Depardon / Manhattan

Pl

When I came back from Chad in 1976, after two years spent covering the abduction of a French woman, I felt the need to exorcise some personal confinement issues with the help of a group of Italian psychiatrists who were revolutionising the world of mental institutions with their groundbreaking programme near Trieste. My stay at the madhouse off the Venetian coast lasted a little too long. I felt at home there. I was gaining precious knowledge of the art of photographing others without intruding on them - a necessary condition for anyone wandering those corridors and enclosed courtyards. I was learning how to move before such pain and muster the courage to document their suffering, to avoid it all sinking into oblivion in a general bout of amnesia. One of the psychiatrists encouraged me to come back and keep photographing his patients.

À mon retour du Tchad en 1976, après deux années passées à couvrir l'enlèvement d'une Française, j'ai ressenti le besoin d'exorciser certains problèmes personnels d'enfermement avec l'aide d'un groupe de psychiatres italiens qui révolutionnaient le monde des institutions psychiatriques avec leur programme novateur près de Trieste. Mon séjour dans l'asile de fous au large de la côte vénitienne a duré un peu trop longtemps. Je m'y sentais chez moi. J'acquérais de précieuses connaissances sur l'art de photographier les autres sans les importuner - une condition nécessaire pour quiconque erre dans ces couloirs et ces cours fermées. J'apprenais à me déplacer devant une telle douleur et à rassembler le courage de documenter leur souffrance, pour éviter que tout cela ne sombre dans l'oubli dans une vague d'amnésie générale. L'un des psychiatres m'a encouragé à revenir et à continuer à photographier ses patients.

I arrived in New York in the winter of 1980 with a friend. She had just found a job there, and we decided to share a studio. She would leave at dawn and not return until late in the evening. I hardly knew anybody, so I found myself walking all day long, wandering the city from top to bottom.

Je suis arrivée à New York à l'hiver 1980 avec une amie. Elle venait de trouver un emploi là-bas, et nous avons décidé de partager un studio. Elle partait à l'aube et ne rentrait que tard dans la soirée. Je ne connaissais presque personne, alors je me suis retrouvé à marcher toute la journée, à parcourir la ville de fond en comble.

I soon found a way of quelling my loneliness. I would carry a Leica around with me, with that wonderful German-made M21 lens which had served me so well in Beirut, Afghanistan and Chad. It became my companion, my alibi against that feeling of guilt born from having nothing else to do. I was terrified of Americans - maybe because I did not speak their language - although I was familiar with their photographers, their movies, their music. They frightened me... more so than the hostage-takers in Tibesti or the loonies in Venice. I soon learned to dress like a courier, wearing a huge parka and woolly hood. I became one of theirs.

J'ai rapidement trouvé un moyen d'apaiser ma solitude. J'emportais un Leica avec moi, avec ce merveilleux objectif M21 de fabrication allemande qui m'avait si bien servi à Beyrouth, en Afghanistan et au Tchad. Il est devenu mon compagnon, mon alibi contre ce sentiment de culpabilité né du fait de n'avoir rien d'autre à faire. J'étais terrifié par les Américains - peut-être parce que je ne parlais pas leur langue - bien que je connaissais leurs photographes, leurs films, leur musique. Ils me faisaient peur... plus que les preneurs d'otages du Tibesti ou les fous de Venise. J'ai vite appris à m'habiller comme un coursier, avec une énorme parka et une capuche en laine. Je suis devenu l'un des leurs.

I did my best to blend in. I walked fast; I knew the city like the back of my hand. I would brush past people in the street without even noticing them. I decided as a rule never to lift the camera to my face, leaving it to dangle on my chest. My body would perform the tracking shots, like a filmmaker without a camera. Just keep walking ... Sometimes I would stop for a short break. I would buy a French newspaper and bask in the warmth of a coffee shop, or walk up a flight of stairs to a photo gallery and let those wonderful silver images recharge my batteries. When I stepped out again I was fully charged, with memories of the desert, or of my childhood days on the farm, dancing around in my head. I loved

Wall Street with its hustle and bustle. The women there always seemed to wear a frown. Smiling was scarce during lunchbreak and nonexistent before or after office hours. I was fresh back from Peshawar and was fully aware of how different the two cities were. How could I not be? In Peshawar, everybody has their nose in other people's business. If you are buying an item on a market stall, people will step in to give you advice or share their opinion with you. Passers-by, the person standing next to you. Everybody. New York is the opposite. As long as you abide by the prevalling fake indifference, you can get away with anything. Nobody will take a moment to talk to their neighbour. No one cares about the photographer as long as he goes by quickly. No one looks at him... but everyone sees him. American women do not like to be stared at, but the same is true in Peshawar.

