

L'efficacité de la transmission photographique – autour de l'œuvre de Raymond Depardon

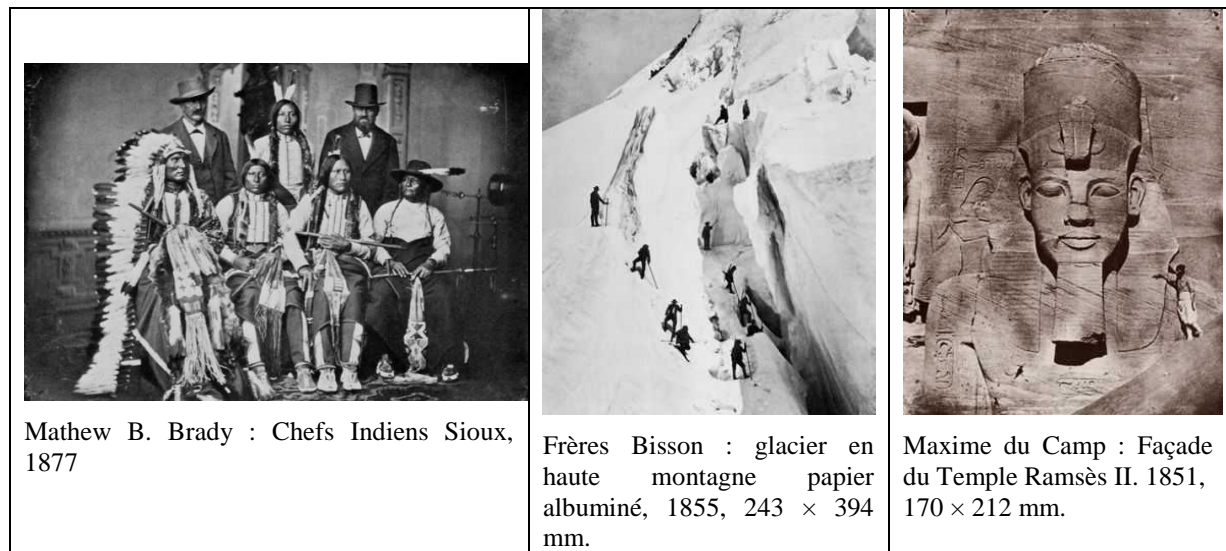
Gyöngyi PAL

Par détours et retours, nous allons analyser l'efficacité de la transmission photographique dans l'œuvre de Raymond Depardon. Originaire d'un milieu paysan, mais obstiné à devenir photographe, Depardon quitte sa ferme dès l'âge de 17 ans pour aller à Paris travailler en tant qu'apprenti, puis en tant que pigiste avant de devenir officiellement reporter-photographe. Ses films documentaires et ses photographies témoignent, entre autres, du monde des médias et du monde rural, deux univers opposés, qui ont tous les deux subi des transformations bouleversantes au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, et qui révèlent un changement fondamental dans notre approche de la vérité.

Régis Debray, médiologue, met en opposition la *transmission* et la *communication*, pour démontrer un phénomène contemporain par lequel le nombre croissant des outils de communication instantanés met en péril la transmission du savoir. Selon sa définition : « *Communiquer, c'est l'acte de transporter une information dans l'espace, et transmettre, c'est transporter une information dans le temps*¹. » Cette opposition entre temps et espace est fondamentale vis-à-vis de l'efficacité de transmission de la photographie puisque l'acte photographique est étroitement lié à ces deux notions : en une fraction de temps précis l'obturateur s'ouvre pour laisser s'infiltrer la lumière sur le support sensible, une lumière qui occupe un espace, la surface plane de l'image, reflet de l'espace traversé. Le cœur de la problématique de la transmission se trouve donc dans ces notions de temps et d'espace.

Dès ses origines, la photographie participe à la démultiplication de l'espace et à sa soumission. En ramenant les clichés des territoires lointains, des pays exotiques, elle contribue à la quête de territoires inconnus (par ex. : les clichés dans la conquête de l'Ouest

américain², les images du Mont Blanc des frères Bissons³ ou les clichés d'Égypte de Maxime Ducamp⁴).



Les photos transforment l'exotique en familier, jusqu'au point où, de nos jours, nous nous trouvons saturés d'images d'ailleurs⁵. En outre, les moyens de communication (Internet, téléphone, radio, télévision, livres), donnent l'illusion de pouvoir être à plusieurs endroits en même temps, dans un ici et un ailleurs. L'espace devient de plus en plus saturé et contrôlé tandis que le temps de moins en moins contrôlable sur une longue durée. Selon Debray :

Nous parvenons à insérer assez bien le domestique ou le local dans le national, puis dans le mondial, à nous hausser d'un micro à un macro-espace d'appartenance. Nous insérons très mal en revanche tel moment vécu dans un âge de la vie, ni notre biographie dans la suite des générations, ni telle aventure individuelle dans l'aventure collective. On oublie la date de naissance de ses parents, et où sont enterrés les grands-parents ; on perd un peu ses marques, comme on dit, mais on a le GPS embarqué sous son tableau de bord. Notre position dans le temps est plus floue, mais notre position dans l'espace, à deux mètres près⁶.

