



HAL
open science

“ Du journalier au journalisme ” : Depardon et le cinéma documentaire

Amanda Jacquel, Agathe Lambert-Caille

► To cite this version:

Amanda Jacquel, Agathe Lambert-Caille. “ Du journalier au journalisme ” : Depardon et le cinéma documentaire. Sciences de l’information et de la communication. 2015. dumas-04345287

HAL Id: dumas-04345287

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04345287>

Submitted on 14 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Master 1

Mention : Information et communication

Spécialité : Journalisme

« Du journalier au journalisme » Depardon et le cinéma documentaire

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Maxime Fabre

Nom, prénom : JACQUEL Amanda
LAMBERT-CAILLE Agathe

Promotion : 2014-2015

Soutenu le : 11/06/2015

Mention du mémoire : Très bien

REMERCIEMENTS

Nos remerciements vont à Monsieur Maxime Fabre, le tuteur universitaire de notre mémoire, qui a su nous guider, orienter nos hypothèses et nous encourager dans la rédaction de ce mémoire. Ses conseils et son regard ont été précieux pour alimenter notre réflexion et enrichir notre rédaction.

Merci également à Madame Anne Gintzburger qui a immédiatement accepté de faire partie de l'aventure et s'est engagée dans ce mémoire. Son regard de professionnelle permet de sortir ce mémoire d'un cadre uniquement universitaire.

Merci à Agathe Henry pour ses relectures encourageantes.

Merci enfin à l'ensemble des membres du CELSA sans qui ce mémoire n'aurait pu être construit.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	4
Partie 1 : Depardon, un journaliste « normal » ?	11
I) Le documentaire depardonien : une médiation entre la petite et la grande histoire.....	11
A) Depardon comme personnification du documentaire, un genre hybride entre fiction et réalité.....	11
B) L'actualité sous le prisme de la quotidienneté : l'ordinaire comme matière première journalistique....	14
C) La quotidienneté, une caution morale et professionnelle.....	22
1- Faire oublier la caméra, étouffer la « profilmie »	22
2- L'acquisition d'une légitimité : « régler ses comptes avec la profession »...	24
3- ... et avec lui-même.....	30
II) Filmer la quotidienneté : l'affranchissement de l'instantanéité journalistique, des « temps longs » aux « temps morts ».....	34
A) La fidélité au temps juste	34
B) La nostalgie de la photographie ?.....	38
Partie 2 : Depardon, personnage principal de son œuvre documentaire	45
I) Comment Depardon se raconte-t-il ?.....	45
A) L'exhibition de Depardon comme personnage : la part de l'autobiographie dans le cinéma documentaire depardonien	46
1- Mettre en scène le journalisme comme une vocation	50
2- Depardon et les <i>effets d'amateurisme</i> : des gages d'authenticité journalistique	53
B) Le discours métajournalistique de l'homme « aux deux caméras »	55
1- L'importance de se démarquer du monde journalistique	55
2- La voix-off, ou son absence, comme outil autobiographique et légitimant	58
II) Le cinéma de Depardon : un cinéma didactique et créateur de dialogue	61
A) Depardon : un cinéma fonctionnel ?	61
1- Un partage qui va jusqu'à la technique	62
2- S'engager, donner de sa personne pour résoudre « l'échange inégal » avec le filmé.....	66
B) L'accompagnement du spectateur, la mise en situation : l'impression d'être aux côtés de Depardon, un gage moral ?	69
1- La force d'un commentaire à l'opposé du monologue	69
2- Le « cinéma direct » de Depardon.....	70
CONCLUSION	73
ANNEXES	77
BIBLIOGRAPHIE	79
WEBOGRAPHIE	81
RESUME	82
MOTS-CLES.....	84

INTRODUCTION

L'exposition « Paris Magnum », qui s'est prolongée jusqu'avril 2015, retraçait les métamorphoses de la capitale au travers des photographies de l'agence Magnum, dont celles de Raymond Depardon. Depardon a photographié l'actualité dans le monde entier en créant sa propre agence photographique en 1966, Gamma, puis en poursuivant avec Magnum en 1979. Mais il a également réalisé de nombreux films documentaires et s'est même essayé au cinéma de fiction. La variété de son travail au cours de sa vie interroge : est-il journaliste ? Cinéaste ? Son goût pour le traitement esthétique de sujets journalistiques en ferait-il même un artiste ? Il a d'abord été photoreporter à l'époque où la profession subissait de profondes mutations techniques auxquelles on peut facilement imaginer qu'il a dû, lui aussi, faire face et s'adapter. Raymond Depardon est un nom journalistique en France, reconnu pour son travail photographique aussi bien que pour son travail documentaire. Sa carrière est loin d'être linéaire puisqu'il semble cultiver une double figure, une double approche de son métier de journaliste dont le passage de l'appareil photographique à l'objectif de la caméra est symptomatique. Si l'on s'attarde sur la figure de Raymond Depardon, on s'aperçoit qu'il ne cesse d'explorer, d'expérimenter, et donc, qu'il se situe toujours à des frontières, des croisements : il est photographe mais aussi cinéaste, il est journaliste mais laisse s'exprimer sa sensibilité esthétique, il réalise des documentaires « réalistes » tout en s'essayant à la fiction. Il est un homme discret, de l'ordinaire et, paradoxalement, l'originalité de son parcours en fait un personnage à part entière. C'est d'abord son caractère hybride qui nous a amené à nous pencher sur son œuvre.

Raymond Depardon représente ensuite pour nous une figure forte dans le sens où, loin d'être un œil muet et simplement observant, sa voix s'affirme, participe à l'actualité comme lorsqu'il influera sur la libération de l'otage Françoise Claustre en 1977, elle revendique, elle nous parle. Que ça soit par l'intermédiaire de commentaires originaux, accompagnateurs de l'image comme du spectateur ou par l'absence même de sa voix, nous pouvons dire qu'il existe une « patte » Depardon, que son œuvre est singulière. Son travail prolifique tient une place importante dans la culture contemporaine française et ce,

dans le milieu du cinéma comme du journalisme. Nous pouvons supposer que l'importance qu'il porte à son expression personnelle au travers son travail donne une force artistique et innovante à l'ensemble de son œuvre. Nous pensons que Depardon produit un travail original et se démarque des normes dominantes du cinéma documentaire français.

C'est d'ailleurs dans cette perspective que Raymond Depardon a été choisi pour réaliser la photographie du Président François Hollande, en 2012.



Figure 1 : Photographie officielle du Président de la République François Hollande, par Raymond Depardon (source : site internet de l'Élysée).

On peut imaginer que Raymond Depardon a été sollicité parce qu'il incarne cette simplicité ordinaire qu'Hollande souhaitait faire passer dans sa photographie officielle. Il raconte avoir voulu réaliser un portrait « *simple et natur[el]* ¹ » d'Hollande, confie avoir

¹ Dans un article de Geoffrey Le Guilcher, des Inrockuptibles, en juin 2012 : <http://www.lesinrocks.com/2012/06/04/actualite/le-portrait-officiel-de-francois-hollande-raconte-par-son-auteur-raymond-depardon-11266013/>, page consultée en février 2015

utilisé « une méthode proche du cinéma » pour adoucir la photographie. On retrouve ici le mélange de son expérience de la photographie et du cinéma (entendons ici cinéma comme image filmée, comme « *procédé permettant l'enregistrement et la projection animée de vues, accompagnées ou non de son* » ·). Depardon n'a pas fait poser Hollande mais lui a demandé de marcher vers lui. Il n'avait donc « *pas de pied pour [s]on appareil* ». Ses films documentaires sont eux aussi réalisés selon cette méthode, caméra à l'épaule et s'attachent à filmer le quotidien, l'ordinaire. Nous comprenons ici le mot ordinaire comme synonyme de normal ou relevant de la quotidienneté. Depardon se présente comme un journaliste « normal », qui se situe sur un temps long et filme ce qui ne devrait *a priori* pas l'être, des couchers de soleil dans *Afriques* aux développements de ses photos dans *Journal de France*.

Il s'attarde à cet « *infra ordinaire* » décrit par Georges Perec dans son texte d'ouverture « *Approches de quoi ?* »² où il remarque que la tendance journalistique dominante concentre systématiquement son regard sur l'extra-ordinaire³. Cette perspective journalistique oublie, selon Perec, « *l'essentiel (...) ce qui se passe chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel (...)* » A l'inverse, le cinéma documentaire depardonien révèle la vie, non plus « *à travers le spectaculaire* » (pour reprendre les mots de Perec) mais en se focalisant sur un journalisme du quotidien. Depardon saisit cet infra-ordinaire et, plus encore, en fait son *leitmotiv*. Est-ce en changeant de forme médiatique, en délaissant l'appareil photographique pour se consacrer au cinéma, que Depardon peut enfin faire parler l'ordinaire et le rendre significatif ? Ce format médiatique s'y prête-t-il particulièrement ? Comment le « grand reporter » Depardon s'y prend-il pour parler de l'ordinaire ? Paradoxalement, il est en effet aussi un journaliste qui a suivi des évènements marquants, appartenant à ce qu'on peut qualifier de « grande histoire ».⁴

2 Georges Perec, *L'infra-ordinaire*, Le Seuil, 1989, disponible sur « remue.net/cont/perecinfraord.html »

3 Perec écrit ainsi (*ibid*): « *Les trains se mettent à exister que lorsqu'ils déraillent, et plus il y a de voyageurs morts, plus les trains existent ; les avions n'accèdent à l'existence que lorsqu'ils sont détournés ; les voitures n'ont pour unique destin de percuter les platanes : cinquante-deux week-ends par an, cinquante-deux bilans : tant de morts et tant mieux pour l'information si les chiffres ne cessent d'augmenter !* »

4 Dans les années 50 l'historien Fernand Braudel lança le mouvement dit de « l'histoire globale » (celle de La vie ordinaire, du quotidien des civilisations) en s'opposant à « l'histoire des grands hommes » (celle des

Cette photographie officielle est une entrée en matière appropriée pour s'immerger dans le documentaire et le journalisme si particulier de Raymond Depardon car elle rassemble les deux figures de Depardon (de photographe et de cinéaste), mais aussi parce qu'elle symbolise les deux aspects du journalisme de Depardon : la « grande » actualité, celle des grands hommes et des grands événements ainsi que le côté quotidien, ordinaire, commun, que Depardon privilégie. Avec cette photographie officielle de François Hollande, Depardon capture l'image de l'homme et du président à la fois, dans une optique foncièrement authentique. Si nous mobiliserons son travail photographique qui influence toujours ses œuvres filmées, notre étude portera en premier lieu sur Depardon comme cinéaste documentaire. Nous observerons la manière dont il s'exprime dans cette forme médiatique tout en s'inspirant de la photographie, sa profession originelle.

