

Raymond Depardon
Petit précis de grammaire cinématographique

Gérard Grugeau

Number 143, September 2009

Raymons Depardon

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25176ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

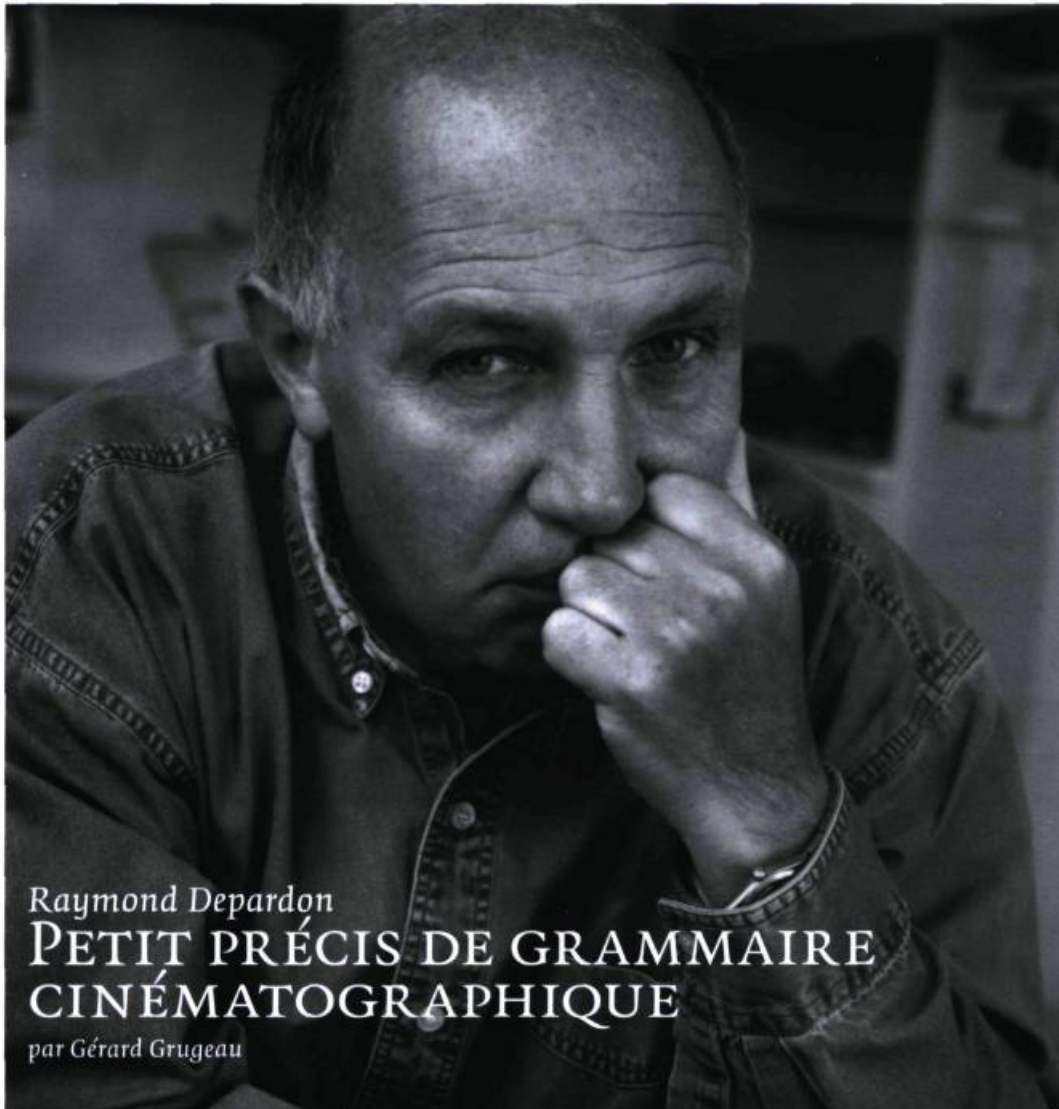
0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Grugeau, G. (2009). Raymond Depardon : petit précis de grammaire cinématographique. *24 images*, (143), 20–23.