Faire préserver et dominer le temps paraît bien l'un des enjeux de la photographie. Elle participe d'ailleurs à la construction de la mémoire. Ainsi les photos de famille ont-elles une fonction rituelle dans la conservation de la mémoire et de l'histoire familiale⁷, de même qu'à l'échelle mondiale le photojournalisme tente de créer une mémoire collective commune à tous, telle l'exposition *The family of Men*⁸ après la Seconde Guerre mondiale. L'emploi de la photographie dans la pratique de conservation peut pourtant poser des problèmes, car la photo provoque un effet réaliste, elle donne l'illusion de la présence du regardeur dans la scène

figurée⁹. On oublie, en la contemplant, que derrière tous les clichés il y a un photographe qui déclenche l'appareil. Tous les clichés reflètent inconsciemment le style, la volonté, le statut social du preneur d'image, ils sont porteurs d'une certaine idéologie ou conviction et d'une pratique photographique indissociable du temps.

Régis Debray remarque le paradoxe entre l'engouement pour l'archivage que les nouvelles techniques informatiques permettent de mener à bien et l'échec de la transmission du savoir :

Et pourtant, m'objectera-t-on à bon escient, nous n'avons jamais autant célébré Venise, idéalisé l'ancien, en inventant même une morale de la mémoire. Jamais autant stocké de traces, autant classé ou inscrit de monuments, autant historisé, culturalisé, muséifié, préservé, exhumé, réanimé, aligné millénaires, jubilés et repentances, que de ce monde 'où l'on s'émeut instantanément de tout pour ne s'occuper durablement de rien' [...] Mais la revitalisation appliquée du patrimoine implique pour ce dernier, l'obligation de se transformer en événements, à tel point qu'on peut se demander si la vogue des « lieux de mémoire » n'est pas un nouvel hommage à l'halètement du temps. Le vestige, oui, mais seulement s'il est d'actualité¹⁰.

Nous pouvons manipuler l'espace, le modifier, nous déplacer dedans, mais nous ne pouvons pas changer l'écoulement du temps, seul le sentiment qu'on en éprouve varie. Nous vivons à un rythme accéléré, calculé à la seconde près, sous une obligation de performance et de rendement à l'image des machines.

Au fond, si nous nous demandons quel est le statut de la photographie dans la transmission du savoir, il faut examiner la relation entre le cliché et la réalité, son emploi documentaire. Des recherches récentes¹¹ ont démontré comment, dès l'apparition de l'invention de la photographie, plusieurs approches coexistaient sur le concept du médium. Paul Edwards distingue quatre discours prédominants dans l'idée de la photographie au XIX^e siècle, qu'il nomme : Nature, Science, l'Homme, le Devenir¹². Nous pouvons discerner dans ces quatre phases une évolution vers la prise de conscience de la part de l'homme dans la fabrication des images, sans pour autant mettre en cause la valeur objective de l'image.

Au cours du XX^e siècle, le doute s'installe vis-à-vis de cette objectivité. Dans les années trente avec l'avènement du photojournalisme, nous retrouvons la croyance en la vérité de l'image, mais cette vérité n'est plus simplement due à l'outil mécanique, mais aussi à l'homme qui déclenche au bon moment, à l'instant décisif. Il faut être au cœur de l'événement

et s'approcher de près. Photographier devient même une question morale : c'est un devoir de témoigner, de rendre public les injustices pour pouvoir y remédier. Se développe aussi l'idée que la photographie est une trace, une empreinte, idée ontologiquement réconfortante que quelque chose peut être sauvé de la mort et de l'oubli inévitables.

Toutefois, la considération de la photo comme document neutre et porteur d'informations sera progressivement remise en cause par les photographes même, ainsi que par le discours critique, entre autres, à cause des abus des journaux et de la montée en puissance de la télévision dans la diffusion de l'information. La photographe Gisèle Freund relate notamment que plusieurs de ses images ont été faussées par les magazines qui utilisent des légendes à leurs goûts. La relation de l'image au texte et au contexte détermine largement la valeur du cliché, selon Freund : « *L'objectivité de l'image n'est qu'une illusion. Les légendes qui la commentent peuvent en changer du tout au tout*¹³ ». Pour lutter contre ces abus et dans le but de garder un contrôle total sur les droits de leurs photos, les photographes commencèrent à créer des agences photographiques¹⁴ dès les années 1930.