Cette réflexion s'inscrit dans des études de journalisme. Précisons alors ici que dans toute émission de message, nous pouvons distinguer trois positions d'analyse : l'émetteur, le message et le destinataire. Notre travail va se placer principalement du côté de l'émetteur du message dans le processus médiatique. Nous analyserons le courant dans lequel il s'inscrit et son influence ; nous décrypterons l'influence de l'émetteur sur la totalité du message émis et la manière dont il interagit (ou non) avec son destinataire. Nous nous inscrivons donc dans une analyse proche de celles issues de la sémiotique communicationnelle telle que développées par Jean Jacques Boutaud et Eliséo Veron dans leur ouvrage intitulé *La sémiotique ouverte*.

Le cinéma documentaire de Depardon se reconnaît, il est singulier et insuffle du nouveau dans le traitement journalistique documentaire d'un sujet ; Depardon semble utiliser ce *medium* pour faire du journalisme relevant et traitant de l'ordinaire. Il contribue ainsi à altérer et à condenser le genre documentaire et journalistique : Depardon mobilise différents médias (photographie, cinéma, entendu ici comme outil de médiation permettant de faire passer un message), produit différents discours (sur la notion d'actualité, sur le journalisme, sur lui-même) et les fait coïncider dans une même forme :

« grands personnages historiques », l'histoire classique). Il révolutionne l'histoire classique en proposant de nouvelles temporalités d'analyse. Depardon proposera lui aussi différentes temporalités journalistiques qui sont chacune différentes manières d'aborder l'actualité.

un film. Nous tenterons donc de montrer que les médias et les discours se reformulent dans le cinéma documentaire de Depardon et qu'ils *s'intersignifient* mutuellement, permettant de qualifier le travail de Depardon de « composite » ou plutôt de « *polychrétique* ».5 Les questions que nous nous poserons donc tout au long de cette étude sont les suivantes : en quoi le caractère hybride de Depardon lui permet-il de renouveler le cinéma documentaire mais aussi l'énonciation et les problématiques journalistiques ? D'autres questions s'en suivent : dans quelle(s) mesure(s) Depardon utilise-t-il le cinéma documentaire comme *medium* journalistique pour parler de l'ordinaire ? Quels sont les effets de l'énonciation de l'ordinaire dans le traitement journalistique de Depardon ? Comment Raymond Depardon se sert-il du quotidien pour produire un discours journalistique ? En traitant du quotidien, Depardon se démarque d'une vision journalistique de l'actualité, donc d'un type de journalisme: quel regard porte-t-il sur lui ? Comment, sans se défaire des règles de déontologie journalistique, parvient-il à les respecter en se les réappropriant ? En quoi le caractère hybride de Depardon lui permet-il de renouveler le cinéma documentaire mais aussi l'énonciation et les problématiques journalistiques ?

Premièrement, nous explorerons ce qui caractérise le cinéma documentaire journalistique ; il est en effet utile de connaître l'histoire de ce *medium* journalistique pour pouvoir dire si Depardon revendique un quelconque héritage ou si sa production cinématographique documentaire est totalement originale. Nous interrogerons ensuite les apports de l'œuvre de Depardon au monde du cinéma documentaire journalistique. Qu'apporte son passé de photographe à sa pratique du cinéma documentaire ? Nous questionnerons dans le même temps les sujets choisis par Raymond Depardon. Comment traite-t-il l'actualité à travers le prisme de la « normalité » ? Si l'œuvre de Depardon se distingue par son attachement à la notion de quotidienneté, comment en parle-t-il, qu'en tire-t-il et comment la capture t-il ?

5 Selon la définition donnée par Yves Jeanneret dans *Penser la Trivialité*, Hermès-Lavoisier, 2008 : ce mot vient du grec *kreistein*, « user ». « Il désigne la multitude des appropriations possibles auxquelles se prêtent les idées et les représentations » détaille Adeline Wrona (dans un article d'Acta Fabula (<http://www.fabula.org/revue/document4950.php> -page consultée en mai 2015). Elle explique d'ailleurs que le « regard se déplace alors des objets transformés aux acteurs de la transformation, les médiateurs ». C'est précisément le mouvement de notre analyse, qui se (re)centre sur Depardon.

Le documentaire journalistique se distingue aussi par le double langage qu'il offre et la force de parole conférée à l'auteur. Comment Raymond Depardon mobilise-t-il ce double langage ? Nous verrons qu'il s'en sert principalement pour *se raconter* et que l'autobiographie prend une place prédominante dans son travail. Il met en scène sa propre vie, son propre quotidien, et l'utilise comme « matériel journalistique » pour parler de l'actualité et d'un métier, le sien. Raymond Depardon se sert de ce double langage *pour produire un discours métajournalistique*, c'est-à-dire un discours réflexif sur le journalisme mais aussi sur sa position au sein du journalisme.

Pour mener à bien cette réflexion, nous avons sélectionné quatre œuvres filmées de Depardon :

*1980 *Reporters* : 16mm, couleurs, 90 mn où Depardon n'intervient pas et filme le quotidien des photographes de son époque à Paris.

*1983 *Les années déclin* : 16mm, noir et blanc, 65mn, un film commandé pour le festival d'Arles où Depardon se raconte et revient sur sa carrière.

*1996 : *Afriques, comment ça va avec la douleur ?* : ce film est une commande de la fondation de France. Depardon part seul en Afrique et s'interroge sur sa responsabilité en tant qu'homme d'image à parler de la douleur.

*2012 : *Journal de France* : réalisé avec sa compagne, Claudine Nougaret, ce film est un projet avancé par la Délégation interministérielle à l'Aménagement du Territoire et à l'Attractivité Régionale (DATAR) au départ, à la fin des années 1990. Depardon a sillonné les routes de France de 2004 à 2010 pour mettre ce projet sur pied. Il justifie son projet ainsi : « *j'ai visité des lieux très différents, où parfois l'histoire n'a rien de commun d'un pays à un autre. Cette distance que je me suis imposée, techniquement et formellement, m'a permis de passer au-dessus des spécificités régionalistes et d'essayer de dégager une unité : celle de notre histoire quotidienne commune* ».

Notre corpus se justifie dans la mesure où dans chacune de ces œuvres, nous pouvons percevoir la double figure de Depardon : photographe et cinéaste. Ces œuvres nous

permettent aussi d'observer l'attachement de Depardon à la quotidienneté en tant que journaliste alors qu'il appartient parallèlement à ce « grand journalisme », envoyé couvrir des évènements à l'international (évènements de Prague, du Venezuela, etc...) et interviewant des célébrités dans la capitale. Dans chacune de ces œuvres, Depardon produit plusieurs discours, en filigrane : que disent-ils ? Enfin, nous avons choisi des œuvres séparées d'une dizaine d'années de différence entre elles afin de pouvoir parcourir l'ensemble de la carrière de Depardon et donc de suivre une progression de son discours. Ce sont des œuvres ouvertes, où l'intertextualité entre ses propres réalisations est forte, ce qui nous permettra de faire référence à l'ensemble de son travail. Nous tâcherons d'analyser ses commentaires mais aussi en de décrypter la manière « depardonnienne » de filmer, les plans choisis et le montage réalisé. Nous nous aiderons également de témoignages qu'il a lui-même produit sur son travail.

Partie 1 : Depardon, un journaliste « normal » ?

L'adjectif « normal » est pris à double sens ici : normal comme relatif à une norme et normal comme écho à la vie de tous les jours, la normalité. Qualifier Depardon de normal signifie de le replacer dans un contexte, le comparer à ses contemporains : s'inscrit-t-il dans une norme cinématographique en vigueur ? Nous tenterons d'analyser l'héritage dont il s'inspire dans un premier temps. Puis, nous définirons en quoi les sujets qu'il choisit et la manière dont il les traite permettent de le définir comme un journaliste du quotidien. Perce estimait que « *les journaux parlent de tout sauf du journalier* »⁶ ; en quoi Depardon apporte-t-il en ce sens un souffle nouveau dans le documentaire en France ? En quoi les caractéristiques du cinéma documentaire font de lui le moyen d'expression idéal pour le journalisme que porte Depardon et la manière dont il s'exprime ? Dans le même temps, nous dresserons un bref portrait du genre documentaire en France afin de pouvoir placer l'œuvre de Raymond Depardon dans un contexte.

I) Le documentaire depardonien : une médiation entre la petite et la grande histoire

A) Depardon comme personnification du documentaire, un genre hybride entre fiction et réalité

Les évolutions technologiques actuelles ont contribué à redéfinir le genre cinématographique documentaire et aussi à redéfinir le rapport de l'auteur de documentaire à son objet. Nous devons nous pencher sur les caractéristiques par lequel ce genre se définit afin de savoir en quoi il peut être utile au regard journalistique de Depardon, mais aussi pour définir si ce dernier va mobiliser ces caractéristiques et comment il va se les réapproprier.

Vaste entreprise que celle de donner une définition du genre documentaire, tant il en existe de formes. Dans son ouvrage, *Un siècle de documentaire français – des tourneurs de manivelle aux voltigeurs multimédia*, Guy Gauthier précise qu'il est

6 *L'infra-ordinaire*, Georges Perec, page 10.

pratiquement impossible de définir le genre documentaire puisqu'il est en perpétuel évolution, de par la technique mais surtout par l'utilisation qu'en font les auteurs⁷. Chaque auteur apporte sa touche personnelle dans la mobilisation de ce « média » : quelle est celle de Depardon ?

Selon Guy Gauthier, le nom « documentaire » apparaît assez tôt après l'invention du cinématographe à la fin du XIX siècle : « *ce terme apparaît vers 1910 dans les catalogues Gaumont* » et il « *désignait des petits films dont les constats scientifiques n'étaient pas récurés, le cinéma étant à l'époque insoupçonnable* » (p.10).

Dès le départ, il semble que le documentaire se soit défini **en s'opposant à la fiction**. *Le Grand Robert* le définit comme suit : « *film didactique montrant des faits réels, et non imaginaires (opposé à film de fiction)* ». Dans l'ouvrage, *200 mots-clés de la théorie du cinéma* (Gardies, Bessalel, 1998) on retrouve la même confrontation : « *suivant l'acception courante, le film documentaire s'oppose (comme une sorte de distinction générique) au film de fiction, l'un renvoyant au réel, l'autre à des mondes inventés et fabulés.* »⁸ Aujourd'hui, cette opposition subsiste mais sous d'autres noms : documentaire et cinéma. Cette confrontation théorique se base sur le lien établi *de facto* entre réel (rattaché au documentaire) et fiction (allant de pair avec ce qu'on appelle communément le cinéma). En fait, ce que l'on suppose implicitement opposés sont toujours le documentaire et la fiction. L'un ferait appel à notre raison tandis que l'autre mobiliserait notre imagination ; l'un serait attaché au réel quand l'autre servirait à s'en évader.

