

DEPARDON, LA DATAR ET LE PAYSAGE

Raphaële Bertho

Abstract (E): Through the analysis of the exhibition *La France de Raymond Depardon* presented in 2010 at the National Library of France, the aim is to trace the historical processes that worked over the last thirty years and have led to the recognition by the secular institution of photography of contemporary landscapes. This achievement is part of several dynamics taking their roots in the 1980s: the integration of the medium in the field of contemporary art, the emergence of the landscape genre and finally the focus on the contemporary territory. Thus it is introduced as the legacy of a period in Europe marked by la Mission photographique de la DATAR.

Abstract (F): A travers l'analyse de l'exposition *La France de Raymond Depardon* présentée en 2010 à la Bibliothèque nationale de France, il s'agit de retracer les processus historiques à l'œuvre depuis une trentaine d'année ayant abouti à la reconnaissance par l'institution séculaire de la photographie de paysages contemporains. Cette réalisation s'inscrit dans plusieurs dynamiques qui prennent leurs racines dans les années 1980 : celle de l'intégration du médium au champ de l'art contemporain, celle de l'émergence du genre paysagé et enfin l'attention portée au territoire contemporain. Elle est ainsi présentée comme l'héritage d'une période marquée en Europe la Mission photographique de la DATAR.

Keywords: Photography, Territory, Landscape, Depardon, Mission photographique de la DATAR.

Elément phare de la biennale du Mois de la Photographie, l'exposition *La France de Raymond Depardon* peut être considérée comme l'un des principaux événements culturels de la fin de l'année 2010 en France. Pendant quatorze semaines ronds-points, pavillons et devantures de petits commerces ont investi les cimaises de la Bibliothèque nationale de France. L'exposition marque la conclusion d'un travail au long cours, d'un projet artistique mené par le photographe sur le territoire national pendant près de six ans. De 2004 à 2009, il arpente le pays et photographie à la chambre 20x25 cm un territoire de l'entre-deux, entre

ville et campagne et produit des milliers de clichés. Un ensemble dont une première sélection est rassemblée dans le catalogue de l'exposition, et seulement trente-six exposés en très grands formats (200 × 165 cm). Sans légendes, les clichés installent les visiteurs dans un France des « sous-préfectures » aux couleurs vives, à l'angle d'une rue de village désertée, face à une maison solitaire ou sur la place d'une petite ville. Le regard déambule d'un bord de mer envahi de cerfs-volants à l'entrée d'une boutique de souvenir. Sans points de vue grandioses ni de vallées verdoyantes, ces paysages sont hérissés de tabacs, de salons de coiffures et de boucheries. Des images qui sont présentées de nouveau dans un couloir accolé à la salle principale en petits-formats rétro-éclairés, avec la mention des lieux cette fois. La seconde partie de l'exposition est consacrée à la genèse et au déroulé du projet. Depardon y dévoile ses influences, ses premiers travaux, mais aussi les coulisses de sa réalisation : les carnets de routes, sa chambre photographique, une carte présentant ses trajets sur le territoire. Au mur une cartographie fictive retrace son parcours personnel, assimilant ainsi cette expérience du terrain à son expérience d'artiste. Le projet se présente alors comme une étape dans l'histoire individuelle du photographe, et plus largement dans l'histoire de la photographie. L'exposition propose en effet une mise en perspective particulièrement intéressante des enjeux de ce travail. Sortant du cadre singulier de la manifestation, elle inscrit les images présentées dans un champ temporel plus large. À travers cette genèse de *La France de Raymond Depardon*, on peut percevoir plusieurs processus ici à l'œuvre, prenant chacun leurs racines dans l'histoire de la photographie depuis la fin des années 1970. Ils concernent tant un médium qu'un genre, le paysage, et un sujet, le territoire contemporain.

Sans être un achèvement, l'exposition de Raymond Depardon peut ainsi être pensée comme un accomplissement de ces évolutions qu'ont été l'entrée de la photographie sur la scène de l'art contemporain, la renaissance du genre paysagé et enfin la prise en compte d'un territoire considéré dans toutes ses dimensions, même les plus ordinaires ou triviales. Certes, ces dynamiques ne sont pas récentes, loin s'en faut. Ce qui est remarquable ici est la mise en valeur de cette histoire, à laquelle d'ailleurs le photographe a largement pris part. L'analyse de cette exposition permet ainsi de retracer de façon exemplaire ces processus s'inscrivant chacun dans des chronologies autonomes et néanmoins liées. L'histoire de l'intégration du médium au champ de l'art contemporain qui intervient en Europe à partir des années 1980. Une évolution qui s'accompagne d'autre part, au sein même de la production photographique, de l'émergence d'un genre jusque là minoritaire, le paysage. Jusque là c'est le photojournalisme qui domine et structure le champ. La pratique du reportage est ainsi à l'origine des concepts qui s'imposent peu à peu comme la norme, l'étalon de valeur de