L'œuvre photojournalistique de Raymond Depardon évolue également dans ce sens. Depardon a été cofondateur, en 1966, de l'agence *Gamma* avec Gilles Caron. En 1979, il publie *Notes*¹⁵, un livre dans lequel il juxtapose des photos de reportage sur la guerre avec ses propres textes. Ces derniers sont des fragments de son journal et confrontent alors le monde extérieur avec son univers intime. Curieusement c'est un éditeur de poésie qui a publié cet ouvrage. Depardon relate ainsi l'expérience :

Quand ils m'ont contacté, je rentrais d'Afghanistan après être passé à Beyrouth et au Pakistan. C'était une désillusion sentimentale qui m'avait poussé à faire ce voyage, à quitter Paris... À partir à la guerre et à écrire un journal pour prouver mon désir et mon attachement tout au long de ce reportage que personne ne m'avait commandé¹⁶ !

Le détournement de la signification d'une des photos pousse également Depardon à privilégier le support du livre et l'œuvre hybride mêlant la photographie et l'écriture.



Il y a sur une photo des enfants qui courent dans la poussière. Les femmes me jetaient des noix du haut des terrasses comme c'est la coutume à l'arrivée d'un étranger. Un mois plus tard, je retrouvais cette photo sur une double page dans *Stern* sans crédit, avec une légende expliquant... que les gens fuyaient les bombardements russes sur les villages afghans¹⁷.

Cette première expérience de cocréation de 1976 est suivie en 1981 par *Correspondance new-yorkaise* qui paraît cette fois-ci au sein d'un quotidien, le journal *Libération* et qui lance une nouvelle pratique dans la presse. Le principe de cette correspondance est semblable à celui de *Notes*. Le photographe prend des photos pendant une période d'un mois et en choisit une tous les jours à laquelle il ajoute un texte. La *Correspondance* bouleverse les valeurs journalistiques, d'une part, parce que Depardon refuse de couvrir les événements, de faire des images « fortes » qu'on a coutume de voir dans la presse, et d'autre part, parce que le texte ne relate pas toujours ce qui est visible sur l'image, comme le montre l'exemple qui suit :



24 juillet 1981, New York. Toilettes « dames » du magazine américain *Géo*, 450 Park Avenue. J'ai envie de faire des photos à la « chambre ». J'ai envie de faire ma famille dans la Dombes. Je pense à la campagne... ça doit être la moisson maintenant ! (Paru le 28 juillet)¹⁸.

Depardon note à propos de cet écart qui se crée entre le texte et la photo :

Je suis rentré, j'ai développé la photo et – je ne sais pas ce qui m'a pris dans la tête ce soir-là, un jour de juillet –, j'ai pensé aux foins à la ferme du Garet. J'ai choisi cette photo et j'ai écrit : « Je pense aux foins qui se font en ce moment à la ferme du Garet. » Donc, on avait la ferme du Garet et l'avenue la plus chic des États-Unis. Voilà, c'est un peu comme ça, le décalage¹⁹.

Depardon se réfère à Roland Barthes pour distinguer deux types de relation possible entre les mots et les images : « *Les mots qui viennent avec une photo, soit ils sont ancrage, soit ils sont relais*²⁰ ». Même si cette constatation est simpliste par rapport à la complexité du rapport entre la photographie et le texte²¹, ses propos attirent l'attention sur la dichotomie de l'intime et de l'extime qui intervient dès la prise de vue.

La photographie, qui peut évoquer ce qui ne se voit pas sur l'image, devient ainsi similaire à l'écriture : « *Si l'écriture permet à l'écrivain d'évoquer l'ailleurs ou l'absent, c'est qu'il est dans la nature même du langage que l'on puisse y faire surgir ce qui n'a pas besoin d'être là où l'écriture a lieu pour être présent dans l'écriture*²² ». Les légendes de Depardon témoignent de ses ailleurs, de ses rêveries, mais selon Alain Bergala, elles présentent avant tout le « *photographe comme sujet aux prises avec l'acte photographique, en tant que cet acte, comme tout acte véritable, engage aussi bien ses pensées, ses désirs, ses angoisses du moment, et jamais seulement, de toute évidence, sa sensibilité à capter les apparences*²³ ». Cependant, on peut se poser la question si c'est bien pendant la prise de vue que le photographe se sentait ailleurs ou lors de l'écriture (en fin de journée ?), si le décalage n'est pas aussi une question d'écart temporel entre la prise de vue et la prise de note. Cette expérience montre néanmoins, qu'on ne peut ontologiquement réduire la photographie à l'acte photographique, puisqu'« *on n'évoque une réalité qu'en la filtrant à travers une autre*²⁴ » et les images mentales viennent « contaminer » la prise de vue²⁵. Mais nous pourrions également ajouter que les images mentales, les pensées, l'expérience vécue « contaminent » aussi la (re)lecture de l'image, qu'il s'agisse du photographe qui contemple ses propres images ou d'un quelconque regardeur. Selon Bergala, « *toute photographie est une image mentale*²⁶ » car l'acte est toujours une expérience aussi bien intérieure qu'extérieure.

