



**HAL**  
open science

# Raymond Depardon : De Notes à Errance, Itinéraire photographique et autobiographique

Patrick Mathieu

► **To cite this version:**

Patrick Mathieu. Raymond Depardon : De Notes à Errance, Itinéraire photographique et autobiographique. *Frontières de l'image*, 2017, Arles, France. hal-04233124v1

**HAL Id: hal-04233124**

**<https://hal.science/hal-04233124v1>**

Submitted on 9 Oct 2023 (v1), last revised 15 Jan 2024 (v2)

**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.

## Raymond Depardon : De *Notes* à *Errance*, Itinéraire photographique et autobiographique

**Patrick MATHIEU**

Maître de conférences en Littérature du XIXe siècle

Centre Universitaire de Mayotte

Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Raymond Depardon, photographe, a eu le bon goût de collaborer avec des écrivains de façon continue. Cela a commencé avec Jean-Claude Guillebaud, pour *La Colline des Anges*, en 1993, et cela n'a jamais vraiment cessé, avec Alain Bergala ou Serge Tubiana<sup>1</sup>. Il a aussi collaboré avec des journalistes, des enseignants, des cinéastes... comme si la photo devait agrémenter un discours autre, ou une parole partagée.

Mais Raymond Depardon a aussi produit nombre d'œuvres de voyage, très souvent légendées ou agrémentées de texte. Le livre de photos le plus riche de ce point de vue littéraire est sans doute *Errance*, véritable rupture dans le positionnement du texte et de l'image, créant à mon sens un avant et un après.

*Errance* est amené par d'autres livres, notamment *Notes*<sup>2</sup>, qui forme un objet littéraire mal défini dans lequel les photos de guerre (Liban, Afghanistan) côtoient des impressions subjectives et des regrets, comme : « Je suis loin de toi et me voilà bien avancé, plus de téléphone, plus de visites, plus d'échappatoire, plus de prétexte. Le face-à-face. »

Ou, plus loin, à Peshawar : « Demain, je pars. Encore plus au Nord [...] Je regrette que tu ne sois pas là. »

Les remarques ne sont pas toujours d'ordre affectif : parfois, elles explicitent l'image, la situation contextuelle, mais il arrive souvent que Depardon glisse des annotations personnelles : « Je ne me rends pas compte de la situation militaire. »

Ou : « Mais mes interlocuteurs me donnaient envie de mieux connaître ces hommes. »

Quant à *La Solitude heureuse du voyageur* (1998), livre de collection photographique sans véritable ligne directrice, Raymond Depardon dit en quatrième de couverture :

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Guillebaud est un écrivain, essayiste, conférencier et journaliste français. Alain Bergala est un critique de cinéma, essayiste, scénariste et réalisateur français. Serge Tubiana est critique et journaliste, il a été, de 2003 à 2016, le directeur de la Cinémathèque française. De 1981 à 1991, il est rédacteur en chef des *Cahiers du cinéma*.

<sup>2</sup> *Notes* a été publié une première fois en 1978 aux éditions Arfuyen et réédité en 2006 avec *La solitude du voyageur* aux éditions Points, lui-même édité une première fois en 1998 aux éditions Musées De Marseille. *Notes* n'est pas paginé. N'est-il pas étrange et révélateur d'appeler un livre de photos « *Notes* » ?

*La Solitude heureuse du voyageur* est un choix de photographies tiré de mes voyages. Comme pour *Notes*, mon premier livre fondateur, il y a toujours la place d'une femme aimée au bord du cadre, comme si je photographiais mon désir et que le paysage me renvoyait un moi enfin apaisé.

Sachant que certaines de ces photographies ont été publiées dans d'autres livres et en d'autres circonstances (comme dans *Le Désert américain*), nous prendrons cette assertion avec prudence ; toutefois, l'idée que le paysage puisse, dans une démarche romantique, « renvoyer un moi apaisé » est intéressante ; en tout état de cause, Raymond Depardon laisse transparaître la possibilité d'une angoisse inhérente au voyage, angoisse pourtant recherchée et vitale.

Et sans doute la phrase d'Alain Bergala sur le livre *Correspondance new-yorkaise* s'applique-t-elle parfaitement à toute l'œuvre de Depardon :

La photographie, si elle a pu apparaître à un moment de son histoire comme un art de la rencontre heureuse avec le monde, voire une célébration de la présence de l'homme au monde, a aussi à voir, je dirais presque ontologiquement, et plus souvent qu'on ne croit, avec le manque, l'absent et le ratage du réel.<sup>3</sup>

C'est dans le rapport du texte à l'image que nous trouvons chez Raymond Depardon ce « ratage du réel ». Mon propos est ici de montrer qu'il y a eu, à travers ce travail de reportage photographique de Raymond Depardon, cette volonté de trouver, dans l'ordre hétéroclite des événements, des moments et des lieux, un centre d'où parler - une raison d'être à sa photographie - qui serait finalement apparu dans *Errance*.

---

<sup>3</sup> Alain Bergala, « Les absences du photographe », in *Correspondance new-yorkaise*, Ed. de l'Etoile, 1981, p. 26. Alain Bergala y analyse déjà le décalage entre le texte et l'image, et soulève de façon intéressante la notion du malaise photographique, d'un être qui ne serait pas en phase avec le monde observé ; cette approche va à l'encontre des théories de l'épiphanie photographique.