Raymond Depardon

PETIT PRÉCIS DE GRAMMAIRE CINÉMATOGRAPHIQUE

par Gérard Grugeau

ARTISTE COMPLET TOUJOURS EN RECHERCHE, GRAND ABONNÉ DES ERRANCES initiatiques, infatigable sourcier de toutes les vérités, Raymond Depardon a l'intelligence qui brûle. Face à l'imprécision des images et des mots, face à la déception qui menace, l'homme pourrait faire sienne cette citation de Michel Leiris : « J'aligne les phrases, j'accumule les mots et les figures de langage, mais dans chacun de ces pièges, ce qui se prend, c'est toujours l'ombre et non la proie ». Pour l'éternel déraciné de la ferme du Garet, le métier se joue dans la nécessité intérieure, l'intimité du mouvement, l'appel du voyage, celui-ci dût-il se faire au prix de tous les inconforts. Il y a toujours la solitude avant le désir, « la nuit avant l'image », le flou du réel avant la clarté du sens. Et pour le regardeur lucide, taraudé par le doute et si poreux face à la banalité de la souffrance, il convient d'habiter sans relâche le monde en se postant comme un guetteur, un pisteur au point de jonction entre le documentaire et la fiction, le réel et l'imaginaire. Multiple, proliférant, le cinéma comme champ d'investigation du regard devient alors l'essence même de l'interrogation. De film en film, le cinéma de Depardon se vit comme un atelier de pensée en perpétuelle expansion qui donne forme à un regard toujours renouvelé. Avec sa grammaire propre qui allie éthique et esthétique, ce regard sans cesse ébranlé par le réel s'affirme et s'affine dans une succession d'instantanés à la fois décisifs et évasifs comme autant de mirages visionnaires qui surgissent au centre des choses. Plongée, donc, au cœur des images qui dominent l'artiste, pour tenter de mettre à nu l'acte de filmer dans quelques-unes de ses riches déclinaisons, de ses nombreuses figures de style récurrentes ou innovantes.

DISPOSITIF

Tourner, c'est faire des choix. À chaque film son économie d'échelle et son budget. À chaque film un dispositif singulier pour adapter l'objet de production aux contraintes de tournage et faire naître le cinéma sans céder aux sirènes du spectacle. Et souvent, c'est un dispositif qui s'affiche (voir *Délits flagrants*) pour se plier en toute humilité aux impératifs de temps et d'espace, sans déroger pour autant aux principes de la distance juste, de l'écoute active. Filmer en retrait tout en affirmant une présence forte, une subjectivité agissante. Et à chaque fois, réactiver la quête stimu-



Délits flagrants

lante d'un nouveau regard dégagé de tout antécédent, dessiller les yeux sur l'inconnu pour convoquer l'impensé et l'impensable. Et si, au jeu de la métaphore, le cinéaste était comme le guide d'*Un homme sans l'Occident*? Celui qui « n'est pas seulement un homme à la mémoire fiable », mais aussi « une imagination qui conçoit dans l'espace les combinaisons de la géométrie du sol, des grandes lignes du terrain, une intelligence qui déduit... et, par-dessus tout, un homme qui sait marcher en ligne droite ». À chaque fois, se redéfinir, placer adéquatement sa caméra et attendre pour créer du sens, forger une constellation de signes et de visions. Et toujours, se frotter aux avancées technologiques, adapter sa pratique aux nouveaux outils, voire susciter la création de prototypes : les magasins de dix minutes d'autonomie pour *Afriques : comment ça va avec la douleur?* qui facilitent la bonne tenue des plans panoramiques; la caméra basse à la Ozu dans *La captive du désert* et *Un homme sans l'Occident* qui rend plus prégnante l'expérience sensible du désert; les magasins de 22 minutes de pellicule et l'abandon de la perche au profit de l'installation de micros pour la prise de son dans *10^e chambre, instants d'audiences*, qui permet de capter plus fidèlement les instants d'audience du tribunal; ou dans *La vie moderne*, le recours au Cantar (magnétophone 8 pistes) et à l'Aâton Pénélope (caméra 35 mm autosilencieuse avec une pellicule entraînée sur deux perforations), tous deux mis au point par Jean-Pierre Beauviala, l'ami indéfectible des cinéastes (Rouch, Pennebaker, Leacock, Copple, Godard). Innovateurs, les dispositifs chez Depardon demeurent les plus fidèles garants de la modernité de son cinéma.