l'image photographique, comme le fameux « instant décisif » forgé par Henri Cartier-Bresson en 1952¹. A partir de la fin des années 1970, le genre paysage connaît ainsi un renouveau et participe à la mise en valeur de nouvelle démarche, promouvant le temps long et le retour à des procédés tels que la chambre photographique. Enfin, au cœur même de cette représentation, ce n'est plus le paysage pittoresque jusque là dominant qui est mis en avant, mais un paysage que l'on pourrait qualifier de vernaculaire. Ainsi le troisième processus observé ici est celui d'une esthétique de l'ordinaire, d'une attention renouvelée aux sujets jusque-là déconsidérés par la norme de la représentation du territoire. Aux églises et monuments s'accrochent les pavillons et immeubles contemporains ; les zones industrielles et commerciales s'installent au milieu des champs ; les chemins sinueux et les routes bordées d'arbres sont remplacés par des voies rapides jalonnées de stations essence. Une représentation du territoire, de cette « entité physique et mentale »², qui porte des enjeux esthétiques mais aussi politiques. En effet le territoire n'existe qu'à travers un usage, dans un rapport d'appropriation entre l'homme et la nature. Ainsi le définit l'historien André Corboz : « Cette nécessité d'un rapport collectif vécu entre une surface topographique et la population établie dans ses plis permet de conclure qu'il n'y a pas de territoire sans imaginaire du territoire »³. Représenter le territoire revient ainsi à le déterminer, à tracer ses contours non seulement physique mais aussi symbolique.

Le projet présenté par Raymond Depardon s'inscrit dans ces dynamiques plurielles. Lancé à la fin de cette première décennie du XXI^e siècle, il semble en fait avoir débuté au début des années 1980 avec notamment la Mission photographique de la DATAR. Cette dernière ouvre une période de la photographie française et européenne marquée par le développement des missions, période que *La France de Raymond Depardon* semble clore provisoirement en se nourrissant de ces apports institutionnels et ces recherches sur le paysage.

L'intégration au champ de l'art

Dans un premier mouvement, on peut considérer cette exposition comme l'une des désormais nombreuses manifestations de l'intégration de la photographie dans le champ de l'art, souvent désigné sous le terme d'institutionnalisation de la photographie. Il convient néanmoins de distinguer ces deux dynamiques. Dans son sens étymologique l'institutionnalisation désigne « ce qui institue », soit comme l'organisation et la structuration d'un milieu. Ce que l'on désigne comme l'institutionnalisation ne se réduit pas à l'apparition de structures spécifiques, elle existe dès lors que l'on peut identifier un ordre symbolique⁴. Elle correspond plus

largement à l'ensemble des valeurs que ces structures produisent et imposent. Cette structure sociale se traduit à la fois par la création d'infrastructures publiques et privées, ici dédiées à la photographie, à l'apparition d'une dimension photographique dans des institutions préexistantes (comme les musées, les galeries, les collections privées, etc.), mais aussi plus largement par l'élaboration de statuts sociaux et la diffusion de valeurs normatives. Cette conception de l'institutionnalisation s'apparente ainsi à celle de la constitution d'un champ spécifique. Et au sein de ce champ au sens bourdieusien, qui développe peu à peu sa spécificité grâce à la création d'espaces et de temps propres, ainsi qu'à l'établissement d'un discours critique. Il s'agit notamment d'opérer une distinction entre des pratiques amateurs ou commerciales de la photographie et une pratique artistique. Un « monde de l'art », s'institue alors, ainsi que le définit Howard S. Becker⁵. Le sociologue souligne ainsi le rôle de pionnier d'Alfred Stieglitz qui a, en son temps, travaillé à créer des espaces spécifiques pour la photographie, avec une galerie et un magazine, mais dont l'action ne fut malheureusement pas pérenne.

La recherche d'une reconnaissance de la dimension artistique de la photographie jalonne de l'histoire du médium, on peut distinguer trois périodes majeures pour le contexte hexagonal. En effet, l'apparition de la photographie au milieu du XIX^e siècle donne lieu assez rapidement à la constitution d'un milieu de la photographie spécifique, structuré par des organisations, par l'intégration et la production de normes qui lui sont propres. C'est seulement au XX^e siècle, et notamment au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, que la pratique photographique connaît une forme de légitimation artistique. Cette dernière est l'œuvre de volontés individuelles de promouvoir le statut d'auteur du photographe et la qualité artistique de ses créations.