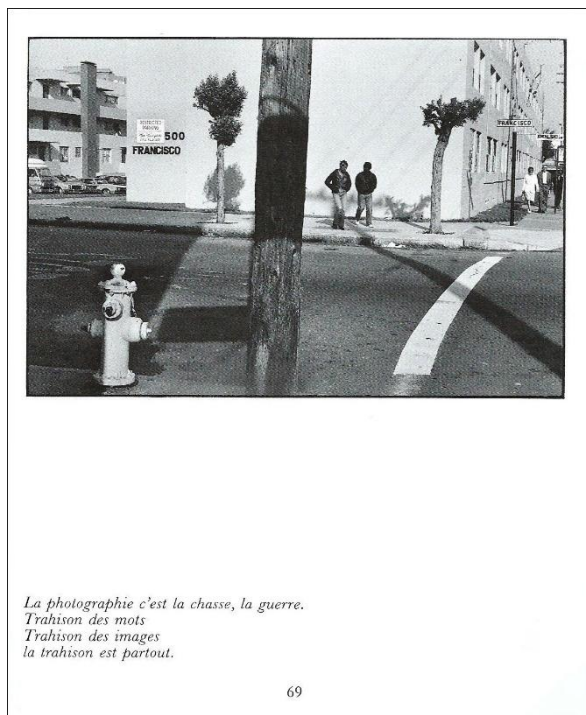


Figure 1. Raymond Depardon, *Le Désert américain* (1983)

Ce point nodal est peut-être atteint dans ce beau livre *Errance* qui ne laisse pas la parole aux seules images, dont, de façon lucide et paradoxale, l'ancien reporter et paparazzo se méfie. Cette méfiance de Depardon pour l'image se trouvait déjà dans *Le Désert américain* (fig.1) :

La photographie, c'est la chasse, la guerre.

Trahison des mots

Trahison des images

La trahison est partout.<sup>4</sup>

Dès lors, comment photographier sans trahir ? Et trouver ce lieu d'où parler ? C'est à mon sens l'enjeu du livre *Errance*. Ainsi, l'on pourrait définir deux axes d'approche de cette quête de l'image, à travers *Errance*, tout d'abord, la photographie comme façon d'être au monde, puis la parole pour orienter l'image, la développer.

<sup>4</sup> Raymond Depardon, *Le Désert américain*, Editions de l'Etoile, p. 69.

## La photographie, l'écriture, la vie

### La quête du « lieu acceptable »

*Errance* est un point nodal parce que, de l'aveu même de l'auteur, cette étape dans la vie artistique et personnelle est ressentie comme nécessaire. Ce besoin s'exprimait bien avant, longtemps avant, dans *Notes* :

Je voudrais être solitaire.  
Solitaire, célibataire et nomade.  
Quand je voyage, je suis comme un enfant.  
Ne pas essayer de séduire.  
A Paris, ils n'ont pas compris.<sup>5</sup>

Dans *Errance*, chaque double page comprend une photo et une page de texte, ainsi, c'est autant le contenu des discours (récit/images) que l'économie du livre qui est parlante.

La part autobiographique est plus présente dans *Errance* que dans tout autre livre : ou comment Raymond Depardon, malhabile avec les mots et expert dans le discours imagé, parvient à aborder l'autobiographie... Il y parle de ses doutes, qui dépassent largement le cadre photographique, mais confesse que c'est par la photo de l'errance qu'il se retrouve vraiment, qu'il est parvenu à enlever toutes les « pellicules » artistiques ou commerciales qui l'enveloppaient.

Photographier, ou l'apprentissage des mots : donner un cadre à la vision. Faire, comme le dit Depardon, une « signature du regard », c'est-à-dire, assumer délibérément autre chose que la prise photographique, souvent facile : son être dans le monde, au sein des hommes. Par l'écriture. Inversement, c'est aussi l'écriture qui met en valeur la photographie :

*Errance* m'a aidé et m'aide aujourd'hui à prendre conscience de ma photographie. Pour la première fois, je réalise un livre comme je réalise un film, pour la première fois je le conçois, non pas comme un mélange de texte et de photos, mais vraiment comme un ensemble<sup>6</sup>.

Cette harmonie paraît nouvelle dans le discours général de Raymond Depardon ; souvenons-nous de *Notes* ou des légendes de la *Correspondance new-yorkaise*. Les commentaires de l'auteur renvoient à un état intérieur chaotique : « J'ai envie de rentrer à

---

<sup>5</sup> *Notes*.

<sup>6</sup> *Errance*, p. 156.

Paris en autobus, tout doucement » ou : « J'écris dans un sous-sol d'immeuble, près de la place des Martyrs. D'ordinaire on ne reste pas si longtemps dans ces lieux. »<sup>7</sup>.

Son écriture, souvent surprenante, fait état d'un discours non suivi. C'est ainsi qu'il peut citer, en regard d'une photo de guerre, l'œuvre qu'il lit, les *Mémoires* de Drieu la Rochelle, et terminer brusquement par cette phrase : « je ne suis pas assez gai avec toi » (Cf. fig. 2).

