Le « sujet » Depardon, les résonances philosophiques de son œuvre

The "Subject" Depardon, the Philosophical Aspects of his Work

Panayotis Papadimitropoulos

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/797>

DOI : 10.4000/marges.797

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2004

Pagination : 61-75

ISBN : 978-2-84292-246-7

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Panayotis Papadimitropoulos, « Le « sujet » Depardon, les résonances philosophiques de son œuvre », *Marges* [En ligne], 02 | 2004, mis en ligne le 15 avril 2005, consulté le 07 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/797> ; DOI : 10.4000/marges.797

Ce document a été généré automatiquement le 7 mai 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Le « sujet » Depardon, les résonances philosophiques de son œuvre

The “Subject” Depardon, the Philosophical Aspects of his Work

Panayotis Papadimitropoulos

Le vrai peintre, toute sa vie cherche la peinture ;
le vrai poète, la poésie, etc.

Paul Valéry

- 1 Les raisons pour lesquelles je me suis intéressé à son œuvre sont nombreuses. Premièrement, ce qui m’a toujours séduit chez lui ce sont ses écrits. Ses textes constituent à mes yeux une « photographologie », c’est-à-dire un discours portant à la fois sur le photographe en tant que sujet, sur le sujet photographié et, en dernier lieu, sur la photographie considérée comme un champ épistémologique autonome. Depardon ne cesse de « chercher la photographie » selon la formulation de Valéry mise en exergue de notre texte. Ses écrits sont importants pour la cause de la photographie et l’on peut les considérer comme une véritable extension de son activité de photographe. Mais Depardon n’est pas seulement photographe ; il écrit à propos de ses images et est aussi cinéaste. C’est la deuxième raison pour laquelle je me suis intéressé à lui. Il est à l’opposé de cette catégorie d’artistes que l’on pourrait nommer « monomaniaques », lesquels, une fois qu’ils ont trouvé un style, y restent cloîtrés à vie, sans oser opérer un quelconque renouvellement, la moindre rupture à l’intérieur du cadre qu’ils ont choisi d’explorer.
- 2 Depardon passe en revanche avec une facilité étonnante d’un sujet à l’autre ; mais aussi de la photographie à l’écriture et au cinéma, en inventant chaque fois de nouvelles combinaisons entre ces trois champs d’expression. Souvent, il double son sujet en publiant un livre photographique et un film cinématographique, comme pour son travail autour de l’asile psychiatrique San Clemente et plus récemment avec *Un homme sans l’Occident* (janvier 2003).
- 3 Tous ces ingrédients faisaient que Depardon était à mes yeux un artiste exceptionnel, qui mériterait une plus grande reconnaissance de son œuvre au-delà de frontières strictes de

la photographie, mais il me manquait la base théorique qui m'aiderait à étayer cette conviction.

- 4 Le point de départ de cet essai a été le livre de Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*¹. Sa lecture m'a permis de rapprocher les écrits de Depardon et la philosophie socratique et d'établir ainsi des liens entre le « moi acceptable », évoqué par Depardon dans *Errance*, le « connais-toi toi-même » socratique et le « souci de soi », largement remis en valeur dans le livre de Foucault.

1. Le « souci de soi », le « moi acceptable », la photographie entre art et métier

- 5 C'est en lisant les textes de Depardon que l'on perçoit leur filiation avec le « connais-toi toi-même » socratique. Depardon se livre à maintes reprises à une auto-analyse psychologique, il parle de ses projets avec une transparence étonnante et se montre un juge sévère envers lui-même et son métier de photographe.

Depardon écrit dans *Notes* :

J'ai fini de lire le Journal d'un homme trompé. J'ai rêvé cette nuit que j'étais dans un asile agressé par des déviants.

Samedi 11 novembre 1978. Demain je rentre à Beyrouth-Ouest, je suis fatigué, j'ai de plus en plus peur, je dors mal la nuit à cause des tirs, je ne fais rien de bon.

Dans *Correspondance new-yorkaise* :

4 juillet 1981...Il pleut il pleut ...J'ai envie de rentrer en France, de tout laisser tomber... je me demande ce que je fais ici.

15 juillet...J'erre dans les rues. Plus seul que jamais...

19 juillet...Je pense aux années 50, aux photographies de Robert Frank et Weegee.

23 juillet...En marchant je m'interroge sur le journalisme, l'information, le cinéma, la violence.

24 juillet...J'ai envie de faire des photos à la chambre...

30 juillet... Aujourd'hui, flip classique du photographe, "tout ce que je fais n'a aucun intérêt", etc.

Dans *Errance* :

Qu'est-ce que je vaudrais dès que je sors du thème, de l'histoire, de la légende, du mythe, du journalisme, de l'information, de tous les prétextes qui peuvent se greffer ? Qu'est-ce que je suis, qu'est-ce que je vaudrais, quel est mon regard² ?