Il ne paraît plus être possible d'interpréter la photographie en soi, sans donner le contexte précis et c'est à la même conclusion qu'arrive Joel Snyder lors d'un colloque sur la théorie de

la photographie organisé en 2006. Il est impossible de définir l'essence de la photographie selon lui, tant pour la variété des procédés qu'on regroupe sous ce nom²⁷ (la daguerréotypie entre dans cette catégorie autant que les photogrammes, les polaroids ou les images numériques), que pour la conscience de l'évolution de sa considération. Snyder insiste sur le caractère conventionnel de la représentation photographique. Le procédé est inventé pour produire une image soumise aux règles de la perspective, elle-même conventionnelle. On ne peut plus négliger le contexte dans lequel la photo apparaît, sa signification varie selon l'usage qu'on en fait, et cette position pragmatiste influence de manière plus générale notre approche de la vérité :

Dans cette nasse de présent, la vérité n'a de sens que dans l'ici et maintenant, un peu à l'image des marchés financiers où la valeur des choses ne fait sens qu'aujourd'hui. Non seulement la vérité n'a de sens que dans l'ici et maintenant, mais elle est toujours susceptible d'être révisée par une perception ultérieure car la vérité d'aujourd'hui ne court pas le danger d'être probablement démentie demain ; en effet, elle sera devenue la vérité d'hier et c'est le fait d'être une vérité d'hier qui la rend inexorablement obsolète aujourd'hui. Autrement dit, le sens et la valeur de la vérité ne se trouve que dans le seul présent²⁸.

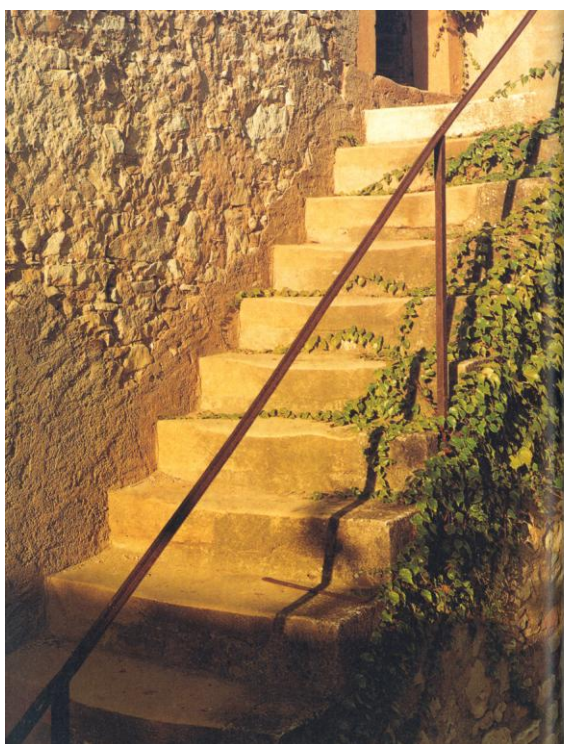
Cette relativité de la vérité est due tout autant à une conscience vive du temps, qu'à la mise en valeur de la subjectivité.

Dans l'œuvre de Raymond Depardon, l'affirmation du contexte et la dimension subjective deviennent de plus en plus importantes, ce qui est perceptible dans le recours au texte joint à des photos. « *C'est simplement une nécessité, pour moi, de parler*²⁹ », écrit-il dans *L'être photographe*. C'est une exigence personnelle qui le pousse à expliquer les pensées derrière l'image, car une « *image, c'est une pensée*³⁰ ».

C'est, en outre, d'un désir de se remémorer son enfance³¹, le milieu de la ferme, que naît l'idée de son livre autobiographique : *La ferme du Gare*³². Le livre est composé d'un texte écrit à la première personne, de photos en noir et blanc puisées dans ses archives familiales, de ses premières images faites à la ferme et de photographies en couleurs réalisées en 1984 pour la mission de la DATAR³³. Le projet constitue une quête d'identité, par lequel Depardon

cherche à retracer ses souvenirs en même temps qu'à se remémorer la ferme, le paysage qui a complètement changé depuis son enfance suite à l'urbanisation. « *Quand j'ai pris conscience de cette ferme, écrit Depardon, tout avait déjà disparu*³⁴ ».

Selon Laurence Perrigault la photographie sert à retrouver des souvenirs face au paysage méconnaissable auquel le photographe n'arrive plus à s'identifier : « *La photographie vient donc combler l'absence de souvenirs – elle permet aussi de réveiller des souvenirs enfouis. Mais la photographie suscite aussi d'autres souvenirs que ceux qu'elle représente, elle permet des rapprochements avec d'autres moments vécus*³⁵. » La mise en page renforce ce décalage entre le passé et le présent. Les photos en noir et blanc suivent en ordre chronologique la vie de l'auteur, mais elles sont mises en abîme tout au long du livre par les photos en couleur réalisées en 1984 pour la DATAR. Nous retrouvons, parfois juxtaposée, l'image des mêmes lieux, comme celle de la cour, de la cuisine, de l'escalier où le lierre gagne³⁶ progressivement en espace, l'écoulement du temps saute alors directement aux yeux du lecteur.