J'ai fait de mon mieux pour me fondre dans la masse. Je marchais vite, je connaissais la ville comme ma poche. Je frôlais les gens dans la rue sans même les remarquer. J'ai pris pour règle de ne jamais lever la caméra vers mon visage, la laissant pendre sur ma poitrine. C'est mon corps qui effectuait les travellings, comme un cinéaste sans caméra. Je continuais à marcher... Parfois, je m'arrêtais pour une courte pause. J'achetais un journal français et me prélassais dans la chaleur d'un café, ou je montais les escaliers d'une galerie de photos et laissais ces merveilleuses images argentiques recharger mes batteries. Lorsque je sortais, j'étais complètement rechargé, avec des souvenirs du désert ou de mon enfance à la ferme qui dansaient dans ma tête. J'aimais Wall Street et son agitation. Les femmes y semblaient toujours porter un froncement de sourcils. Les sourires étaient rares pendant la pause déjeuner et inexistants avant ou après les heures de bureau. Je revenais tout juste de Peshawar et j'étais pleinement conscient de la différence entre les deux villes. Comment pouvais-je ne pas l'être ? À Peshawar, tout le monde met son nez dans les affaires des autres. Si vous achetez un article sur un étal de marché, les gens interviennent pour vous donner des conseils ou partager leur opinion avec vous. Les passants, la personne qui se tient à côté de vous. Tout le monde. À New York, c'est le contraire. Tant que vous vous conformez à la fausse indifférence qui prévaut, vous pouvez vous en tirer à bon compte. Personne ne prendra un moment pour parler à son voisin. Personne ne se soucie du photographe tant qu'il passe rapidement. Personne ne le regarde... mais tout le monde le voit. Les femmes américaines n'aiment pas être dévisagées, mais c'est la même chose à Peshawar.

P2

My fear would not go away. Why would it? After all, I did not talk to anybody. I was in the most tolerant city in the world, and still I was afraid of taking that next photo. If I bumped into a famous photographer from MagnumI I would hide my camera, hoping to avoid any questions.

Ma peur ne voulait pas disparaître. Pourquoi le ferait-elle ? Après tout, je n'ai parlé à personne. J'étais dans la ville la plus tolérante du monde, et pourtant j'avais peur de prendre la prochaine photo. Si je tombais sur un célèbre photographe de l'agence MagnumI, je cachais mon appareil, espérant éviter toute question.

I spoke to no one about my photos. It took me a few months to actually pluck up the courage. to have them developed. I came back to France for a while. I had rented my apartment out, so I stayed in a box-room at the Magnum office in Paris. I soon returned to New York and hit the sidewalks once again. The light had changed. My friend and I, ventured upstate for the weekend. She wondered why I kept taking all those photos. I did not answer. She ignored the photographs.

Je ne parlais à personne de mes photos. Il m'a fallu quelques mois pour trouver le courage de les faire développer. Je suis revenu en France pour un temps. J'avais loué mon appartement, alors je suis resté dans un box-room du bureau de Magnum à Paris. Je suis vite retourné à New York et j'ai refait les trottoirs. La lumière avait changé. Mon amie et moi sommes allés dans le nord de l'État pour le week-end. Elle se demandait pourquoi je continuais à prendre toutes ces photos. Je n'ai pas répondu. Elle a ignoré les photos.

I hated them when I finally saw them for the first time. The composition was wrong. So was this. So was that... Later ! started working on a film called New York, N.Y., a ten-minute short made of three shots. I also worked as a correspondent for the French daily Liberation all summer. I was cured, I was no longer afraid of snapping away. And that was the end of it.

Je les ai détestés quand je les ai enfin vus pour la première fois. La composition était mauvaise. Comme ceci. Et ça aussi... Plus tard ! j'ai commencé à travailler sur un film intitulé New York, N.Y., un court métrage de dix minutes composé de trois plans. J'ai également travaillé comme correspondant pour le quotidien français Libération pendant tout l'été. J'étais guéri, je n'avais plus peur de prendre des photos. Et c'était fini.

