

La solitude du filmeur

Afriques : Comment ça va avec la douleur ?, France, 1996, 2 h 45

Sami Gnaba

Numéro 289, mars-avril 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/71348ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gnaba, S. (2014). Compte rendu de [La solitude du filmeur / *Afriques : Comment ça va avec la douleur ?*, France, 1996, 2 h 45]. *Séquences*, (289), 24-25.

Afriques : Comment ça va avec la douleur ?

LA SOLITUDE DU FILMEUR

À ce stade (1996), Raymond Depardon amorce la troisième décennie de sa carrière de documentariste. En Afrique, il s'était aventuré à de nombreux voyages depuis les années 1960. Après deux fictions et un documentaire au Tchad, il n'en a de toute évidence pas fini avec son aventure africaine. En 1993, la Fondation de France lui commande un projet lui tenant à cœur ; sa réponse est un film-somme sur ses expériences passées et ses réflexions personnelles sur son métier de filmeur.

Sami Gnaba

Pour décrire son personnage, Alain Bergala parle de la rencontre de deux mythes. Le premier découle de ses origines paysannes, « celui du petit garçon de la campagne rêvant de devenir photographe », auquel font écho des œuvres comme *Les Années déclin*, *Quoi de neuf au Gare?* et *Journal de France*. C'est de cette part de ses origines que Depardon puise son sens inouï de la durée, aussi sa rigueur et le refus de la sentimentalité avec laquelle bon nombre de documentaristes vous trompent quand ils cherchent à susciter votre compassion. Il est clair qu'entre paysans et photographes, certaines préoccupations se rejoignent : on est dans l'attente, dans la dureté physique, la solitude et l'impuissance. Impuissance par exemple à témoigner de son positionnement fragile face à un réel opaque, infiniment complexe (« les images, les sons nous disent beaucoup de choses, mais ils ne suffisent pas »), et à laquelle Depardon a su comme nul autre répondre par le biais de ses légendes ou commentaires off.

Quant au deuxième mythe, c'est celui qu'il s'est construit plus tard, une fois photographe : le mythe de l'Afrique dont on peut identifier la concrétisation autour des années 1974-76 avec *Les Révolutionnaires du Tchad*. Or, *Afriques : Comment ça va avec la douleur ?* synthétise parfaitement ces deux mythes. Le désir insatiable de parcourir seul le continent africain cède peu à peu sa place au passé revisité de Depardon, notamment la ferme familiale où il se rend pour filmer son dernier plan.

Il est d'ailleurs beau de l'entendre, dans ce dernier plan, parler des affinités entrevues entre le peuple africain et les paysans de sa campagne : pareils courage, humilité, gravité et même combat quotidien contre leur précarité. Ses origines paysannes, Depardon ne les a jamais sous-estimées, ou encore trahies.

Refuser de trahir, c'est aussi ce qui est en jeu dans l'œuvre cinématographique de Depardon, dans son rapport au réel.



Le refus d'abdiquer devant le cliché

Ce refus d'abdiquer devant le cliché, le spectaculaire ou encore la « lumière flatteuse » est un gage d'honnêteté que prennent en charge son filmage en continu (emblématisé ici par des panoramiques à 360 degrés) et son commentaire off. Plus encore, il ne se dérobe jamais des douleurs (criantes ou silencieuses) jalonnant son parcours : mort, ségrégation, famine, pauvreté. Il les affronte avec le respect et la distance de celui qui témoigne : « Garder une distance avec les gens, c'est savoir mieux les respecter. ». De par sa propension aux plans larges, il crée un espace de proximité jamais forcée où prend acte son désir d'aller vers l'autre et capter la vérité brute d'une rencontre (la femme emprisonnée à Kigali). Faire acte de mémoire.

Cette Afrique « entre silences et cris », écartée du temps, il la regarde avec douceur (ce vieux couple hollandais, le temps d'un long plan préluant son portrait de paysans, dix ans plus tard) et bouleversante humanité. Le filmeur filme, à l'image du médecin qui soigne. En témoigne, cette inconfortable scène dans un hôpital qui donne à voir une infirmière française en train de soigner un jeune enfant de la région, malade et amaigri. En prolongeant la durée du plan, conscient de sa troublante dureté, il résiste à toute simplification journalistique, repousse l'image-choc et sauve ce moment de *douleur ordinaire* de l'oubli.

Voyeur autoproclamé, Depardon induit comme dans nul autre de ses documentaires avant un « je intime », créant ainsi un pacte (?) avec son spectateur. Le filmeur-voyeur se raconte lui-même, met à nu sa fragilité des moments, son sentiment d'incapacité à saisir la pleine étendue de la réalité africaine et de la misère des humains qu'il filme. « Le champ d'investigation du regard est trop large (...) quoi filmer, quoi regarder ? ». Depardon prête à ces mots l'aveu de son impuissance. Pour consentir à une telle impuissance et la filmer sans l'édulcorer, il faut savoir faire preuve d'une humilité et d'un courage extraordinaires.