PLAN-SÉQUENCE ET MONTAGE

Fidèle aux préceptes de son mentor Claude Otzenberger, rédacteur en chef de l'Agence Dalmas dans les années 1960, Depardon filme dans la continuité. D'où son attachement viscéral au plan-séquence et sa répugnance à couper dans la durée. S'il n'aime pas déroger à cette formation acquise sur le tas qui rappelle le « tout est là, pourquoi manipuler? » de Rossellini, c'est avant tout parce que, dit-il, « chaque cinéaste a le devoir moral de son plan et le temps réel en est une garantie ». Il y a là une sorte d'ascèse incontournable qui refuse le spectaculaire et le pathos pour que le plan-séquence rende compte de l'extrême complexité du réel. De ce filmage ouvert naît toute l'insolence iconoclaste de 1974, *une partie de campagne* et de *Reporters*, deux films qui violentent volontiers la parole politique des candidats présidentiels encore peu habitués aux assauts de la communication moderne. Au fil des déambulations des résidants de *San Clemente*, le plan-séquence se nourrit avec souplesse de tout ce qui entre et sort du cadre. Dans l'acte de filmer, une sélection s'opère à la surface du réel et cette ponction dans l'écume du temps construit un regard et un sens par strates successives. Mais pour Depardon, le cinéma est aussi affaire de rythme et il s'en remet à cette étape au principe extérieur du montage, étape violente s'il en est. Pour lui, les monteurs sont « des gardiens qui ont toujours raison », comme le fidèle Roger Ikhlef souvent associé aux projets du cinéaste (notamment pour *Un homme sans l'Occident*, *La captive du désert* et *Délits flagrants*).



San Clemente

LUMIÈRE

Si « le cadre est douleur, la lumière est bonheur », déclare le cinéaste dans *Contacts*. La caméra filme sans apprêt, fuit l'esthétisation et l'exotisme. Dans *San Clemente*, la lumière naturelle risque parfois la sous-exposition pour préserver l'intégrité du plan-séquence. Dans *Un homme sans l'Occident*, elle s'apparente parfois aux mirages. Le désert et le ciel se confondent alors comme dans le magnifique plan d'ouverture, dans l'attente du surgissement des êtres qui émanent d'un océan de lumière, comme le cinéma. Sur *Faits divers* (1982), Depardon utilise les nouvelles pellicules rapides de 250-300 ASA pour jouer les passagers de la nuit. Et dans *La vie moderne*, la lumière unique d'un coin de France participe à l'hommage émouvant que le cinéaste rend à ses propres racines paysannes et à un monde rural en voie de disparition. Ému, le cinéaste sort « les hautes lumières » car, chez ces gens-là comme chez le père parti trop tôt, « on habite dans les nuages, dans le ciel », dans la parfaite harmonie d'un temps irrémédiablement révolu.