I forgot about those photos for twenty-seven years. I did not have any good-quality prints, and it was not until a few months ago that I finally had them blown up and showed them to a friend. It is interesting to realise that most Americans I captured on photo were ,looking at the lens and were therefore aware of their picture being taken. I was convinced at the time that I had them fooled.

J'ai oublié ces photos pendant vingt-sept ans. Je n'avais pas de tirages de bonne qualité et ce n'est qu'il y a quelques mois que je les ai enfin fait agrandir et que je les ai montrées à un ami. Il est intéressant de réaliser que la plupart des Américains que j'ai pris en photo regardaient l'objectif et étaient donc conscients d'être pris en photo. J'étais convaincu à l'époque que je les avais trompés.

New York is a city you always go back to. Since 9-11, it has become less complacent with wandering photographers like myself. The photogehic element is still there. But perhaps it has moved. to Tokyo, the new capital of indifference to foreigners.

New York est une ville où l'on retourne toujours. Depuis le 11 septembre, elle est devenue moins complaisante avec les photographes errants comme moi. L'élément photographique est toujours là. Mais peut-être s'est-il déplacé à Tokyo, la nouvelle capitale de l'indifférence envers les étrangers.

Raymond Depardon

P4

Manhattan out

Manhattan out

«I am never sure of the wonderful gift that is New York... Could it be but a dream, a spectacular test, an avatar... Will a saturated New York one day explode? This vertical city may eventually collapse, and we will be awakened.»
Paul Morand, I930

«Je ne suis jamais sûr de ce merveilleux cadeau qu'est New York... Ne serait-ce qu'un rêve, un échantillon spectaculaire, un personnage... Un New York congestionné explosera-t-il un jour ? Cette ville verticale finira peut-être par s'effondrer, et nous serons réveillés.»
Paul Morand, I930

The snapshots of downtown New York by Raymond DEPARDON are a collection of images illustrating the blur between lateral vision and the frontality of the view from the lens. A stare or a glance? This is the difference in nature between PHOTOGRAPHY and PHOTOSCOPY: what escapes the frame of view at any moment.

Les instantanés du centre-ville de New York de Raymond DEPARDON sont une collection d'images illustrant le flou entre la vision latérale et la frontalité de la vue de l'objectif. Un regard fixe ou un coup d'œil ? C'est la différence de nature entre la PHOTOGRAPHIE et la PHOTOSCOPIE : ce qui échappe à tout moment au cadre de vision.

«OK, there's nothing to see here,» some might say. Nothing to see, maybe, but there is everything to invent about the infinity that lies to the left or right of the field of view of the passersby, of what might spring up before our eyes, the accidental crash avoided just in time before the figures finally retreat.

«Bon, il n'y a rien à voir ici», diront certains. Rien à voir, peut-être, mais il y a tout à inventer sur l'infini qui se trouve à gauche ou à droite du champ de vision des passants, sur ce qui pourrait surgir sous nos yeux, sur le crash accidentel évité juste à temps avant que les figures ne se retirent enfin.

Fixed stares, limited field of view. These are signs of a perceivable panic born from the unsuspected acceleration of reality that has befallen our time, as it loses itself in the contemplation of screens, of mirrors and of the windshields of its countless vehicles.

Regard fixe, champ de vision limité. Ce sont les signes d'une panique perceptible, née de l'accélération insoupçonnée de la réalité qui s'est abattue sur notre époque, qui se perd dans la contemplation des écrans, des miroirs et des pare-brise de ses innombrables véhicules.

While, until recently, delimited frontal vision could only be instantaneous, soon opening onto the horizon and its hard shoulder, our points of view today seem to be overly focused, therefore forgetting the scopie amplitude of the environment and its volume.

Alors que, jusqu'à récemment, la vision frontale délimitée ne pouvait être qu'instantanée, s'ouvrant bientôt sur l'horizon et son épaulement dur, nos points de vue semblent aujourd'hui trop focalisés, oubliant ainsi l'amplitude de la scopie de l'environnement et son volume.

Where our binocular perception was supposed to give some relief to our immediate proximity, our vision's accelerated vanishing point seems to grab our attention as a whole, resulting in our voluntarily blocking out what lies to the left or to the right... This privilege given to frontal perception, our cognitive adaptation to the cinematic scrolling of what surrounds us, has become a handicap, an ailment which is exemplified by the glaucoma pathology.

