

Raymond Depardon

Dans les règles de l'art

Sami Gnaba

Number 262, September–October 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1857ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gnaba, S. (2009). Raymond Depardon : dans les règles de l'art. *Séquences*, (262), 12–13.

RAYMOND DEPARDON

DANS LES RÈGLES DE L'ART

Alors que la rétrospective Depardon prend son envol ces jours-ci à la Cinémathèque québécoise, nous avons décidé de retourner en arrière, en tentant de jeter un regard panoramique sur ces terres cinématographiques d'une incomparable beauté. Une œuvre qui représente plus de trente ans maintenant de riches déambulations d'un homme qui ne craint pas de s'exposer et, comme tout photographe, cinéaste ou artiste digne de ce nom, de se remettre perpétuellement en question.

SAMI GNABA

La phrase « L'homme d'images est habité par le doute et rien ne vient le rassurer » (formulée dans **Afriques: comment ça va avec la douleur?**), est d'une lucidité quasi inquiétante et résume la pensée et l'esthétique de Depardon, qu'il ne cessera d'approfondir au cours de sa carrière, autant au cinéma que comme photographe. C'est là surtout, et primordialement, l'attitude morale d'un homme placé au centre des

Fils spirituel des Walker Evans, Henri C. Bresson, Jean Rouch, ou encore de Pierre Perrault — et « à peu près le seul photographe qui ait réussi son passage au cinéma », comme l'écrira Serge Daney —, Depardon cherche à ramener l'image vers son statut d'œuvre d'art, à son expression (du moment, exprimant sa vérité) la plus durable, la plus juste. Cependant, cette attitude — voilà là une forme d'éthique ne manquant pas de vertus, de remises en question et de repositionnements multipliés (**Contacts**) — doit inmanquablement être gagnée, au prix le plus élevé. Comment faire, donc, pour rester juste devant son sujet, devant soi-même par conséquent ?

À de telles questions, le cinéaste (d'une plume tout aussi passionnante que précise, comme on peut le constater en parcourant ses nombreux livres: *Écrits sur l'image*, *Errance*, *La Solitude heureuse du voyageur...*) y répond par le doute permanent: « La photographie, c'est la chasse, la guerre. Trahison des mots, trahison des images. La trahison est partout... ». Pour convertir un tel sentiment en idée cinématographique, en style, le documentariste imposera le plan-séquence et le temps continu très tôt dans son cinéma, optant pour une distance qui refuse tout compromis et qui réitère définitivement cette obsession de la justesse et de la durée. De **San Clemente** jusqu'à sa trilogie paysanne, Depardon avance lentement mais sûrement (sans pour autant s'être départi de ses incertitudes) conscient qu'il doit composer avec tous les fins contrastes du réel s'il veut se mettre au service de sa vérité. Un itinéraire artistique qui s'inscrit dans un échange constant de doutes (il doit être alerte en tout temps, le danger de l'échec et du voyeurisme, la sensibilité du sujet) et de foi (dans son talent, dans cette parole octroyée à l'autre, dans la valeur de son art).

« Comment fait-on des images ? » se demandera-t-il. Une question fondamentale pour tout cinéaste (aussi propre à son engagement), renforcée par une inaltérable compassion pour l'homme, compassion avec laquelle Depardon se sera évertué à édifier les murs de sa citadelle cinématographique. Ici, l'éthique devient donc une affaire d'esthétique. Un exploit compte tenu du fait qu'il n'a jamais sombré dans l'égarement théorique ou la démagogie encombrante! Dans **Afriques**, par exemple,



Afriques : comment ça va avec la douleur ?

préoccupations de son art, car toujours conscient que ce qui se montre à lui (ruines de guerre, malades, criminels, paysans) ne doit jamais être subordonné à un quelconque effet esthétisant, facilement stérilisé (aussitôt vu, aussitôt oublié). Une éthique de travail pulvérisant du coup ces théories un peu désolantes voulant que tout objet photographique soit échu, destitué de son temps réel et campé principalement dans la nostalgie! Chez Depardon, chaque image est ancrée dans le présent, documentée et empreinte de son temps, réfutant l'éphémère, nous exhortant à voir au-delà du cadre. Elle nous touche dans toute sa simplicité, puisqu'elle y paraît limpide et transcendante à la fois. Prodigeusement simple et néanmoins grave, comme ce plan bouleversant de Marcel, à la fin de **L'Approche**, d'une fulgurante beauté picturale.