Panoramique à 360 degrés. *Afriques : comment ça va avec la douleur?*

HORS-CHAMP

Il est toujours prégnant comme une entité tentaculaire qui menace d'envahir le cadre et en prolonge la portée signifiante. Dans *San Clemente*, la radio et la télévision omniprésentes scandent le morne quotidien des internés, maintenant une sorte de cordon ombilical avec un ailleurs riche en référents culturels (chansons populaires, westerns, messes, cirque politique) qui semble glisser sur les esprits dans une sorte de flux indifférencié. Dans *Délits flagrants*, c'est toute la société et ses pesanteurs qui s'agitent en coulisse de la comédie humaine alors qu'un théâtre de la douleur se joue sous nos yeux, au cœur de l'institution. Dans le désert, le hors-champ est autre. Il est par excellence le creuset de toutes les frustrations, la part fuyante d'un lieu impossible à filmer, le mirage des mirages, l'inaccessible oasis d'une pratique inquiète et exigeante sans cesse en mouvement.

CADRE

Chez Depardon, le cadre est douleur. Il est lieu de réclusion érotique où le désir brûlant d'un homme pour une femme – ou une image? – se met en scène jusqu'à la déraison (*Empty quarter*). Il est bloc carcéral en écho à l'emprisonnement arbitraire de Alirio de Jesus Pedraza Becerra, avocat colombien disparu (*Carthagena*), ou à l'isolement contraint de l'espace sanitaire et carcéral (*San Clemente*). S'il est mise en place et ajustement, le cadre est le lieu premier où le regard prend forme. Toujours chercher la distance juste et la maintenir en déployant une énergie faite d'instinct et de pudeur pour mieux s'approcher des mystères de notre humaine condition. Mais cette juste mesure entre le voleur d'images et le sujet existe-elle? Dans *Délits flagrants* et *Urgences*, le cadre se veut ajusté en fonction d'un principe d'égalité entre les parties filmées, mais il est aussi lieu de tous les désajustements, et l'image et le son enregistrent en temps réel une parole insoumise qui tranche avec la rigidité même du dispositif et de l'institution. Dans ce jeu de cache-cache qui capte à la fois les résistances et les épiphanies du réel, dans ces allers-retours constants entre le retrait et le dévoilement, se love cette douleur inquiète que Depardon recueille de film en film, douleur que le cadre préserve dans les limites d'une éthique toute personnelle. Du cadre émane par ailleurs une force qui, d'après l'auteur, appelle la métaphore sportive du combat de boxe. Le cadre comme un coup de poing qui structure l'espace, qui marque autant les rapports de force que les tentatives d'apprivoisement. Entre la captive du désert et ses gardiens, entre les laissés-pour-compte africains et le cinéaste, le cadre trop large maintient l'espace et établit cette distance qui « fait percevoir les dimensions de l'injustice et préserve la civilité de la douleur », selon les termes Jacques Rancière dans *Depardon Détours*^{*}.

* Raymond Depardon : *Détours* (Éd. Maison européenne de la photographie, 2000), introduction de Jacques Rancière.