A l'origine, le documentaire s'érige comme un genre quasi scientifique. Depuis l'essor de la photographie (principalement au début du XIX^e siècle), l'idée d'image comme reproduction fidèle du réel règne dans les esprits. Une photographie est perçue comme un gage de vérité, incapable de tricher ou de modifier son objet, *a priori*. L'image

⁷ « *Le documentaire ne peut être considéré comme enfermé dans une définition posée une fois pour toutes. C'est tout le contraire, puisqu'il se construit au fil de son expérience, tributaire qu'il est de la technique utilisée, du contexte sociologique, et de l'apport des auteurs qui l'ont fécondé.* » dans *Un Siècle de documentaires français*, Guy Gauthier, page 16, Armand Colin, 2004.j

⁸ *Le documentaire et ses faux semblants*, page 16, François Niney, éditions Klincksieck, novembre 2009.

a lien avec le réel, elle est **originellement un outil scientifique**: Nicéphore Niepce travaillait avec des scientifiques. Il souhaitait leur fournir un outil de travail pour reproduire fidèlement la nature. De même, Daguerre en 1835 et son daguerréotype visaient une reproduction la plus précise possible de la réalité. Revenant sur le processus photographique dans *La Chambre Claire*, Roland Barthes⁹ souligne que la photographie possède une puissance d'attester l'existence d'un objet, d'une personne, d'une réalité à un moment donné. Cette puissance est ressentie dans ce qu'il nomme le « *choc photographique* »: la rencontre, la co-présence de deux éléments (« *la voyance du photographe ne consiste pas à voir mais à se trouver là* »). Ce *punctum*, cette rencontre fait émerger, dans toute photographie, un sentiment violent dû au fait que le spectateur ressent que « *ça a été là* », « *ça a été une fois* ». Ainsi, « **le trait inimitable de la photographie (son noème) c'est que quelqu'un a vu le référent en chair et en os, en personne** » écrivait encore Barthes. On la considère donc, au départ, plutôt **au travers de son pouvoir d'authentification (quasi scientifique) que de son pouvoir de représentation**. De même pour le cinéma : le médecin et physiologiste Etienne-Jules Marey fait un premier pas vers l'invention du grand écran en mettant au point le fusil photographique en 1882. Cherchant à décomposer et restituer le mouvement, il réalise également des chronophotographies (superposition d'images). Cette avancée vers le cinéma se fait donc en lien étroit avec la science, dans une époque où l'image rime avec objectivité, vérité et réalisme ; cette perception de l'image, pour la photographie comme pour l'image filmée, va évoluer avec le temps.

Ainsi, le documentaire, à l'époque des premiers pas du cinéma, était utilisé pour « faire voir le monde ». A sa conceptualisation à la fin du XIX siècle, le cinéma se résume surtout à de courts films sur la vie quotidienne. En France, les frères Lumière envoient aux quatre coins du monde des reporters filmer la contemporanéité, **l'actualité - ici perçue comme l'ordinaire, le quotidien**. Cela donne lieu à de brèves séquences comme celles de *l'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, *la Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, *Les Forgerons*, *La Place des Cordeliers à Lyon*, *La Mer*... La fonction du cinéma

9 *La Chambre Claire*, Roland Barthes, Gallimard, collection Les Cahiers du Cinéma Gallimard, 1980, 192p.

était alors de **témoigner d'une époque au travers d'un quotidien**. Si Depardon utilise le cinéma pour produire des documentaires traitant de l'ordinaire, peut-on alors y lire la revendication de l'héritage de cette époque fondatrice du cinéma documentaire ? Ou bien Depardon traite-t-il cet ordinaire de façon si personnelle qu'il constitue un genre à lui seul ?

B) L'actualité sous le prisme de la quotidienneté : l'ordinaire comme matière première journalistique

Dans la veine des premiers documentaristes, héritier des Frères Lumières, Raymond Depardon filme avant tout le quotidien, la réalité, *la vraie vie et les vrais gens*. Mais il n'utilise pas l'ordinaire comme un prétexte au journalisme, l'ordinaire lui sert à se préserver de la « tentation fictionnelle », un écueil dont le journaliste est conscient : « *Je pense que j'arrive très bien à séparer dans le cinéma ce qui est documentaire et fiction. J'adore naviguer entre les deux, j'ai fait beaucoup de documentaires, j'ai fait des fictions. J'aime me rapprocher du documentaire quand je fais des fictions. Et mes documentaires sont quelques fois très proches de la fiction, du fait que je me mets dans un angle, un axe fixe, et que je ne bouge pas la caméra. [...] En tant que cinéaste, je suis obligée de m'approcher de la fiction, et j'ai envie de faire des fictions, qui sont peut-être des documentaires, mais avec une part de fiction* »¹⁰. Depardon produit du journalisme de l'ordinaire, recentre l'activité journalistique sur le quotidien, redéfinit le regard journalistique. Ce qui traduit une conception de l'information et de l'actualité différentes : elles sont avant tout perçues comme l'expérience d'un individu, elles ne sont montrables uniquement *parce que* vécues par d'autres, parce qu'elles constituent un quotidien. Témoigner d'un ordinaire, prendre l'information dans toute sa temporalité, avant, pendant et après qu'elle ne soit actualité, la circonscrire, voilà le travail du documentariste selon Depardon. Dans une « master class » donnée au Canada, il s'explique, à propos de son film *La Vie Moderne* : « *Moi ça me fait plaisir de filmer des gens comme ça. Finalement, on filme toujours les mêmes cabotins, des gens qui ont plein de choses à dire, des porte-paroles, des syndicalistes, etc. Mais ces gens-là, des gens*

10 Raymond Depardon dans une *masterclass* donnée au Canada en 2013, disponible en suivant ce lien : http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Textes_PDF/Classe_de_Maitre_Raymond_Depardon.pdf

comme Daniel, on ne les voit jamais. » On comprend donc la brèche dans laquelle s'est lancée Raymond Depardon : filmer la quotidienneté comme actualité, comme support d'information. Une figure entre l'ethnologue, immergé, ne cherchant pas à paraphraser et s'appuyant sur des plans séquences longs et silencieux, et le journaliste, s'inscrivant dans la volonté de parler de son époque, d'un fragment du monde dans son quotidien pour parler du monde dans son entièreté.

Les premiers essais cinématographiques de Raymond Depardon sont empreints de cette quotidienneté. Les *rushes* qu'il donne à voir dans *les Années Déclics* montrent son père en train de faucher, sa mère nourrissant les poules. Dans *Reporters*, il suit pendant un mois ses collègues photographes en prenant le soin d'indiquer à l'écran le jour des prises de vues. En Afrique, il emboîte le pas des porteuses d'eau, de bois de chauffe. A chaque fois, dans chaque film : les gestes banals et répétés du quotidien, de la *vie de tous les jours*. Il est intéressant de remarquer que cette quotidienneté est indissociable d'une valeur qui semble chère au cinéaste : le travail. La quotidienneté passe par le travail. Celui de ceux qui vivent l'actualité, comme le sien, de cinéaste, au volant de sa camionnette dans *Journal de France* par exemple.

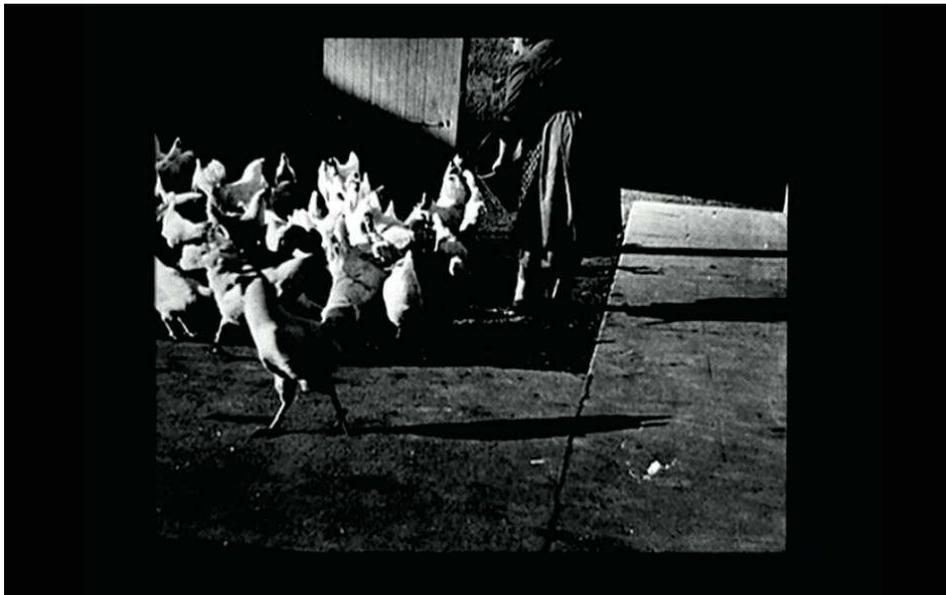


Figure 2 : La mère de Raymond Depardon nourrissant les poules de la ferme (source : capture d'écran des *Années Déclics*)



Figure 3 : Le père de Raymond Depardon fauchant ses champs (source : capture d'écran des *Années Déclics*)



Figure 4 : Le travail quotidien n'était pas seulement une façon de s'entraîner à photographier et à filmer, il s'agit d'un véritable recours narratif et journalistique pour Raymond Depardon, il ponctue ses œuvres (source : capture d'écran *d'Afriques*)

Ce travail du (et sur le) quotidien a pour but de mieux faire comprendre les évènements, de ne pas les réduire à l'actualité seule. On retrouve ici la distinction faite par Guy Gauthier et François Niney sur la différence entre reporter et documentariste : le reporter s'inscrit dans un temps court. Depardon souhaite s'inscrire dans un temps long

afin de dépasser le visible pour parvenir à la compréhension. Il est une figure objective dans le sens d'Adorno¹¹, c'est à dire qu'il cherche à creuser les faits donnés, à ne pas les prendre pour argent comptant à un moment « T » de leur existence.