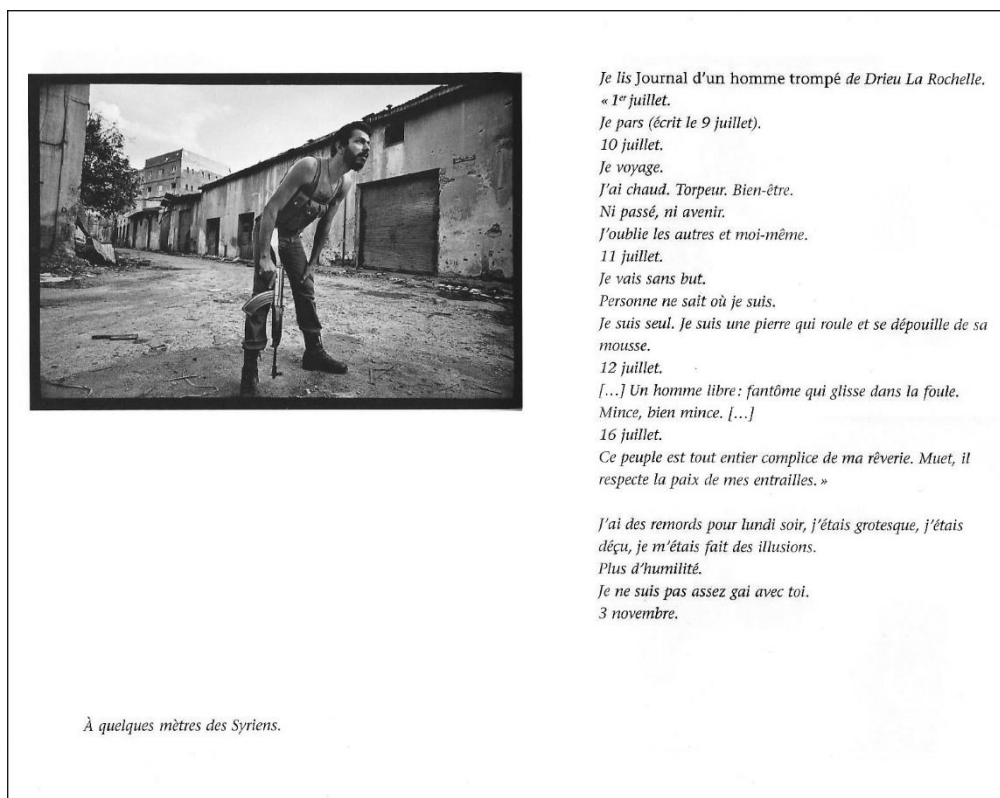


Figure 2. Raymond Depardon, *Notes* (1978)

Voyager avec Depardon revient souvent à partager ses moments de doute, mais aussi toute sa confusion, qu'il ne cherche pas forcément à clarifier. Il écrit dans *Le Désert américain* (cf. fig. 3) :

Est-ce un voyage ou une fuite... ?  
Est-ce un rêve d'enfance  
Mon passé est voyage !  
Je visite la prison d'Alcatraz comme un touriste  
J'ai un peu mal au cœur...<sup>8</sup>

<sup>7</sup> *Notes*.

<sup>8</sup> *Le Désert américain*, p. 74.

Outre la mention du mal-être, l'on ne sait si ce « mal au cœur » provient de sa position de « touriste », ou du lieu Alcatraz, ou encore de ce retour sur lui-même, sur sa vie passée, à demi rêvée. La confusion est donc triple et laisse le lecteur/spectateur dans un espace indécis de la signification en contexte, puisqu'il ne sait dès lors plus vraiment comment interpréter l'image, et les rapports du texte à l'image.

Le voyage, même organisé, par sa confusion ou son indécision, par le discours qui l'accompagne, s'apparente presque à la divagation, très vite à l'errance.

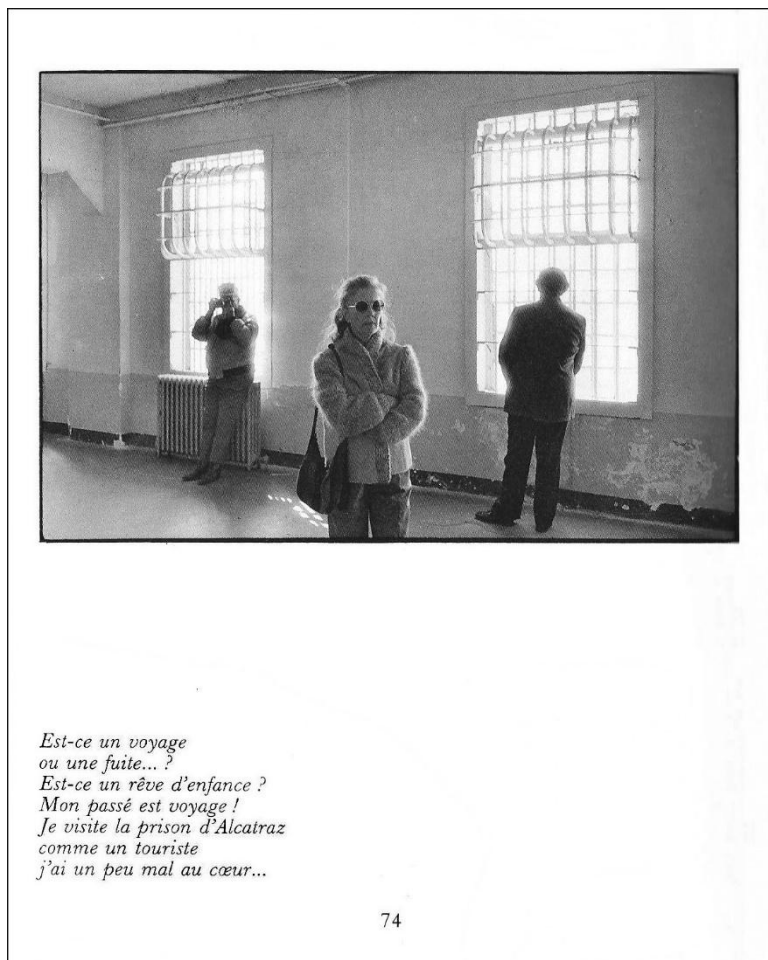


Figure 3. Raymond Depardon, *Le Désert américain* (1983)