- 6 Ces propos démontrent combien sa problématique d'artiste est proche de la philosophie du sujet, développée à partir du précepte socratique : *gnôthi seauton* (connais-toi toi-même). Depardon semble être fasciné par cette question et tous ses projets explorent en fait la problématique du rapport entre l'auteur et son médium. En fouillant son œuvre, on peut trouver des réponses à ces questions : qu'est-ce qu'être photographe ? Cinéaste ? Écrivain ? Comment faire pour combiner ces trois activités ? Il est sans doute l'unique photographe qui se sert tant de fois du pronom personnel « je » dans ses écrits, sans jamais en faire l'économie. La répétition des « je » dans ses écrits permet d'établir un lien de parenté avec le « je pense donc je suis » de Descartes. Le cogito cartésien est certes un écho du précepte socratique, mais il constitue aussi une rupture épistémologique à l'intérieur de l'histoire de la philosophie.
- 7 Rappelons les paroles de Valéry, qui donnait la mesure de cette rupture, en déclarant que ce qui l'étonnait chez Descartes était « la présence de lui-même dans ce prélude de philosophie. C'est, disait Valéry dans son discours d'ouverture du Congrès Descartes en

1937, l'emploi du Je et du Moi dans un ouvrage de cette espèce, et le son de la voix humaine [...] Le Je et le Moi devant nous introduire à des manières de pensée d'une entière généralité, voilà mon Descartes³. »

- 8 L'introduction du « je » dans la philosophie, tout comme dans la peinture et la poésie, posait quelques problèmes depuis l'Antiquité et surtout à partir d'Aristote qui avait fixé dans la *Poétique* les règles que devraient respecter les dramaturges grecs. Selon lui, la poésie lyrique, qui était centrée sur un individu et narrait sa propre existence ou décrivait ses états d'âme, ne correspondait pas à la vision de l'activité poétique, car la poésie devrait tendre vers le général. Dans le traité canonique de la *Poétique*, Aristote le dit, « le poète doit parler le moins possible en son nom personnel, puisque lorsqu'il le fait, il n'imité pas⁴. » Depardon ne fait que parler de lui et l'on conçoit bien qu'avec sa démarche il se situe aux antipodes de l'esthétique aristotélicienne. On peut présumer que sans le « moment cartésien » une telle esthétique subjectiviste serait sans doute impossible ; tel est l'avis de Foucault. Il soutient dans son ouvrage que la démarche cartésienne a requalifié le *gnôthi seauton* comme moment fondateur de la démarche philosophique. Il écrit, « c'est à la connaissance de soi, au moins comme forme de conscience, que se réfère la démarche cartésienne. De plus, en plaçant l'évidence de l'existence propre du sujet au principe même d'accès à l'être, c'était bien cette connaissance de soi-même (sous la forme de l'indubitabilité de mon existence comme sujet) qui faisait du « connais-toi toi-même » un accès fondamental à la vérité⁵. »
- 9 Michel Foucault, se référant aux origines du précepte socratique « connais-toi toi-même », nous rappelle qu'il s'agissait au départ de l'application concrète de la règle générale : il faut que tu t'occupes de toi-même, il ne faut pas que tu t'oublies toi-même, il faut que tu prennes soin de toi-même. Cette notion du « souci de soi » est la base sur laquelle s'appuie le philosophe pour interroger les multiples rapports entre subjectivité et vérité⁶.
- 10 Le « souci de soi » est la traduction de la formule grecque d'*epimeleia heautou* que les latins traduisaient à leur tour par la notion de *cura sui*. « L'*epimeleia heautou*, écrit le philosophe, c'est une attitude : à l'égard de soi, à l'égard des autres, à l'égard du monde. Se soucier de soi-même implique que l'on convertisse son regard, et que l'on reporte de l'extérieur sur... j'allais dire « un intérieur ». Il faut qu'on convertisse son regard de l'extérieur, des autres, du monde, etc., vers « soi-même ». Le souci de soi implique une certaine manière de veiller à ce qu'on pense et à ce qui se passe dans la pensée⁷. »
- 11 Depardon, comme s'il était vraiment un adepte de ce « souci de soi », fait de même ; il ne cesse de veiller à ce qui se passe dans sa propre pensée lorsqu'il photographie. De ses débuts de photographe, il écrit : « On m'envoyait sur Brigitte Bardot et je l'ai « planquée » un peu partout, je montais dans les arbres, je faisais des trous dans les greniers, j'attendais des journées entières, je rapportais des photos... tout le monde était content, on me félicitait, mais moi j'étais malheureux⁸. »
- 12 Cette histoire, souvent racontée par Depardon au cours de ses entrevues, témoigne de manière exemplaire de la discorde profonde qui s'installe, à certains moments de l'histoire du monde, entre un sujet conscient et son entourage, entre la vérité du sujet et les exigences du métier de photographe. « Qu'est-ce que s'occuper de soi-même, s'interroge Foucault ? [...] C'est s'occuper de son âme et ce n'est pas s'occuper de son corps⁹. » L'histoire de Brigitte Bardot confirme que Depardon n'oublie pas de s'occuper de son âme. Il ne se laisse pas emporter par le succès, le bonheur éphémère et les comforts procurés par le métier. Il veille surtout à rester en accord avec son âme et commence à se

poser des questions : que choisir ? être malheureux et avoir du succès ou bien le contraire ? Pourrait-on avoir les deux ? Pourrait-on concilier les règles et les exigences du métier avec le bien-être et le souci de soi ? Comment concilier les règles du métier et la vérité de soi ? La seule issue possible à ce dilemme éternel que les artistes se posent régulièrement, c'est de commencer à mettre en évidence ce qui constitue la vérité du métier. C'est ce qu'il fait dans quelques films tels que *Numéro zéro* et *Reporters*.

À propos du statut ambigu de la photographie, entre art et art appliqué, Depardon déclare :

dans la communication actuelle, la photo est trimballée de gauche à droite, à la fois cousine de l'art et du journalisme. Elle a du mal à se situer. Aujourd'hui, on force le photographe à être un artiste. On veut lui donner des lettres de noblesse. Je suis entre les deux¹⁰.