RAYMOND DEPARDON



La Vie moderne



devant cet hôpital improvisé, déshumanisant, au Soudan, refusant toute infamie *voyeuriste* qui pourrait découler d'un tel contexte, il nous rappellera la mesure indéfectible de sa sensibilité et de sa rigueur : « Je pense que tout seul je n'aurais pas osé filmer ces gens. C'est Carole, une infirmière, qui a insisté [...]. Certains peuvent penser en avoir vu assez. Mais si je continue de filmer, c'est que j'ai mes raisons. D'abord, il faut savoir que je filme en continu, pour ne pas avoir la possibilité ensuite 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... » Tout est là.

Les images de Depardon semblent nous rappeler à l'ordre, à hauteur d'homme. Par un discours qui se garde d'être politique tout en étant engagé. À chacun d'y déceler l'étendue.

À pas feutrés, de ses débuts de reporter (Tibesti, le Tchad durant l'affaire de Mme Claustre, alors enlevée par les révolutionnaires toubous, ou Beyrouth) jusqu'à son ascension fulgurante dans le cinéma, ce fils de paysan cultive l'art de l'humilité et de la modestie du geste artistique. Il a toujours su connaître sa place de faiseur d'images, celle par laquelle il se découvre à son sujet dans toute sa subjectivité fragile (voir à ce sujet cet instant grave de remords ressenti dans **Les Années déclin**, tandis qu'il revoit une photo de lui en train de pointer son objectif sur un enfant du Biafra, sous-alimenté et mourant). À la différence de plusieurs, il a été conscient de cette distance qui peut en un simple (faux) mouvement trahir le documentariste et le photographe, cette distance qui peut transformer l'image en une pure empreinte de vulgarité ou de complaisance, voire condescendance (à cet égard, comparons pour le simple plaisir **Titicut Folies** de Fred Wiseman à son **San Clemente**). Depardon ne cache ni son malaise, ni sa gêne, car en montrant l'autre, c'est un peu de lui à chaque fois que l'image montre. L'image est sensible, un terrain dangereux. C'est tout l'enjeu de sa démarche : « ...ne pas essayer de séduire. À Paris, ils n'ont pas compris. » C'est une affaire de morale que le cinéaste doit obligatoirement mener à terme. D'où cette distance prépondérante et affirmée dans son cinéma, engendrant une forme de terrain neutre d'expression et de liberté à travers lequel filmeur et filmé se meuvent sans entraves (pas de rapports de force ou

dominant / dominé chez lui, rien que la parole dans toutes ses inflexions, brillamment mesurées dans **Urgences** ou **Faits divers**), dans le respect mutuel. Un terrain qu'il ne faudra définitivement pas tenir pour acquis, qu'il faut sonder minutieusement comme le laissent présager, par exemple, ces divisions de chapitres (**L'Approche**, **Le Quotidien** et **La Vie moderne**) dans ses Profils paysans. Inévitablement donc, cette distance devient gage de morale. Plus encore, un sceau d'authenticité, une façon toute personnelle surtout de créer son espace de documentariste. « Je vois donc je suis », en quelque sorte. Une propension au « je » menée à sa plénitude par le commentaire intimiste et souvent grave du cinéaste. Des mots pénétrants qui révèlent toute la complexité et les périls pouvant assaillir le faiseur d'images. Plus qu'un supplément explicatif, ils expriment (sous la forme d'une juxtaposition intertextuelle, image / texte) surtout la liberté souveraine du regard. Celui d'un homme qui avance au rythme de ses instincts et de ses émotions. « Un regard singulier qui ébranle nos certitudes contre les images consensuelles qui nous assaillent », comme l'a si bien défini René Prédal. Alors qu'aujourd'hui le photojournalisme, tout comme le documentaire, est souvent réduit à une série de simples clichés sensationnalistes (on se rappellera la controverse récemment apparue chez *Paris Match*, après qu'on ait récompensé un reportage mensonger), accentués de plus belle par la manipulation numérique, les images de Depardon semblent nous rappeler à l'ordre, à hauteur d'homme. Par un discours qui se garde d'être politique tout en étant engagé. À chacun d'y déceler l'étendue. De toute évidence, seuls les grands hommes ont de tels réflexes. Jadis Godard avait eu cette pensée assez juste; au lieu de faire du cinéma politique, pourquoi ne pas faire politiquement du cinéma? S'engager, prendre parole par le cinéma. Parole profondément humaniste ancrée, ici, dans un cadre universel, car filmée en signe de solidarité pour tous ceux qu'on ne voit (n'entend) pas (**Cartagena**). Voilà maintenant déjà trente ans que Raymond Depardon ne fait que ça. Dans les règles de l'art.