Cette mise en place d'un « monde de l'art » spécifique ne se concrétise en France véritablement que dans les années 1970. L'apparition d'institutions dédiées au médium (musées, manifestations) est alors concomitante de l'accueil par les institutions artistiques et culturelles de l'image photographique et précède de peu la mise en place d'une politique culturelle spécifique, au début des années 1980. Le Ministre de la Culture Jack Lang s'oriente en effet vers un élargissement des pratiques reconnues comme « artistiques » à travers la mise en avant de la notion d'« arts plastiques » et la relégation de la catégorie trop restrictive de « Beaux-Arts ». Une évolution rapide du contexte hexagonal qui contribue sans doute à l'association régulière du terme « d'institutionnalisation » à cette période charnière de l'entrée de la photographie dans le monde de l'art. C'est au cours à ce moment-là que se croisent Raymond Depardon, la Bibliothèque nationale de France et le Mois de la Photo.

En 1967, lorsque Raymond Depardon fonde avec Gilles Caron l'agence Gamma, leur objectif est notamment de défendre le statut des auteurs et d'assurer la maîtrise des photographes sur leurs travaux. Les photographes indépendants doivent ainsi disposer d'une véritable autonomie dans le choix de leurs sujets et s'assurent le respect de l'intégrité de leurs images lors de leur diffusion. Une démarche qui s'inscrit dans le droit fil de celle initiée dès 1947 par Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour et Georges Rodger lorsqu'ils fondent la fameuse coopérative Magnum.

Dans le même temps, la Bibliothèque nationale de France agit dans le sens d'une reconnaissance de la photographie dès les années 1960. Le directeur du Cabinet des Estampes Jean-Claude Lemagny, fait office de pionnier en 1968 en constituant une collection spécifique pour la photographie. Si d'autres musées français ont déjà ouverts leurs collections au médium, comme le Musée Réattu à Arles à partir de 1965 et le Musée Cantini à Marseille en 1967, l'investissement de l'institution séculaire et nationale constitue une avancée majeure dans la reconnaissance du médium par l'Etat⁶. Trois ans plus tard, en 1971, Jean-Claude Lemagny ouvre une galerie d'exposition dédiée à la photographie. L'idée n'est donc plus seulement ici de protéger les droits d'auteur des photographes mais bien d'affirmer le caractère artistique du médium.

Enfin, la première édition du Mois de la Photo en 1980 associe pour sa part acteurs publiques et acteurs privés, sous l'impulsion de l'association Paris Audiovisuel créée en 1978. Cette biennale résulte d'une volonté politique des acteurs de l'Etat et de la Ville de Paris de mettre en valeur le médium à travers un festival qui s'installe tout autant dans les institutions publiques que dans les galeries ou fondations privées.

Les deux institutions qui accueillent et encadrent cette exposition *La France de Raymond Depardon*, le Mois de la Photographie et la Bnf, ont donc joué un rôle crucial et précurseur dans le processus qui aboutit à la reconnaissance de la photographie en tant qu'art au début des années 1980. La photographie intègre alors les normes instituées pour l'évaluation des œuvres, à savoir les exigences d'unicité et de rareté, lesquelles apparaissent comme contradictoire avec sa reproductibilité intrinsèque. Dans le même temps elle s'affirme sur la scène de l'art contemporain dont elle bouscule les modalités de création.

La renaissance d'une « culture du paysage ».

Le second processus mis en lumière par la manifestation *La France de Raymond Depardon* est celui de la promotion du paysage au sein du champ photographique. Si l'image photographique se caractérise par une multiplicité d'usages, et notamment d'usages amateurs et privés qui constituent le plus grand volume d'image, c'est bien la photographie de presse qui s'impose au cours du XX^e siècle comme le centre du champ photographique. La photographie de presse, et en France l'école « jeunes reporters-poètes de l'école de Brassai, la belle équipe des Cartier-Bresson, des Doisneau, des Izis, etc. »⁷, est au cœur de la création photographique, elle structure son économie, organise les conditions de production, de diffusion et de réception des images et détermine les modalités de reconnaissance des photographes. Dans ce contexte de prédominance d'une image centrée sur l'évènement, le paysage connaît un renouveau dans les années 1970 sous l'impulsion d'auteurs américains comme Lewis Baltz, Robert Adams, Joe Deal ou Franck Gohlke et des travaux des Becher en Allemagne. Ces derniers sont d'ailleurs exposés aux côtés de la nouvelle génération américaine lors de l'exposition *New Topographics* en 1975 à la Georges Eastmann House⁸. Trente-cinq ans plus tard, *La France de Raymond Depardon* peut être analysée comme le symbole éclatant de la revalorisation de ce genre.

A travers l'histoire du photographe Raymond Depardon en premier lieu, qui se détourne de la pratique du photoreportage et de ses préceptes pour s'investir dans une recherche autour de la question du territoire. Dans une perspective élargie, le projet est l'héritier, dans la forme comme dans le fond, des grandes commandes initiées dans les années 1980 dont la Mission photographique de la DATAR⁹ est une figure à la fois exemplaires et fondatrice.