La ferme du Gare est située à un kilomètre de la Saône et à cinq cents mètres de l'autoroute A6 Paris-Lyon. Vue de l'autoroute, on n'a pas le temps de voir grand-chose, quelques bâtiments juste en face de la zone industrielle avant le péage. L'habitation date du xiv^e siècle. L'escalier de pierre est mon premier repère dans les souvenirs flous de mon enfance. Il est toujours là, usé par le temps, avec sa rampe en fer.

27

Il se manifeste un écart visuel entre les photos en noir et blanc et celles en couleur. Ces dernières sont vides, ce sont des paysages ou des vues d'intérieur avec des objets couverts de toiles d'araignée, des vues réalisées en grand format, d'une recherche esthétique très marquée. Il se peut que ce vide ne soit dû qu'à l'objectif différent des photos. La mission de la DATAR était une commande publique pour témoigner et représenter le paysage français des années 1980, mais le fait de les avoir juxtaposées dans ce livre avec ses propres photos souvenirs construit un écart d'atmosphère et de temps, que le texte souligne également. Dans un entretien, Depardon explique : « *Aujourd'hui, la ferme est ceinturée d'autoroutes, de zones industrielles. Elle a été totalement transformée, bousillée, par rapport à il y a trente ans. C'est ce contraste entre mes souvenirs et la réalité que je voudrais montrer*³⁷. »

Le récit s'organise en petits paragraphes indépendants les uns des autres qui restituent le désordre des souvenirs. Plusieurs paragraphes commencent, en effet, par « Je me souviens... », et la description juxtapose l'évocation du passé et du présent : « *Aujourd'hui, là où j'avais pris cette photo, à la place des chevaux Fanfan et Bijou, il y a l'autoroute et le centre commercial avec un Géant Casino et un McDonald's*³⁸ ». Le texte évoque les événements qui l'ont marqué dans son enfance comme les fêtes, les mariages, mais aussi les travaux agricoles : les foins, les moissons, les vendanges³⁹. Il décrit la ferme et la vie à la ferme sans l'idéaliser en mentionnant notamment la dureté du travail et le manque de confort.

Ensuite, le récit relate ses débuts en photographie, et devient la remémoration de son parcours professionnel.



R. DEPARDON, *La ferme du Garet*, p. 53.

C'est avec les chats que j'ai commencé à faire mes photos. [...] Sur les nouvelles photographies, on ne voit plus de chats dans les greniers. Pourtant, ils sont toujours en liberté dans la ferme. Ils continuent de chasser. C'est probablement moi qui ne connais plus leurs univers, leurs horaires⁴⁰.

Il s'agit de la constatation du travail du temps, plutôt que de nostalgie, car les souvenirs déclenchés par les photos permettent de comprendre son identité de photographe. Le devoir de photographier se confond ainsi avec une éthique du monde rural.

On retrouve constamment dans tous les textes de Depardon le rapprochement entre les photographes et les paysans : l'attachement à leur travail, le souci constant de la récolte et de la production, leur besoin de liberté et l'impossibilité de vivre dans une situation professionnelle ou une position subordonnée⁴¹. Son identité de photographe se constitue par l'évocation du giron maternel, qui est, à son tour, identifié au mode de vie rural : « *Sept ans après mon père, à soixante-dix-huit ans, [...], ma mère disparaissait elle aussi. Et, avec elle, un certain monde rural*⁴² ». S'il y a nostalgie pourtant, c'est avant tout la nostalgie de ne pas avoir fait assez de photos sur la ferme et ses parents :

Il m'arrive de regretter de ne pas être venu plus souvent quand mes parents exploitaient cette ferme [...] Il y avait des photographies encore plus belles à faire ici [...] je vivais à côté d'un trésor inestimable, devenu aujourd'hui rare et, en fait, peu photographié⁴³.

Pourtant, ce n'est pas la dimension du deuil qui caractérise l'ensemble de son œuvre, mais plutôt celle de l'émerveillement. Dans *L'être photographe*, il raconte ainsi l'anecdote suivante, en réponse à quelqu'un qui lui avait demandé pourquoi il photographiait un café : « *'Parce qu'il est formidable et que peut-être un jour il disparaîtra...'* Ce n'est pas seulement une nostalgie, commente-t-il, c'est aussi du présent. Il faut photographier⁴⁴. »

Le livre se termine d'ailleurs sur l'évocation du futur, avec une photo de ses enfants sur l'escalier entièrement couvert de lierre et le commentaire suivant :



R. DEPARDON,
La ferme du Garet, p. 317.

« Je photographie mes fils sur l'escalier de pierre pour qu'ils gardent ensuite quelques souvenirs de ce lieu. Ils sont encore trop jeunes pour que je leur explique tout. Mais peut-être ont-ils déjà compris...⁴⁵ »

Le photographe projette ainsi la possibilité que le présent puisse devenir un souvenir grâce aux photos, que quelque chose puisse être sauvé d'une disparition inévitable. L'image témoigne aussi du regard attentif et de l'amour paternel du photographe.

