

**La vacance dans la pratique
photographique comme source de création : étude
de quelques photographes voyageurs (Bernard
Plossu, Raymond Depardon, Pierre Verger)**

Fabienne Maillard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/352>

DOI : 10.4000/lcc.352

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Fabienne Maillard, « La vacance dans la pratique photographique comme source de création : étude de quelques photographes voyageurs (Bernard Plossu, Raymond Depardon, Pierre Verger) », *Les chantiers de la création* [En ligne], 4 | 2011, mis en ligne le 15 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/352> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.352>

La vacance dans la pratique photographique comme source de création : étude de quelques photographes voyageurs (Bernard Plossu, Raymond Depardon, Pierre Verger)

Fabienne MAILLARD, Université Paris 4-Sorbonne

La photographie en voyage développe un rapport particulier au temps, un temps qui s'écoule au fil des trajets et qui s'associe à une certaine lenteur, propice à des moments de contemplation. Ce sont des moments où il semble ne pas se passer grand chose et qui pourtant retiennent l'attention des photographes du voyage. Comment ces moments suspendus, ces moments où il semble ne rien se passer et qui préparent à la prise de vue, participent pourtant au processus de création chez les photographes voyageurs ? Comment cet instant, cette pause, valorise l'inspiration créatrice, c'est-à-dire une création plus ou moins consciente ? À partir de l'exemple de trois photographes, il s'agit dans cet article de s'interroger sur la situation de la vacance comme source de création artistique. En photographie, la création passe par le regard et la contemplation, et les moments de recul, de tâtonnement, et de prise de distance avec la réalité font partie de sa pratique artistique. Nous verrons ainsi que la vacance offre un temps, une pause, un instant inhérents à cette création. Elle peut se réaliser d'une part dans la marche parce qu'elle libère les sens et l'esprit, et elle permet de « donner à voir ». La simplification du procédé photographique permet également au photographe de s'alléger d'inconvénients techniques, afin d'être complètement disponible à l'acte. Trois photographes voyageurs français, à la vocation et aux parcours différents, trouvent dans la vacance une source de fabrication de l'image. Les moments du voyage et de la marche deviennent alors des moments propices à la création. Il s'agit des photographes Pierre Verger (1902-1996), Bernard Plossu (né en 1945) et Raymond Depardon (né en 1942).

1. L'errance

Le photographe voyageur privilégie tout d'abord la quête artistique dans l'itinérance, la marche, la déambulation. Au gré de ses déplacements, il prend le temps de flâner, de flairer, de s'accorder avec l'espace-temps¹ des lieux qu'il découvre. Cette suspension de l'action lui permet de renouer avec une véritable expérience du temps, à l'encontre de la

¹ En photographie, l'espace temps est la découpe d'un espace pendant un temps donné.

vitesse de la modernité, et de s'insérer ainsi dans une démarche créatrice. Une pause dans laquelle il puise un nouveau souffle. Pour Bernard Plossu, qui pratique essentiellement une photographie intime et personnelle, dans le cadre de sa vie familiale et de ses multiples voyages, la photographie est liée à la marche. Lors d'un entretien, il témoigne : « que se balader est une nécessité, si l'on ne va pas d'un endroit à un autre, on ne verra pas de photos » (Plossu, 2006, 28). La photographie est pour lui plus une expérience du sensible que de la pensée, et la marche fait partie du processus de création dans le sens où elle propose une détente parce qu'elle occupe le corps et permet une disponibilité de l'esprit. Il aime en particulier aller là où les routes ne sont plus inscrites sur les cartes², les grands espaces comme le désert ou la montagne. Pierre Verger est aussi un grand marcheur. C'est à l'occasion d'une randonnée en Corse en 1932, avec son ami Pierre Boucher, qu'il s'initie à la photographie. Il ne cessera dès lors de se déplacer autour du monde, à pied, à vélo, en train, en bateau, toujours accompagné de son Rolleiflex. Plus tard, au cours des années 1950, il oriente sa pratique de la photographie vers la photo-ethnographie autour des liens et des influences culturels entre le Brésil et l'Afrique. Le photoreporter Raymond Depardon écrit également dans son livre intitulé *Errance* et publié en 2000 :