Pour illustrer ce quotidien, Raymond Depardon va instaurer ce que l'on peut appeler des « routines esthétiques ». *Afriques* commence avec une sorte de profession de foi; il explique son projet : « *Je commence un voyage. Ce n'est pas un road movie, ce n'est pas un travail d'investigation journalistique. Je vais tenter de regarder et d'écouter les douleurs ordinaires en Afrique. [...] En Afrique, je trouve que les populations du sud au nord ont un point commun : c'est leur pudeur face aux difficultés. Elle nous le donne tous les jours en exemple.* » De fait, chacun des maux du continent africain qu'il exhibe – les inégalités raciales, la violence, les famines endémiques, les conséquences du colonialisme, de l'apartheid, le SIDA, les guerres civiles... - sera annoncé en commentaire par la voix-off de Raymond Depardon, lors d'un plan séquence panoramique abstrait, avant d'être illustré concrètement par un second plan dynamique, en caméra épaupe. Le documentaire est rythmé selon ce procédé, ce double éclairage, cette alternance entre plan panoramique théorique marqué par la voix, le commentaire, le texte, où l'image est autonome, et plan d'illustration où cette dernière passe littéralement au premier plan. L'étape de Raymond Depardon en Angola en est un des exemples les plus forts. Posant sa caméra sur sa tête panoramique à côté de la gare de Malange, il entreprend un monologue journalistique pointu sur la situation du pays. Son texte rappelle les articles d'Eric Fottorino sur l'Afrique réunis dans le recueil *En Afrique* et illustré par plusieurs de ses photographies. Ponctué de statistiques, de chiffres et de contexte géopolitique, le commentaire fait le point sur « *20 ans de guerre civile* ». Il cite « *les mille morts par jours des conséquences directes ou indirectes du conflit* », explique « *qu'une personne sur trois est déplacée dans son propre pays* », rappelle que « *les avions sud-africains et russes acheminent des vivres américaines sur les villes assiégées*

11 Theodor W. Adorno dans son œuvre *Minima Moralia : Réflexions sur la vie mutilée*, en 1980 distinguait: « *ce qu'ils appellent **objectif**, c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle quelle et non remise en question, la façade des faits classifiés : en somme, ce qui est subjectif. Et ce qu'ils nomment **subjectif**, c'est ce qui déjoue les apparences, s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de ceux qui ne regardent même pas et a fortiori ne pensent pas ledit objet : **en somme l'objectif.*** »

des deux côtés », contextualise : « *l'Angola arrive en tête – du nombre de victimes de mines antipersonnel - avec l'Afghanistan et le Cambodge, suivi de près par le Mozambique.* » Comme le font traditionnellement les journalistes professionnels, Raymond Depardon « cite ses sources », les ouvrages dont il a puisé ses inspirations et données à la fin du film.



Figure 5 : Raymond Depardon cite ses sources à la fin d'*Afriques* (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Toutefois le cinéaste n'arrive pas à se contenter de ce papier d'envoyé spécial pour dire la réalité. « *Mais en fait je ne sais pas quoi filmer, je ne sais pas quoi regarder, la guerre est invisible, les victimes trop nombreuses, il y a de la misère partout. Je pourrais vous dire que c'est la première fois que je viens en Angola, vous parlez de la lumière qui est très belle, vous dire que les gens sont gentils et que le pays est magnifique. Mais à quoi bon ? Ça serait un peu déplacé. [...] Mais à quoi bon citer des chiffres ?* ». En quête de sens, Raymond Depardon se raccroche au quotidien, celui des enfants angolais pour lesquels « *le plus grands des privilèges* » est de ne pas mourir de faim avant d'atteindre l'âge adulte. Il annonce : « *Vous allez en voir qui jouent à la chasse aux grains, sous les camions du programme alimentaire mondial, le PAM.* » Tout a été dit. La scène suivante ne laisse entendre que leurs rires et les réprimandes du conducteur du poids lourd. Les enfants courent, épient le moindre trou dans la ferraille, remontent leur t-shirt pour en faire des besaces dans lesquelles ils recueillent les grains écoulés. La caméra ne s'arrête pas au moment où le convoi repart, Raymond Depardon la laisse encore tourner, à l'affût d'une nouvelle surprise, ne voulant pas réduire ce moment, cet événement à son instantanéité. Il enregistre les différentes techniques des enfants pour

ramasser le plus rapidement le plus de grains possible, véritable concours d'ingénierie pratique. L'effervescence autour du camion, la surprise et la joie communicative des enfants pour qui cette nourriture tombe du ciel, témoigne d'une scène inédite, captée de leur quotidien.



Figure 6 : Raymond Depardon capte dans ses documentaires la magie du quotidien (source : capture d'écran d'*Afriques*)



Figure 7 : En se mettant à hauteur d'homme et grâce au plan séquence, Raymond Depardon se fond dans le décor (source : capture d'écran d'*Afriques*)



Figure 8 : A l'image des enfants qu'il enregistre, Raymond Depardon fait confiance à l'improvisation (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Dans les documentaires de Raymond Depardon, toutes les personnes filmées continuent à faire ce qu'elles font d'ordinaire. C'est la définition du cinéma que donne le mouvement Kino-pravda, ou « cinéma vérité » en 1920. Né en Russie, celui-ci entend remplacer l'œil humain par celui de la caméra, plus précis, plus objectif pour rendre compte du réel. Raymond Depardon s'inscrit dans cet héritage lorsqu'il laisse sa caméra tourner sur sa tête pivotante dans *Afriques* sans un mot.

L'improvisation est donc au cœur du travail – journalistique, documentaire – de Raymond Depardon. Pur produit du quotidien, elle définit pour lui le genre même, elle en est « *la caractéristique* » ainsi qu'il la définit dans *Errance*, un ouvrage hybride constitué de textes et photos sur la route. Il confie à Jean-François Chevrier en 1980 dans l'émission *Radio-Photo* sur France Culture : « *Dans les films documentaires, les choses doivent être clairement dites, il n'y a pas de fuite possible comme il y en a dans la fiction. Bien sur le reportage est moins noble. On est considéré comme des rapporteurs, de simples preneurs d'images. Mais je reste persuadé qu'il est beaucoup plus passionnant d'être confronté à l'actualité ou de s'engager dans l'image sans savoir où l'on va, pour laisser les choses se révéler.* »¹². L'improvisation seule permet de garder la « substantifique moelle » de la scène, elle est la garantie qu'aucune mise en scène n'a eue lieu en amont. « *Il faut tourner avant qu'il se passe quelque chose [...] ça c'est la force*

¹² Raymond Depardon, *Notes*, Extrait de l'émission *Radio-Photo*, France Culture, 24 février 1980

du documentaire par rapport au cinéma de fiction... ce temps où il ne se passe rien, mais qui va t'amener au moment où il va se passer quelque chose [...] En fiction, c'est un moment qui est tout à fait artificiel » détaille Raymond Depardon lors d'une *masterclass* au Canada. Le hasard comme caution, précaution, tutelle du respect de la réalité. « *C'est cela que je voulais en fait. L'anti-moment exceptionnel* » écrit-il dans *Errance*. « *Qu'il n'y ait plus de moments privilégiés, d'instant exceptionnels, mais plutôt une quotidienneté.* »

Cette spontanéité, cette confiance dans le quotidien pour révéler la réalité se retrouve dans une autre scène d'*Afriques*. Raymond Depardon y filme un couple d'Afrikaners en pleine discussion. Il ne comprend pas leur langue, ne sait pas sur quoi ils échangent entre eux mais enregistre tout de même, comme si de rien n'était, comme si la vérité, une vérité, allait sortir naturellement du plan. Par réflexe journalistique peut-être, il a cherché un angle original à son traitement de l'Afrique du Sud post Apartheid pour évoquer les douleurs de *l'après*. Il filme ce couple de blancs pauvres et ruraux, éloignés des riches à la peau claire qu'il a capté plus tôt à la dérobée sortant des bouches de métro des beaux quartiers de la capitale. « *Ils sont là à parler dans leur étrange langue [...] Je continue à filmer ce dialogue si doux de ce couple que je ne comprends pas. C'est plus tard qu'un étudiant de Johannesburg me traduira leurs paroles. Je sais qu'ils parlent de leurs troupeaux, du manque d'eau, du bétail, de leur immense territoire qui les entoure. Ils se plaignent aussi que leurs enfants, aujourd'hui loin dans les villes plus au nord, ne viennent les voir de moins en moins souvent.* » Mais Raymond Depardon ne fait irruption sur les images que pour leur conférer définitivement leur indépendance, affirmer leur pertinence : « *Écoutons le son de leur langue et laissons leurs secrets.* » Dans l'entretien complémentaire au film il définit ainsi son « *cinéma direct* » : « *un son lié à une image et on se tait.* » Et s'il est long ou lent, c'est pour donner à ses filmés « *une chance d'apparaître comme ils sont* » ainsi qu'il l'explique (toujours dans cette « *classe de maître* » au Canada).



Figure 9 : Raymond Depardon s'efface dans ses documentaire pour laisser à ses filmés "une chance d'apparaître comme ils sont". (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Cette obsession pour la quotidienneté se retrouve dans les rares interviews qu'il choisit de garder au montage. Lorsqu'on entend le cinéaste poser des questions, la simplicité prime : « *Comment se passe une journée ?* » demande-t-il à François Claustre, dans un entretien publié au journal télévisé, repris dans *Journal de France*, alors que l'archéologue est retenue en otage depuis plus d'un an. Il « récidive » dans *Afriques* : « *La vie dans la prison est dure ici ?* ». C'est une des premières interrogations qu'il pose à une femme, présumée génocidaire, enfermée dans la prison de Kigali en attente de son procès quelques mois après le drame rwandais. Poser des questions banales lui permet de mettre en valeur la quotidienneté et ainsi dans le même temps de souligner qu'il n'a pas altéré le réel en le capturant. L'ordinaire lui sert donc également de caution morale et professionnelle.