- 13 L'entreprise depardonienne ne cesse de questionner les rapports conflictuels entre le métier, le « je », et l'art ; ces trois instances étant couronnées par la quête d'un moi « acceptable ». « J'ai le pressentiment, écrit Depardon, que quelque chose ne sera plus comme avant. C'est peut-être là la vraie définition de l'*Errance* de sa quête, avec sa solitude et sa peur. C'est le désir que je cherchais, la pureté, la remise en cause, pour aller plus loin, au centre des choses, pour faire le vide autour de moi. Je me dois de me laver la tête, pour rencontrer le centre d'une nouvelle image, ni trop humaine, ni trop contemplative, où le moi est aspiré par les lieux quand le lieu n'est pas spectacle, ni surtout obstacle. [...] Cette quête devient la quête du moi acceptable¹¹. »
- 14 Depardon ne donne pas d'autres explications sur le sens de ce qu'il appelle « moi acceptable ». Qu'est-ce que ce « moi acceptable » ? Est-ce un « moi » qui, par des actions vertueuses menées au cours de la vie, aurait atteint un niveau supérieur par rapport à un « moi » précédent ? Et combien de « moi » y aurait-il chez une personne ? S'il peut y avoir un « moi acceptable », ne peut-on pas supposer qu'il y aurait également un autre moi, inacceptable ou peut-être « haïssable » ? Quelle serait alors la nature de ce moi « haïssable » ? « L'homme n'est que déguisement et hypocrisie, écrit Pascal. On ne fait que s'entre-tromper et s'entre-flatter¹². » Ou encore : « Le moi est haïssable [...] Le moi a deux qualités : il est injuste en soi, en ce qu'il se fait centre de tout ; il est incommode aux autres, en ce qu'il veut les asservir¹³. »
- 15 Paul Klee nous informe de son côté sur la nature du moi. En observant l'évolution de son propre moi, il écrit : « À des moments de clarté, il m'arrive de survoler douze ans d'évolution intérieure de mon propre moi. D'abord le moi contracturé, le moi affublé des grandes œillères (moi égocentrique), puis la disparition des œillères et du moi, et maintenant peu à peu un moi sans œillères (moi divin)¹⁴. »
- 16 Avec ces deux éclaircissements sur la nature du moi, on comprend mieux Depardon, lorsqu'il écrit que la quête de l'*errance* est la quête d'un moi acceptable. Le sujet de l'*errance* permet au moi du sujet photographiant de s'élever et d'atteindre un niveau supérieur par rapport à son moi précédent. Ce qui permet cette élévation c'est justement le courage, la détermination de l'auteur, mais aussi le caractère désintéressé du projet de l'*Errance*. Depardon entreprend ce projet pour la photographie, et non pas pour son confort personnel. Il prend des risques financiers, mais aussi des risques « esthétiques », car il sait que ce projet sera de nouveau mal compris par le monde de la photographie.
- 17 Depardon opère une première rupture dans le domaine du photojournalisme lorsqu'il publie *Notes*. « C'est vrai qu'à la fin des années 1970, conscient ou inconscient, je romps avec le photojournalisme, je l'exprime dans *Notes*. Je commence à tourner un certain

nombre de films, qui sont sans doute, pour certains, le prolongement de mon photojournalisme et à mon avis pas du tout : c'est au contraire une rupture, et c'est même un rejet¹⁵. » Comment cette rupture se manifeste-t-elle ? Depardon donne la réponse : « Je parle du monde. Je le filme dans sa douleur. Mais j'ose aussi parler de moi. Dans *Notes*, j'ai dû déranger des gens¹⁶. »

- 18 L'introduction du « je » au sein de ce système fermé qu'est le photojournalisme est considérée comme une révolution par les gens du métier, parce qu'il associe pour la première fois parcours intime et photographie d'actualité. Dans *Notes*, il laisse libre cours à un « je » intempestif, il se livre à des réflexions personnelles, il parle de ses états d'âme, de ses souvenirs d'enfance, autant de choses étrangères au travail du photojournaliste. Pour Depardon, c'était aussi une manière de protester contre les « fausses » légendes qui accompagnent souvent les images de presse. Il s'agissait pour lui de doter ses images de légendes entièrement « vraies ».
- 19 Depardon, de projet en projet, en passant de la photographie au cinéma, à l'écriture, et en inventant sans cesse de nouvelles combinaisons entre ces trois pratiques, ne cesse aussi de se transformer. Son dernier projet de l'errance l'a fortement marqué : « Le temps, écrit-il, que m'a apporté cette aventure unique de l'errance fait que je ne suis plus le même et que je ne peux plus me retrouver dans les mêmes conditions de photographie qu'auparavant. Il faut que j'avance. L'errance m'a profondément marqué¹⁷. »
- 20 Foucault souligne aussi la modification que doit opérer le sujet en quête de sa vérité : « On appellera, écrit-il, spiritualité l'ensemble de ces recherches, pratiques et expériences que peuvent être les purifications, les ascèses, les renoncements, les conversions du regard, les modifications de l'existence, etc., qui constituent, non pas pour la connaissance mais pour le sujet, pour l'être même du sujet, le prix à payer pour avoir accès à la vérité¹⁸. »
- 21 Y a-t-il toujours un prix à payer pour un sujet en quête de sa propre vérité ? De quelle nature (pourrait-être) ce prix ? Le sujet pourrait-il « laisser sa propre peau » à la recherche de cette vérité ?
- 22 Le prix à payer peut être l'incompréhension, l'isolement, la moquerie. Christian Caujolle, relatant comment *Correspondance new-yorkaise* a été vécue à l'intérieur du journal *Libération*, rappelle qu'il y avait beaucoup de personnes qui plaisantaient sur le ton « flippé » de Depardon, sur l'accumulation de « je suis triste », sur le ton direct et évident, à contre-courant des constructions littéraires du journalisme.

