

**Raymond Depardon**  
**Questions humaines**

Sami Gnaba

Number 262, September–October 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1858ac>

[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 : questions humaines. *Séquences*, (262), 14–15.

## RAYMOND DEPARDON

## QUESTIONS HUMAINES

*Tout d'abord, un constat s'impose; l'œuvre de Depardon est quasi inaccessible, pauvrement distribuée et surtout injustement méconnue du grand public. Au lieu d'essayer, en vain, d'en déterrer les raisons (d'autres voix s'en chargeront), remercions plutôt la Cinémathèque québécoise de nous présenter enfin l'intégrale de ce documentariste récemment encensé par la critique et primé aux Césars pour **La Vie moderne**.*

SAMI GNABA

Il y a un début à toute aventure. Chez Depardon, ce départ s'illustre par un nom, **Ian Palach** (1969), ce jeune Tchèque qui s'immole par le feu en signe de protestation contre l'invasion de la Tchécoslovaquie. Là, en plein reportage pour l'agence Gamma, le cinéaste filmera la cérémonie en l'honneur de Palach. La douleur, explicite ou non, se matérialisera chez lui dans des images d'une stupéfiante sensibilité; une décennie plus tard, il tournera un autre recueillement célèbre, celui de J. Lennon, sobrement intitulé **Dix minutes de silence pour John Lennon**.

L'Afrique s'inscrit très tôt comme la pierre angulaire de son cinéma, c'est un continent vers lequel il reviendra sans cesse; que ce soit dans **Les Révolutionnaires du Tchad**, **Tibesti Too**, **La Captive du désert**, **Afriques, comment ça va avec la douleur?** ou **L'Homme sans accident**. Raymond Depardon tourne comme d'autres rédigent leur correspondance, disparaissant dans le mouvement du monde pour mieux en extraire ses vérités les plus obscures, où se côtoient, assez perceptiblement, souffrance et dignité, agonie et vœu de (sur)vivre de toute une société asphyxiée de l'intérieur.

Bien sûr, il y aura eu **1974, une partie de campagne** (inspiré à l'époque par Richard Drew et son film **Primary**, et muselé pendant presque trente ans par Giscard) et **Numéros Zéro**. L'initiative de Depardon, observateur transparent « dégageant la parole » dans les non-dits et les gestes les plus banals, ne remporte pas un franc succès immédiatement. Filmant dans l'un ces petits moments dénués de toute importance événementielle

d'une campagne présidentielle — celle du futur président Valéry Giscard d'Estaing — et le décor de la rédaction d'un journal émergeant dans l'autre, le cinéaste essuie deux échecs.

On retient **San Clemente** comme première vraie aventure concluante auprès du public de cet ardent défenseur du direct. À cet égard, le plan d'ouverture (Depardon, filmant de dos une patiente d'un asile, se voit refuser l'accès par un médecin rageant) offre une belle métaphore visuelle de la *naissance* du cinéaste, l'aboutissement d'une subjectivité dispensée de tout voyeurisme ou artifice après plusieurs détours. Projet complexe, campé dans un asile psychiatrique sur une île vénitienne, **San Clemente** pose déjà les bases esthétiques d'une œuvre alerte qui donnera voix à tous ceux qui sont enfouis dans la folie et / ou l'oubli. Sans spéculations ou discriminations, Depardon promène sa caméra le long des corridors désuets dans une lumière assez blafarde. Déambulations inconfortables, pas toujours rassurantes sur la condition de l'homme moderne, néanmoins jamais esthétisantes ou caricaturales, desquelles il reviendra avec une accolade ou deux au final. Oui, le « photographe » est rentré dans la cour du cinéma.

La réalité dans toute son impuissance sera le matériel d'une série de films dits institutionnels. De **Faits divers** et **Urgences** jusqu'à **Délits flagrants** et **Muriel Leferle**, à intervalles assez réguliers, le documentariste mettra en lumière les rouages de la société française. Privilégiant des périmètres peu documentés, souvent étroits, par leur rôle sociétal (postes de police, urgences d'unités psychiatriques, bureaux de justice)

Raymond Depardon en tournage





RAYMOND DEPARDON

« Si par moments son cinéma épouse la position du voyageur distant, en retrait pour saisir le cadre dans sa pleine mesure, Depardon se révèle tranquillement à nous en toute intimité... »



Sandrine Bonnaire | La Captive du désert

à travers lesquels tant d'enjeux humains se jouent au quotidien, ces films révèlent un homme d'une sincère fibre humaniste, éperdument solidaire d'autrui. Consolidés par le même mouvement (proche de l'anti-actualité, sans aucune partisanerie et assujetti à des circonstances pénibles pas toujours dénouées pour le mieux), ils se laissent voir tels des volets participant à un ensemble homogène, bouleversants dans leur justesse et leur portrait de l'humanité (souvent désespéré, comme chez cet homme annonçant à son médecin : « Je suis seul, mon travail est absurde et j'ai de l'amour mais personne à qui le donner »). Depardon tend le miroir à une société en pleine détresse, appelant à l'aide et guettée par le désarroi. Et tout cela est d'une douleur incommensurable, vertigineuse.