C) La quotidienneté, une caution morale et professionnelle

1- Faire oublier la caméra, étouffer la « profilmie »

Appréhender justement ses sujets, éviter le misérabilisme, Depardon semble y tenir. Il a conscience du pouvoir de l'image et s'en méfie. Lorsqu'il revient sur le dispositif technique d'*Afriques* dans un entretien « bonus » au DVD, il explique : « *je ne voulais pas tricher. [...] je sais très bien qu'avec des plans de regard, au montage on*

peut faire ce que l'on veut [...] d'où l'alternative de deux systèmes bien parallèles, la conscience et le regard. Parce que c'est trop facile de plaquer un commentaire entre les images. »

Dans *Reporters*, Raymond Depardon était même allé plus loin : aucun texte, aucun commentaire, juste les sons, les discussions et les réactions de ceux qu'il filmait au travail, ses collègues de l'agence Gamma. Cette discrétion permet tout d'abord de **se faire oublier par les filmés**, empêchant ainsi toute mise en place de « *profilmie* », soit « *le changement de comportement des personnages filmés que l'on peut attribuer à la caméra* »¹³. Ils vont agir, parler naturellement, comme si celle-ci n'était pas là. Claudine Nougaret l'évoque dans *Journal de France* lors du tournage de *Faits Divers* : « *Pendant trois mois, Raymond s'immerge dans le commissariat de son quartier. [...] Seul, un micro sur la caméra, il s'embarque dans le fourgon de Police secours, très près des policiers pour les entendre, si prêt, qu'ils oublient parfois qu'il enregistre.* »

De fait, **le téléspectateur devient le témoin privilégié** des forces de l'ordre, Raymond Depardon est tellement prêt des personnes filmées qu'il ne peut pas faire de plan d'ensemble et doit filmer les policiers un par un en alternant les plans rapprochés au fur et à mesure qu'ils prennent la parole. On les entend évoquer une intervention pour un suicide. Les agents échangent sur le cas de cet homme retrouvé pendu. « *C'était pas mal !* » « *Il avait la langue sortie et tout ?* » « *Ouais il avait une belle trace de strangulation ! Il avait fait un système de nœud coulissant, ça pend bien ça !* » « *J'en ai jamais fait en sept ans... Ho j'aimerais bien en faire un quand même, merde !* »

13 Cinéma et Anthropologie, p.373, France C



Figure 10 : Dans la camionnette de Police Secours (source : capture d'écran de *Journal de France*)

Cette **réserve du cinéaste lui sert donc de caution morale, éthique** : ce qu'il filme est vrai, ses documentaires sont empreints de la plus pure réalité, puisque les filmés s'habituent à sa présence jusqu'à ne plus s'apercevoir de la caméra. Raymond Depardon se fond dans le décor, il donne à voir le quotidien pour filmer « *une autre actualité* ».

Partager la « *vraie vie* » des filmés lui donne un **droit de critique supplémentaire**, une distance accrue face à ce qu'il dénonce. Que sa caméra soit « *observante* » ou « *participante* », elle passe pour chaque documentaire, plusieurs mois à tourner. Raymond Depardon sait donc *de quoi il parle* quand il prend la parole. Il en tire une légitimité différente de ses collègues reporters, jusqu'à forger son identité même de journaliste. Raymond Depardon tire de cette expérimentation de la quotidienneté une puissante force dénonciatrice, il fait fructifier l'indignation.

2- L'acquisition d'une légitimité : « *régler ses comptes avec la profession* »...

Dans *Reporters*, son silence laisse le spectateur se rendre compte de la réalité du métier de paparazzi ou de photographe politique. Elle lui sert de caution objective, professionnelle, empêche le téléspectateur de l'accuser de conflits d'intérêt. Elle lui sert aussi d'arme pour s'insurger contre ce qui le révolte.

Il confie à F. Sabouraud dans un entretien au sein des *Cahiers du Cinéma* en 1992 : « Certains – films – sont extrêmement répétés comme *Reporters* ou *San Clemente*, à la rigueur *Numéro Zéro*. Une partie de moi-même reprend les pas du photographe de presse mais avec un nouvel outil, la caméra, comme si j'avais à régler des comptes avec ce que j'ai vécu comme témoin un peu passif. » Avec une caméra, Raymond Depardon sait qu'il peut s'exprimer plus facilement et plus directement : par la possibilité de commenter mais aussi par l'alternance des plans et leur agencement. L'image cinématographique offre au réalisateur une richesse dans sa possibilité d'expression alors que la photographie permettrait une expression peut être plus linéaire et limitée.

En exhibant les échanges entre le photographe Francis Apesteguy et son rédacteur en chef Jean Monteux, Raymond Depardon exorcise les tensions idéologiques qu'il éprouve vis-à-vis de sa profession. La profession de journaliste est-elle un métier comme un autre qui permet de vivre ou bien un sacerdoce ? « *L'image a-t-elle une valeur de témoignage ou est-elle simplement une façon de gagner sa vie ?* » résume Raymond Depardon dans *Afriques*. Toujours dans *Reporters*, Francis Apesteguy refuse de partir en reportage à l'étranger car sa femme est sur le point d'accoucher. Son patron refuse : l'information avant tout. « *Quoiqu'on fasse, on ne doit pas être sans cesse livré à ce métier, c'est de la connerie !* » - « *si, parce que vous faites un beau métier...* » - « *On ne va pas s'épuiser tous les jours, toutes les nuits, trente jours par mois, c'est dément ! Pas normal ! Je ne suis pas un mec prisonnier de ma profession, il m'emploie pas, je suis co-producteur.* » conclut Francis Apesteguy, face à la caméra, en apostrophant Depardon, donc le public.



Figure 11 : le travail du journaliste consiste aussi à répartir les sujets, trouver et envoyer ses collègues photographes sur le terrain. (source : capture d'écran de "5 minutes pour mieux connaître Raymond Depardon" - Dailymotion)

Ce film permet également à Raymond Depardon d'évoquer les évolutions techniques et juridiques de la profession. Dans une scène plutôt comique, deux photojournalistes « essayent » une paire de talkie-walkie lors d'une planque pour débusquer une star. Les deux hommes n'arrivent pas à les faire marcher et sont obligés de se déplacer pour communiquer. « *A quoi ça sert qu'on puisse se parler à distance si je dois te rejoindre pour te montrer comment ça marche ?* » s'énerve l'un. A l'heure du passage au numérique, si difficile pour certaines rédactions, la scène éclaire d'un jour nouveau la constante confrontation du journaliste avec la technique. Plus loin, ils pistent l'acteur américain Richard Gere et poursuivent à moto son taxi dans Paris. Le comédien s'énerve, les journalistes lui répondent : « *On a le droit on est journaliste [...] J'sais pas depuis quand les photos sont interdites !* ». A travers les problèmes journaliers de ses collègues, Raymond Depardon pose la question du droit à l'image, une notion juridique qui va apparaître et progresser jusqu'à aujourd'hui. Lorsqu'il filme le retour d'Irak d'Arnaud Wildenberg, c'est le concept de journaliste embarqué, au cœur d'un vif débat éthique de nos jours, qui est mis en relief : « *il – le militaire – a été sympa, il m'a hébergé pendant deux jours, il m'a donné ce dont j'avais besoin.* ». Même (auto)critique lorsque Raymond Depardon fixe les questionnements déontologiques de ses confrères à propos des photographies politiques : « *Je me demande jusqu'à quel point ce n'est pas notre rôle de refuser de faire une photo. Quel intérêt pour le grand public de savoir si Chirac est venu ici aujourd'hui ?!* »



Figure 12 : Les photographes de l'agence Gamma négocient une photo de l'acteur Richard Gere alors qu'il s'est plaint aux policiers de l'insistance des journalistes. (source : capture d'écran des informations télévisées d'antenne 2 du 11 janvier 1982 - INA)

Dans *Afriques*, filmer la quotidienneté est de la même façon un engagement, la condition de la formulation de critiques. Lorsqu'il revient en entretien sur la scène des porteuses d'eau et de bois éthiopiennes, il précise : « *Je filme cette femme qui marche comme ça, apparemment il n'y a rien d'extraordinaire. [...] Je montre qu'elle est pieds nus pour bien dire où on est, c'est un acte politique ce plan, voilà.* » Par petites touches, le cinéaste dénonce.



Figure 13 : Filmer les pieds nus d'une ramasseuse de bois éthiopienne, un acte "politique" pour Raymond Depardon. (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Prendre son temps revient pour lui à prendre de la distance, remettre les choses à leur place et donc assurer au spectateur de leur véracité. Son traitement du temps et sa proximité avec les filmés, qui rapproche ses documentaires du « journalisme-gonzo », lui permettent d'avoir toute latitude pratique et déontologique de critiquer. Il affirme ainsi dans l'émission *Radio-Photo* en 1980 qu'il savait très bien « *qu'en allant y passer six mois – en Afrique -, je n'allais pas faire la même chose que la télévision. J'allais me trouver dans les camps de réfugiés où il ne se passe rien, avec des gens qui rient, des enfants qui s'amuse, la pluie, et des femmes qui sourient... Je voulais montrer l'impossibilité de filmer l'impossibilité de l'ubiquité dont rêvent les médias. J'ai même raté le génocide du Rwanda... mais peut-on dire qu'on rate un génocide ?* »

Filmer la quotidienneté chez Raymond Depardon se révèle finalement être un pur acte politique, le rejet catégorique « *de l'ordre mondial de l'information* », ainsi que l'appelle Gilles Saussier. Photographe, ce dernier fut un collègue du cinéaste à l'agence Gamma. A la suite d'un reportage décevant au Bangladesh lors du cyclone de 1991, il prend conscience de la « *convoitise d'images* » de son métier et se révolte contre la recherche insatiable de « *nouvelle scène de l'actualité* ». Prenant le contre-pied de ce traitement expéditif des événements, il décide de retourner tous les ans dans ce pays dans l'optique d'un « *reportage de fond* ». L'analyse sémantique de son objectif est percutante. Nous retrouvons mot pour mot les mêmes termes que ceux employés par Claudine Nougaret dans *Journal de France*, à propos de *Faits Divers* : Gilles Saussier entend « *fabriquer un autre type d'actualité* ». Comme modèle, il évoque « *l'autorité morale d'un Raymond Depardon qui avait quitté Gamma dont il était l'un des cofondateurs, et osé montrer l'envers du métier dans Reporters.* » Par la simplicité de son regard, et la franchise de son « cinéma direct », Raymond Depardon devient la propre caution morale de son métier. Il se réinvente professionnellement, passant de l'appareil photo à la caméra, se transforme en conscience du journalisme, ou « *morale du reportage* » pour Jean-François Chevrier. « *En privilégiant la durée plutôt que la vitesse, et le quotidien plutôt que l'actualité, ces photographes – tels Depardon – avaient renouvelé l'éthique et la pratique du reportage en se démarquant des automatismes du photojournalisme dictés par l'actualité événementiel.* » continue Gilles Saussier.

On comprend finalement que Raymond Depardon utilise *Reporters* pour expliquer son départ de l'agence, plus globalement, pour justifier sa pause photographique. Il ne se retrouve plus dans les « *déviances du journalisme* » qu'il dénonce dans l'introduction de *Notes*. La « *recherche du scoop* » et de la « *sacro-sainte information* » qu'il blâme dans *Les Années Déclics* et dans *Afriques* se décèle déjà à travers l'exaspération d'Apesteguy en planque devant l'appartement de la famille Monaco à Paris « *On ne peut pas passer tous les dimanches de notre vie ici !* ».