Les prémices de cette errance, qui interviendra concrètement plus tard dans l'œuvre, sont donc à aller chercher assez loin dans son histoire personnelle et esthétique. Ainsi, *Le Désert américain* est peut-être l'un des premiers livres qui exprime tant ce désir de fuite et de quête mêlés. Rappelons-nous qu'il est aussi hommage à son ami Olivier Froux. On y lit :

Je roule, je roule  
Jusqu'à m'abrutir  
Jusqu'à ne plus penser à rien  
Un peu pour renaître demain (...)

Voyager et n'être rien du tout  
 Ni touriste ni reporter  
 Ne chercher aucune performance...  
 Ne rien chercher à prouver.<sup>9</sup>

Le commentaire est le même que celui de *Notes*<sup>10</sup>. Ce livre de 1983 fait état de remarques souvent déconcertantes, où la tristesse et le désappointement affleurent : villes et lieux sont décevants et les images renvoient à un monde souvent inanimé, désert, dans lequel les rares apparitions humaines paraissent fantomatiques :

Mais pourquoi faire des images ?  
 Un voyage sans appareil  
 Un voyage sans mémoire.  
 Le voyage est fiction.<sup>11</sup>



*Mais pourquoi faire des images ?  
 Un voyage sans appareil  
 un voyage sans mémoire.  
 Le voyage est fiction.*

89

Figure 4. Raymond Depardon, *Le Désert américain* (1983)

<sup>9</sup> *Le Désert américain*, p. 77

<sup>10</sup> *Notes*, p. 35 (nous paginons).

<sup>11</sup> *Le Désert américain*, p. 89.



On le voit, la problématique du voyage (voyage-fiction, voyage-quête...) a toujours été au centre de l'œuvre de Raymond Depardon : même quand il écrit un livre-hommage, même quand il entreprend de partir sur les traces de son dernier voyage avec son ami Olivier Froux, en Californie, le voyage demeure problématique (« Le voyage est fiction »), en partie aussi parce qu'il a un rapport à la trace, celle de la mémoire, celle de la photographie. Sa définition, son rôle restent à trouver, même si le photographe s'en défend partiellement :

Je suis seul et tranquille  
 Je n'ai besoin de rien  
 C'est ce que je cherche  
 Je passe inaperçu  
 Pas de regard  
 Pas de question. [...]  
 Trouver son couloir de nomadisme.<sup>12</sup>

L'on comprend désormais que la quête de Raymond Depardon, cette quête incessante pour trouver des images, pour en vivre, pour dire le monde, cache un autre besoin plus fort encore, plus mystérieux qui consiste à *être*, à avancer parmi les autres : « Trouver son couloir de nomadisme ».

### **Un monde désenchanté**

La pensée du nomadisme est indissociable de celle des autres, les absents : alors qu'il photographie Alamorgo, Depardon pense à Sophie (à Beyrouth), à Jean (à Bilbao) et se demande : « Suis-je encore journaliste ? »<sup>13</sup>. Un constat se dégage : le photographe n'est jamais pleinement à l'endroit où il est ; en permanence, les commentaires font douter de sa présence au monde, et de la réalité de sa quête. Quant à ses images, elles témoignent de paysages abandonnés, irréels ou surréels.

Les commentaires, laconiques, sont négatifs, ou renvoient à un contexte lui-même vacillant, dont on se demande la raison d'être :

La route est clôturée  
 C'est un faux désert  
 Il ne me reste plus qu'à rêver.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> *Le Désert américain*, p. 93.

<sup>13</sup> *Le Désert américain*, p. 94.

<sup>14</sup> *Le Désert américain*, p. 99.

Ce dernier commentaire ne corrobore en rien l'image (fig. 5). Ce désenchantement paraît décontextualisé, paraît gratuit et ajoute encore à l'irréel de la scène. Si l'image est esthétiquement parfaite, le discours qu'elle porte est ailleurs, dans l'expression d'une inadéquation. Depardon voyage avec un mal-être constant qu'il projette sur le monde, à la manière d'un grand Romantique.