Le prix à payer peut être aussi la peur dont parle souvent Depardon dans ses textes.

La spiritualité, poursuit Foucault, postule que la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. La spiritualité postule que le sujet en tant que tel n'a pas droit, n'a pas la capacité d'avoir accès à la vérité. [...] Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point autre que lui-même pour avoir droit à l'accès à la vérité. La vérité n'est donnée au sujet qu'à un prix qui met en jeu l'être même du sujet. Car tel qu'il est, il n'est pas capable de vérité¹⁹.

J'ai changé, écrit Depardon. Le « moi » du début de l'errance, [...] et le « moi » d'aujourd'hui ne sont pas les mêmes²⁰.

- 23 Les conséquences du changement du sujet Depardon ne sont pas que bénéfiques pour celui-ci, comme on pourrait le croire. Voir son ancien « moi » comme une instance étrangère, faire en soi l'expérience de sa propre altérité, peut comporter quelques difficultés d'adaptation. Depardon raconte comment, au retour de l'errance, il a l'impression de régresser, lorsqu'il recommence à travailler sur des sujets commandés : « Il est vrai que l'errance a modifié ma façon de voir les choses. J'en ai pris conscience à

l'occasion de ce travail de commande que je viens de terminer. J'avais l'impression de revenir en arrière. J'avais l'impression d'avoir tout fait pour rien, de me retrouver devant l'annulation du retour²¹. »

- 24 Depardon expose une nouvelle fois dans ces propos le problème majeur que pose pour le photographe le passage de la photographie en tant qu'art au « métier ». La difficulté, parfois insurmontable, de combiner les deux démarches, est la source d'une profonde souffrance que seuls les mots peuvent parfois soulager.
- 25 *Notes* constitue donc la première rupture du système Depardon. Qu'est-ce qui fait qu'à certains moments des ruptures soient possibles ? Quelles sont les causes profondes de ces ruptures ? Où se situent leurs sources ? Pour le cas de Depardon, c'est la prise de conscience de l'aliénation qu'il subit en tant qu'homme par le métier. « J'étais un bon reporter, écrit-il, mais je ne sais pas si je suis un bon photographe²². » Cette formule paradoxale a le mérite de clarifier les rapports ambigus entre le métier et l'art.
- 26 La photo révèle ainsi le problème des rapports qui ont toujours existé entre l'art et une pratique de l'art qui relève du métier. On peut être un bon photographe, de la même manière que l'on peut être un bon dentiste, un bon artisan. C'est là toute la question qui distingue la photographie en tant qu'art appliqué de la photographie en tant qu'art. C'est la question essentielle que pose la photographie de reportage ou la photographie de mode dans laquelle il y a certes une part de créativité, mais on ne sait pas dire si cette créativité fait partie du métier ou de l'art. Il faudrait pouvoir évaluer au coup par coup le coefficient d'art et de métier contenus dans chaque image, pouvoir mesurer le risque qu'a pris l'auteur produisant telle image, sans oublier tout de même que tout artiste doit gagner sa vie et qu'il doit pouvoir vivre de son art. Cela laisse entendre qu'il y a toujours un aspect « métier », non seulement dans la photographie où il est prédominant, mais aussi dans toute production artistique.
- 27 La distinction entre métier et art, on la retrouve sous la plume de Diderot lorsqu'il oppose goût et génie. « Le goût est souvent séparé du génie, écrit Diderot. Le génie est un pur don de la nature ; le goût est l'ouvrage de l'étude et du temps [...], il ne fait produire que des conventions. Pour qu'une chose soit belle selon les règles du goût, il faut qu'elle soit élégante, finie, travaillée dans le paraître : pour être de génie, il faut quelquefois qu'elle soit négligée ; qu'elle ait l'air irrégulier, escarpé, sauvage²³. » L'œuvre de génie selon Diderot ne plaît pas sans étonner, elle étonne encore par ses fautes. *Notes*, selon nous, a été un « coup de génie » qui s'est perfectionné dans les ouvrages qui ont suivi.
- 28 Le parcours de Depardon est atypique, il le raconte dans les documentaires *Les Années déclin* 57-77 et dans *Raymond Depardon : entretien avec Franck Horvat*. Il quitte la ferme, monte à Paris. À dix-huit ans, en 1960, il entre à l'agence Dalmas, puis en 1978 à l'agence Magnum. Après avoir atteint le sommet d'une carrière professionnelle, il commence à prendre ses distances par rapport à son métier de reporter. Exceller dans son métier ne lui suffit plus. C'est alors le début d'une longue série de ruptures, justifiées par une profonde nécessité intérieure qui correspond, me semble-t-il, à sa propre quête de vérité.
- 29 Comment manifester sa personnalité de photographe, c'est l'un des problèmes majeurs que pose l'expression photographique. Il est probable que la cause de toutes les ruptures effectuées par Depardon repose sur cette difficulté à exprimer par la photographie sa propre vérité. L'écriture et le cinéma sont des outils supplémentaires avec lesquels il essaie de donner corps non pas à une partie de sa vérité, mais à la vérité d'un « moi » envisagé comme une totalité.