J'ai beaucoup déambulé quand j'ai travaillé. Je trouve souvent des idées en marchant. Je me libère en marchant, ça me fait du bien, je fais des photos, bonnes ou mauvaises, que souvent d'ailleurs je ne peux pas recommencer. Parce que dans le trajet, dans la déambulation, il y a une photo qu'on voit, magnifique, que l'on ne peut pas refaire. (2000, 48)

Raymond Depardon aime effectivement marcher, se perdre dans une ville pour découvrir ce qu'il ne verrait pas autrement que dans le hasard des rues qu'il parcourt, en improvisant son chemin. Il a également « plaisir à partir dans les grands espaces, le désert en l'occurrence » (2000, 96). Les lieux et les moments de déambulation sont ainsi associés à des lieux de création, où il est bon de se perdre, d'aller au loin. La rue, le paysage deviennent des ateliers de l'imaginaire, des lieux où il est possible de saisir des images à partir des formes et de la lumière.

La marche est liée à une libération de l'esprit, et ces déplacements continus évoquent des situations de l'errance. Selon le poète-philosophe Édouard Glissant,

² *Les nouveaux promeneurs solitaires*, France Culture, Paris, 24 octobre 1990.

l'errance, « c'est l'appétit du monde », « ce qui nous fait tracer des chemins un peu partout dans le monde » (37) et surtout qui permet de se libérer des « pensées de système » (38) :

L'errance, c'est ce qui incline l'étant à abandonner les pensées de système pour les pensées, non pas d'exploration, parce que ce terme a une connotation colonialiste, mais d'investigation du réel, les pensées de déplacement, qui sont aussi des pensées d'ambiguïté et de non-certitude qui nous préservent des pensées de système, de leur intolérance et de leur sectarisme. (37-8)

Les déplacements continus permettent de se défaire de certaines valeurs, d'un certain conditionnement pour laisser libre cours à l'imaginaire et à la création. Il s'agit de désapprendre et de s'affranchir de certains enseignements pour donner accès à un nouveau regard. Pierre Verger se lance effectivement sur la route dans une quête de liberté, avec le désir de s'affranchir des valeurs occidentales et bourgeoises de son éducation³. Il ne souhaitait pas faire de la photographie son gagne-pain mais l'instrument de sa liberté. Il a fait ainsi des choix radicaux en ce qui concerne sa pratique. Il refuse par exemple en 1936 un contrat en tant qu'auteur exclusif pour le journal anglais *Le Daily Mirror*⁴, et accepte de travailler pour le journal brésilien *O'Cruzeiro* à partir de 1946 avec la condition qu'il soit totalement libre pour le choix de ses sujets photographiques. Tout au long de sa carrière, il recherche constamment cette indépendance de création, de déplacement et de pensée, ce que les voyages vont d'une certaine façon lui apporter. Sa quête artistique est ainsi essentiellement liée à l'errance, elle se déploie dans le temps du voyage.

2. Le regard

Le voyage aiguise les perceptions en plaçant le photographe dans un lieu qu'il découvre pour la première fois. La photographie en voyage est ainsi liée à la vue, à l'observation, à la contemplation des paysages traversés et des situations rencontrées. Entre improvisation de la prise de vue et en même temps observation attentive, le photographe voyageur reste en alerte à toutes situations hasardeuses qu'il peut trouver dans l'espace et qu'il met en scène dans son objectif. Le regard est en perpétuel mouvement dans l'attente d'un événement à saisir, à la recherche d'une poésie du quotidien. Il s'agit d'ouvrir les yeux parce que selon Bernard Plossu « La photographie, c'est une disponibilité au hasard, et le hasard ne vous arrive pas par miracle » (octobre 2006). Selon l'écrivain-voyageur et

³ Pierre Verger, *50 anos de fotografia*, Salvador de Bahia : Corrupio, 1982, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

photographe Nicolas Bouvier, le voyageur doit être en « état de veille » pour « donner à voir » : « Combien de fois ai-je fait “ voir ” leur propre ville à des gens qui me la montraient » (46), écrit-il dans ses carnets du Japon paru sous le titre *Le vide et le plein* en 2004. Il faut ainsi ouvrir les yeux et être en état de veille constante afin de saisir les éléments de son aventure.