Là où notre perception binoculaire était censée soulager notre proximité immédiate, le point de fuite accéléré de notre vision semble accaparer l'ensemble de notre attention, nous amenant à bloquer volontairement ce qui se trouve à gauche ou à droite... Ce privilège accordé à la perception frontale, notre adaptation cognitive au défilement cinématographique de ce qui nous entoure, est devenu un handicap, un mal qui s'illustre par la pathologie du glaucome.

Our real-time perspective of the acceleration of our multiple activities and interactivities - thereby losing focus of the world close to us - has resulted in this «loss of sight», reducing geophysical information to the two dimensions of our multiple screens, while the symmetry axis of our «binocular» perception system should in fact facilitate the orientation of our movements in the real space of our environment, just as our symmetrical locomotive members help us maintain ourbalance.

Our real-time perspective of the acceleration of our multiple activities and interactivities - thereby losing focus of the world close to us - has resulted in this «loss of sight», reducing geophysical information to the two dimensions of our multiple screens, while the symmetry axis of our «binocular» perception system should in fact facilitate the orientation of our movements in the real space of our environment, just as our symmetrical locomotive members help us maintain ourbalance.

P5

A strange situation, to say the least, as it is the very progress of the various pieces of information we are subject to which focuses our attention, our expectations, in our over-precipitation as well as in the audiovisual projection of the ubiquitous screens crowding our everyday lives.

Situation pour le moins étrange, puisque c'est le cheminement même des diverses informations dont nous sommes l'objet qui focalise notre attention, nos attentes, dans notre sur-récipitation comme dans la projection audiovisuelle des écrans omniprésents qui encombrent notre quotidien.

In the past the hunter's viewfinder used to restrict the field of view to the weapon's guide and sights. Today the opposite is true, not before but on our very eyes, with the television's viewfinder aiming at the audience's eyes and seeking to capture all its attention. Perspective is reversed, what used to be the «vanishing point» on the horizon of the Quattrocento has been replaced by the viewer's inability to escape constant targeting; tele-objectivity has substituted the objectivity that we might have expressed yesterday about what is before our eyes - OBJECTUM - but also about the wide world surrounding us.

In the past the hunter's viewfinder used to restrict the field of view to the weapon's guide and sights. Today the opposite is true, not before but on our very eyes, with the television's viewfinder aiming at

the audience's eyes and seeking to capture all its attention. Perspective is reversed, what used to be the «vanishing point» on the horizon of the Quattrocento has been replaced by the viewer's inability to escape constant targeting; tele-objectivity has substituted the objectivity that we might have expressed yesterday about what is before our eyes - OBJECTUM - but also about the wide world surrounding us.

> *This inescapable frontal perception provokes both resistance and fascination. The constant prospect of being placed face to face with the astonishing can lead either to a duel with an interlocutor who will be gauged rather than observed, or to total submission and the abandonment of one's free will.*

Cette perception frontale inéluctable suscite à la fois résistance et fascination. La perspective constante d'être placé face à l'étonnant peut conduire soit à un duel avec un interlocuteur qui sera jaugé plutôt qu'observé, soit à une soumission totale et à l'abandon de son libre arbitre.

> *Strangely enough, with the development of moving pictures in the last century, thanks to which audiences became accustomed to the cinematographic flow of images - which so far was only possible to achieve through the ordinary perception of a subject in movement - the immobility of the subject became so widespread that it conditioned the constancy of the environment. Inanimate objects would gradually give way to the incessant TRAJECTOGRAPHY of the objects around us, regardless of their degree of inertia, their stillness or the resistance of their materials to such an extent that the only elements to remain immobile were the frame of the images and of their sequence.*

Curieusement, avec le développement de l'image en mouvement au siècle dernier, grâce auquel le public s'est habitué au flux cinématographique des images - qui jusqu'à présent n'était possible que par la perception ordinaire d'un sujet en mouvement - l'immobilité du sujet s'est généralisée au point de conditionner la constance de l'environnement. Les objets inanimés cèdent peu à peu à l'incessante TRAJECTOGRAPHIE des objets qui nous entourent, indépendamment de leur degré d'inertie, de leur immobilité ou de la résistance de leurs matériaux, à tel point que les seuls éléments à rester immobiles sont le cadre des images et de leur séquence.

> *I believe that this is the basis of the acceleration of realism, thanks both to the durable aspect of its format and to the formatting of the time-space of minds and their designated spectators.*

Je crois que c'est la base de l'accélération du réalisme, grâce à la fois à l'aspect durable de son format et au formatage de l'espace-temps des esprits et de leurs spectateurs désignés.