La quotidienneté se mue alors en *routine*. Lorsque Raymond Depardon découvre le génocide rwandais à la radio, il n'a pas besoin d'y *être pour voir*. : « *J'imagine que des photographes et des cameramen sont déjà sur place. Il leur faut pactifier avec les tueurs, se réfugier, se faire aider des ONG.* » Il revient dans *Les Années Déclics* sur cette ambivalence de l'ordinaire. Après les grands voyages, le « *retour aux petites choses parisiennes - le tour de France, les conseils de ministre, les inaugurations de plaque* » lui pèsent. Elles lui rappellent l'époque où, ne possédant pas encore de carte de presse, n'étant pas reconnu au sein de la profession, il effectuait les basses besognes, écartés des urgents et des gros événements. C'était à lui de trouver des sujets, il parcourait la capitale en scooter, allait couvrir les matches de football amateur le dimanche. Cet intérêt pour le quotidien découle-t-elle ainsi d'un impératif professionnel ou d'une passion ? En 1979, après son reportage en Afghanistan et la parution de *Notes*, il « *met de côté la photographie* » ou « *s'en sert pour gagner sa vie, donc sans vraiment y attacher une importance primordiale* ». Il se concentre sur le cinéma « *détaché, et parfaitement libre.* »

A la mort de son ami et confrère Gilles Caron, sur le terrain, il ne veut plus faire d'actualité. Il s'occupe « *des petites tâches quotidiennes* » de l'agence, train-train fastidieux mais salvateur. Quand il écrit *Notes*, il a « *36 ans et, derrière moi, presque 20 ans d'agences de presse. J'avais changé trois fois d'agences mais c'était toujours la même chose : courir pour illustrer l'information, à la recherche d'images pour plaire. La limite de mon rôle, c'était de donner à regarder, en silence...* ».

3- ... et avec lui-même.

Mais ces détails du quotidien lui ouvrent également les yeux et lui permettent de formuler ses propres autocritiques. Lorsqu'il revient sur les lieux du tournage de *La captive du désert*, un film de fiction tourné dans un petit village du désert du Tibesti, ses interviews des habitants sont pressantes, égoïstes. Il décide de conserver la séquence, une des rares où le téléspectateur l'entend poser des questions, et ajoute un commentaire féroce. « *Mon film parlait de la difficulté d'une femme blanche à vivre dans le désert. Mais ce sont leurs difficultés quotidiennes qui sont importantes.* » Il détaille à Jean-François Chevrier : « *J'ai pensé qu'il fallait la garder, l'expliquer ou du moins montrer ce qui se passait dans ma tête à ce moment-là. Je m'expose, je suis mon propre personnage : Raymond Depardon qui filme une jeune figurante du film *La captive du désert*, et un cinéaste qui se vante.* ».

Revenir au cœur de cette Afrique et prendre le temps de la raconter, de mettre en place un journalisme « au long cours » lui permet ainsi de faire taire ses vieux démons, de conjurer des manquements professionnels qui sont autant de blessures, de regrets pour le journaliste. Raymond Depardon semble s'excuser avec *Afriques* des reportages « faciles » (pour reprendre les termes de Francis Aspeteguy dans *Reporters*) qu'il a pu faire sur ce continent, où primait l'image « choc ». On pense ici à la photographie prise par son confrère et ami Gilles Caron au Biafra, mettant en scène un Raymond Depardon « vautour », penché avec son objectif sur un enfant squelettique, immobile, le dominant de toute sa hauteur et capturant sans complexe la misère et la mort. Cette photographie a fait l'objet de nombreuses critiques, beaucoup y ont vu la représentation du cynisme de la profession, prête à bafouer la décence et la dignité des personnes pour une illustration, voire la résurgence d'un « néocolonialisme journalistique » qui se permet tout et qui perçoit l'Afrique comme un terrain de jeu, un terrain de chasse.

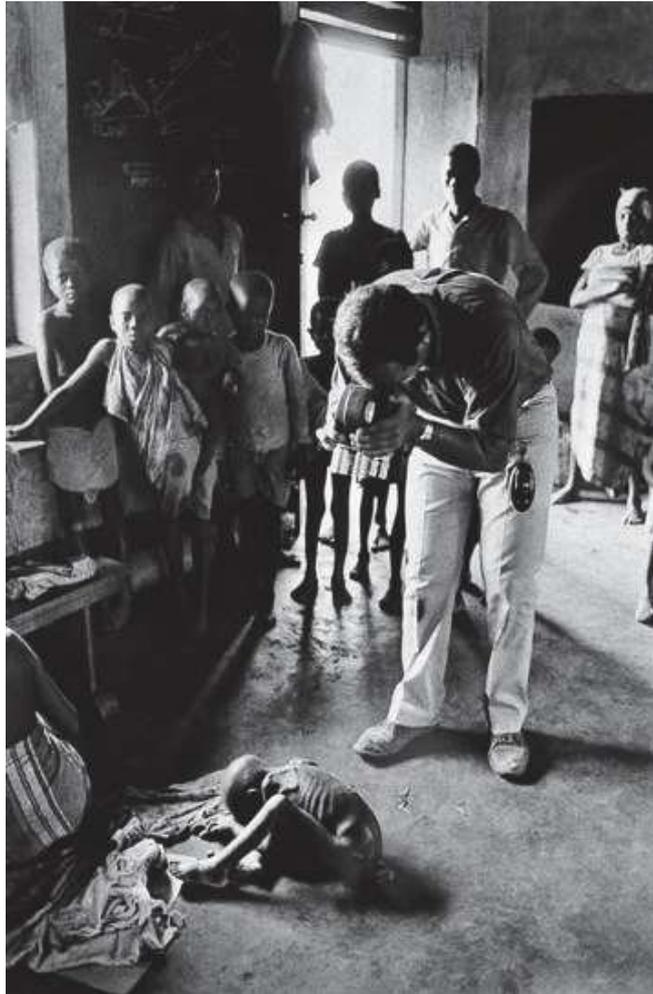


Figure 14 : Gilles Caron photographie Raymond Depardon, filmant un enfant biafrai à l'agonie, en 1968. (Source : blog de Pierre Haski sur Rue89.fr)

Revenir sur ces terres sans pression professionnelle, avec un certain recul, permettrait ainsi à Raymond Depardon de régler un « *conflit intérieur* » (pour reprendre le titre d'une exposition retraçant la carrière de Gilles Caron, donnée en 2014 à Charleroi en Belgique). Raymond Depardon tire des leçons de ses expériences : lorsqu'il est introduit au Soudan dans un hospice où s'entassent des déplacés de guerre, il laisse sa caméra tourner un long plan séquence pour restituer l'ensemble de l'atmosphère, la situation, en plus de décrire, en commentaire, les sourires et les rires, contre tout misérabilisme : « *je pense que tout seul je n'aurais pas osé filmer ces gens [...] je devrais maintenant couper ma caméra, ne plus vous montrer ces images. [...] Regardons ensemble, depuis que ce plan séquence avance, nous apercevons d'autres personnes*

d'apparence normales dans ce pavillon. Ce ne sont pas seulement des vieux et des malades dans un mouvoir improvisé, comme on peut le penser au début du plan. Ce sont aussi d'autres personnes isolées, rejetées, repoussées, contagieux, malades mentales ou ni l'un ni l'autre. Les images et les sons nous disent déjà beaucoup de choses mais cela ne suffit pas et surtout cela ne change rien. Je sais seulement que sans caméra, je ne serais pas là à les regarder. Ma position est bien claire, je suis là uniquement pour filmer, c'est mon rôle. Il y a la lumière des visages, des silences et des rires. Nous savons beaucoup de choses mais cela ne change rien sur le terrain. J'avoue ma perplexité communiquée par les images, les sons et les mots, les douleurs quotidiennes en Afrique. » Raymond Depardon fait ici preuve d'une grande humilité, à tel point qu'il ne parle plus de lui-même à la première personne et prend une telle distance qu'il ne se définit plus que comme « l'opérateur ». A travers l'évocation de son « rôle », il réactualise le mythe du Grand Reporter, qui a une « mission » quasi sacrificielle : celle de témoigner de l'Histoire en marche, au risque d'y laisser sa vie, comme son ami Gilles Caron. Il s'efface derrière l'actualité, devient la « petite main » de l'information. En confiant plus loin son sentiment « d'impuissance » face à cette scène, il délègue son pouvoir d'indignation aux téléspectateurs, il s'inscrit pleinement dans la figure du journaliste engagé dont le documentaire sert à éveiller les consciences, grâce, notamment, à la puissance du commentaire, puisque les « *images et les sons ne suffisent pas.* ».

La voix-off de Depardon va alors devenir la condition du respect de la réalité, de son quotidien, de celui des personnes filmées. Elle ne procède pas d'un excès de vanité, mais d'une « *assomption de responsabilité* », celle de la **promesse de vérité faite à ses sujets**. « *Il est avant tout un chercheur de vérité, et cette vérité est impossible à rendre visible par le seul recours visuel. Depardon pour cette raison se sert souvent de la parole pour compléter ce que l'image ne peut pas faire toute seule.* » détaille Panayotis Papadimitropoulos. Il a analysé les « Résonnances philosophiques de l'œuvre du « sujet » Depardon ». Pour lui, ses *Notes* comme ses commentaires s'apparentent à de la « *photographologie* », « *c'est-à-dire un discours portant à la fois sur le photographe en tant que sujet, sur le sujet photographié, et, en dernier lieu, sur la photographie considérée comme un champ épistémologique autonome.* » Le travail de Raymond

Depardon est entièrement sous-tendu par la recherche d'un « *moi acceptable* » qui combinerait ses attentes personnelles, éthiques, et les exigences de sa profession qui impliquent la chasse au scoop. « *L'entreprise Depardonienne ne cesse de questionner les rapports conflictuels entre le métier, le « je » et l'art* » décrypte Papadimitropoulos. « *Comment concilier les règles du métier et la vérité de soi ? La seule issue possible à ce dilemme éternel que les artistes se posent régulièrement, c'est de commencer à mettre en évidence ce qui constitue la vérité du métier. C'est ce qu'il fait dans quelques films tels Numéro Zéro et Reporters.* » Se mettre en scène, intervenir, assumer sa sensibilité et ses points de vue au travers de son cinéma documentaire a donc été le fruit d'un long processus pour Depardon qui, *in fine*, lui sert à respecter son éthique journalistique. Paradoxalement, sa subjectivité et la mise en scène dans ses films documentaires vont lui être utiles pour respecter son éthique personnelle (les principes et les revendications qui lui sont propres en tant qu'individu) tout en effectuant un travail d'information qui ne puisse être critiqué comme « propagandiste » ou biaisé par sa sensibilité. C'est en faisant sentir son point de vue que Depardon résout la problématique de la prise à partie du journaliste-reporter et produit un travail objectif dans un subtil jeu d'équilibre de la parole.