- 30 Depardon aime les ruptures ; dès qu'il se sent bien installé dans une pratique concrète, il l'abandonne pour passer à autre chose. Il écrit à propos de San Clemente : « Un jour je fus surpris de ne plus avoir aucune émotion en faisant mes photos. Je n'avais plus cette fièvre du début, cette distance avec le décor. J'ai commencé à m'approcher trop [...] à travailler mes cadrages, à attendre la prouesse d'une bonne image. J'étais trop lucide. Je n'avais plus peur des fous²⁴. »
- 31 S'occuper de soi, c'est se rappeler sans cesse ses origines. Depardon ne cesse de raconter ses origines de paysan. « Je suis complexé, peut-être du fait de mes origines, du fait que je suis venu de loin. Mes parents étaient paysans. Ce monde rural m'habite toujours. Parce que cette enfance est importante pour moi et heureusement. Elle m'a sauvé, elle m'a permis de m'en sortir, peut-être dans des moments difficiles, ou photographiquement, ou journalistiquement, ou sentimentalement²⁵. »
- 32 Nous allons par la suite envisager la notion de rupture dans l'œuvre de Depardon, par une autre notion, celle du désapprentissage, évoquée par Foucault : « «Désapprendre» (*de-discere*) est une des tâches importantes de la culture de soi. La pratique de soi doit permettre de se défaire de toutes les opinions fausses qu'on peut recevoir de la foule, ou de mauvais maîtres, mais aussi de l'entourage. L'entourage c'est le métier²⁶. » Foucault poursuit sa réflexion : « Cette idée d'un désapprentissage [...], cette réformation critique, cette réforme de soi... prend l'allure d'un décapage par rapport à l'enseignement reçu, par rapport aux habitudes établies et par rapport au milieu²⁷. »
- 33 La perversion et l'erreur, dans le cas de Depardon, ne se situent pas au niveau de l'idéologie familiale, mais au niveau du milieu professionnel, du métier ; elles se situent au niveau des valeurs véhiculées par ce milieu. L'histoire de l'esthétique nous enseigne à maintes reprises comment le beau en tant que savoir-faire établi et bien installé, s'oppose toujours à un savoir-faire nouveau ; le beau d'aujourd'hui finit par devenir stérile ; il bascule peu à peu dans un académisme dénué de sens.
- Ce qui devient n'est pas encore, écrit Heidegger. Ce qui n'a plus besoin de devenir, c'est ce qui est. Ce qui est à proprement parler résiste à toute poussée du devenir²⁸.
- 34 Cette réflexion de Heidegger explique davantage le statisme de l'esprit académique d'un point de vue philosophique. Du point de vue de l'esthétique cette fois-ci, le problème se pose en termes de tension entre beauté et laideur. Rosen et Zerner écrivent : « Le laid est dynamique alors que le beau est statique. [...] Le laid est le principal facteur de l'évolution artistique ; il représente tout ce qui est étranger à l'art et que l'œuvre d'art peut conquérir, une frontière que l'on peut repousser indéfiniment²⁹. »
- 35 Il est utile de rappeler que ce qui est perçu comme étant « laid » n'est pas seulement ce qui est mal fait ou ce qui provoque un certain dégoût. On qualifie de « laid » tout ce qui semble être incompréhensible pour le spectateur. *Notes*, comme tout ouvrage qui rompt avec un passé historique, a été rejeté non pas parce qu'il était laid mais parce qu'il a été incompris lorsqu'il a été publié.
- 36 En guise de constat, on dira que même s'il n'y a plus d'Académie l'idée d'académisme demeure. L'académisme, ce sont les règles, les limites que l'homme crée pour comprendre et maîtriser son objet d'étude. Instaurer une position de maître par rapport à l'objet que l'on étudie, semble tout à fait naturel : il serait impossible de commencer à enseigner ce que l'on ne maîtrise pas. La question est de savoir à quel point les limites que l'on fabrique pour nous protéger de l'inconnu, qui est sans aucun doute plus vaste que toute la connaissance humaine, sont souples et jusqu'où il est possible de les repousser. Jusqu'où

a-t-on le courage de se remettre en question, de remettre en question notre pratique, de recommencer une nouvelle fois à partir de rien, comme dans le temps de la jeunesse. Depardon explique très bien qu'« avec l'âge, les années, les expériences, le métier, on devient professionnel, on évite la contrainte, on la détourne, on la trahit³⁰. » Cela signifie qu'il y a sans doute des rapports de parenté entre des notions telles qu'académisme, métier et vieillesse.

37 Il semble que Depardon soit constamment à l'écoute d'une voix intérieure, ce *daimon* déjà évoqué par Socrate, qui dirigeait ses actions et qui était pour lui le signe de la divinité de l'âme. Depardon, lui aussi, obéit et fait confiance à cette voix qui lui sert de guide. Il raconte qu'il a eu une enfance très heureuse, que ses parents étaient très attentionnés et qu'en fin de compte il ne sait pas pourquoi il a quitté la ferme de ses parents³¹.

38 Il s'interroge aussi sur ce qui le pousse à se remettre toujours en question, à choisir la voie la moins évidente, à ne pas pouvoir faire comme les autres :

Pourquoi je prends des risques, je me mets en question sur une photographie qui n'est pas forcément très flatteuse, ni facile ? Pourquoi je ne fonce pas dans la fiction ou dans le portrait, comme beaucoup ? Je ne sais pas³² ...