Mandela, une minute de silence devant la caméra de Depardon

Paul-Louis Robert, historien de photographie, parle de celle de Depardon comme dérivée de la « photobiographie », laquelle se révèle attachée au quotidien, plus perméable aux émotions et à la subjectivité de son auteur. Les mots d'introduction de *Afriques...* n'en sont que la confirmation filmique: « Bonjour (...) je commence un voyage, ce n'est pas un travail d'investigation journalistique, je vais tenter de regarder, d'écouter les douleurs ordinaires de l'Afrique. Voyage subjectif forcément, à travers mes envies, mes peurs aussi... ». Connaissions-nous beaucoup de cinéastes faisant pacte avec leur spectateur avec un bonjour aussi intime? La beauté du film s'annonce dès la déclaration de ces mots. Pour infirmer toute investigation journalistique présumée, Depardon commet l'impensable pour plusieurs: inviter Nelson Mandela (en voie alors de devenir le premier président noir de l'Afrique du sud) à produire une minute de silence. Après celles dédiées à *Jan Palach* (1969) et à John Lennon, Depardon récidive avec ce geste qu'il admettra gonflé de sa part, mais bien supérieur à un long discours interminable.

Le film suit une traversée solitaire de plusieurs mois, du sud vers le nord africain, se concluant à Villefranche-sur-Saône en France. En Angola, il croise la route de deux paysannes à pieds nus qu'il fixe longuement, et dont il suit le calvaire quotidien avec leurs charges de bois ou de réserves d'eau, portées sur on ne sait combien de kilomètres. Il les regarde de loin, puis se déplace en arrière, à distance toujours pudique, tente de s'en approcher encore de plus près, hésitant. Le plan silencieux frôle les dix minutes; Depardon pourrait le couper, mais ne le fait pas. Il ne le fera pas non plus durant la pénible scène de l'hôpital (un mouiroir) de malades délaissés au Soudan, certainement la plus décriée de tout le film. Pourquoi? Sur ces images, il offre une réponse dont il serait difficile de contredire la justesse des arguments: « C'est Carole, une infirmière, qui a insisté pour que je montre cette

réalité (...) si je continue de filmer, c'est que j'ai mes raisons. Il faut savoir que je filme en continu pour ne pas avoir la possibilité de modifier le temps réel. Chaque cinéaste a le devoir moral de son plan et le temps réel en est une garantie. Ce plan est sensible. Sensible à cause de la tentation de vouloir le réduire, de prendre seulement la partie la plus spectaculaire, la plus esthétique ou celle qui exprime le plus de compassion. ». Toute la morale du Depardon-filmeur pourrait se réduire à ces mots.

À certaines occasions, il s'égaré comme dans n'importe quel voyage, au risque de se tromper sur ses intentions. À l'instar de l'épisode au Niger, quand il se rend là où il avait tourné sa fiction *La Captive du désert*. A être trop insistant et heureux de retrouver des participants du film, il en oublie sa place de filmeur (les plans se serrent sur les visages), les assène de questions, joue au Blanc se donnant bonne conscience devant ces paysans du désert. La singularité de Depardon se niche là aussi. Il garde toute la séquence au montage final, critiquant en voix off son *bonheur égoïste*.

À sa sortie, des cinéastes comme Samba Félix Ndiaye le taxent de film de petit Blanc porteur d'un terrible manque de respect. Jean Rouch, proche de Depardon, parle plutôt d'une œuvre dans laquelle le documentariste voit ce qu'il ne sait pas, avançant d'instinct et de doute. Il ne recule devant rien. Et c'est de ce courage que l'œuvre de Depardon puise toute sa singularité. Prenons pour exemple l'un des épisodes les plus remarquables du film, dans lequel il visite la prison de Kigali, sept mois après le génocide rwandais. Mal à l'aise, il progresse avec sa caméra parmi ces milliers de génocidaires entassés qu'il ne capte jamais dans leur globalité que des présences furtives. Dans cette foule d'anonymes en attente d'être jugés, il enregistre des visages, des présences, des blocs de réalité brute, sans porter de jugement. Aujourd'hui, presque vingt ans après son tournage, il en résulte des moments troubles d'une indéniable puissance documentaire. Non sans évoquer celles de son premier documentaire (*San Clemente*), ces images sans coupes, subjectives, inscrivent la présence de Depardon dans une réalité qu'il cherche à documenter sans rien dénaturer, dans toute sa rudesse et son opacité. La caméra est réduite à sa plus simple fonction: enregistrer, documenter. Faut-il pour cela trouver la bonne place, savoir quoi dire, quoi montrer? C'est dans ces questions, inépuisables, que le film gagne son autorité d'incontournable pour quiconque se passionne de l'image.

Document impérissable de son temps (suivi de près par un livre, *En Afrique*), objet filmique souvent imité (les beaux *Carnets d'un grand détour*, *Doulaye, une saison des pluies*), jamais égalé, *Afriques: Comment ça va avec la douleur?* est l'œuvre-somme d'un artiste sans cesse mouvant, un portraitiste doux du genre humain et ses laissés-pour-compte. Presque vingt ans après sa réalisation, cette œuvre demeure tout aussi bouleversante que d'actualité. 📍

■ Origine: France – Année: 1996 – Durée: 2 h 45 – Réal.: Raymond Depardon – Scén.: Raymond Depardon – Images: Raymond Depardon – Mont.: Roger Ikhlef – Son: Claudine Nougaret, Raymond Depardon – Avec: Raymond Depardon, Nelson Mandela – Prod.: Claudine Nougaret – Dist / Contact: Arte.