On croirait y entendre en écho cette belle phrase de Tati : « La vie moderne est faite pour les premiers de classe, moi c'est tous les autres que j'aimerais défendre. ». Depardon semble l'avoir entendue. La grandeur de ses films (dans toute leur dureté) tient à ce minimalisme intransigeant et à cette distanciation vaillante qui restituent aux yeux de leur spectateur le sentiment d'une éblouissante considération envers le sujet filmé. Une grandeur qui est également caractérisée par cette foi dans le regard / objectif depardonien, plus porté à témoigner de la scène qu'à éblouir ou à dominer le décor. Des hommes, des femmes qui se racontent... et la caméra réduite à sa plus simple fonction : enregistrer.

Si par moments son cinéma épouse la position du voyageur distant, en retrait pour saisir le cadre dans sa pleine mesure, Depardon se révèle tranquillement à nous en toute intimité (directement dans **Quoi de neuf au Garet?**, par son double fictif dans **Paris**). Par cette caméra « observante » des premiers films, sa personne se convie à nous avec une émotion et une humilité nullement feintes, faisant corps avec elle sur un ton plus participatif. Avec **Les Années déclin**, Depardon retourne la caméra vers lui, sujet à présent indissociable de son propre cadre. *Autobiographie certes, mais aussi une manière de dépasser les balises de toute objectivité prétendue.*

Dans **Afriques, comment ça va avec la douleur?** il est confronté à son propre engagement cinématographique. *Œuvre déchirante débutant par une minute de silence partagée entre l'auteur et Nelson Mandela, **Afriques** laisse entrevoir très clairement une impuissance constante chez Depardon, revisitant pour la énième fois ce continent délaissé dans la torpeur la plus désespérante qui soit. Il y témoigne de l'insoutenable misère humaine (silencieuse, invisible ou criante) se donnant à voir sous tous les angles et*

tous les jours. Une question récurrente semble hanter ces images : est-ce que je suis là (comme filmeur, comme citoyen du monde) pour les bonnes raisons? Évidemment, la réponse sera effarante : « Les images et les sons nous disent beaucoup de choses, mais cela ne suffit pas et surtout cela ne change rien. » Malaise profond et constat éloquent. Retenons cette séquence durant laquelle il rend visite à des figurants d'un tournage précédent; soudainement pris de vertige, il se demande alors s'il n'est pas en train de se complaire dans un quelconque exercice de vanité. Dix ans plus tard, le film demeure un vibrant plaidoyer tant artistique que politique.

Comme Depardon n'est jamais vraiment là où on l'attend, les années 2000 seront prétextes à revenir en arrière, aux « déserts français », la ferme, le décor originel de son enfance. S'échelonnant sur presque dix ans, le triptyque *Profils paysans* porte sur le quotidien et les difficultés rencontrées par divers exploitants de fermes françaises. Nous y assistons à des échanges d'une bouleversante humanité. Au-delà de la rigidité du style, d'un absolutisme déconcertant des fois, c'est le tableau paysan aux maigres lendemains qui captive et qui émeut. Raymond Depardon promène avec justesse et respect sa caméra sur ces gens de pure tradition aux idéaux éprouvés par notre époque; ces vieillards solitaires se battant pour leurs terres et leur bétail jusqu'à leurs derniers jours, incapables de trouver quelqu'un à qui ils sauraient transmettre leur patrimoine. Un constat également partagé par la nouvelle génération qui, faute de ressources et de moyens suffisants, met une croix sur ses projets agricoles. Le message est clair. La paysannerie se meurt.

Il y a certes une douleur qui s'exhibe sur ces visages (les Privat, par exemple, dans tout leur aplomb, succombent malencontreusement au défaitisme vers la fin; à cet égard, la pensée de Raymond est on ne peut plus juste : « il ne suffit pas d'aimer son métier, il faut être passionné »). Tout compte fait, il y a aussi une autre douleur, moins directe celle-ci, qui émane de Depardon lui-même et qui témoigne des liens profonds tissés avec eux. Tel qu'il est venu, dans un travelling avant sur ces routes sinueuses dans **L'Approche**, il repart dans le mouvement inverse à la fin de **La Vie moderne**, mais cette fois proclamant haut et fort, la voix chevrotante : « Ce soir, je filme cette lumière pas comme les autres et je ne suis pas près de l'oublier » Juste pensée qui nous dévoile encore une fois, s'il y avait encore un doute, la sincérité de la démarche de Depardon. ☺