On répondra à cette question posée par Depardon par les mots de Diderot :

Le trait fondamental du génie, c'est son incapacité à se plier aux limites du bon sens, de la raison et du goût commun : il est défini comme la transgression de la norme³³.

2. La déception de Raymond Depardon

39 On ne peut qu'être étonné quand, lors de la grande exposition que lui consacre la Maison européenne de la photographie en 2000, Depardon écrit dans la couverture du carnet n° 10, publié à l'occasion, qu'il est déçu. Nous allons essayer de comprendre les raisons de son amertume.

40 Il est vrai que Depardon – c'est le sort des personnalités authentiques, qui ne se soucient que de la vérité de leur démarche – se sent souvent incompris. L'art évolue tellement vite que peu de critiques s'arrêtent au cas Depardon et à son éventuelle importance, sinon dans l'histoire de l'art du moins dans l'histoire de la photographie. Peu de critiques s'interrogent sur ce que signifie la pratique photographique comme quête existentielle de soi. Des questions telles que le voyeurisme, l'approche du sujet, la distance par rapport au sujet, ce qui se passe dans l'esprit d'un homme lorsqu'il photographie, comment et pourquoi photographier aujourd'hui, n'intéressent guère les critiques. Ils semblent ne comprendre de la photographie que deux tendances actuelles : la couleur et le grand format, issues directement d'une approche picturale de la photographie. On constate par ailleurs un recul constant du noir et blanc, et la disparition progressive de certaines émulsions photographiques qui faisaient naguère le bonheur des photographes. Aussi absurde que cela puisse paraître, toute la photographie noir et blanc semble être exclue du processus moderniste, étant associée un peu à la hâte à l'esthétique du reportage et à la pratique des grands maîtres tels que : Cartier-Bresson, Brassai, Weston, Kertész, Robert Frank, etc.

41 Il ne peut être que décevant que des hommes d'esprit s'accrochent aux images tapageuses qui cherchent à impressionner par tous les moyens, et oublient l'essentiel de la démarche artistique, qui est la quête de la vérité de l'artiste en tant qu'homme, en adéquation avec la quête ontologique du médium qu'il pratique. Il semble qu'actuellement les critiques ne

se posent nullement la question de la vérité dans l'œuvre, étant sans cesse obsédés par la quête du nouveau, de l'original ou de l'insolite. Depardon ne cesse de produire matière de réflexion, avec ses textes, ses films et ses sujets photographiques, mais il n'est pas écouté. Sa démarche, profondément humaniste relève plus de ce que l'on pourrait appeler « l'art pour l'homme » que de « l'art pour l'art », qui dicte encore sa loi aux cercles de l'art contemporain. Son œuvre guidée par sa volonté de transparence, la quête de soi et la quête du sujet, privilégie une « esthétique du contenu » au détriment d'une « esthétique de la forme ». Depardon ne cherche pas à impressionner le spectateur en produisant des formes photographiques dotées d'un impact visuel très fort. Il est avant tout un chercheur de la vérité et cette vérité est impossible à rendre visible par le seul secours de l'image visuelle. Depardon pour cette raison se sert souvent de la parole pour compléter ce que l'image ne peut faire toute seule.

3. Les vérités négatives de Raymond Depardon

- 42 Depardon s'appuie souvent sur le moi empirique, sur ce qu'il a fait dans le passé, afin de mieux comprendre ce qu'il doit faire dans l'avenir. Il opère sans cesse des retours de conscience, il se livre à une autocritique féroce que l'on retrouve rarement chez des artistes contemporains, qui sont trop soucieux de leur image, des stratégies de l'art et qui craignent trop de confesser leurs doutes ou de raconter comment ils ratent leurs images. « Ces photos de l'errance, écrit-il, ne sont pas très rassurantes, il n'y a personne, c'est vide ³⁴. »
- 43 C'est toujours émouvant d'entendre critiquer son propre travail avec des termes aussi durs. Cette attitude, qui nécessite un courage hors norme, est sans doute liée à la capacité de la photographie d'enregistrer la réalité telle qu'elle est, de manière totalement objective, et sans l'embellir. C'est peut-être pour cette raison que les artistes plasticiens ne sont pas encore parvenus à un tel niveau d'autocritique. Depardon, lui, n'a pas peur de raconter ses ratages, ses doutes, il n'a pas peur de crier haut et fort qu'il a peur : « J'ai eu peur quand Serge July de *Libération* m'a dit : tu envoies une photo par jour³⁵. »
- 44 Depardon cite à plusieurs reprises une autre phrase : « Je ne savais pas faire de photos. J'étais tellement conditionné à être reporter, que je ne savais pas photographier. J'ai mis du temps à sortir de cela³⁶. » En d'autres occasions il écrit :
- Je suis toujours complexé, je suis moins sûr de moi³⁷.
 Je ne fais rien de bon. J'ai raté une photo aujourd'hui, je n'ai pas osé. J'aurais dû. Je rate tout, je travaille mal³⁸.
 La forêt est un endroit qui ne m'intéresse pas trop. La bucolique est pour moi quelque chose de difficile à faire entrer en photo ? [...] Voilà, je suis un photographe sec, je ne suis pas un photographe humide³⁹.
 Je n'aime pas faire poser des gens, je n'aime pas faire des mises en scène en photo⁴⁰.
- 45 Depardon, en quête de son identité et du *gnôthi seauton* socratique, aime s'appuyer sur des égologies négatives afin de mieux définir ce qu'il est, afin de rebondir avec plus d'assurance sur ce qu'il veut faire dans l'avenir. Sa manière de procéder dans la saisie de ce qu'il est, consiste tout d'abord à écarter tout ce qu'il n'est pas. Son attitude est substantiellement photographique ; sa manière d'interroger son propre moi émane, inconsciemment peut-être, de ce qui lui aurait été inculqué par la pratique de la photographie. Le photographe fabrique d'abord un négatif avant de procéder à la production d'un positif. C'est grâce au négatif que le positif peut faire son apparition. En