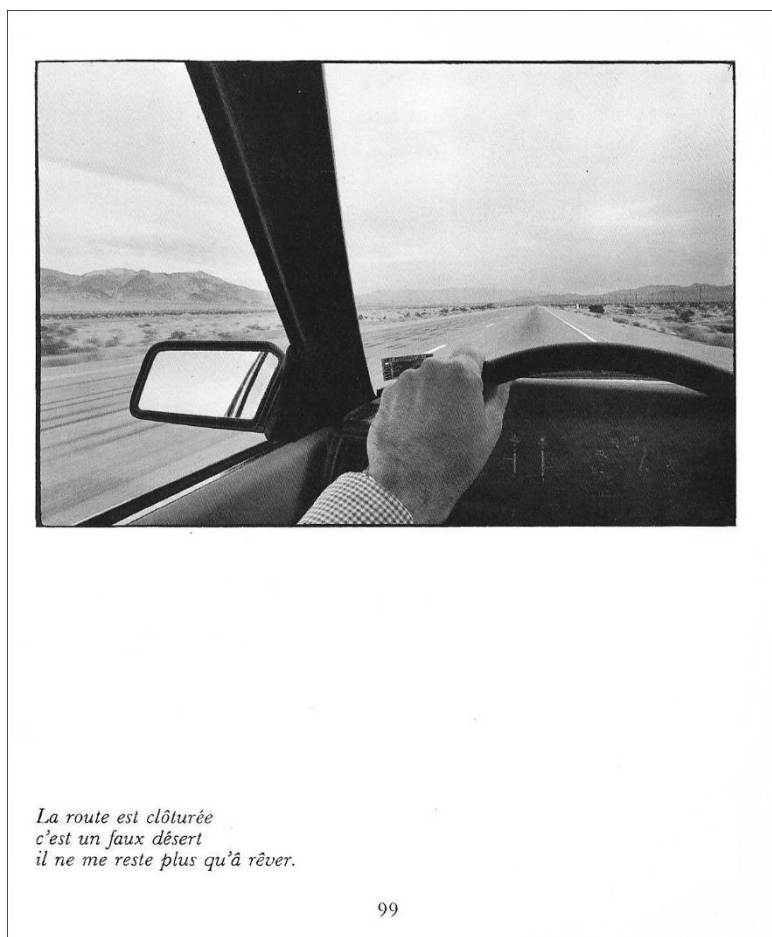


Figure 5. Raymond Depardon, *Le Désert américain* (1983)

## L'Errance

L'errance entraîne un regard neuf sur le monde, un nettoyage de la vision qui est lié à une approche humaine, dont ne se peuvent passer vraiment les écrivains. L'errance du voyage permet au final de se retrouver confronté avec le dire (ou le dit), celui de soi et celui du monde. Ce dit du monde n'est pas donné immédiatement, et le voyageur Depardon, écrivain ou photographe, doit apprendre à faire le vide pour l'accueillir. Au bout du chemin, il trouvera de nouveaux mots, pour consolider une parole fragile :

Dans ce sujet de l'errance, à la différence de ma traversée de l'Afrique, j'ai voulu me détacher complètement d'un thème. Donc je suis parti à travers le monde. Je me suis

remis en question comme photographe, chose qui est la plus fragile chez moi. Et si je donne ces mots qui accompagnent les images, c'est simplement que la parole est aussi quelque chose d'assez fragile chez moi. J'hésite, je cherche tout le temps le mot juste.<sup>15</sup>

L'on voit comme toutes les problématiques, parole, image, voyage, justesse de la vue et de l'acte sont corrélées dans l'errance, qui repositionne l'homme dans une temporalité, non la sienne, mais celle du monde : « L'aventure de l'errance m'a permis de vivre le présent, d'être assez bien dans le présent. J'ai un problème avec le présent »<sup>16</sup>

Ainsi le voyage photographique se pose-t-il comme une opération artistique tardive de remédiation à des maux que le photoreportage n'avait fait qu'amplifier. Le questionnement photographique atteint une nouvelle profondeur. Histoires d'amours, perte des sens et des repères, et quête du « lieu acceptable »<sup>17</sup> : l'expression est révélatrice de l'ensemble des préoccupations ontologiques de Depardon, si tant est que l'homme se cherche dans l'ici et le maintenant. Qu'est-ce qu'un « lieu acceptable », et qu'y faire ?

Mais j'ai mis beaucoup de temps, j'ai pas mal souffert.

L'idée était de canaliser ces obsessions et de faire des images, d'entrer dans le concret ; de quitter le mot pour entrer dans l'argentine, entrer dans la matière.

La quête du lieu acceptable est la colonne vertébrale de l'errance. Sinon, on est dans le voyage, on est dans autre chose.<sup>18</sup>

Cet « autre chose » à éviter, c'est justement ce que ses précédents livres montraient, peut-être malgré lui, un décalage d'avec l'ici et le maintenant. Pour mémoire, prenons cet exemple, extrait du *Désert américain* :

Santa Fe.

J'ai envie de marcher dans une rue mais le centre est si petit que j'ai du mal à le trouver. Je rêve tout haut d'une maison au Tibesti avec un grand tapis, la radio, des livres : que des choses simples. Terminer le film *Tibesti Tou* et faire des photos de paysages au grand format.<sup>19</sup>

Depardon prend une photo d'une porte de maison, mais le discours accompagnateur l'éloigne (et nous avec) de cette image. Ce « rêve tout haut », qui semble fort possible à

---

<sup>15</sup> *Errance*, p. 62.

<sup>16</sup> *Errance*, p. 62.

<sup>17</sup> *Errance*, p. 18.

<sup>18</sup> *Errance*, p. 18.

<sup>19</sup> *Le Désert américain*, p. 101

réaliser paraît, à la réflexion, incongru. Comment se fait-il que ce photographe ne soit pas connecté à son monde ? Depuis quand un photographe de grand talent fait-il des photos sans être relié par les sens au monde qu'il voit à travers son Leica ? C'est ainsi que *Le Désert américain* laisse l'impression que Depardon prend ses photos avec négligence, presque, qu'il les lâche avant de quitter le lieu, en éternel insatisfait, qu'il n'y a pas trouvé ce qu'il y cherchait<sup>20</sup>.