Il ne s'agit pas effectivement dans la photographie de voyage de saisir les événements spectaculaires mais de prendre le temps de regarder, de se mettre un peu en retrait et de laisser venir les choses dans le viseur. Le temps devient informel, latent, flottant, intermédiaire. Raymond Depardon nomme ce temps, « le temps faible » : « le moment n'est pas quelque chose que je revendique [écrit-il], je ferais plutôt l'éloge du moment qui n'a pas d'importance, qui est entre deux. Un moment qui n'est pas un moment privilégié, mais bien plutôt un moment ordinaire, un temps faible » (2000, 104). Il évoque également que : « Dans une photographie du temps faible, rien ne se passerait. Il n'y aurait aucun intérêt, pas de moment décisif, pas de couleurs ni de lumières magnifiques, pas de petit rayon de soleil, pas de chimie bricolée – sauf pour obtenir une extrême douceur » (1993, 81).

Bernard Plossu cherche aussi à « éviter le spectaculaire », et privilégie l'enregistrement de « moments sans importance qui sont des moments avec importance » (Plossu, octobre 2006). Il est attiré par cette notion de « non temps » ou d'instant « non décisifs » (septembre 2006, 37) selon ses termes, parce que les temps qu'il préfère photographier sont les moments où il semble ne rien se passer⁵. Pierre Verger favorise aussi la saisie de moments qui se présentent à lui tout simplement, au cours de ses voyages et de ses rencontres. En observateur détaché, il aime se « laisser glisser vers d'agréables états de disponibilité », « [s]e laiss[er] aller à [s]es impressions, [et] pouss[er] sur le déclic de [s]on Rolleiflex de temps en temps... », (Verger, 1982, 34). Prenons une nouvelle fois l'exemple de Raymond Depardon. Au début de sa carrière, il est principalement un photographe reporter et couvre les conflits du monde pour des agences de presse. En 1980, il se trouve à New York, seul, sans commandes et donc « ni en vacances ni en travail », il dispose pleinement de son temps. C'est alors que quelque chose de nouveau se révèle et se

⁵ Brunet, Laurent. « Entretien de Bernard Plossu avec Laurent Brunet », *Lisières 21*. N° 21, septembre 2006 : p. 39.

met en place dans sa pratique de la photographie. Il passe son temps à marcher dans les rues new-yorkaises, à observer le quotidien de ces américains, et commence à photographier lors de ses promenades, menées au hasard des rues. Concernant ce séjour, il écrit :

J'étais presque toujours dans les mêmes quartiers et tout doucement, par défi ou pour me "déroutiller", je commençais à faire des photos tout en marchant, sans viser, avec mon Leica en bandoulière...je n'avais plus de justification, ni le prétexte du "reporter"... Je marchais sans fin, remontant les avenues et les rues comme une sorte de travelling, dans cette ville toujours en mouvement où peu de gens se sont arrêtés. (Depardon, 2000, 146-8)

Ce travail préfigure sa *Correspondance new-yorkaise* réalisée pour le journal *Libération* durant l'été 1981 pour lequel il a présenté une photographie par jour pendant un mois. Ce qui caractérise cette méthode de la photographie c'est qu'il n'a plus le prétexte du « reporter ». Il n'a plus de sujet auquel il doit répondre, il est libre de photographier et cette vacance à l'acte photographique lui permet d'être libéré de tout autre souci que celui de déclencher la prise de vue⁶. Il en résulte un travail qui donne une grande part à l'improvisation et au hasard. Par ce détachement vis-à-vis du sujet, il optimise dans ses images la forme, l'esthétique et la force du regard⁷.