Outre le recours à un commentaire subjectif et engagé, Raymond utilise une autre « arme » pour restituer le plus justement possible l'information qu'il enregistre : sa caméra. Sa « patte » se lit à travers ces deux outils journalistiques : l'écriture et la réalisation. Raymond Depardon est à la fois une « plume » et un « JRI » aux plans rigoureux et esthétiques. Quels sont-ils ? Comment filme-t-il la quotidienneté ?

II) Filmer la quotidienneté : l'affranchissement de l'instantanéité journalistique, des « *temps longs* » aux « *temps morts* »

A) La fidélité au temps juste

Filmer le quotidien, la vie de tous les jours suppose d'en prendre le temps. Si l'on entend régulièrement l'expression « *ville à taille humaine* », il en est de même pour le cinéma : il existe des « *films à temps humains* ». C'est-à-dire des films qui respectent la durée d'un regard, d'une respiration. Celle de Raymond Depardon par exemple, lorsqu'il souffle, peinant à suivre les porteuses d'eau éthiopiennes. Le téléspectateur comprend l'endurance de ces femmes, la dureté de leur vie : elles n'ont pas l'air de souffrir de l'effort tandis que le cinéaste a du mal à trouver son souffle. Nous retrouvons d'ailleurs une nouvelle fois le lien entre le travail et le quotidien « *Combien de kilomètres elles parcourent avec ce lourd fardeau à plus de 2 000 mètres d'altitudes vers leurs villages et leur maison ?* » Raymond Depardon formule la question que chacun se pose durant le plan panoramique suivant. Il poursuit : « *Moi qui souffre comme un malheureux à marcher 200 mètres, elles, cela ne les empêche pas de rire devant la caméra. [...] J'ai du mal à oublier les visages de femmes et de jeunes filles, rencontres muettes mais qui me touchent peut-être plus que tous les réfugiés rencontrés dans les camps [...] Il n'y a plus d'urgence ici, il a seulement la misère de tous les jours.* »



Figure 15 : Raymond Depardon suit le quotidien de porteuse d'eau, au sens propre comme figuré (source : capture d'écran d'*Afriques*)



Figure 16 : Le cinéaste compare sa "douleur" à la légèreté des porteuses d'eau, malgré la difficulté de leur quotidien (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Ce souci du détail, cette volonté de transmettre le réel dans son intégralité pratique, de donner à voir, à sentir, de se mettre dans la peau d'autrui, oblige au plan séquence. Ces scènes sont particulièrement prisées par Raymond Depardon. Depuis ses débuts au cinéma, il utilise ce mode d'enregistrement. Dans *Journal de France*, son Claudine Nougaret, commentatrice des *rushes* et extraits-souvenirs des archives du couple, nous montre ses premiers tours de manivelle. En 1962, à la ferme du Garet, la maison familiale, Raymond Depardon s'entraîne à monter et descendre des escaliers en filmant, une scène qu'il commente d'ailleurs dans *Les Années Déclics*, « *c'était difficile pour moi d'être cinéaste, ça s'est arrêté à des essais.* » Mais il persévère et enregistre un essai dans Paris avec une consigne : ne jamais couper la caméra.

Son rédacteur en chef Claude Otzenberge, à l'agence Delmas, l'initie au « *cinéma direct* », l'incite à poursuivre : « *si tu veux, je peux te louer une caméra et un peu de pellicule, tu vas faire des plans séquences dans les lieux publics, même sans son. Mais tu ne couperas pas. Je ne veux pas que tu coupes* ». Dès lors Raymond Depardon se pose un objectif : « *ne pas faire des films de photographes. Une photo, l'une après l'autre, sans son, ça ne veut rien dire.* »¹⁴. En 1963, il est envoyé au Venezuela, son premier reportage filmé, en 1966 en République Centrafricaine. « *Raymond continue à apprendre à filmer. Il s'entraîne en marchant. Il fait des plans qui au fond ne servent à rien qu'à lui-même.* »

14 Raymond Depardon et Frédéric Sabouraud, *Depardon/cinéma*, Cahiers du cinéma, 1992



Figure 17 : Raymond Depardon s'entraîne adolescent à filmer en montant... (source : capture d'écran des *Années Déclics*)



Figure 18 : ... et en descendant les marches de la ferme de ses parents (source : capture d'écran des *Années Déclics*)



Figure 19 : Raymond Depardon, jeune journaliste, continue de s'entraîner en marchant même si "ces plans ne servent qu'à lui", comme ici au Venezuela. (source : capture d'écran de *Journal de France*)

Dans *Afriques*, il justifie au dernier tiers du film son utilisation de plans séquences. Ils sont les gardiens du respect de la quotidienneté, comme il l'explique dans la scène soudanaise du « *mouroir improvisé* » : « *D'abord il faut savoir que je filme en continu pour ne pas avoir la possibilité ensuite de modifier le temps réel. Et pour bien vous montrer ma position. Chaque cinéaste a le devoir moral de son plan, et le temps réel en est une garantie. Ce plan est sensible à cause de la tentation de vouloir le réduire, de prendre seulement la partie la plus spectaculaire, la plus esthétique, ou celle qui exprime le plus la compassion.* ».

Dans l'inconscient collectif, c'est la notion de temps qui distingue le reportage du documentaire. Si le reporter se situe dans un présent court, rythmé par l'actualité, le documentariste, lui, se situe dans un présent plus froid, plus long, un présent quasi-sociologique.¹⁵ Le reportage est soumis au flux et aux règles de la télévision, il a un caractère beaucoup plus impersonnel que le documentaire puisqu'il se doit d'être un « *nobody's point of view* ».

Le documentaire est une forme journalistique plus libre où la sensibilité de l'auteur peut transparaître et où le réalisateur dispose d'une plus grande liberté de manœuvre dans le traitement de son sujet. On l'a vu, Depardon utilise ces espaces de liberté (le commentaire, la position de sa caméra, le choix de ses plans) comme moyens pour revendiquer qu'il ne triche pas dans ses films, qu'il recherche la compréhension et donc que ses films sont « *journalistiquement* » recevables.

Si le cinéma documentaire de Raymond Depardon se reconnaît par ces plans séquences fluides et authentiques, il nous a également habitués aux plans fixes, pareillement « *faussement* » longs. Est-ce un réflexe inconscient hérité de sa carrière précédente de photographe ? Ou bien un parti pris délibérément mis en œuvre ?

15 Guy Gauthier, *ibid*, pages 229/230 : l'auteur fait une distinction entre les reporters (comparés à la figure du touriste) et les documentaristes (comparés à la figure du sociologue-ethnologue) qu'il qualifie de « *gens du présent – le présent sociologique étant un passé immédiat mais encore actif-, ils {les documentaristes} ne sont pas gens de l'actualité.* »

B) La nostalgie de la photographie ?

Habitué aux montages dynamiques, rythmés, rapides, le téléspectateur peut avoir l'impression d'un temps ralenti, voire immobile face au cinéma documentaire de Depardon, **sorte de nostalgie de la photographie**, son « premier amour ». Est-ce vraiment le cas ? Il confie dans *Errance*, « *on pense toujours que je suis un photographe qui fait des films, que c'est pour cela que je filme des temps faibles, que je filme en longueur, que je filme le temps, que mes plans sont fixes. Pourtant cela n'a rien à voir avec la photographie. La durée, le temps sont très importants pour moi.* » Depardon veut se situer sur un temps humain, du quotidien, de l'ordinaire. Il réaffirme lors de sa *masterclass* au Canada : « *être photographe et cinéaste c'est vraiment très différent et ça crée toutes sortes de malentendus. Dès que je fais un plan d'une minute, on me dit « putain, c'est long ! C'est parce qu'il est photographe... »* » Doit-on lire dans ces propos une volonté de démarquer son travail cinématographique de son travail photographique ? Alors qu'on aurait facilement tendance à situer le passage à la caméra comme un prolongement de la photographie, une façon d'explorer les sujets avec de nouvelles possibilités tout en gardant l'esthétisme d'une photo, Depardon voit-il cela comme deux activités séparées voire opposées.

« *Quand Nelson Mandela peu de temps après sa libération de la prison de Pollsmoor offre à Raymond une minute de silence, il n'a pas besoin de chronomètre. En prison, on apprend à compter les secondes. Et sa minute est parfaitement exacte.* » Claudine Nougaret décrit dans *Journal de France* une des scènes d'ouverture d'*Afriques*.



Figure 20 : Nelson Mandela pose pendant une "vraie" minute devant la caméra de Raymond Depardon (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Ce plan fixe peut paraître long dans le sens où il n'y s'y passe rien. Il fait penser à un instantané. Mais plus qu'il ne dit la carrière de photographe de Raymond Depardon, il vise surtout à exprimer la souffrance d'un homme enfermé 27 ans, son courage, sa détermination et le défi qui l'attend. Raymond Depardon n'en était pas à son premier coup d'essai. Lors d'un de ses premiers reportages, à Prague, il filme la minute de silence pour l'immolation de Ian Palach. Il se remémore dans les *Cahiers du cinéma* en 1992 : « tout s'est arrêté. [...] heureusement pour mon plan, je suis sauvé par un clignotant de voiture, sinon on croirait que c'est une photo ! C'est curieux parce que c'est sans doute le premier plan qu'on voit de tous mes films, et c'est presque un plan photographie. C'est le hasard... »

Une nouvelle fois, Depardon semble vouloir cloisonner ces deux univers, comme si le cinéma était pour lui un autre langage qui ne peut être comparé à celui de la photo. Dans ce cas, pourquoi faire valoir ces longs plans fixes dans son travail ? Cette exposition, non du temps long voire du temps mort, mais du vrai temps, du temps réel, où **chaque seconde est retranscrite à sa juste valeur**, amène à **une exploration de l'intime**. Raymond Depardon laisse le temps au téléspectateur de découvrir les détails de ses images, d'entrer dans la vie de ceux qu'il filme. Il évite de fait le misérabilisme dans *Afriques*, et **permet une appréhension plus juste** des douleurs du continent. « *L'Afrique me renvoyait deux images : l'une toute pleine de douleur, l'autre trop paisible pour être*

honnête » confesse-t-il à la fin du film. En « prenant » le temps, il trouve un juste milieu entre ces deux écueils, conséquences d'un traitement médiatique accéléré où les reporters ne sont dépêchés qu'en cas de crises, d'évènements, pour quelques jours seulement.

