La mise en photographies du corps des migrants : représentations iconiques et perceptions normatives.....	104
c) L'iconologie de la figure du migrant productrice d'inégalités.....	110

III. VERS UNE GEOPOLITIQUE DU REGARD	120
A. <i>La production d'une contre-visualité émancipatrice : l'imaginaire comme condition d'une géopolitique renouvelée</i>	120
a) L'utilisation des visuels dans la géographie : une relation aux lieux dissociée d'une pensée par l'image.....	120
b) Le regard : l'imaginaire du non-visible contre l'essentialisme des images	122
B. <i>Contre-visualités et territorialités alternatives : (anti)esthétisation et (anti)sciences forensiques..</i>	124
C. <i>Une géopolitique du regard corrélative à l'autonomie du migrant</i>	131
a) Le migrant est une personne autonome en parcours migratoire. Un renversement de perspective dans les jeux d'acteurs de la gouvernance des migrations	131
b) Une approche photographique dialogique : visibilité et territorialité d'une géopolitique du regard	135
c) Une géopolitique populaire en renouvellement : du corps aux affects.....	139
 CONCLUSION CHAPITRE 2	 142

CHAPITRE 3. PRINCIPES OPÉRATIONNELS D'UNE GÉOPOLITIQUE DU REGARD : INTERSÉMIOTICITÉ, INÉGALITÉS 143

I. MÉMOIRE DU REGARD : UNE APPROCHE PHOTOGRAPHIQUE DIALOGIQUE DES PARCOURS	144
A. <i>L'écriture photographique : les portraits-paysages pour comprendre l'intime des parcours migratoires</i>	144
B. <i>La photographie en pratique : Chèche Lavi ! (Portfolio sensible)</i>	145
II. L'ANALYSE DES INÉGALITÉS PAR L'IMAGE ET LE RÉCIT : VERS UNE GÉNÉRALISATION	158
A. <i>Les récurrences tirées du terrain guyanais dans l'étude des parcours migratoires</i>	158
B. <i>Principes méthodologiques pour une géopolitique du regard : intersémiotité des représentations et inégalités socio-spatiales</i>	161
a) Comprendre l'asymétrie des relations par l'intersémiotité : confrontation des images photographiques et des textes produits par les acteurs.....	161
b) Covariations des motifs intersémiotiques visuels et textuels.....	162
c) Capter les données multisources pour produire une cartographie sensible : une ontologie fondée sur des algorithmes de reconnaissance de motifs et de mots.....	166
 CONCLUSION CHAPITRE 3	 168
 CONCLUSION GENERALE	 169
 BIBLIOGRAPHIE	 171
 LISTE DES PLANCHES	 191
INDEX DU PORTFOLIO	191
LISTE DES FIGURES ET DES SYNTHÈSES	192
INDEX DES AUTEUR-E-S CITÉ-E-S.....	193
 TABLE DES MATIERES	 197