matière de comportement humain nous pouvons dire également que Depardon s'appuie sur des vérités négatives afin de circonscrire les frontières de son identité et le cadre de ses actions futures.

Aujourd'hui je ne sais plus qui je suis, écrit Depardon. Je ne suis plus journaliste. Je ne suis pas non plus un photographe conceptuel. Je suis entre les deux et j'en suis très bien⁴¹.

- 46 Depardon n'hésite pas de se poser des questions. Toute question vise le dévoilement de la vérité, mais la vérité fait toujours peur. Et puis, ce n'est pas toujours facile de se regarder d'une manière objective, de faire face à ses propres insuffisances, d'opérer les transformations nécessaires sur soi, pour avoir accès à la vérité.
- 47 Depardon se pose à un moment, au début de sa carrière, la question : « Suis-je photographe ? » Et il répond par la négation : « je suis un bon reporter mais je ne suis pas photographe ». Sa réponse le met alors dans l'embarras. C'est le poids de la réponse négative, la conscience du non-être, qui l'oblige à devenir finalement ce qu'il deviendra, un photographe.
- 48 Depardon n'hésite à aucun moment à regarder en face les vérités négatives de la photographie, à dénoncer la photographie charognarde qui se nourrit de la misère y compris la sienne : « un homme, avec une caméra, est penché sur un petit enfant visiblement moribond, complètement squelettique. Il est penché comme une espèce de vautour. L'homme à la caméra, c'est moi⁴². »
- 49 On peut supposer que cette image prise au Biafra dans les années 1968-1969 par son ami Gilles Caron fut le premier choc de sa carrière et c'est à partir de cette image qu'il a commencé à prendre conscience que ses actes étaient en contradiction avec sa quête d'un « moi acceptable ». Mais à l'époque il n'avait pas le choix ; ses actes faisaient partie du métier.
- 50 Nous pouvons considérer cette image comme le moment du premier éveil ; comme le moment où les yeux s'ouvrent, où l'on sort du sommeil et où l'on a accès à la toute première lumière. C'est le moment-choc, l'image choc, qui permet que la rupture définitive avec le métier puisse enfin avoir lieu. Quand le « souci de soi » ne peut plus encaisser le décalage entre ce qu'il fait et ce qu'il est, entre soi et l'image de soi que le métier lui renvoie, alors la rupture est possible. Quand le « je » souffre, peu importe les raisons et les causes, toutes les ruptures sont non seulement légitimes mais salvatrices pour l'homme.
- 51 Jean-François Chevrier se souvient d'avoir eu le sentiment en 1979 que c'est bien à cause de cet embarras devant sa propre image que Depardon s'est mis à parler à la première personne. L'image de Gilles Caron avait causé un traumatisme. Ce discours à la première personne était très largement fondé sur une introspection morale associée à une sorte de trouble de l'identité. Les propos que Depardon pouvait tenir sur l'histoire du reportage, sur la structure de production du reportage étaient toujours relatifs à une incertitude sur la morale ou l'éthique du métier de photojournaliste, et de ce fait, à une incertitude sur sa propre identité.
- 52 Depardon avoue à propos de cette image : « Quand elle a été faite, elle m'a un peu dérangé, parce que c'était moi qui étais sur l'image, pour une fois, et Caron a bien senti que c'était une image formidable. [...] Elle n'a jamais été publiée dans le livre de Gilles et peut-être qu'involontairement c'est moi qui l'ai écartée, elle ne me flatte pas, parce que

c'est aussi l'occidentalisme [...] Je pense que cette photographie nous représente, nous les gens de l'image⁴³. »

- 53 La photo de Depardon par Gilles Caron a été faite dans les années 1968-1969. *Notes* a été publié en 1979. Nous soulignons ces dates pour montrer qu'il a fallu une dizaine d'années à Depardon, pour « désapprendre » son métier de journaliste et pour mettre en place sa propre conception de la photographie, laquelle prolonge l'œuvre d'un autre grand artiste, très important pour la photographie, celle de Robert Frank.

