

## Du mouvement et de l'immobilité

Jacques Kermabon

---

Numéro 143, septembre 2009

Raymons Depardon

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25172ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Kermabon, J. (2009). Du mouvement et de l'immobilité. *24 images*, (143), 9–11.

# DU MOUVEMENT ET DE L'IMMOBILITÉ

par Jacques Kermabon

POUR CLORE **AFRIQUES : COMMENT ÇA VA AVEC LA DOULEUR?**, APRÈS UN LONG PÉRIPLÉ sur les traces de précédents voyages, Raymond Depardon, pour le dernier plan de son film, pose sa caméra dans la cour de la ferme de son enfance. Il pourrait faire sienne la célèbre formule finale de **Pickpocket**, « Pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre », laquelle prend sens aussi au regard du temps qu'il lui a fallu pour arriver aux trois récents volets consacrés au monde paysan.

La cour est vide. Au fil de ce panoramique à 360 degrés, Depardon parle de la lumière de mars, de la fenêtre derrière laquelle sa mère l'attendait. Il récuse le fait que ses voyages aient eu à voir avec une fuite, il se dit même casanier et affirme apporter avec lui à chaque fois un bout de cette cour. « Comme ça, avance-t-il, j'ai l'impression de rester en enfance. » De fait, la ferme du Gareth n'a jamais été loin. Le lundi 27 novembre 1978, Depardon est en Afghanistan, dans le village de Mirdesh. Il écrit dans le journal qu'il publiera sous le titre *Notes*<sup>1</sup> : « je n'ai le droit de filmer que ma caste, m'a suggéré Jean Rouch. Après des films sur Giscard et sur *Le Matin*, quelle est ma caste? Je pense aussi à faire un film sur la ferme de mon père, très court, les objets, la lumière. » C'est comme si une sorte de cordon ombilical le reliait en permanence à la ferme du Gareth quelle que soit la distance à laquelle il se trouve. On se gardera de verbaliser plus avant ce lien indéfectible, nous faisons juste le pari, pour le garder à l'esprit, que cette vie de l'enfance, dont Depardon a souvent dit qu'elle fut aimante, constitue un socle à son œuvre multiforme, et la source de valeurs qu'il n'a jamais perdues de vue. On ne le sait pas toujours, les pre-

« Le problème de la distance est un thème récurrent chez moi. Je n'aime pas être trop près, ni trop loin. Je n'ai jamais trouvé la bonne distance. Il y a une distance propre à chaque sujet que je fais. »

mières aspirations artistiques qui l'ont tenaillé à la ferme étaient tournées vers le cinéma. Un de ses premiers succès, **Reporters** (1981), est une façon de faire retour sur son activité de photographe, manière aussi d'au revoir à celle-ci. Sa connaissance du terrain nous permet de pénétrer au cœur du travail des photographes de presse, y compris les paparazzis, et Depardon, par le regard qu'il porte sur ces attentes, ces planques, cette agitation parfois vaine, prend ses distances. Si on y songe, il n'eut de cesse de repasser sur ses traces, que cela prenne la forme d'un retour sur des lieux ou d'une réflexion sur sa pratique. Dès **San Clemente** (1980), alors qu'elle est en passe d'être fermée, il revient avec sa caméra dans une institution psy-



Plan final d'**Afriques : comment ça va avec la douleur?** (1996)

d'Estaing au point de préférer ne pas voir diffusé le film qu'il avait commandité, tout autant que de se voir comme un animal politique plus habité de stratégies tactiques à la limite du cynisme que de véritables convictions.

Dès ces premiers films, il apparaît évident que Depardon ajuste, interroge, sa façon de filmer. Sans sous-estimer les conditions de tournage qui imposent leur loi, on sent dans **San Clemente** un souci de retrouver un peu de son esthétique photographique dans le noir et blanc parfois brumeux ou brûlé, l'usage du grand angle, le choix des cadrages. À l'image des chasseurs de prime d'Alain Guiraudie, partagés entre celui qui poursuit sa proie et celui, immobile, qui



## DEPARDON, L'ÉCRIVAIN VOYAGEUR



### LA TERRE DES PAYSANS

Le titre fait suivre le nom « Depardon » écrit en beige tout de suite après « La terre des paysans » en lettres bleues comme si le titre et le nom de l'auteur ne faisaient qu'un. Édité au Seuil, le livre prolonge, reprend, le court métrage *Quoi de neuf au Gareth ?*

et la trilogie paysanne. Photographe, cinéaste, Raymond Depardon est aussi écrivain. Son premier livre, au départ une modeste plaquette tirée à une centaine d'exemplaires, *Tchad*, avait attiré le regard d'un éditeur de poésie, Arfuyen. Quand ces éditeurs l'ont contacté, Depardon revenait d'Afghanistan après être passé par Beyrouth et le Pakistan. Une désillusion sentimentale l'avait poussé à partir sur ces lieux de guerre et à écrire un journal. « Je venais, raconta-t-il plus tard, de remettre triomphalement à la jeune femme l'exemplaire unique de ce « journal ». J'allais mieux, j'étais fier de moi et elle aussi. Elle m'a donné son accord pour le publier sous le titre de *Notes*. » Depardon inventait là une manière d'associer ses images et des textes qui fait toute la force de *La terre des paysans*.