Depardon et le paysage

Lorsque que Raymond Depardon décide au début des années 1980 de se tourner vers une pratique photographique du paysage, il se fait l'un des précurseurs des changements à venir. Dès 1979, il marque une distance avec la pratique du photoreportage en réalisant son ouvrage *Notes*¹⁰. Il met alors au jour son intimité, des pensées qu'il destinait à l'origine à une correspondance personnelle, et se présente comme un témoin habités par le doute et les hésitations, loin de l'image du reporter héroïque forgée par Robert Capa en son temps. Cette année 1979 est aussi celle qui marque son départ de l'agence Gamma, symbole de sa carrière de photojournaliste, et son entrée dans la maison Magnum. L'année suivante, en 1980, il

revient sur ses pas pour réaliser le film documentaire *Reporters* sur l'agence Gamma, mais cette fois à la manière d'un observateur participant, dévoilant les coulisses de cette économie des agences de presse. Ainsi au fil des années le photographe prend peu à peu ses distances avec le milieu du photojournalisme, s'écarte du commandement de l'« instant décisif ». Comme en contrepoint, il propose une photographie « des temps faibles », qu'il décrit quelques années plus tard comme une image où « rien ne se passerait, n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleur ni de lumière magnifiques, pas de petits rayons de soleil, pas de chimie bricolée [...] »¹¹. Le projet des *Correspondances New-Yorkaises*, conçu sur le modèle de *Notes* et mené en liaison avec Christian Caujolle et le journal *Libération* à l'été 1981, marque définitivement la rupture¹². Dans *Notes* comme dans les *Correspondances*, il fait ainsi un usage « mineur » de cette représentation « majeur » qu'est le photoreportage.

A l'occasion de ce voyage, Raymond Depardon s'intéresse à la photographie américaine, notamment aux travaux de Walker Evans dans le cadre de la Farm Security Administration dans les années 1930¹³ ou à l'ouvrage *La France de profil* de Paul Strand de 1952¹⁴. Ces démarches photographiques sont alors aux antipodes des normes européennes. Les photographes opèrent à la chambre, ils travaillent sur un temps long, avec une grande profondeur de champs, braquent leurs objectifs sur les détails vernaculaires du territoire. Leur approche ne se veut ni séduisante ni remarquable, ils tentent de rendre au plus juste leurs observations à travers la prise de vue. Une influence qui transparait dans la série des *Correspondances New-Yorkaises*, quand, en légende de son image des toilettes dames du magazine américain *Géo* le 24 juillet 1981, il inscrit « J'ai envie de faire de photos à la « chambre ». J'ai envie de faire ma famille dans la Dombes. » Prenant exemple sur ces illustres prédécesseurs, il se tourne donc vers la pratique de la chambre grand format et décide de se consacrer au paysage, et en particulier à celui de la ferme de ses parents à Villefranche-sur-Saône. En réalisant à son retour la série intitulée *la Ferme du Garet*, Raymond Depardon opère un changement radical de pratique, de style et de sujet. Ce retour sur les lieux de son enfance s'apparente à une forme de voyage initiatique pour le photographe qui se détourne des sirènes l'actualité et s'imprègne du silence de la campagne française, passe de l'évènement au quotidien.

Ce qui semble remarquable ici, c'est l'écho que trouve cette évolution personnelle du photographe dans un projet qui marque profondément l'histoire de la photographie française, voire européenne, de ces années 1980 : la Mission photographique de la DATAR. Lorsque les deux directeurs du projet François Hers et Bernard Latarjet sollicitent Raymond Depardon, ce

dernier y trouve les moyens financiers de réaliser son projet personnel, formulé à l'été 1981. Plus qu'il ne répond véritablement à une commande, c'est la commande qui répond à ses attentes. « J'ai détourné cette commande publique » affirme-t-il¹⁵. Dans le grand projet de la DATAR, le travail de Depardon perd son caractère biographique pour prendre une dimension métonymique, représentation de la campagne française et de ses transformations. Mutations auxquelles le photographe est d'ailleurs personnellement sensibilisé, à travers le devenir de l'entreprise familiale, mise à mal par les chantiers de l'aménagement du territoire : « J'étais en colère, contre les grands travaux d'aménagement qui avaient démantelé la ferme de mon père en l'expropriant pour faire passer l'autoroute au milieu de ses terres, puis pour établir une zone industrielle et enfin une zone commerciale sur le reste des terres cultivables. Je n'avais qu'une envie, c'était régler mes comptes avec ce désastre. »¹⁶