La vacance en photographie évoque ainsi un temps où le photographe prend le temps de regarder, un moment où l'esprit est libre. C'est un moment où le regard est cependant en mouvement, dans l'attente d'une lumière, d'une forme inattendue prenant place dans l'espace. Chez Depardon ces instants de vacuité sont associés à des moments d'observation autour de la lumière et du cadre, parce qu'il y a « l'impératif de la lumière, la lumière donne du bonheur. Il y a la jouissance du photographe parce qu'il y a de la lumière, c'est le moment où l'on peut faire des photos » (septembre 2010). Les instants libres sont également ceux qui préparent au cadre. Depardon écrit qu'il y a deux principaux dispositifs qui composent le cadre. Le premier consiste à déterminer un cadre qui lui plaît, et à rester dans l'attente que quelqu'un passe dans ce cadre. Le second consiste à avancer au hasard des rues, l'appareil réglé, il n'y a alors plus qu'à déclencher l'appareil⁸.

3. La sensation

⁶ Serge Tisseron, *Nuage/Soleil. L'image funambule ou la sensation en photographie*, Paris : Marval, 1994, p. 13.

⁷ Raymond Depardon, *Errance*, Paris : Seuil, 2000, p. 64.

⁸ *Ibid*, p. 30.

Pour photographier, il s'agit de voir mais aussi de sentir. Selon Bernard Plossu, une bonne photographie « on la voit, on la sent et on l'entend » (2010). Parce que l'intérêt du photographe voyageur n'est pas de saisir le monde extérieur comme une trace de son passage, comme témoignage de son vécu, mais de le percevoir, de le sentir et de le vivre. Les images saisies deviennent alors des « images-sensations » (Tisseron 17) et pas seulement des « images-témoins ». L'« image sensation » est définie par le moment où le photographe se laisse aller à ses impressions fugitives et construit des images à partir de lignes et de formes. Une sensation, un ressenti, le pousse à enregistrer ce moment fugace. Selon Serge Tisseron : « [...] le photographe qui déambule, le regard flottant, [se trouve] frappé aux limites de la conscience et du champ visuel, [...et saisit] par l'impérieuse nécessité d'appuyer sur le bouton, sans savoir souvent pourquoi, seulement parce qu'une émotion ou une sensation l'a saisi ». (17)

L'attention aux variations de lumière, l'observation des changements des paysages font ainsi partie du processus de création. Chez Bernard Plossu, il y a, à la fois la volonté de tout explorer, mais surtout la « traduction spontanée d'états provisoires » (Gaston, 2007, 167). La photographie devient alors possible par : « la lumière, la sensation du froid [...], ce peut être un moment où le vent va faire bouger le sable [...], ce peut être un moment de fatigue où une fois assis on découvre qu'il y a une photo devant vous » (Plossu octobre 1990).

La vacance du photographe revêt ainsi les formes du vagabondage, de la flânerie, de l'errance. Cela signifie pour le photographe d'être prêt c'est-à-dire d'être réceptif et ouvert. Cette disponibilité passe par la marche. La déambulation, dans les lieux déserts ou familiers, participe à l'expression poétique. Elle est un temps donné qui permet au créateur de se concentrer sur son travail. Elle offre un moment où le photographe s'accorde avec les lieux qu'il découvre, et lui permet une prise de distance avec la réalité, dans une recherche de sens poétique, esthétique et visuelle. Cette disponibilité à l'acte photographique passe également par une vacance de l'esprit, par ces moments où l'esprit est totalement disponible. Il s'agit de se libérer pour faire une place à des idées neuves, telles qu'elles peuvent venir dans le mouvement du voyage. Pierre Verger pratique la photographie parce qu'il se trouve dans un état de vacance, il dispose de son espace et de son temps pour créer. L'acte photographique lui permet effectivement « de passer à autre chose » (Verger, juillet 1994), de continuer son chemin. Le temps de l'errance chez Depardon doit lui permettre de

« faire le vide » autour de lui : « C'est peut-être là la vraie définition de l'errance, de sa quête, avec sa solitude et sa peur. C'est le désir que je cherchais, la pureté, la remise en cause, pour aller plus loin, au centre des choses pour faire le vide autour de moi. Je me dois de me laver la tête...pour rencontrer le centre d'une nouvelle image ... » (Depardon, 2000, 14).