> *The environment and its landscapes have become a mere video control room where the individual, witnessing the sudden globalisation of real time, realises the world around him is contained within a frame, be it the screen of a computer or that of a mobile phone, with mobile television on the verge of taking over from fixed household TV ...*

L'environnement et ses paysages sont devenus une simple régie vidéo où l'individu, témoin de la mondialisation soudaine du temps réel, réalise que le monde qui l'entoure est contenu dans un cadre, qu'il s'agisse de l'écran d'un ordinateur ou de celui d'un téléphone portable, la télévision mobile étant sur le point de prendre le relais de la télévision fixe des ménages ...

> *This has led to a unique situation: the domination of what happens all the time over what is there before us, what has always been there, to our left or right; the objectum of a reality in which the apparent constancy of the Immobile prevalls over movement, wlth the major part of cinematic scrolling affecting the sky and its meteorologic seasons.*

Il en résulte une situation unique : la domination de ce qui se passe tout le temps sur ce qui est là devant nous, ce qui a toujours été là, à notre gauche ou à notre droite ; l'objectum d'une réalité où l'apparente constance de l'Immobile l'emporte sur le mouvement, la majeure partie du défilement cinématographique touchant le ciel et ses saisons météorologiques.

> *Hence the fear of visual accidents, of something jumping into our field of view, the unexpected becoming expected at the expense of what Is already there around us in our usuel environment; the EARTH and its horizon which we have polluted wlth our accelerations giving way to a SKY of infinite screens*

where the soothing vision of scrolling clouds has been replaced by images of everyday life, like a generalised MORPHING where the energy of the visible and the fascination it generates dominate the landscape and their appreciation. LAND ART had offered a first glimpse of this during the last century, before ecological disaster occurred with the greenhouse effect following in its wake.

D'où la peur de l'accident visuel, du surgissement dans notre champ de vision, de l'inattendu qui devient attendu au détriment de ce qui est déjà là autour de nous dans notre environnement habituel ; la TERRE et son horizon que nous avons pollués par nos accélérations cédant la place à un CIEL d'écrans infinis où la vision apaisante des nuages défilants a été remplacée par des images de la vie quotidienne, comme une MORPHISATION généralisée où l'énergie du visible et la fascination qu'il génère dominent le paysage et son appréciation. Le LAND ART en avait offert un premier aperçu au siècle dernier, avant que ne survienne le désastre écologique et l'effet de serre qui en découle.

During an Interview with Gustav JANOUCH, shortly before he died, Kafka said: «Cinema disturbs the eye. The speed of movements and precipitous succession of images condemn the viewer to continuous superficial vision. The eye does not capture images; it is them which capture the eye. They submerge the viewer's consciousness. Movies force the eye to don a uniform, whereas it had been naked until now.» He concluded with these words: «Films are metal shutters.» !

Lors d'une interview avec Gustav JANOUCH, peu avant sa mort, Kafka a dit : «Le cinéma perturbe l'œil. La vitesse des mouvements et la succession précipitée des images condamnent le spectateur à une vision superficielle continue. L'œil ne capte pas les images, ce sont elles qui captent l'œil. Elles submergent la conscience du spectateur. Le cinéma oblige l'œil à revêtir un uniforme, alors qu'il était nu jusqu'à présent». Il conclut par ces mots : «Les films sont des volets métalliques.» !

Shutters? Possibly, but from New York to Shanghai they have long been hidden by the opulence of screens such as those covering TIMES SQUARE, where MEDIA BUILDINGS offer a continuous illustration of the accident of perspective views ...

Des volets ? Peut-être, mais de New York à Shanghai, ils ont longtemps été cachés par l'opulence d'écrans tels que ceux qui recouvrent le TIMES SQUARE, où les BÂTIMENTS MÉDIAS offrent une illustration continue de l'accident des vues en perspective ...

Just as in Edvard MUNCH's famous painting The Scream, the landscape plays the part of the tragic environment, DEPARDON's passersby, wrapped in silent alarm, live amongst the terror of the city. The presence of GROUND ZERO can already be felt.

Tout comme dans le célèbre tableau d'Edvard MUNCH, Le Cri, le paysage joue le rôle de l'environnement tragique, les passants de DEPARDON, enveloppés dans une alarme silencieuse, vivent parmi la terreur de la ville. La présence de GROUND ZERO est déjà perceptible.