Par la question du temps et l'évocation de l'avenir, nous revenons à notre question initiale, l'opposition entre la communication et la transmission. L'univers journalistique, auquel l'auteur appartient, en tant que reporter photographe, est comparé au monde rural. La circulation de l'information, immatérielle et constamment changeante est confrontée à un savoir-faire et une éthique liée au travail avec la matière immuable. La transmission de ce savoir-faire est mise en péril par les changements dans le mode de production agricole. Avec l'avènement de la société d'information une liberté se perd et notre rapport à la vérité se trouve complexifié. Le milieu journalistique se trouve aussi bouleversé : de nos jours dans les agences photographiques ce ne sont plus les photographes qui gèrent leurs propres photos, et pourtant selon Depardon, il y aurait une part de responsabilité à prendre, à affirmer ses propres idées sur les images laissées en héritage aux générations futures⁴⁶.

L'écriture juxtaposée à l'image photographique retranscrit le contexte et l'affirmation de la dimension subjective et devient garant de vérité, ce qui fait qu'« *on s'approche d'une certaine vérité*⁴⁷ ». Il s'agit d'une vérité relative, car la photographie ne veut plus être transparente, son but n'est plus simplement de montrer, mais aussi d'engager le lecteur/regardeur dans la réflexion. À part ses textes juxtaposés aux images, Depardon s'explique souvent dans des entretiens (publiés dans des livres ou en supplément sur les versions DVD de ses films documentaires) sur l'approche et la position personnelle qu'il défend, mais aussi sur les techniques utilisées, en assurant ainsi non seulement la transmission d'un contenu mais d'une position morale et d'un savoir-faire technique.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES Roland, *Rhétorique de l'image*, dans *Œuvres complètes*, t. 1, 1942-1965, Éric Marty (éd.), Seuil, 1993, p. 1417-1429. Cet article est également accessible sur Internet : http://www.oasisfle.com/doc_pdf/roland_barthes_rhetorique_image.pdf (consulté : le 06/10/2009).
- BOURDIEU Pierre, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1974.
- BRUNET François, *Les photographes de l'Ouest américain, pour ou contre le mythe ?* Conférence au musée des Beaux-Arts de Rennes qui a eu lieu le 13/03/2008.
- DEBRAY Régis, *Les diagonales du médiologue. Transmission, influence, mobilité*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001.
- DEPARDON Raymond, *Correspondance new-yorkaise*, (textes et photographies) ; dans Alain BERGALA, *Les absences du photographe*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Écrits sur l'image", 1986.
- DEPARDON Raymond (réalisation et image) ; JACQUET Simon et SAUTAREL Lucile (montage), *La 10e chambre*, – 1h45mn, Paris, Arte Vidéo, 2005.
- DEPARDON Raymond, *La ferme du Garet*, Paris, Actes Sud, 1997.
- DEPARDON Raymond, *La solitude heureuse du voyageur*, Précédé de *Notes*, Paris, Points, 2006.
- DEPARDON Raymond, *L'être photographe*, entretiens avec Christian Caujolle, Paris, L'Aube, 2007.
- DEPARDON Raymond, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.
- DEPARDON Raymond (réalisation et image) ; NOUGARET Claudine (production et son), *Profils paysans, Le quotidien*. (chapitre 2) – 1h33mn, Palmeraie et désert/Canal+, 2001.
- EDWARDS Paul, *Soleil Noir. Photographie & Littérature des origines au surréalisme*, France & Royaume-Uni. Rennes, PUR, 2008.
- ELKINS James (dir.), *Photography Theory*, New York, Routledge, 2007.
- FREUND Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974.
- GARAT Anne-Marie, *Photos de famille*, Paris, Seuil, 1994.
- ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie*, Paris, Chambon, 2003.
- PERRIGAULT Laurence, « La photographie comme déclencheur de la mémoire dans *Le royaume des voix* d'Antonio Muñoz Molina et *La ferme du Garet* de Raymond Depardon », *Littérature et photographie*, Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel, Jean-Pierre Montier (dir.), Rennes, PUR, 2008.
- ROEGERS Patrick, *Écoutez voir. Neuf entretiens avec des photographes*, Paris, Paris Audiovisuel, 1989.
- LAÏDI Zaki, « Le sacre du présent », *Figures du temps*, Spyros Théodorou (dir.), Paris, Parenthèse, 2003.
- L'histoire de l'agence photo *Magnum* : <http://agency.magnumphotos.com/about/history.aspx> (consulté le : 06/04/2009).
- La mission de la DATAR : http://fr.wikipedia.org/wiki/Mission_photographique_de_la_DATAR (consulté le : 13/07/2009).
- La mission héliographique : http://fr.wikipedia.org/wiki/Mission_h%C3%A9liographique (consulté le : 13/07/2009).