Pourtant une certaine sérénité se dégage des prises de vues aux tonalités subtiles et aux couleurs lumineuses. Les plans rapprochés dans l'intimité de la maison familiale alternent avec les vues du domaine familial, des champs et des bêtes. Dans ce paysage où règne un silence apaisé, les marques de l'urbanisme contemporain s'insinuent dans le cadre, les lignes électriques quadrillent le ciel, le quadrilatère de tôle masque l'horizon, le poteau s'impose au premier plan. Une image contraste avec l'ensemble, simplement intitulée *Carrefour*. Elle présente un croisement de route dans l'uniformité d'une lumière laiteuse, où le bitume, la signalétique, les hangars se confondent au point d'effacer tout relief. Le paysage n'a plus ni profondeur, ni horizon, il s'uniformise et se déshumanise. L'absence de toute mention lisible sur les panneaux directionnels, l'impossibilité de localiser la prise de vue, apparaissent ici comme exemplaire de l'anonymat glacé des constructions contemporaines. C'est d'ailleurs le constat de cette perte de repères qui conduit la DATAR à questionner le paysage au début des années 1980.

La Mission photographique de la DATAR

Il n'est pas aisé de définir la nature exacte de la Mission photographique de la DATAR, car le projet lui-même tente de se distinguer des normes de relations des institutions aux photographes alors en vigueur que sont la commande de documentation d'une part ou la bourse de création d'autre part¹⁷. De facture inédite, ce projet est de plus initié par une institution n'ayant pas vocation à soutenir des actions culturelles : la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale. Cette dernière se lance ainsi dans un projet d'envergure prenant la forme d'une commande artistique menée sur le territoire

français entre 1984 et 1988. Vingt-neuf photographes français et étrangers vont participer à cette mission qui se donne comme objet de faire renaître une « culture du paysage » à travers la création photographique.

La dynamique de cette mission naît d'abord d'un constat : à l'aube du XXI^e siècle, le territoire français est devenu méconnaissable. Le développement des infrastructures industrielles et urbaines durant les Trente Glorieuses, la désindustrialisation, l'apparition de zones au statut indéterminé comme la porosité de la distinction traditionnelle entre ville et campagne remettent en cause une conception traditionnelle de ces territoires dominés par des représentations d'un paysage rural à l'allure pittoresque dont les fondements sont hérités du XIX^e siècle. Confrontée à cette inadéquation entre les représentations dominantes du territoire et ses réalités, la DATAR fait appel à des photographes afin de recréer une « culture du paysage ». Sous la direction de François Hers et Bernard Latarjet, ils ont la charge de formuler des propositions esthétiques intégrant les données contemporaines du territoire, soient les poteaux électriques, les échangeurs autoroutiers ou les zones commerciales. Cette mission associe ainsi de manière novatrice les questionnements autour de l'aménagement du territoire et de la création photographique dans le but de faire émerger une représentation qui puisse faire naître un sentiment d'identification. La photographie est plus spécifiquement le paysage, est ainsi sollicitée à des fins politiques, dans une volonté d'atteindre une valeur collective de la représentation

La Mission de la DATAR est paradigmatique des différents projets qui voient le jour par la suite dans les années 1980 et 1990. Dans l'objectif d'instituer une nouvelle forme de relation entre les institutions et les photographes, elle est immédiatement conçue comme un modèle. Les acteurs de la mission travaillent tout autant à la diffusion des images réalisées qu'à la publicité des modalités mise en œuvre pour mener à bien la mission, d'un point de vue pratique, juridique et technique. A cette volonté de faire de la mission un exemple s'ajoute une concordance entre les attentes des institutions en quête de représentations de leurs territoires et celles des photographes cherchant entre autres à se dégager du modèle économique du photoreportage. En France puis en Europe de nombreux projets similaires voient le jour. Bien qu'ils soient d'envergures variables, une structure commune se dégage: il s'agit de commandes institutionnelles adressées à plusieurs photographes ayant pour thématique un territoire donné et comportant une dimension de création. On peut citer ici, entre autres, la Mission du Conservatoire du Littoral¹⁸, la Mission Transmanche¹⁹, les Quatre Saisons du territoire²⁰, l'Observatoire photographique du paysage²¹, ou encore *Archivio dello*

*Spazio*²² en Italie, La Mission photographique à Bruxelles²³ ou *East*²⁴ sur le territoire de l'ancienne Allemagne de l'Est. Ce phénomène a pour conséquence le développement exponentiel de la production photographique orientée sur le territoire contemporain et ses problématiques, et le projet de Depardon s'inscrit dans ce mouvement.