4. Les peurs de Raymond Depardon

- 54 Nous avons déjà écrit que Depardon n'hésite pas à raconter ses peurs et ses phobies dans les différents ouvrages qu'il publie. Pour lui ces vérités négatives, parties intégrantes de la quête de soi, constituent un moteur de création et de transcendance : « La peur arrive, écrit-il, elle ressort, elle est calmée, elle est plus aiguë, elle est plus douce, elle devient une énergie, un élément moteur. Il y a une bataille, une résistance, un conflit. Sans doute est-ce ainsi que naissent les choses, dans le conflit, dans l'opposition⁴⁴. »
- 55 Quelles sont ses peurs ? « J'ai peur de rester, écrit-il, pendant un an dans un endroit. Pourtant c'est quelque chose qui m'a tenté. En lisant le journal de Weston pendant l'*Errance* je me suis posé cette question⁴⁵. »
- 56 Depardon continue : « J'ai peur de beaucoup de choses. J'ai peur de la solitude, et j'ai peur aussi de décevoir, j'ai peur de mal aimer ou d'aimer mal. J'ai peur des autres et j'ai peur de leur jugement, peut-être moins maintenant. J'aurais peur d'aller en Tchétchénie. [...] J'ai peur de toucher la main d'une jeune femme, j'ai peur de l'embrasser, j'ai peur de faire l'amour avec elle, j'ai peur aussi des mots quelquefois⁴⁶. »
- 57 Il est utile de rappeler, en rapport avec la notion de la peur, les paroles de Maurice Blanchot se questionnant sur ce qu'est un philosophe :
- J'y ferai une réponse moderne. Jadis on disait : c'est un homme qui s'étonne ; aujourd'hui, je dirai en empruntant ce mot à Georges Bataille : c'est quelqu'un qui a peur⁴⁷.
- 58 Si le philosophe est quelqu'un qui a peur, on ne peut que conclure que Depardon n'est pas seulement photographe, écrivain et cinéaste mais qu'il est avant tout un philosophe.

NOTES

1. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Seuil/Gallimard, 2001.
2. Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, date ?, p. 56.
3. René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 1992, p. 7.
4. Aristote, *Poétique*, trad. fr. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, 1460a 7, p. 125.
5. Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, op. cit., p. 16.

6. « Qu'en est-il, s'interroge Foucault, du sujet et de la vérité ? Qu'est-ce que c'est que le rapport du sujet à la vérité ? ... Qu'est-ce que le sujet qui dit vrai ? », *ibid.*, p. 182.
7. *ibid.*, p. 12.
8. Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, entretien avec J. F. Chevrier, catalogue d'exposition, Centre de la Vieille-Charité à Marseille du 27 février-3 mai 1993, éditions des Musées de Marseille, p. 8.
9. Michel Foucault, op. cit., p. 93.
10. Entretien à la Maison Européenne de la Photographie, le 22 novembre 2000, à l'occasion du prix Nadar, qui lui a été décerné.
11. Depardon, *Errance*, op. cit., p. 10.
12. Cité dans François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Nathan, p. 61.
13. *ibid.*, p. 43.
14. Paul Klee, « Approche de l'art moderne », dans *Théorie de l'art moderne* (1912), trad. fr. P.H. Gontier, Paris, Denoël, 1964, (Schwabe & Co., Bâle, 1956), p. 14.
15. Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, op. cit., p. 18.
16. *ibid.*
17. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 142.
18. Michel Foucault. p. 16-17.
19. *ibid.*, p. 17.
20. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 158.
21. *ibid.*, p. 142.
22. Michel Guerrin, *Profession reporter*, Gallimard, Paris, date ?, p. 193.
23. Denis Diderot, « Génie », *Encyclopédie*, tome VII, 1757, cité dans Jacqueline Lichtenstein, *La Peinture*, Paris, Larousse, 1995, p. 761-762.
24. *Les Carnets de la Maison Européenne de la Photographie*, n° 10, novembre 2000, p. 33.
25. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 70.
26. Michel Foucault, op. cit., p. 477.
27. *ibid.*, p. 92.
28. Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, p. 104.
29. Charles Rosen, Henri Zerner, *Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 20.
30. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 112.
31. Raymond Depardon, *La Solitude heureuse du voyageur*, op. cit., p. 8.
32. Depardon, *Errance*, op. cit., p. 84.
33. Denis Diderot, art. cit., p. 761-762.
34. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 38.
35. *ibid.*, p. 44.
36. *ibid.*, p. 30.
37. *ibid.*, p. 40.
38. Raymond Depardon, *Notes* (journal du 7 novembre), Arfuyen, 1979.
39. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 58.
40. *ibid.*, p. 92.
41. *ibid.*, p. 126.
42. Raymond Depardon, *La Solitude heureuse*, op. cit., p. 12.
43. *ibid.*, p. 12-19.
44. Raymond Depardon, *Errance*, op. cit., p. 76.
45. *ibid.*, p. 96.
46. *ibid.*
47. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1964, p. 70.

RÉSUMÉS

Panayoyis Papadimitropoulos s'intéresse aux rapports entre l'œuvre photographie et cinématographique de Raymond Depardon, et ses écrits réflexifs sur son propre travail artistique. Le parti pris de l'auteur est de montrer que les relations entre écrits et pratiques reposent sur une quête existentielle de l'artiste. Il s'agit de mettre en évidence les raisons de nature psychologique qui peuvent expliquer la création artistique en général et de Depardon en particulier. Toutefois, on sera surpris de découvrir derrière le Depardon documentariste et attentif au fonctionnement du monde social, un Depardon tourmenté et inquiet de son identité d'artiste.

Panayotis Papadimitropoulos questions the relations between Raymond Depardon's film and photography, and his reflexive writings about his artistic practice. The author's prejudice is to show that the relations between writings and practices are based on an essentialist quest of the artist. In effect, putting forward the psychologically bounded reasons that can explain artistic creation in general, and more specifically Depardon's own practice. One will however, be surprised to discover behind the documentary maker rather inclined to the observation of the social world, a Depardon tormented and worried about his own artistic identity.

AUTEUR

PANAYOTIS PAPADIMITROPOULOS

Photographe et Doctorant en Arts Plastiques, Sciences et Technologies des Arts à Paris 8