Liste des images insérées :

BRADY Mathew B., *Chefs Indiens Sioux*, 1877.

<http://www.flickr.com/photos/pingnews/2754867077/> (consulté le : 27/07/2009).

Frères BISSON, *Glacier en haute montagne* papier albuminé, 1855, 243 × 394 mm.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A8res_Bisson (consulté le : 27/07/2009).

DU CAMP Maxime, *Façade du Temple Ramsès II*. 1851, 170 × 212 mm.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/treg/ho_1981.1229.2.htm (consulté le : 27/07/2009).

DEPARDON Raymond, *La ferme du Garet*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 27. L'escalier de lierre :

http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZOMHWPWPW&IT=ZoomImage01_VForm&IID=2S5RYDX5FED&PN=609&CT=Search (consulté le : 13/07/2009).

DEPARDON Raymond, *La ferme du Garet*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 53.

DEPARDON Raymond, *La ferme du Garet*, Paris, Actes Sud, 1997, p. 317.

Une partie des photos de *La ferme du Garet* de Raymond Depardon est consultable sur le site de l'agence Magnum photos :

http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&id=2K7O3R180FIW (consulté le : 13/07/2009).

¹Régis, DEBRAY, *Les diagonales du médiologue. Transmission, influence, mobilité*. Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 8.

²François Brunet démontre, lors d'une conférence, comment les photographies jusqu'aux simples vues de paysages sont des reflets de l'idéologie américaine. François, BRUNET, *Les photographes de l'Ouest américain, pour ou contre le mythe ?* Conférence au musée des Beaux-Arts de Rennes qui a eu lieu le 13/03/2008.

³Pour l'image voir l'article illustré sur Wikipédia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%A8res_Bisson (consulté le : 27/07/2009).

⁴ http://www.metmuseum.org/toah/hd/treg/ho_1981.1229.2.htm Voir aussi quelques photos de Maxime Du Camp publiées ensemble avec le texte de Gustave Flaubert : <http://www.photographie.com/?prdid=117665> (consulté le : 27/07/2009).

⁵ Tout le monde connaît, grâce aux images, la tour Eiffel, la tour de Pise, la grande muraille de Chine ou encore, le Taj Mahal tandis que nous ne connaissons pas bien notre propre voisinage.

⁶ Régis, DEBRAY, *Op. cit.*, p. 13.

⁷ Voir à ce propos : Pierre, BOURDIEU, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1974 ; et GARAT, Anne-Marie, *Photos de famille*, Paris, Seuil, 1994.

⁸ Voir le site officiel de l'exposition : <http://www.family-of-man.public.lu/concept-exposition/index.html> (consulté le : 27/01/2010).

⁹ Philippe Ortel fait le rapprochement suivant une analyse de Daniel Bounoux dans *La communication par la bande*, entre la photographie et le langage. Les deux médiums ont le même caractère transparent, car on oublie dans les deux cas les spécificités du canal au profit du message. (*La littérature à l'ère de la photographie*, Paris, Chambon, 2003.)

¹⁰ Régis, DEBRAY, *Op. cit.*, p.14.

¹¹ Paul, EDWARDS, *Soleil Noir. Photographie & Littérature des origines au surréalisme. France & Royaume-Uni*. Rennes, PUR, 2008.

¹² Le premier, un discours néoplatonicien, s'appuie sur la métaphysique de la lumière. La photographie est identifiée à une surface sensible dans une boîte qui capte la lumière, elle est confondue avec le procédé. « Il s'agissait moins d'une invention de l'homme que d'une merveille de la nature, voire de Dieu. » Puis, par la popularisation de la daguerréotypie, une pratique plus répandue de la prise de vue, la dimension scientifique devient importante. La photographie est confondue avec l'appareil et la technique, comme si l'homme n'était pas nécessaire à la réalisation de l'image. Elle est considérée comme un outil scientifique qui permet de capter des images objectives, reflets de la réalité. À partir du pictorialisme, selon Edwards, la photographie subit l'influence du monde de l'art, et l'on reconnaît que l'image obtenue dépend également de l'homme, et elle peut donc atteindre le statut d'œuvre d'art. Puis, la créativité des photographes bouscule le statut de la photo – ce qu'Edwards nomme la phase du devenir – où l'on reconnaît que les thèmes et les moyens de représentation propre à la photographie restent à inventer. EDWARDS, *Op. cit.*

¹³ Gisèle FREUND, *Photographie et société*, Paris, Seuil, 1974, p. 153.

¹⁴ Ainsi se crée en 1933 par Charles Rado la première agence *Rapho*, puis en 1947 *Magnum* par Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger et David Seymour. <http://agency.magnumphotos.com/about/history.aspx> (consulté le : 06/04/2009)

¹⁵ Pour l'édition originale : Raymond, DEPARDON, *Notes*, Paris, Arfuyen, 1979.