Les moments de la vacance sont enfin chez Depardon ceux propices à la rêverie. Lorsqu'il répond à la commande « Villes Cities » de la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 2004, pour laquelle il passe trois jours dans douze villes du monde dont Le Caire, Tokyo et Moscou, à photographier et à filmer, le troisième jour, il ne le consacre plus à enregistrer des images mais à rêver, à se remémorer des souvenirs :

Trois jours dans chaque ville, à essayer de garder ce premier regard, avant de quitter la ville comme un voleur d'images. Mais souvent le dernier jour, je pouvais rester des heures sans photographier, sans filmer. Ce n'était pas seulement la fatigue de la marche, j'étais gagné par la ville, je prenais des habitudes et les souvenirs me revenaient, de vieux souvenirs... (Depardon, 2007, 3)

Il évoque également que : « Marcher dans une ville, c'est croiser des visages. Il m'est arrivé de croiser furtivement un beau visage de femme, puis un autre, et je me mettais à rêver de vivre dans cette ville, que ce soit ma ville et que cette femme soit mon bonheur » (2007, 3). Ces instants lui permettent de se ressourcer, de se remémorer des instants vécus et de prendre de la distance par rapport au quotidien. Ils accompagnent le processus de création dans le sens où ils permettent au photographe de laisser exprimer son imaginaire et sa créativité. La situation de la vacance en photographie revêt ainsi les formes du temps de l'errance, de l'observation ou du rêve et rejoint en cela la quête du moment esthétique.

4. Le dispositif

La simplicité du dispositif technique permet enfin d'alléger la vacance de l'esprit. Pour Bernard Plossu, il ne s'agit pas d'être à l'affût mais de « voir une photo », ou de voir « une image ». Cela nécessite d'être prêt, l'appareil réglé, le capuchon enlevé, totalement disposé à prendre la photographie : « Je préfère l'expression "voir une photo" [témoigne Plossu], voir une image. Je crois que c'est une traduction de ce que l'on voit, sans pour autant être à l'affût. Dans mon cas, vu que je suis de tradition française, je suis toujours prêt » (septembre 2006, 23). Il aime également ainsi insister sur la disponibilité à

l'événement que lui procurent « ses appareils jouets », les jetables par exemple. Ces derniers lui permettent de faire des images sans se préoccuper de la mise au point car ces appareils sont en hyperfocale, c'est-à-dire que la mise au point est nette d'environ un mètre à l'infini, ils ne nécessitent pas de réglages au préalable : « j'aime les strecht, dit-il, parce que c'est très rapide. Il n'y a qu'à appuyer sur le bouton » (Tisseron 13). Pierre Verger privilégie également un équipement léger, un Rolleiflex, et utilise rarement le flash. Il constate avec étonnement lors d'un travail qu'il réalise au Brésil pour l'Unesco au début des années 1950 que les trois anthropologues qui l'accompagnent sur le terrain sont « assez furieusement nantis [...] d'appareils photographiques, de cellules photoélectriques, d'écrans et de pares soleils perfectionnés » (Le Bouler 111). Pierre Verger, au contraire de ces anthropologues, est libre de ses mouvements, il se tient alors prêt au moment propice, grâce à son équipement léger. Au début des années 1980, le photoreporter Raymond Depardon délaisse également ses téléobjectifs pour la simplicité du Leica. La technique parfaitement acquise et maîtrisée, ces appareils photographiques, souples et maniables, leur permettent ainsi d'être entièrement disponibles aux paysages qu'ils découvrent... afin de saisir dans l'immédiat les images qui s'offrent à leur regard dans les flux du voyage.