Image et textes sont donc souvent contradictoires ou étrangers l'un à l'autre, ce qui crée un conflit apparent entre le texte et l'image, entre le moi-ci et le monde-là, entre une réalité photographiée et un rêve d'ailleurs, antithèse qui trouvera sa synthèse dans *Errance*.

## La parole et l'image

### L'absence du photographe

Alain Bergala a compris que la parole de Depardon était liée à la perception de son « absence »<sup>21</sup>. Il a aussi perçu que derrière ces « absences » se tenait cette déception inhérente aux images new-yorkaises et à la limite de la légère dépression :

Toute se passe en fait comme si Depardon essayait de se convaincre lui-même que la photographie est malgré tout une affaire de bonne rencontre, tout en s'évertuant dans le même temps à rater ou à déprécier toutes les rencontres réelles qu'il lui arrive de faire.<sup>22</sup>

C'est d'une certaine façon le mythe cartier-bressonnien de l'instant décisif<sup>23</sup> qui est mis à mal. La photographie n'est plus rencontre et présence dans le *hic et nunc* du monde, mais fuite et absence. Cette absence du photographe, liée à la parole désabusée, c'est aussi celle que nous retrouvons tout au long des *Voyages*<sup>24</sup> et dont Bergala dit qu'elle se fait « au prix du doute, au prix de faire à ses dépens la douloureuse expérience du manque et de la solitude »<sup>25</sup>.

La *Correspondance* de 1981, par les conditions même de son exercice, emphatise la solitude du photographe, seul dans la grande ville, aiguisé par le commandement impérieux de livrer une image par jour. Mais, comme le note Bergala, le processus est peut-être bien plus

---

<sup>20</sup> Par exemple : « Denver. Je me perds dans la banlieue. [...] J'ai cherché de mémoire les endroits où j'avais fait mes photos. Je n'ai pas trouvé. » *Le Désert américain*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>21</sup> Cf. note n° 3 *infra*.

<sup>22</sup> Alain Bergala, *Correspondance New-yorkaise, Les Absences du photographe*, Editions de l'Etoile, p. 34.

<sup>23</sup> Le « moment décisif », formule du Cardinal de Retz, a été proposée par l'éditeur Tériade pour le livre *The décisive moment*, initialement nommé *Images à la sauvette*. L'« instant décisif » est défini par Cartier-Bresson comme l'instant le plus significatif d'une réalité donnée. A cet « instant décisif », Alain Bergala va opposer le « moment faible » de Raymond Depardon.

<sup>24</sup> D'ailleurs, Alain Bergala le premier fait référence à *Notes*, pour les commentaires décalés qui s'y trouvent, *Correspondance New-yorkaise, Les Absences du photographe*, Editions de l'Etoile, p. 44.

<sup>25</sup> Alain Bergala, *Correspondance New-yorkaise, Les Absences du photographe*, Editions de l'Etoile, p. 36.

général chez Raymond Depardon, et peut être étendu à toutes les autres expériences photographiques expatriées :

Cette solitude, extrême, devant l'acte photographique était inscrite dès le départ dans le dispositif même de cette correspondance et il ne fait pas de doute qu'il ne l'ait d'une certaine façon désirée. [...] photographe devient à la fois un geste pour sortir de la solitude (se projeter vers les autres) et un geste qui confirme irrémédiablement le photographe dans cette solitude en redoublant la coupure ordinaire entre le sujet et le monde par la distance d'un regard [...].<sup>26</sup>



*15 juillet 1981, New York. J'erre dans les rues. Plus seul que jamais. Je suis comme un touriste. Vers la 5<sup>e</sup> Avenue, en passant devant la Metro Goldwyn Mayer, je pense au désert, je pense à un film, à un film épique avec plein de figurants, de vieux forts, du sable et beaucoup de chameaux. (Paru le 18 juillet).*

47

Figure 6. Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise* (1981)

Le 15 juillet 1981, Depardon envoie ce commentaire sous une photo de la MGM (fig. 6) :

J'erre dans les rues. Plus seul que jamais. Je suis comme un touriste. Vers la 5<sup>e</sup> Avenue, en passant devant la Metro Goldwin Mayer, je pense au désert, je pense à un film [...].<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*, p. 40.

<sup>27</sup> Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*, p. 47.

N'est-ce pas le même type de commentaire que nous retrouvons dans *Notes*, ou encore dans *Le Désert américain* ? Le photographe est absent de sa photo, absent de l'*ici* et du *maintenant*, dans un état flottant d'une conscience aiguë de son existence, et en même temps incertaine de sa réalité ?

Citons enfin cette photo du 22 juillet 1981 où, en commentaire de cette petite fille souriante regardant par la fenêtre d'un taxi, Depardon écrit : « je me sens un peu perdu. Il me faut réapprendre à regarder.<sup>28</sup> » C'est justement le fil rouge que l'on retrouve tout au long des livres de Depardon, cette inquiétude constante à se positionner dans le monde à travers le regard. Et c'est ce souci qui entraîne *Errance*, la possibilité enfin de se dégager des voyages reportages, impératifs par certains côtés :

Photographe, j'ai longtemps voyagé avec l'idée du voyage utile, du photojournalisme avec ses contraintes. J'ai beaucoup appris, je ne renie rien. Il m'a fallu ensuite quelques chocs pour sortir de cette photographie [...]. Et si justement l'errance était tout le contraire de ces prouesses de cadre ou de virtuosité de l'instant, mais une vision plus quotidienne des moments à photographier, plus banale, pourquoi pas, avec ses maladresses et ses jours sans chance. C'est sûr que je m'y sentirai mieux...<sup>29</sup>.