As they are constantly jolted by the eye's scopie precipitation, they bear the anxious look of someone expecting something to happen, suddenly, later today, or tomorrow... Who knows? In the immediacy of real-time street sequences, their attention reveals the expectation of a future with no past, where the photographer's camera suggests the existence of an eye, its vision blocked by the multitude of elements obscuring the horizon.

Sans cesse bousculés par la précipitation de la scopie de l'œil, ils portent le regard inquiet de quelqu'un qui attend que quelque chose se passe, soudainement, dans la journée, ou demain... Qui sait ? Dans l'immédiateté des séquences de rue en temps réel, leur attention révèle l'attente d'un futur sans passé, où l'appareil du photographe suggère l'existence d'un œil, dont la vision est bloquée par la multitude d'éléments obscurcissant l'horizon.

Attentive or fearful? Nobody can tell, unless of course the difference between the two terms has vanished, obliterated in the photoscopic instantaneousness of their apprehension. Indeed, while in the words of Marcel DUCHAMP, «it is he eye that makes the painting,» in the case of Raymond DEPARDON it is the eye that makes the photos!

Attentive or fearful? Nobody can tell, unless of course the difference between the two terms has vanished, obliterated in the photoscopic instantaneousness of their apprehension. Indeed, while in the words of Marcel DUCHAMP, «it is he eye that makes the painting,» in the case of Raymond DEPARDON it is the eye that makes the photos!

In the dusk-lit slums of the city, the photographer reveals the embezzlement of «postmodern» observation, signalled by the recent development of CCTV surveillance, with millions of automatic cameras relentlessly focusing on the man in the crowd.

Dans les bidonvilles de la ville éclairés par le crépuscule, le photographe révèle le détournement de l'observation «postmoderne», signalé par le développement récent de la vidéosurveillance, avec des millions de caméras automatiques qui se concentrent sans relâche sur l'homme dans la foule.

P6

A vision with no eye for an eye with no vision. We have come full circle. And the untraceable glaucoma of the perception of rushing passersby goes hand in hand with the compulsory automation of mechanical contemplation, as the camera tracking the crowd never stops. Indeed the first ever to be planted was installed over forty years ago on Hoboken Pier, when John Fitzgerald KENNEDY was president. He declared on the occasion that «The camera has become our best detective. «2

Un œil sans vision pour un œil sans vision. La boucle est bouclée. Et l'introuvable glaucome de la perception des passants pressés va de pair avec l'automatisation obligatoire de la contemplation mécanique, car la caméra qui traque la foule ne s'arrête jamais. En effet, la première jamais plantée a été installée il y a plus de quarante ans sur le Hoboken Pier, lorsque John Fitzgerald KENNEDY était président. Il déclara à cette occasion que «La caméra est devenue notre meilleur détective. «2

After MUNCH's painting, Michelangelo ANTONIONI in turn also created THE SCREAM (I957), dealing with the wandering of the abandoned being. As the filmmaker would later expia in: «The subject came to me while staring at a wall. The same line delivered against a wall or with a street as a background can take on a completely different meaning.» 3

Après le tableau de MUNCH, Michelangelo ANTONIONI réalise à son tour LE CRI (I957), traitant de l'errance de l'être abandonné. Comme l'expliquera plus tard le cinéaste : «Le sujet m'est venu en regardant un mur. La même réplique prononcée contre un mur ou avec une rue comme arrière-plan peut prendre un sens complètement différent.» 3

A wall, an avenue or the video control room at the traffic police headquarters, all relentlessly scrutinising the bustle as it goes by; Raymond DEPARDON's (black and white) film also gives evidence of the abandonment, the loss of vision of individuals, pinpointed at random while they wander through what is - despite Guy DEBORD - no longer an «entertainment society» but rather the exact opposite; in other words a society under continuous scrutiny, where the overexposure of subjects as well as trajectories causes the passerby's daily trajectography to substitute its biography, as had been foreseen by KAFKA.

Un mur, une avenue ou la régie vidéo de la préfecture de police, qui scrutent sans relâche l'agitation au fil de l'eau ; le film (noir et blanc) de Raymond DEPARDON témoigne aussi de l'abandon, de la perte de vision des individus, épinglés au hasard de leurs déambulations dans ce qui n'est plus - malgré Guy DEBORD - une «société du spectacle», mais tout le contraire ; c'est-à-dire une société sous surveillance permanente, où la surexposition des sujets comme des trajectoires fait que la trajectographie quotidienne du passant se substitue à sa biographie, comme l'avait prévu KAFKA.