Tout est dans l'art du montage elliptique entre des éléments parfois strictement informatifs, des témoignages, des citations – depuis des phrases de rien du tout au sermon de pasteurs un jour de mars 2000 –, des réflexions et des souvenirs de Depardon, le tout mis en relation avec des photos, mais aussi avec quelques reproductions de documents.

Et c'est toute une vie qui est parcourue, celle de Depardon, le Gareth, des souvenirs d'enfance, son voyage au Chili où il photographiait pour la première fois des paysans loin de la ferme natale. Et c'est tout un monde aussi qui défile, celui de ses parents, celui des gens que l'on croise dans sa trilogie paysanne, un mode de vie en déclin et dont les photos, datées et localisées par une écriture manuscrite, conservent la trace étonnamment plus vivante que nostalgique. — Jacques Kermabon

attend qu'elle passe à sa portée, le cinéma de Depardon est animé par une double tension : capter les événements d'une réalité en la poursuivant avec sa caméra ou mettre l'outil de prise de vue sur un pied et faire en sorte que cette réalité s'inscrive, dégorge, dans ce cadre. En 1984, il tourne sa première fiction, *Empty quarter, une femme en Afrique* (1985). Il a découvert les films d'Ozu et s'est senti bien, dit-il, avec les plans fixes du cinéaste japonais, qui, malgré la précision du cadre, réussissent à transmettre une intense émotion. Ce film, mais Depardon le dit souvent à propos de ses projets, est né d'une histoire d'amour douloureuse, une femme croisée en Asie et qui fut sa compagne une partie du voyage. La beauté et la singularité de l'écriture de ce film n'auraient pas pu être pensées en dehors d'une dimension autobiographique. Mais, à l'inverse d'un

Pialat capable d'aller (re)tourner sur les lieux mêmes d'une souffrance amoureuse passée (*Nous ne vieillirons pas ensemble*), Depardon crée dans la distance. Il situe l'action en Afrique et invente l'histoire d'un homme qui, croisant une femme un brin désemparée dans un hôtel de Djibouti – elle dit attendre une lettre –, lui propose de l'héberger dans sa chambre. Vague écho d'une situation vécue, le film, tourné avec les moyens réduits d'un documentaire, dessine la courbe d'un désir croissant que la voix de Depardon exprime en off. On ne voit pas l'homme, uniquement la femme, les paysages traversés, les rues, les lieux. On entend parallèlement l'homme ruminer ses désirs, ses regrets, ses remords. Le film ouvre un espace indéterminé, une expérience de cinéma sans contrechamp qui laisse perceptible en permanence l'ambivalence de la caméra, entre l'objectivité de l'enregistrement et la subjectivité de tout regard. Dans cette distance plus ou moins grande entretenue avec la femme, Depardon filme à la fois le désir qu'elle inspire – et dont Françoise Prenant joue –, désir mi-fictif, mi-réel, le souvenir d'une autre et cette femme de fiction qu'il invente dans cette tension entre des plans caressants, plus ou moins pudiques, et l'histoire de leur relation telle que la voix la raconte avec parfois des mots crus,



1974, une partie de campagne (2002)

à la précision physique imparable. Cette première fiction concrétise un rêve de jeunesse – réaliser des films –, mais tant son expérience que l'image de documentariste qui lui est attachée et les moyens dont il dispose le conduisent à concevoir cette œuvre hybride, vrai-faux journal filmé irrigué de plans strictement documentaires. Et c'est à partir de ce film que le plan fixe, ou du moins la caméra sur pied, va intégrer sa palette d'expressions.

Selon le film par lequel on découvre le cinéma de Depardon, on croit pouvoir se forger une idée de son style. L'impression n'est pas complètement fautive. Son sens du cadre, sa position de témoin voyeur longtemps silencieux, la longueur de ses plans, leur intensité sont aisément identifiables. Mais ce n'est pas tant dans la combinaison de quelques ingrédients que se joue l'affirmation de son écriture que dans la manière qu'a Depardon de se donner des contraintes pour chaque projet. Celles-ci relèvent de choix qui peuvent être imposés par des limites économiques, une volonté du cinéaste de pousser dans telle ou telle direction, voire une décision qui peut se revendiquer comme arbitraire et qui tient bien évidemment à la teneur du sujet. Une fois arrêtés, ses partis pris s'imposent avec la force de la nécessité. Du cadre fixe de *10<sup>e</sup> chambre, instants d'audiences* (2004), par exemple, on peut dire qu'il laisse s'y débattre les prévenus de ces procès sans envergure ou qu'il nous tend le miroir de nos médiocrités, petits mensonges dérisoires de personnes qui se défendent maladroitement pour de menus délits. Cette scène de théâtre judiciaire sonne comme une chambre d'écho amplifiée de la condition humaine au même titre que ces autres lieux d'écoute





*Empty quarter, une femme en Afrique (1985)*

filmés par le cinéaste : urgence psychiatrique (*Urgences*, 1988), flagrant délit (*Délits flagrants*, 1994), police secours dans *Faits divers* (1983).

