

Du cinéma direct en scope couleurs
La vie moderne de Ramond Depardon

Jacques Kermabon

Number 141, March–April 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25218ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Kermabon, J. (2009). Review of [Du cinéma direct en scope couleurs / *La vie moderne* de Ramond Depardon]. *24 images*, (141), 62–62.



Du cinéma direct en scope couleurs


par Jacques Kermabon

Dans le tintamarre cannois, *La vie moderne* s'était imposé par une simplicité – une caméra le plus souvent immobile, des paysans taiseux rencontrés dans des campagnes reculées, quelques paysages – à laquelle on serait tenté de prêter une certaine gravité. On n'ose parler de beauté tant le mot prête à confusion, mais la lenteur de Depardon, cette façon de poser son regard, cette attention au monde et aux êtres relèguent à leurs vanités la plupart des autres films et redonne confiance dans les capacités du cinéma de jouer encore de ses forces natives, dans le plus simple appareil. Que cette apparente simplicité ne soit en rien spontanée et que le matériel – caméra et magnétophone – soit des plus récents est une autre histoire. Seuls comptent l'usage qui en est fait et l'effet durable que ce cinéma direct en scope couleurs et son haute définition provoque en nous.

La vie moderne boucle un triptyque, *Profils paysans*, entamé en 2001. Raymond Depardon et Claudine Nougaret (productrice et preneuse de son), à quelques années de distance, ont ainsi rendu visite aux mêmes fermes isolées, à la rencontre des derniers survivants d'un monde en voie de disparition. Pour autant, nul besoin d'avoir vu les deux précédents opus pour être sensible au passage du temps avec lequel cette œuvre s'écrit. L'âge parfois canonique de ces paysans encore en activité, leur solitude, les animaux dont progressivement ils doivent se défaire, les enfants qui n'ont pas voulu reprendre l'exploitation, l'évocation de quelques disparus aussi dépeignent assez clairement un sentiment crépusculaire. Depardon s'en

est expliqué, l'entreprise veut tenter un peu de réparer une dette à l'égard de ses origines, qu'il a fuies très jeune pour d'autres horizons, et d'un monde qu'il n'a pas su filmer avant la disparition de son père. Ce n'est jamais sans une certaine honte qu'on s'extrait ainsi loin de ceux qui vous ont mis au monde. Ces films sont autant de plongées dans le passé, portrait d'une certaine France rurale, celle de ces petites exploitations qui, hormis quelques traces de confort, n'ont guère changé depuis plus de cinquante ans. Sans la mythifier, sans nostalgie, Depardon prend simplement acte de cette réalité, en préserve une trace. Ce titre, qu'on pourrait entendre comme ironique, *La vie moderne*, dit d'abord simplement que cette réalité appartient à notre présent. « Au commencement il y a ces routes », dit-il en off au tout début du film tandis que nous avançons sur l'une d'elles qui serpente dans une moyenne montagne. Il suffit en effet de quitter les axes principaux, d'emprunter un de ces étroits chemins de campagne, de pousser jusqu'au bout, pour découvrir ces fermes loin de tout. Méthode Coué ou intime conviction, Depardon soutient même que ces paysans sont en avance sur les gens de la ville ne serait-ce que d'un point de vue écologique. « Ce film, dit-il, est résolument tourné vers l'avenir. Il y a une séquence dont je suis très fier où l'on voit un petit garçon dire qu'il veut faire le métier de son papa. Qu'il ne veut pas aller en ville... »

Même s'il boucle la trilogie, ce volet tranche avec les précédents, entre autres par les outils utilisés. Toujours en équipe réduite – Raymond Depardon et Claudine

Nougaret ne sont que tous les deux sur le tournage – ils étaient équipés pour *La vie moderne* des dernières créations Aaton : la caméra Pénélope et l'enregistreur numérique Cantar¹. Leurs caractéristiques techniques importent moins que la durée des plans et la spatialisation du son qu'elles autorisent. Le scope permet d'inscrire deux ou trois interlocuteurs dans le cadre – *exit* les contrechamps – et celui-ci bénéficie en outre d'une plus grande profondeur de champ que le scope par anamorphose. André Bazin y verrait sans doute ses conceptions confirmées. La beauté que nous invoquons ne tient pas tant à la science du cadrage du photographe Depardon qu'à sa façon d'accorder le tempo de son filmage au rythme de ceux qu'il filme et, entre rire et émotion, de nous rendre sensibles à l'éloquence des corps : visages crispés ou sourires, joues rougissantes ou regards qui contredisent ce qui est énoncé ; tous ces microévénements nous racontent des pans entiers de vie, tant de tensions recuites, d'espairs déçus, de tendresses pudiques. Et on n'oubliera jamais la fixité du regard de Marcel Privat, ses yeux creusés et rouges. Il ne pourra plus s'occuper de ses bêtes comme avant. Jamais plus. C'est fini. 

1. Le fameux Cantar, Stradivarius de la prise de son numérique, peut enregistrer jusqu'à six pistes simultanément, et Pénélope, caméra 35 mm 2Perfos, permet de filmer en scope sans anamorphoseur tout en doublant le temps des prises. Pour de plus amples informations, on se reportera au site www.aaton.com/ notamment pour comprendre la logique de la postproduction numérique à moindre coût inventée par Jean-Pierre Beauviala.

France, 2008. Ré. et ph. : Raymond Depardon. Mont. : Simon Jacquet. Son et prod. : Claudine Nougaret. 88 minutes. Dist. : Fun Films.