Indeed, the voyeurism here is not that of the «viewer» but rather that of a gigantic TELEPHOTO machine, its revealing power matching the threat of a terrorist attack and mass destruction. The scale of this is highlighted by the size of the buildings. The imagination of New Yorkers is full of crumbling skyscrapers, the waves of rubble and dust clouding both the perspectives of avenues and the minds of panicking pedestrians ... This unfounded unease visible in DEPARDON's pictures has turned into latent anxiety, a non-stop movie of the expectation of a disaster transpiring on the SKYLINE facades and accompanying the «transdermal» ads on Times Square!

En effet, le voyeurisme ici n'est pas celui du «spectateur» mais plutôt celui d'une gigantesque machine TELEPHOTO, dont le pouvoir de révélation est à la hauteur de la menace d'une attaque terroriste et de la destruction massive. L'échelle de ce phénomène est soulignée par la taille des bâtiments. L'imagination des New-Yorkais est pleine de gratte-ciel en ruine, de vagues de décombres et de poussière qui obscurcissent les perspectives des avenues et l'esprit des piétons paniqués... Ce malaise infondé visible sur les photos de DEPARDON s'est transformé en anxiété latente, un film non-stop de l'attente d'une catastrophe se déroulant sur les façades de SKYLINE et accompagnant les publicités «transdermiques» sur Times Square!

Here, the paradox of unfamiliar proximity and intimate distance, which Edgar Allan POE had had a premonition of in the character of the stranger in his short story «The Man of the Crowd,» is suddenly made official through these automatie public-space detectives, on the lookout for a «terrorist» dressed as a traveller in the loneliness of the crowded streets of Manhattan.

Ici, le paradoxe de la proximité inconnue et de la distance intime, dont Edgar Allan POE avait eu la prémonition dans le personnage de l'étranger de sa nouvelle «L'homme de la foule», est soudain officialisé par ces automates détectives de l'espace public, à la recherche d'un «terroriste» déguisé en voyageur dans la solitude des rues bondées de Manhattan.

P7

After Edvard MUNCH, it is James ENSOR who comes to mind when contemplating Raymond DEPARDON's photo Likewise both an expressionist and a visionary, our photographer is however not the precursor of a form of «post-modern» art but rather of an automated art, a form of automatic writing of a disaster created by digital technology. Its furtive aesthetics have come to terms with the unexpected, with this VISUAL ACCIDENT triggered by the indifferent to contrasts as well as the impossibility to pan out, «out of frame» of the field of view, as signalled by the infinite proliferation of cameras automatically tracking down our everyday activities in all megacities of the era of PANOPTICAL globalisation.

Après Edvard MUNCH, c'est James ENSOR qui vient à l'esprit en contemplant la photo de Raymond DEPARDON A la fois expressionniste et visionnaire, notre photographe n'est pourtant pas le précurseur d'une forme d'art «post-moderne» mais plutôt d'un art automatisé, une forme d'écriture automatique d'un désastre créé par la technologie numérique. Son esthétique furtive s'accommode de l'inattendu, de cet ACCIDENT VISUEL provoqué par l'indifférence aux contrastes ainsi que par l'impossibilité de sortir, de « sortir du cadre « du champ de vision, comme le signale la prolifération infinie des caméras qui traquent automatiquement nos activités quotidiennes dans toutes les mégapoles de l'ère de la mondialisation PANOPTIQUE.

Trapped between the increasingly high, cliff-like skyscrapers, the tiny tourists of desolation, the disaffected, the desolate or the unemployed are being watched ever more closely in order to encourage the TRACEABILITY of their inactivity, as that of their different activities has already been achieved thanks to the interaction of computers and cellphones (an apt name!).

Coincés entre les gratte-ciel de plus en plus hauts et semblables à des falaises, les petits touristes de la désolation, les mécontents, les désolés ou les chômeurs sont surveillés de plus en plus étroitement afin de favoriser la TRACABILITÉ de leur inactivité, comme celle de leurs différentes activités l'a déjà été grâce à l'interaction des ordinateurs et des téléphones portables (un nom approprié !).

Be it while walking down subway corridors, along the street or in an elevator cage, the postmodern individual sees his own perception continuously formatted by a screen, the frame of the telephoto lens, isolating him from the rest of his fellow citizens, they too victims of technical progressivism, which has degenerated into extremism.