¹⁶ Raymond DEPARDON, *La solitude heureuse du voyageur*. Précédé de *Notes*, Paris, Points, 2006, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p.18.

¹⁸ Raymond DEPARDON, *Correspondance new-yorkaise*, (textes et photographies). BERGALA, Alain, *Les absences du photographe*, Paris, Étoile/Cahiers du cinéma, col. "Écrits sur l'image", 1986.

¹⁹ Raymond DEPARDON, *L'être photographe*, entretiens avec Christian Caujolle, Paris, L'Aube, 2007, p. 55.

²⁰ *Ibid.*, p. 52. Depardon se réfère ici à l'article *Rhétorique de l'image* de Roland Barthes. (*Œuvres complètes*, t. 1, 1942-1965, édition présentée par Éric Marty, Seuil, 1993, p. 1417-1429. Cet article est paru initialement dans la revue *Communications* en novembre n°4, 1964, p. 40-51, mais il est également accessible sur Internet : http://www.oasisfle.com/doc_pdf/roland_barthes_rhetorique_image.pdf (consulté : le 06/10/2009).

²¹ La notion de légende pose déjà un problème en soi en voulant retranscrire « objectivement » ou « tautologiquement » ce qui est visible sur l'image.

²² *Les absences du photographe*, p. 30.

²³ *Ibid.*, p. 44.

²⁴ *Ibid.* p. 42.

²⁵ Bergala pense reconnaître d'autres clichés de New York qui hantent les vues de Depardon, les photos d'Evans, Weegee, Robert Frank, Harry Callahan, Lee Friedlander, Diane Arbus... *Ibid.*, p. 58.

²⁶ *Ibid.*, p. 52.

²⁷ James ELKINS, (dir.), *Photography Theory*, New York, Routledge, 2007.

²⁸ LAÏDI, Zaki, « Le sacre du présent », *Figures du temps*, (sous la dir. de Spyros, Théodorou), Paris, Parenthèse, 2003, p. 94-95.

²⁹ *L'être photographe*, p. 53.

³⁰ *Ibid.*, p. 46.

³¹ « C'est d'ailleurs pour ne pas perdre le souvenir de cette enfance que j'ai écrit relativement tôt, il y a une dizaine d'années, *La ferme du Garet – pour ne pas perdre ces impressions.* » *Ibid.*, p. 7.

³² Raymond DEPARDON, *La ferme du Garet*, Paris, Actes Sud, 1997.

³³ Inspirée par la mission héliographique de 1851, la mission de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) fut une commande publique pour constituer un fond photographique représentant le paysage français dans les années 1980.

http://fr.wikipedia.org/wiki/Mission_photographique_de_la_DATAR

;
http://fr.wikipedia.org/wiki/Mission_h%C3%A9liographique (consulté le : 13/07/2009).

³⁴ Raymond DEPARDON, *La ferme du Garet*, Paris, Actes Sud, 1997. Une partie des photos de Depardon est consultable sur le site de l'agence Magnum photos :

http://www.magnumphotos.com/Archive/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=2K7O3R180FIW (consulté le : 13/07/2009).

³⁵ Laurence PERRIGAULT, « La photographie comme déclencheur de la mémoire dans *Le royaume des voix* d'Antonio Muñoz Molina et *La ferme du Garet* de Raymond Depardon », *Littérature et photographie* (sous la dir. de Liliane Louvel, Danièle Méaux, Philippe Ortel, Jean-Pierre Montier), Rennes, PUR, 2008, p. 399-413.

³⁶ http://www.magnumphotos.com/Archive/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2K1HZOMHWPWPW&IT=ZoomImage01_VForm&IID=2S5RYDX5FED&PN=609&CT=Search (consulté le : 13/07/2009).

³⁷ Patrick ROEGERS, *Écoutez voir. Neuf entretiens avec des photographes*, Paris, Paris Audiovisuel, 1989.

³⁸ *La Ferme du Garet*, *op.cit.* p. 64.

³⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ *L'être photographe*, *op.cit.* p. 16.

⁴² *La Ferme du Garet*, *op.cit.*, p. 316.

⁴³ *Ibid.*, p. 304

⁴⁴ *L'être photographe*, *op.cit.*, p. 62.

⁴⁵ *La Ferme du Garet*, *op.cit.*, p. 318.

⁴⁶ Voir *L'être photographe*, p. 44 et p. 74, ainsi que son commentaire sur DVD : *La 10^e chambre*, réalisation : Raymond Depardon, montage : Simon Jacquet et Lucile Sautarel. Paris : Arte Vidéo, 2005.

⁴⁷ *Profils paysans, Le quotidien.* (chapitre 2) Réalisation et image : Raymond Depardon, Production et son : Claudine Nougaret – 1h33mn, Palmeraie et désert/Canal+, 2001, Voir le supplémentaire sur le DVD, 00:09:01.