L'errance, ou l'acceptation du quotidien, avec toutes ses maladresses, ses ratages, comme l'acceptation du monde et de soi.

### **La question du genre**

Dans la parole libérée du photographe, qui fait des allers-retours constants entre présent et passé photographiques, se pose alors évidemment la question générique d'*Errance*, entre documentaire et fiction dont l'auteur nous dit « qu'il aime bien brouiller les pistes entre les deux »<sup>30</sup>. Il comprend que son travail de photographe se situe à cheval sur les deux genres, que l'on se trompe en imaginant rapporter le réel alors qu'on le met en scène, toujours, comme dans une fiction : « en fait, j'étais metteur en scène, j'étais quelqu'un qui intervenait dans le réel. Sans m'en rendre compte, j'étais plus dans la fiction que je ne pensais. »<sup>31</sup>

En analyse du discours, lorsqu'on s'essaie à une typologie des textes, on peut les classer en fonction de la visée fonctionnelle selon laquelle un message contient six fonctions<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000p. 57.

<sup>29</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, pp. 8-9.

<sup>30</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 90.

<sup>31</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 90.

<sup>32</sup> Selon Jakobson et son schéma de communication, les fonctions référentielle, expressive, poétique, conative, phatique, métalinguistique sont à l'œuvre dans un discours qui peut insister davantage sur, respectivement, le

Raymond Depardon revient sur la notion du message, qu'il prend sans doute selon les fonctions référentielles (ce qui est rapporté du monde) et conative (la façon dont on interpelle le spectateur), pour considérer qu'elles ne sont pas principales dans sa photographie de l'errance :

L'idée de message, je ne sais pas... Il a son importance. *Errance, a priori*, n'a pas de message. Le message répond toujours à la question : quel était mon calcul avant de partir et quel était mon calcul au fur et à mesure que je faisais des photos ? [...] je n'avais pas envie de traverser le monde pour parler de la misère, pour parler des riches [...] Je n'avais pas envie de faire un travail d'intervention. Je crois qu'il n'y a pas de message, dans *Errance*. C'est plutôt un questionnement.<sup>33</sup>

La portée lyrique de l'errance (le « questionnement » de soi) qui renvoie à la fonction expressive est un moyen de repositionner le sujet grâce à une image paradoxalement vide de toute une humanité. En effet, la neutralité recherchée par Depardon laisse la parole à la géométrie du monde, aux lignes de fuite, aux perspectives, aux croisements urbains, aux intersections des lignes et des passages, aux alignements (fig. 7). Plus encore que dans ses autres œuvres, l'humain y est rare et relégué au rôle de figurant.

---

renvoi au monde, l'expression du moi, la mise en forme du message, le maintien du contact, et enfin le discours sur le message lui-même.

<sup>33</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 94.



Figure 7. Raymond Depardon, *Errance*

De ce fait, le voyage est salvateur dans la démarche, dans le positionnement du photographe, et partant, de l'image : « à travers l'errance, j'ai fait un voyage en moi-même. Cela suffit. L'unité de lieu qui devrait venir à la suite de cela m'intéresse moins »<sup>34</sup>.

### L'intrigue

Avec la libre structure du livre (la page de gauche est du texte, celle de droite contient toujours une photographie verticale), sans légende, sans renvoi aux images, le texte se dévide aussi naturellement que le regard passe d'une image à l'autre. La fluidité est voulue. Il n'y a pas de titre, que des paragraphes. Deux structures visuelles et sémiotiques différentes, mais qui étrangement se filent le long des pages et avancent de conserve. Liberté de parole, liberté de photographie ; liberté des lieux, liberté de l'espace scripturaire.

La photographie accorde une grande place aux ciels, du fait de la verticalité, du fait du cadrage, et de toutes les lignes (horizon, route, téléphone, etc.) qui croisent le regard ; elle se déconnecte de la référentialité pure, d'un espace-temps voulu, remarqué. Elle atteint une sorte de non-discours, si tant est que la chose soit possible dans l'image. Un presque degré zéro de

<sup>34</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p. 96.



la photographie, sans connotation, sans finalité particulière. Comme nous l'avons dit, les êtres sont peu présents, ou lointains. L'action est nulle ; de temps à autre une voiture passe, un paysage défile, un marcheur un peu flou. Rien ne retient l'attention. Rien ne reste (fig. 8).



Figure 8. Raymond Depardon, *Errance*

Cette autonomie des deux ordres sémiotiques est de fait la seule intrigue du livre ; à ce propos, l'auteur explique clairement sa position narrative, ne rien raconter, en tous cas, de suivi, ne plus avoir d'intrigue.