Que ce soit en marchant dans les couloirs du métro, dans la rue ou dans la cage d'ascenseur, l'individu postmoderne voit sa propre perception continuellement formatée par un écran, le cadre du téléobjectif, l'isolant du reste de ses concitoyens, eux aussi victimes du progressisme technique qui a dégénéré en extrémisme.

«The eye is not the camera, it is the screen,» wrote Gilles DELEUZE. Maybe, but what is the cameraman? In May I968 the following words hung under the columns of the Od on Th tre in Paris: «Imagination is taking over.» Forty years later it is obvious that the image has taken over and risen to power - PANOPTICAL power, invented by Jeremy BENTHAM and since then developed to the scale of our planet in the form of GOOGLE EARTH. White such a giant video control system does not seem to raise any alarms, our mental images of the world around us are unemotionally replaced by instrumental images on the screens of a programmed and meticulously formatted unconsciousness.

«L'oeil n'est pas la caméra, il est l'écran», écrivait Gilles DELEUZE. Peut-être, mais qu'est-ce que le caméraman ? En mai I968, les mots suivants étaient accrochés sous les colonnes de l'Odéon à Paris : «L'imagination prend le pouvoir.» Quarante ans plus tard, il est évident que l'image a pris le dessus et est montée en puissance - une puissance PANOPTIQUE, inventée par Jeremy BENTHAM et développée depuis à l'échelle de notre planète sous la forme de GOOGLE EARTH. Un tel système de contrôle vidéo géant ne semble pas susciter d'alarmes, nos images mentales du monde qui nous entoure sont remplacées sans émotion par des images instrumentales sur les écrans d'une inconscience programmée et méticuleusement formatée.

It is all to his credit that, in the course of his photographie work, DEPARDON was able to play the part, as if in a «roleplaying game», of the automatic cameras' blind lenses haunting our overexposed public spaces. There is one obvious conclusion: while SEEING and KNOWING were the main aesthetical and ethical questions of the Age of Enlightenment, SEEING and CONTROLLING have become those of this 2I st century. Will our Age be looked back on tomorrow as that f subliminal blindness, the «Age of Darkness»?

Il est tout à son honneur qu'au cours de son travail photographique, DEPARDON ait pu jouer, comme dans un «jeu de rôle», le rôle des objectifs aveugles des caméras automatiques qui hantent nos espaces publics surexposés. Une conclusion s'impose : si VOIR et SAVOIR étaient les principales questions esthétiques et éthiques du siècle des Lumières, VOIR et CONTRÔLER sont devenus ceux de ce XXIe siècle. Notre époque sera-t-elle regardée demain comme celle de l'aveuglement subliminal, le «siècle des ténèbres» ?

P8

With the constant TRACEABILITY of our activities today highlighting our vital flows, we contemplate in advance the «capital punishment» that will be inflicted on us by the speed of liberation of our centre of gravity.

La TRACABILITÉ constante de nos activités mettant aujourd'hui en évidence nos flux vitaux, nous envisageons à l'avance la «peine capitale» que nous infligera la vitesse de libération de notre centre de gravité.

Indeed, while last century's totalitarian societies tried unsuccessfully to enforce a policy of PANOPTIC incarceration, the coming «globalitarian» society will be fully equipped to achieve this, thanks to the ever incressing speed of reality, of which the art of watching our peers is the innocent victim.

En effet, si les sociétés totalitaires du siècle dernier ont tenté sans succès d'appliquer une politique d'incarcération PANOPTIQUE, la société «globalitaire» à venir sera parfaitement équipée pour y parvenir, grâce à la vitesse toujours croissante de la réalité, dont l'art de regarder nos pairs est la victime innocente.

Resisting sucess, sudden media overexposure as well as instant celebrity. What is revealed by this automatic enquiry, this PHOTOSCOPIC mission by our «best detective» Raymond DEPARDON, is the inevitability of the return to anonymity even for the most deserving - a fact hidden from the spotlights of a theatre shrouded in the gloom of the foreseeable misery.

Resisting sucess, sudden media overexposure as well as instant celebrity. What is revealed by this automatic enquiry, this PHOTOSCOPIC mission by our «best detective» Raymond DEPARDON, is the inevitability of the return to anonymity even for the most deserving - a fact hidden from the spotlights of a theatre shrouded in the gloom of the foreseeable misery.

Paul Virilio