Pour conclure, on peut relever que ce qui caractérise les démarches de ces trois photographes est le choix de la marche à pied comme situation de la création photographique. La lenteur de la marche, de la flânerie, accorde un temps destiné à l'observation du paysage et engendre un rapport singulier au monde qui caractérise leur création. Elle permet de faire le vide, de se concentrer visuellement sur l'environnement. Elle induit un temps de l'expérience sensible, éveille les sens, et détermine la perception photographique. En simplifiant également les entraves de la technique grâce à l'emploi d'appareils photographiques souples et maniables, leurs prises de vues se rapprochent d'une opération purement visuelle. Cette disponibilité offerte à l'acte créateur opère ainsi une liaison entre l'observation constante et l'instantanéité du geste, entre la détente du photographe et la nécessaire tension de l'acte, dans une relation entre le mouvement et la création. Cette vacance se veut ainsi féconde, elle s'insère complètement dans la démarche créatrice. On peut s'interroger enfin sur les véritables vacances du photographe voyageur. Selon Raymond Depardon, il semble que c'est lorsqu'il a épuisé toutes ses pellicules, et qu'il n'est plus possible alors de photographier : « J'ai encore deux jours pour rejoindre mon avion. Je suis enfin un voyageur sans pression. Me laisser aller à ne plus rien penser, à

me vider la tête. Comme si c'était possible ! Pourquoi pas ? Je n'ai plus de films. Je suis en vacances ». (Depardon, 2008, non paginé.)

Ouvrages cités

- Bouvier, Nicolas. *Le vide et le plein : carnets du Japon 1964-1970*. Paris : Hoëbeke, 2004.
- Brunet, Laurent. « Entretien de Bernard Plossu avec Laurent Brunet », *Lisières* 21. N° 21, septembre 2006 : p. 5-39.
- Depardon, Raymond. « Raymond Depardon. Pour une photographie des temps faibles, propos recueillis par André Rouillé, Emmanuel Hermange et Vincent Lavoie ». *La Recherche photographique*. N°15, automne 1993 : p. 80-3.
- . *Errance*. Paris : Seuil, 2000.
- . *Villes, cités, Städte*. Arles : Actes sud, 2007.
- . *Le tour du monde en 14 jours, 7 escales, 1 visa*. Paris : Points, 2008.
- . *Le Grand Entretien : Raymond Depardon*. France Inter. Paris, 15 septembre 2010.
- Gaston, Vincent. « Entretien avec Bernard Plossu ». *La pensée de midi*. N° 21, février 2007 : p. 166-71.
- Glissant, Édouard. *L'imaginaire dans langues, entretiens avec Lise Gauvin*. Paris : Gallimard, 2010.
- Le Bouler, Jean-Pierre. *Le pied à l'étrier : correspondance, 12 mars 1946 - 5 avril 1963. Alfred Métraux ; Pierre Verger*. Paris : Jean-Michel Place, 1994.
- Plossu, Bernard. *Raison de plus avec Bernard Plossu*. France Culture. Paris, 16 octobre 2006.
- . *Les Nouveaux promeneurs solitaires*. France Culture. Paris, 24 octobre 1990.
- . *La salle des paysages de Bernard Plossu*. Interview vidéo, réalisation Cairnmusee. Consulté le 22 décembre 2010 <<http://www.musee-gassendi.org/le-cabinet-bernard-plossu.html>>.
- Tisseron, Serge. *Nuage/Soleil. L'image funambule ou la sensation en photographie*. Paris : Marval, 1994.
- Verger, Pierre. *50 anos de fotografia*. Salvador de Bahia : Corrupio, 1982.
- . « *Portrait sans Pareil : Pierre verger, destin d'un passeur* ». France culture. Paris, 30 juillet 1994.