« Depardon a fait sa DATAR » pouvait-on entendre dans les commentaires de certains initiés sur l'exposition présentée à la Bibliothèque nationale de France, traduisant dans cette formule la corrélation entre les deux projets. Pourtant dans la forme, par delà le territoire concerné, la France, et la durée, de plusieurs années, les deux projets ne semblent pas a priori se correspondre. *La France de Raymond Depardon* est avant tout un projet personnel soutenu financé en grande partie par une institution culturelle, et de manière ponctuelle par les collectivités territoriales²⁵ quand la Mission de la DATAR était un projet collectif avec un commanditaire unique : les aménageurs du territoire. par une bourse de création de la Direction des Arts Plastiques, par cinq régions et deux partenaires privés. Malgré ces distinctions, il existe manifestement des liens entre le projet mythique des années 1980 et la grande œuvre du photographe. Le territoire concerné d'une part, l'un et l'autre ayant pour ambition d'embrasser la France. Le mode d'appréhension de ce territoire d'autre part, ni l'un ni l'autre n'ayant pour objet de réaliser un inventaire. Enfin c'est la manière d'appréhender le territoire qui relie finalement le projet de la Mission photographique de la DATAR et celui de Raymond Depardon. Il s'agit à chaque fois de s'écarter des « clichés » et représentations attendue pour s'attarder sur les « plis » et les creux du territoire. Plus qu'un genre spécifique, le paysage, l'un et l'autre se retrouvent dans la mise en valeur d'un certain point de vue, que l'on pourrait qualifier abruptement de parti-pris de la banalité.

La valorisation du territoire ordinaire

A l'automne 2010 ce sont des images d'un territoire ordinaire qui envahissent les cimaises de la Bibliothèque nationale de France: un pavillon isolé, la devanture d'une boucherie, l'angle d'un immeuble décoré d'une enseigne de tabac, la vitrine d'un coiffeur, l'entrée d'un rond-point. On retrouve cette luminosité si particulière qui baigne déjà les clichés de la *Ferme du Garet*, et ces lieux de nouveau imprégnés de silence. Le point de vue n'est jamais surélevé ou abaissé, il installe le spectateur dans l'image. De l'héritage revendiqué de Walker Evans et du style documentaire, Raymond Depardon retient une certaine frontalité, une façon d'aborder les choses et les gens avec rigueur et distance. Certaines images comme celle du garagiste dans l'encadrement de la porte de son garage résonnent comme un hommage, référence

explicite aux clichés d'Evans mais aussi à ceux de Paul Strand. L'influence de ces deux figures tutélaires s'imprime aussi dans la démarche adoptée par Depardon. Il s'inspire notamment du parcours de Paul Strand dans les années 1950, décrit avec talent par Claude Roy: « Une route museuse, capricieuse, une route pas pressée, une route ruminante et rêvante, une route qui ressemble plutôt au chemin des écoliers qu'au vol d'oiseau, une route qui n'a pas de système, pas d'autre but que la prise au piège du maximum d'humanité, de la plus humble et *dénuée* vérité. Une route qui évitait avec une nonchalance narquoise à peu près tout ce que le photographe « étranger » qui décide de faire une série de photos, un livre, sur la France, se croit souvent obligé d'aller regarder sous le nez. [...] Sa moisson de photographe ambulant n'est déconcertante que dans la mesure où elle nous déconcerte à force de nous placer au cœur même de ce nous ne voyons plus, à force de le voir. »²⁶

De son tour de France, Raymond Depardon exclut de la même façon la nature, le patrimoine, les grandes villes, les banlieues, les autoroutes. Il parcourt le pays en empruntant les chemins de traverses au cœur de ce qu'il nomme « la France des sous-préfectures »²⁷. Une démarche qui n'est pas sans rappeler celle des photographes missionnaires de la DATAR. A contrario du génie de l'« instant-décisif », c'est à l'époque la valeur de l'expérience, de l'investissement sur le terrain qui est mise en avant : « La Mission exige de la photographie une intensité retrouvée du regard sur la réalité. Une intensité d'autant plus difficile qu'elle ne doit rien à l'évènement. »²⁸ L'image résulte non plus de la reconnaissance de formes, mais de l'élaboration d'un point de vue fondée sur la relation personnelle établie entre le photographe et le territoire. Une manière de faire imposée par le cadre de la Mission de la DATAR qui conduit certains des photographes comme Werner Hannapel ou Gabriele Basilico à modifier durablement leur pratique. Forgés sur ce modèle, les missions photographiques dans les années 1980 sont l'occasion du développement d'une esthétique du paysage fondée sur la mise en valeur d'une photographie posée, d'un temps long et d'une attention portée aux espaces du quotidien.