PANORAMIQUE À 360 DEGRÉS

Figure fondatrice, le panoramique à 360 degrés est là dès le premier court métrage (1969) en hommage à l'étudiant tchèque *Jan Palach* qui s'est immolé par le feu pour protester contre l'invasion soviétique. Silencieux, le cinéma accompagne alors ce « cortège de la culpabilité » pris dans un sursaut de conscience. Même figure dans *Dix minutes de silence pour John Lennon* (1980), soit le temps d'autonomie d'un magasin de pellicule qui, en deux longs plans de 360 degrés, enregistre une communion d'esprit et de cœur qui s'exprime en souvenir de l'icône disparue. Si cette figure familière resurgit dans *1974, une partie de campagne* (2002) pour filmer le gouvernement français de l'époque réuni en conseil des ministres, c'est dans *Afriques : comment ça va avec la douleur?* qu'elle trouve son plus bel aboutissement et peut-être aussi ses limites. Face au gigantisme du continent africain, Depardon avoue : « Je ne sais pas quoi filmer, pas quoi regarder ». Le panoramique apparaît alors comme un point d'ancrage pour pallier l'angoisse et la solitude du filmeur de fond qui entreprend au « je » un long voyage à travers les Afriques qu'il affectionne. La figure participe ici d'un dispositif original que le cinéaste systématise : une caméra sur trépied qui tourne seule sur sa tête panoramique. D'abord partir de soi pour énoncer par ce mouvement de caméra une subjectivité pleinement assumée qui s'incarnera par la suite dans le commentaire en voix hors champ. « Fantasma de l'œil universel », ont dit certains. Cette vision peut certes créer l'illusion de Dieu par sa géométrie implacable et son ubiquité totalisante. Mais, avec ses peines et ses beautés incommensurables, ce continent hors norme n'appelle-t-il pas naturellement un déplacement hors de soi, une remise en perspective du rapport au monde? Au gré de ces panoramiques, Depardon embrasse littéralement l'infini au risque de se perdre. Visages, silhouettes, terres, habitations, lumières, espaces vides, temps suspendu : tout crée du lien, nous renvoyant du même coup à la misère étriquée de notre pensée. Il y a là une humilité à l'œuvre qui émeut, et aussi l'idée généreuse du partage, même si l'artiste tâtonne parfois dans sa propre pensée, sa propre quête.

PASSAGES

Pour Depardon qui s'est toujours attaché au nomadisme des gens du désert au point d'en faire une sorte de mode de vie personnel, un film est souvent constitué de passages. Pour les premiers plans de *La captive du désert*, le cinéaste enterre sa caméra et filme à hauteur de sable. Les personnages et la caravane entrent et sortent du cadre au fil de leurs déplacements incessants. D'emblée, un rythme s'installe, une sensation physique enveloppe le spectateur pour le projeter et l'immerger dans un autre rapport temporel et spatial. Comme une lente litanie d'un jour sans fin, ces passages se font soit latéralement, soit dans la profondeur de champ, nous maintenant dans l'attente à la fois séduisante et angoissante des incarnations du désert. Se joue alors à l'écran toute l'inquiétude métaphysique d'un acte de foi : face à cette immensité à investir, quel est le réel pouvoir de l'image?

SON

À mots couverts, Depardon se dit insatisfait de la prise de son de ses premiers films. Pour lui, *Faits divers* marque un tournant avec l'achat d'un micro canon et il est vrai qu'une séquence très forte, tournée dans une cave avec peu de lumière, confère soudain au son une amplitude vertigineuse. Dans *San Clemente*, le son s'affiche, marquant avec la perche tenue par Sophie Ristelhueber, une sorte de fragile trait d'union avec la communauté imprévisible des inter-nés. Dès *Urgences*, Claudine Nougaret assume le rôle d'ingénieur du son, donnant au cinéaste un surcroît de liberté pour se risquer sur d'autres terrains comme le commentaire en voix hors champ. À partir de là, l'homme façonne un équilibre renforcé entre l'image et le son, les paysages et les mots. Il arpente les territoires incertains d'une nouvelle complémentarité. Dans *Afriques : comment ça va avec la douleur?* la voix hors champ jette un pont au cœur des signes, tente – parfois en vain – un ancrage autre dans le réel pour compenser l'impuissance des images et des sons. Dans *Un homme sans l'Occident*, la captation du son direct est retravaillée en postsynchronisation pour traduire la force omniprésente des éléments naturels déferlant sur l'espace vierge du désert. Comme Flaherty dans *Nanook of the North* ou *Man of Aran*, Depardon semble alors inventer le documentaire entre témoignage brut et poésie pure. « Filmer en écoutant », dit-il.