[...] je me détache du thème, du sujet, je suis content que ça corresponde à ce que j'avais envie de faire, puisque l'errance, c'est l'abandon du sujet, c'est l'abandon de l'intrigue qu'on trouve dans les films, cette intrigue qui vieillit les films, qui vieillit les histoires, qui n'a plus de valeur au bout d'un certain temps. [...] Dans *Errance*, il n'y a pas de sujet. Je ne défends pas les pauvres, je ne dénonce pas les riches. Je photographie des nuages, le sol. On voit bien les choses, on voit très très bien.<sup>35</sup>

C'est là l'intéressant paradoxe du livre : des images et textes qui s'entrelacent, sans pourtant créer de correspondance explicite : aucune référence directe aux images dans la narration. Leur point commun réside alors dans l'oralité du discours, l'enchaînement libre des idées et pareillement des images. Ainsi, en une page, Depardon peut aborder à la suite pas moins de cinq thèmes<sup>36</sup>. Pour les photos, la thématique et la disposition graphique paraissent tout autant aléatoires, le photographe passe allégrement de cyclistes au loin (p. 77) à une route

<sup>35</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp. 51-52.

<sup>36</sup> Par exemple, p. 54, sont abordés les thèmes du tourisme, des regrets, de la quête, des parents, du réel.

déserte (p. 79) à un carrefour (p. 81), puis à une passante prise en plongée (p. 83) que l'on retrouve quelques mètres plus bas en contre-plongée (p. 85), pour terminer par une rue sous la pluie d'une grande ville (p. 87). Ces images ont toutes en commun leur seul cadre noir mat extérieur, et des noirs brillants intérieurs, des reflets et des contrastes appuyés, et cette présence appuyée du monde qui se suffit à lui seul (cf. fig. 8).

Comme elles sont relativement vides, c'est-à-dire libres, elles viendraient très bien illustrer n'importe quel article sur la banque mondiale, sur l'écologie, sur plein de choses. [...] Elles donnent à écouter. Comme elles sont en retrait, les mots qui viendraient à côté dégagent l'écoute. Elles nous font écouter les mots<sup>37</sup>.

L'analyse de l'auteur est juste : les images sont « en retrait », elles ne proposent pas de discours orienté, par conséquent, font taire les bruits parasites. Leur densité feutre le monde, qui passe soudain au rang de magistral décor, non à la façon d'un paysage spectacle de carte postale, mais, ne serait-ce que par leur traitement noir et blanc, à celui d'une composition parfaitement orchestrée par une main supérieure, d'une rare et grave présence.

## Conclusion

Je disais plus haut qu'*Errance* apportait une résolution aux soucis du photographe... Livre de la maturité dont il attend beaucoup (Depardon a 57 ans), cette œuvre se propose d'emblée comme une révélation (« j'ai un pressentiment que quelque chose ne sera plus comme avant<sup>38</sup> »), une continuité thérapeutique à la suite de *Ferme du Garet* pour revenir sur ce que Depardon a été, ce qu'il est, et ce qui lui est cher. Depardon, complexé<sup>39</sup>, a attendu si longtemps que la photographie le révèle...

C'est donc pour Raymond Depardon, sinon un livre-étape, assurément un livre-bilan, nécessaire dans une démarche artistique intègre : il lui faut repenser les actes photographiques, les paroles, redessiner la forme de son être au travers d'un nouveau discours lyrique, discours du marcheur qui paradoxalement n'a rien du discours viatique attendu, qui se déprend des contraintes superfétatoires, des oripeaux tant sociaux qu'artistiques, pour se confronter à la matérialité du réel, à la densité de l'expérience du monde. Enfin. De fait, les photographies argentiques, granuleuses, brillantes, donnent une profondeur chaude à un monde finalement très ordonné par l'Homme (rues, routes, parkings...), pourtant étrangement absent. Mais le photographe qui ordonne sa vision est bien là... Raymond Depardon exprime

<sup>37</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 62.

<sup>38</sup> Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 10.

<sup>39</sup> « Je suis complexé, peut-être du fait de mes origines, du fait que je suis venu de loin », Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 70.

la possibilité d'une reconquête de soi par l'espace, et dont la traduction est cette parole, ce double discours libéré.

L'acte photographique est donc simultanément une ouverture et une limite ; il fixe les frontières du monde, et cherche à les dépasser dans la saisie d'autre chose, qui reste le plus souvent mystérieux. Au contraire de Henri Cartier-Bresson qui reconnaissait bien volontiers la dimension psychanalytique de l'image dans son apocalypse<sup>40</sup>, Raymond Depardon n'a pas fait état de cette révélation. Mais la coalescence permanente des deux ordres sémiotiques du voir et du dire dans son travail - avec la friction de leurs frontières - montre que le « moment faible » s'il n'opère pas comme choc, suspension définitive du temps et fixation de son essence, peut agir comme libérateur de la parole. En cela se tient la révélation.

Patrick MATHIEU

Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Centre Universitaire de Mayotte

Depardon R. (1978), *Notes*, Arfuyen, Paris.

Depardon R. (1998), *La solitude du voyageur*, éditions Musées De Marseille, Marseille.

Depardon R. (1981), *Correspondance new-yorkaise*, Ed. de l'Etoile, Paris. Présentation d'Alain Bergala, « Les absences du photographe ».

Depardon R. (1983), *Le Désert américain*, Editions de l'Etoile, Paris.

Depardon R. (2000), *Errance*, Éditions du Seuil, Paris.

Depardon R. (2006), *Notes - La solitude du voyageur*, Points, Paris (réédition)

Depardon R. (1995), *La Ferme du Garet*, Carré, Paris.

---

<sup>40</sup> « Le Leica est pour moi un carnet de dessins, un divan de psychanalyste, une mitraillette, un gros baiser bien chaud, un électro-aimant, un miroir de la mémoire », Henri Cartier-Bresson, interview pour le journal brésilien *Manchete*, Brésil, 6 mars 1969.