On retrouve cette implication et cette insistance nécessaire dans la démarche adoptée par Depardon vingt ans plus tard : « J'ai commencé dans le Nord-Pas-de-Calais. Je suis d'abord parti à Berck-Plage. Pourquoi là-bas ? Je l'ignore. J'ai décidé de ne pas quitter cette ville tant que je n'aurai pas trouvé ma façon de photographier. »²⁹. Le photographe va presque jusqu'à mettre en scène dans l'exposition cette inscription dans le territoire, à travers les nombreux clichés le montrant sur la route ou dans sa fourgonnette. Ainsi l'expérience en elle-même prend une véritable importance par rapport aux résultats que sont les clichés. Ces derniers ne

valent que dans la mesure où le photographe s'est véritablement engagé dans le territoire, qu'il s'est imprégné de ces réalités multiples et complexes.

Dès le début des années 1980, et notamment avec la Mission photographique de la DATAR, la confrontation aux espaces du quotidien et aux aspérités du territoire contemporain fait prévaloir « ce qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infraordinaire, le bruit de fond de l'habituel » pour citer ici Georges Perec³⁰. Les photographes posent alors leurs chambres dans les lieux marqués par l'habitude, des lieux devenus invisibles du fait d'un usage régulier, sorte de hors-champs du territoire contemporain. Ce refus absolu de toute spectacularisation conduit André Rouillé et Emmanuel Hermange à proposer la notion d'« esthétique de l'ordinaire » en 1995 lors du *Mai de la Photo*, ainsi définie : « Les œuvres investissent en effet des secteurs du réel jusqu'alors largement négligés par l'art, à cause de leur trop grande trivialité, de leur inacceptable banalité, ou de leur indigne familiarité. Ce qui n'accédait souvent à l'image que dans les marges de la figuration, comme par surcroît, en devient aujourd'hui le centre. »³¹

De la Mission de la DATAR à *La France de Raymond Depardon*, on assiste donc là à une mise en lumière de l'ordinaire, dans une représentation qui s'attarde sur une « infinité d'infimes détails »³².

Raymond Depardon met à l'honneur la photographie d'un paysage ordinaire. Médium, genre et sujet qui apparaissent tous trois il y a presque trente ans comme en devenir, occupant chacun une position périphérique dans le champ de la représentation. A partir des années 1930, les normes structurantes de la représentation photographique sont organisées autour de la pratique du photoreportage d'actualité, valorisant l'instantanéité et la proximité physique avec le sujet. La remise en cause dans les dernières décennies du XXe siècle de la prédominance économique et symbolique du photojournalisme est propice à la recherche de nouvelles formes. Le paysage émerge alors comme un référent sur la scène photographique, qui semble irradier les genres, du reportage au portrait. On peut citer ici par exemple le travail de l'ancien photoreporter Luc Delahaye, lequel opte pour un regard plus distanciée avec son travail *History Project* entamé en 2001. Tout en restant sur le terrain du photoreportage, il reprend les codes et modalités de production de la photographie de paysage : ils réalisent ses prises de vues à la chambre, sur pied, en format panoramique. Un parti-pris qui créé un

décalage et permet littéralement « d'ouvrir » le sens de la représentation. La reconnaissance du travail de Depardon cette année 2010 apparaît alors comme l'aboutissement de ce processus, et ne fait d'ailleurs pas exception. Sans revenir sur l'ensemble d'une création riche et variée portant sur ce territoire contemporain, on peut citer ici *Une campagne française, fragments* de Thibaut Cuisset. La série a été distinguée en 2009 par le Prix de la photographie de l'Académie des Beaux Arts et exposée ce même automne 2010 dans la prestigieuse institution. Là encore c'est un territoire dénué de tout caractère exceptionnel qui retient l'attention de l'auteur. Ce dernier « doit se débarrasser d'emprunts inconscients, de filtres invisibles pour mieux nous restituer une certaine évidence du monde. La construction du regard passe par une attention sans fin à la chose regardée qui ne se donne pour elle-même qu'à celui qui sait en observer la forme dans toute sa complexité.»³³ Néanmoins, on peut noter que ces paysages, chez Depardon comme chez Cuisset, sont loin d'embrasser toute la complexité des territoires les plus symptomatiques de la société contemporaine : l'urbain, la ville comme métropole d'une part, et la production industrielle, la société de consommation d'autre part. Une représentation du territoire français centrée sur la campagne et les bourgades, qui évite des grands ensembles, des gratte-ciels, des échangeurs autoroutiers, des zones commerciales ou des complexes industriels. Des éléments que l'on retrouve dans les travaux d'autres photographes, comme par exemple le belge Gilbert Fastenaeckens, l'allemand Hans-Christian Schink ou les américains Mitch Epstein et Edward Burtynsky. Les paysages de l'ordinaire sont ainsi eux-mêmes multiples, et en constante évolution.

¹ Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, (Paris : Verve, 1952).

² André Corboz, « Le territoire comme palimpseste », dans *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, L'Imprimeur, Besançon, 2001, p. 214.