Urgences

PLAN FIXE

Paradoxe d'une vie plurielle et d'une pratique polyvalente : Depardon tourne le dos à l'agitation du reportage pour adopter très vite la fixité du plan et sa torpeur intrinsèque, par pur attachement au temps et à la durée. Dans cette fixité fortement revendiquée, le regard trouve un écrin idéal pour déployer ses ressources et assumer tant ses jouissances que ses effrois. Même si le cinéaste ne cache pas sa passion cinéphilique pour les films d'Ozu, le plan fixe chez lui s'apparente la plupart du temps à une sorte de « cellule cinématographique » qui enferme et emprisonne. Dans *Muriel Leferle*, le filmage enregistre le compte rendu de la vie d'une prostituée séropositive tout en créant un espace mental flou et incertain dans lequel l'idée même de justice s'égaré. Plus manifestement encore, les plans fixes de *Empty quarter* subliment l'obsession amoureuse et les brûlures du désir qui consomment le cinéaste. Même sentiment d'enfermement que dans le ghetto asilaire de *San Clemente* et la prison à ciel ouvert où dépérit Françoise Claustre (Sandrine Bonnaire) en plein Tibesti, dans *La captive du désert*.

MUSIQUE

Parcimonieuse dans l'œuvre du cinéaste, elle occupe soudain le devant de la scène à l'aune d'un temps présent qui enterre ou célèbre le passé. Dans *La vie moderne*, la sinuosité des lignes mélodiques d'un Gabriel Fauré épouse le tracé bucolique des routes de campagne que parcourt le cinéaste. Une tendresse diffuse se teinte alors d'une mélancolie poignante pour traduire l'inéluctable disparition d'un monde en mutation. Comme dans *Voyage au début du monde* de Manoel de Oliveira, Depardon clôt son ode au passé revisité en filmant par la lunette arrière de la voiture l'arrachement aux paysages, aux personnages, à l'enfance, à la mémoire et à l'Histoire... et cet instant de nudité et de pureté absolues bouleverse. Dans *Un homme sans l'Occident* adapté d'un roman des années 1930, le lyrisme retenu du compositeur ukrainien Valentin Silvestrov accompagne, quant à lui, en vagues successives le déchaînement des vents de sable comme s'il s'agissait de la cinglante inclémence d'une tourmente neigeuse balayant la toundra. Et le spectateur de se croire tout d'un coup prisonnier des étendues glacées de *Dersu Uzala* chez Kurosawa. Vertige de l'infini qui « dégage l'écoute » et ouvre le regard.

VOIX HORS CHAMP

Elle est récurrente, presque un effet de signature. Cette voix monologue sur un ton souvent monocorde et se colore d'un accent à en déformer les sons, brouillant phonétiquement à l'occasion le sens des mots (peur/pore, bonheur/bonor). Elle est distancée et politique dans *L'ultimatum* (1975), reportage réalisé auprès de la vraie Françoise Claustre, ou *Carthage*, témoignage tourné pour Amnistie internationale. Elle se fait parfois littéraire et autobiographique comme dans *Empty quarter* où l'écrivain François Weyergans prête sa plume aux obsessions amoureuses du cinéaste pour évoquer la violence du désir. Elle se fait aussi structure narrative et côtoie le mythe pour conter l'histoire du chasseur et guide Alifa tirée du roman de Diego Brosset, *Un homme sans l'Occident*, tendant alors aux tribus d'une contrée lointaine le miroir de leur dignité ancestrale. Dans *Afriques : comment ça va avec la douleur?* elle se livre au « je » sans détour, partie prenante d'un film de commande qui convoque le point de vue de l'artiste sur les désarrois et les préoccupations quotidiennes du continent africain. À la façon d'un carnet de route, la voix se fait à la fois « ancrage et relais » (Barthes), et revient à intervalles réguliers commenter et prolonger les plans muets à 360 degrés. Parfois, cette voix s'égaré, trébuché, rattrapée par quelque réflexe narcissique ou paternaliste, mais l'intelligence du regard prédomine, loin de toute fausse compassion, dans une sorte de communion pudique qui tente en vain de suppléer par le texte aux lacunes du filmage. À moins que ce ne soit la parole elle-même qui se livre, trouée, fuyante, maintenant à distance ses propres mystères aveugles, ses propres abysses insondables. ■