Depardon dit être convaincu – et la réflexion vaut pour la photo et le cinéma documentaire et de fiction – que face à une scène, il n'y a qu'une seule bonne place d'où cadrer. Dans un entretien qui figure en complément du DVD, il donne l'exemple de ce plan, dans *Empty quarter...*, quand l'homme découvre qu'un serveur de l'hôtel donne une (la?) lettre à la femme. En plongée sur la cour intérieure au damier noir et blanc, un panoramique suit, à son insu, la femme jusqu'au moment où elle prend la lettre qu'on lui tend. L'axe de prise de vue, le mouvement, la branche d'arbre qui la dissimule en partie quand elle s'empare du courrier, disent assez bien pour Depardon combien, tout en n'étant pas vraiment un plan subjectif, celui-ci renvoie à un regard, lequel, à cause de cette branche qui s'interpose, n'aperçoit qu'une partie de la scène. Il avance que sa force tient peut-être à ce qu'il voit très vite où se situe la bonne place, celle qui s'impose à lui. Sa formulation laisse entendre combien le choix s'avère bien plus intuitif que gouverné par une volonté de sens. Qu'il ait raison ou tort, sa conviction lui est une force.

Les conversations conduites pour l'édition de ses films en DVD chez Arte, sa façon de commenter des plans, loin du laconisme qu'on pourrait déduire à tort de ses réalisations, disent combien le photographe-cinéaste-écrivain ne cesse de remettre en question sa pratique. L'usage de la voix off dans *Empty quarter...* (la sienne, même si le texte fut en partie écrit par François Weyergans) lui a donné l'occasion d'inscrire le questionnement au cœur de sa mise en scène. Dans *Afriques : comment ça va avec la douleur?* ses pas le conduisent dans le village où il a tourné *La captive du désert* (1990), fiction interprétée

par Sandrine Bonnaire, inspirée par l'histoire de Françoise Claustre, séquestrée au Tchad. Tout à sa joie de retrouver ceux qui ont participé au tournage, Depardon les filme, demande de leurs nouvelles. On sent assez vite que le plaisir du cinéaste n'est pas véritablement partagé. On peut mettre leurs réactions sur le compte d'une certaine réserve. À un moment, il interroge une jeune femme. Il fait chaud. Notre regard ne peut se détacher des mouches qui s'acharnent autour de ses yeux et à la commissure de ses lèvres. Depardon insiste : « tu te souviens quand tu tournais avec Sandrine? » Le malaise devient palpable. Si, pour nous, la seule évocation de la comédienne éveille des émerveillements de cinéphiles, on comprend que, dans ce coin isolé de l'Afrique, les villageois n'aient conservé qu'un lointain souvenir de son passage. On commence à en vouloir à Depardon de cette insistance quand il reprend la main avec une voix off qui couvre cette conversation qui tournait à l'impasse. « Il n'y a que moi qui suis vraiment heureux à revoir tous ces gens. Cette jeune fille [...], je ne me rends pas compte que je la presse trop avec mes questions, avec ma caméra, moi qui n'aime pas l'interrogatoire filmé. Je suis en train de m'enorgueillir à vous présenter ces acteurs involontaires d'un film déjà si loin. Qu'est-ce qu'un tournage de film peut apporter à cette population si éloignée de tout? Je sais au fond de moi que ce n'est pas grand-chose. Les bienfaits d'un tournage sont dérisoires, mais je ne veux pas l'entendre, je cherche à me donner bonne conscience même si j'énumère mon impuissance. »

Ainsi va le cinéma de Depardon, qu'il pose son regard sur le proche ou le lointain. Au souci de conserver la trace d'un lieu, de comportements humains, s'ajoute celui de mener en permanence une interrogation sur lui-même, sur ce travail d'homme à la caméra, ce narrateur parfois, de plus en plus sensible au passage du temps. ■

1. Raymond Depardon, *Notes*, Arfuyen éditeur, 1979. En poche, précède *La solitude heureuse du voyage*, Points Seuil, 2006.



La jeune interprète de *La captive du désert* que Depardon retrouve dans *Afriques : comment ça va avec la douleur?*

« Je crois que le photographe ne peut pas être quelqu'un de rassurant, comme le cinéaste d'ailleurs. Quelqu'un qui fait des images ne peut pas être rassurant. »