³ *Idem*

⁴ Voir Karl-Siebert Rehberg, « Weltepräsentanz und Verkörperperung, Institutionelle Analyse und Symboltheorien – Eine Einführung in systematischer Absicht », dans Joachim Fischer, Hans Joas et Karl-Siebert Rehberg, *Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne*, Francfort / New-York, Campus, 2003, p.10.

⁵ Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 335.

-
- ⁶ Le Cabinet des Estampes devient Département des Estampes et de la Photographie en 1976.
- ⁷ Claude Roy, 'Le métier de français', dans Paul Strand, *La France de Profil*, (Paris : Clairefontaine, 1952).
- ⁸⁸ William Jenkins, *New Topographics, Photographs of a Man-Altered Landscape*, (Rochester: International Museum of Photography, 1975).
- Britt Salvesen, *New Topographics*, (Göttingen: Steidl & Partners, 2009).
- ⁹ *Paysages, photographies, travaux en cours, 1984-1985*, (Paris : Hazan, 1985).
- Paysages, photographies, 1984-1988*, (Paris : Hazan, 1985).
- ¹⁰ Raymond Depardon, *Notes*, (Paris : Arfuyen, 1979).
- ¹¹ Raymond Depardon, pour une photographie des temps faibles', *La Recherche photographique*, « *Les Choses* », n°15, automne 1993, p. 81.
- ¹² Raymond Depardon, *Correspondances New-Yokaises*, (Paris : les Cahiers du cinéma, 1981).
- ¹³ Voir notamment Gilles Mora et Beverly W. Brannan, *Les photographes de la FSA. Archives d'une Amérique en crise 1935-1943*, (Paris : Seuil, 2006)..
- ¹⁴ Paul Strand, *La France de profil*, (Lausanne : Clairefontaine, 1952).
- ¹⁵ Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, (Paris : Seuil / Bnf , 2010).
- ¹⁶ *Idem.*
- ¹⁷ Voir Raphaële Bertho, 'Analyse de la genèse institutionnelle de la DATAR', journée d'étude « Histoire culturelle et sociale de l'art », Université Paris 1 Sorbonne, Paris, France, juillet 2008. Publication sur www.arip-photo.org
- ¹⁸ <http://www.conservatoire-du-littoral.fr>
- ¹⁹ <http://www.centre-photographie-npdc.fr/>
- ²⁰ *Les Quatre Saisons du territoire, Printemps 1988*, (Belfort : Granit CAC, 1989).
- Les Quatre Saisons du territoire l'Eté 1987*, (Belfort : Granit CAC, 1988).
- Les Quatre Saisons du territoire L'Hiver 1989*, (Belfort : Granit CAC, 1990).
- Les Quatre Saisons du territoire L'automne 1990*, (Belfort : Granit CAC, 1991).
- ²¹
- http://www.side.developpementdurable.gouv.fr/cda/portal.aspx?INSTANCE=EXPLOITATI ON&PORTAL_ID=medd_P0_D_ONPP_accueil.xml
- ²² www.museofotografiacontemporanea.org
- ²³ *04° 50° La Mission Photographique à Bruxelles*, (Bruxelles : Contretype, 1991).
- ²⁴ http://www.vng.de/vng_art/fotografie/

²⁵ Conseil régional du Nord-Pas-de-Calais, Conseil régional d'Alsace, Conseil régional de Franche-Comté, Conseil régional de Poitou-Charentes et Conseil régional du Languedoc Roussillon, Banque HSBC et Mutuelle des architectes français.

²⁶ Claude Roy, 'Le métier de français', dans Paul Strand, *La France de profil*, (Lausanne : Clairefontaine, 1952).

²⁷ *La France de Raymond Depardon, op. cit.*

²⁸ Bernard Latarjet et François Hers, 'L'Expérience du paysage', dans *Paysages, Photographies, travaux en cours, 1984-1985*, (Paris : Hazan, 1985), p. 31.

²⁹ *La France de Raymond Depardon, op. cit.*

³⁰ Georges Perec, *L'Infraordinaire*, (Paris : Seuil, 1989).

³¹ André Rouillé et Emmanuel Hermange, *Mai de la photo, Esthétique de l'ordinaire*, (Reims : Mairie de Reims, 1995), p. 4.

³² 'L'exilé de l'intérieur', *La France de Raymond Depardon, Télérama Horizon n°3*, septembre 2010, p. 16.

³³ Thibaut Cuisset, *Une Campagne française*, (Paris : Filigranes, 2009).

Maître de conférence à l'Université de Bordeaux III, Raphaële Bertho a soutenue en décembre 2010 une thèse intitulée « Paysages sur commande, les missions photographiques en France et en Allemagne dans les années 1980 et 1990. » raphaele.bertho@gmail.com