Médiateur de la petite et de la grande histoire, son traitement fidèle du temps attribue même à son travail **un aspect artistique, poétique** comme lorsqu'il s'arrête et filme un coucher de soleil au Soudan. « *Regardons ensemble le soleil se coucher sur une petite route. Chacun rentre dans son village, sa maison, toujours très digne malgré leur pauvreté.* »



Figure 21 : ne pas trahir la réalité passe par filmer certains couchers de soleil pour Raymond Depardon. (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Pour autant, Raymond Depardon est conscient de cet héritage photographique. Parallèlement à l'importance qu'il attache à s'en démarquer, Depardon souligne aussi d'où il vient et s'inscrit dans la continuité de son vécu de photographe. Dans l'extrait d'un entretien publié dans les *Cahiers du Cinéma* n°403, réalisé par F. Sabouraud, il raconte: « *Certains [films] sont extrêmement répétés, comme Reporters ou San Clemente , à la rigueur Numéro Zéro. Une partie de moi-même reprend les pas du photographe de presse mais avec un nouvel outil, la caméra, comme si j'avais à régler des comptes avec ce que j'ai vécu comme témoin un peu passif.* » **Cette citation nous laisse à penser qu'il conçoit le cinéma comme média fait pour aller plus loin que la photographie, pour**

passer à l'action et intervenir dans, et sur, son sujet. Il allie implicitement participation active à une image mobile, filmée ici ; alors qu'il se définit comme « *témoin passif* » en tant que photographe. A nouveau, on comprend que cette activité dans le genre documentaire réside dans la possibilité de parler à plusieurs voix grâce au cinéma documentaire. On l'a vu, le cinéma documentaire accorde une place de prédilection au réalisateur. Depardon reste cependant un réalisateur très discret, qui prend son temps comme en photographie. Il le reconnaît d'ailleurs : « *Je viens de la photographie, donc a priori du muet, et j'ai découvert, dans les années soixante, le cinéma direct, le cinéma synchrone, qui allait apporter quelque chose de formidable. J'ai découvert le son petit à petit, parce qu'au début, je n'écoutais pas tellement les gens. Puis, c'est devenu une préoccupation, parce que cela donne sa fantastique richesse au cinéma. Je me suis mis à écouter, je me suis même forcé à écouter avec un retour son, non parce qu'il était difficile d'entendre, puisque les caméras maintenant sont assez silencieuses, mais pour me forcer à filmer d'une certaine manière. J'ai constaté très vite que plus j'écoutais moins je bougeais, et c'était une chose très forte* ». ¹⁶ L'immobilité des plans de Depardon peut donc s'expliquer par ce besoin d'écouter.

En fait, on a l'impression qu'en restant immobile et en « écoutant », Depardon devient actif, donne de la force à son traitement journalistique d'un sujet et personnalise son style. Il se démarque à nouveau du monde journalistique : « *Je critique par là le cameraman qui bouge pendant une scène et qui est désynchro : il n'écoute pas vraiment, il tourne, il cherche, il va chercher des mains, des détails, et on sent bien qu'il n'est pas là...* ¹⁷ ». **Il nous dit ici en filigrane l'importance extrême qu'il confère au fait d'être là – comme Barthes l'expliquait à propos de la photographie** – A nouveau, on perçoit la vision que Depardon possède du cinéma documentaire, un cinéma du vécu avant tout. Le fait de rester immobile, outre le fait d'être un impératif technique pour ne pas « être désynchro » comme l'explique Depardon, peut aussi être perçu comme l'héritage de son ancienne profession : la photographie. En effet, si le journaliste photographe fait trop sentir qu'il est là, s'il n'est pas assez discret et intervient dans l'action qu'il veut capter,

¹⁶ Entretien dans les *Cahiers du Cinéma* n°403, réalisé par F. Sabouraud

¹⁷ *Cinéma documentaire – Manières de faire, formes de pensée*, rédigé par l'association Addoc (association française des cinéastes documentaires créée en 1992) éditions Yellow Now, 2002 - page 22

son travail est impossible. Le journaliste photographe doit savoir rapidement *trouver sa place sur le terrain*, une place discrète et qui se caractérise par un angle ouvert au maximum pour ne rien louper du sujet traité. Les plans fixes de Depardon, avec de grands angles et une caméra un peu en retrait nous permettent de retrouver cette sonorité photojournalistique.

Il rendra de nombreux hommages à la photographie dans son œuvre de cinéaste. Ainsi, *Années Décliv* **inverse la temporalité linéaire** qui dirige usuellement le cinéma documentaire. On retrouve ici étrangement un fragment de l'univers photographique (qui **est tourné vers le passé**, marque ce qui a été comme le rappelle Barthes tout comme ici, avec le bruitage des diapositives qui remontent dans le temps et défilent à l'envers) tandis que le documentaire (comme le cinéma) est souvent **propensif**, tourné vers l'avenir. C'est comme si Depardon avait la volonté de mêler photographie et documentaire en rendant **hommage à la photographie** et en choisissant ici cette temporalité.

Depardon se nourrit donc de ses qualités de photographe pour aiguïser son œil de cinéaste et la pertinence de ses films ; l'un ne va pas sans l'autre bien qu'il dise lui-même avoir eu la volonté et l'impératif de ne pas filmer comme on prend une photographie. « *Etre bien placé, c'est toute une science, et on reparlera de cette 'bonne place' qui est essentielle, qu'on fasse de la photo ou du cinéma, de la fiction ou du documentaire. Ce n'est pas forcément trouver l'angle évident, c'est trouver une place, sa place [...] En tant que cinéaste..., je ne suis jamais intervenu dans mes autres films, ou alors inconsciemment. En tant que photographe, en revanche, j'avais déjà connu la mise en scène. Je m'étais trouvé par exemple avec un homme politique dans son bureau qui me demandait : où voulez-vous que je me mette ? Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? Cet homme politique était exactement dans la même situation que Françoise Prenant, l'interprète du film [Une femme en Afrique, 1985, ndlr] : où veux-tu que je me mette ? Qu'est-ce que tu veux que je fasse ?* » (Revue du Cinéma, *ibid*)

Depardon partage et mobilise une partie de son savoir-faire photographique (point de vue, esthétisme) mais qui se limite à une éthique journalistique (la véracité, le réel,

l'authentique). En cinéma, il cherche alors la bonne place, parfois même en tournant sur lui-même à 360° comme dans *Afriques*. Alors qu'en photographie, la place du photographe se fait plus remarquer, est moins dissimulée, ne cherche pas à se faire discrète (on le voit dans *Journal de France* où il parle à ses modèles, les interroge – comme le barbier-).



Figure 22 : Raymond Depardon n'hésite pas à mettre en scène son propre personnage. (source : capture d'écran de *Journal de France*)

La carrière de Depardon s'est donc bien attachée à des sujets d'actualité dite « chaude », c'est à dire des pays en temps de guerre, des sujets internationaux, des scoops, des interviews de célébrités...- mais elle a aussi connu un revers et s'est tournée, en même temps qu'il s'est essayé au cinéma, à des sujets plus froids. Le cinéma documentaire se prête plutôt à l'exploration de ces derniers puisqu'il est une forme médiatique qui privilégie l'observation. Cependant, Raymond Depardon est allé plus loin avec la volonté de capter et de transmettre des quotidiens, des sujets relevant communément de l'ordinaire. Il est bien cet homme situé entre la petite et la grande histoire que relate le journalisme. Il regrette lui-même dans *Journal de France* de « connaître mieux Djibouti que la Meuse ». **En fait, le journalisme de Depardon est largement influencé par ses envies, par son propre vécu.** On le voit d'ailleurs avec la mort de Gilles Caron qui le pousse à se consacrer à l'administration et l'organisation de son agence et le rapproche *de facto* de sa tendance à s'attarder sur des choses « ordinaires » (pris ici dans le sens : « répétitives, de tous les jours »).

L'évolution de sa carrière nous montre qu'il se dirige de plus en plus vers un journalisme qui lui serait propre, qu'il définirait comme il l'entend, où il serait complètement « *libre* » : libre de traiter les sujets qu'il veut, comme il veut, libre parce que travaillant en solitaire, sans équipe, libre de s'exprimer. Depardon, l'homme, le « *personnage* », a une place de premier ordre dans son travail documentaire et journalistique. A travers ses choix d'écriture et ses choix cinématographiques, il se raconte lui-même. C'est l'objet de notre seconde partie d'étude.

Partie 2 : Depardon, personnage principal de son œuvre documentaire

D) Comment Depardon se raconte-t-il ?

En guise d'introduction nous pouvons citer une phrase de Depardon lorsqu'il dit avoir été marqué par Roland Barthes : « *il a parlé très bien du rapport du texte et de l'image. Je me suis rendu compte assez tard que pour moi le texte était important. C'est mon défi, mon but que de faire du cinéma et de la photo en m'exprimant.* »¹⁸ Depardon se raconte tout au long de ses œuvres, photographiques comme cinématographiques. Nous l'avons vu, le documentaire se prête justement parfaitement à ce double langage dans la mesure où il confère une place privilégiée à son réalisateur. Il importe alors de définir la part d'importance que s'octroie l'auteur et « le lieu d'où s'exerce son regard »¹⁹ A quel degré Depardon intervient-il dans ses films documentaires (que cela soit *via* l'image ou *via* le son) ? Comment se présente-t-il ? Depardon possède une identité journalistique hybride (photojournaliste et cinéaste documentaire) : comment la mobilise-t-il ? Cette position à la croisée des genres journalistiques lui confère une richesse de regard. Quelle vision donne-t-il à voir de son métier ? Se trouve-t-il plus libre d'agir avec le cinéma ? En somme, comment Depardon se raconte-t-il ?

Dans une seconde sous partie, nous nous questionnerons sur les effets de cette scénarisation de Depardon : en se racontant, il instaure un *double langage* à ses films, il devient lui-même personnage de ses films. Quelles relations entretient-il alors avec ses spectateurs ? Quelles répercussions cela a-t-il sur ses films en termes d'éthique, et d'authenticité ?

18 *DEPARDON / CINEMA*, rédigé par lui-même et Frédéric Sabouraud, *Cahiers du Cinéma*, 1992

19 Guy Gauthier, *ibid*, p. 237

A) L'exhibition de Depardon comme personnage : la part de l'autobiographie dans le cinéma documentaire depardonien

Plus que d'être subjectif, les documentaires de Raymond Depardon sont empreints d'un caractère autobiographique. Le cinéaste en est d'ailleurs conscient, il ne s'en cache pas. Chacun de ses films est ponctué d'introspection, de réflexions personnelles, de référence au passé et surtout, à l'enfance. Loin d'être sous-entendu ou dissimulé, cet aspect autobiographique est au cœur de l'écriture comme du filmage de Raymond Depardon. Alors qu'il explique au début d'*Afriques*, réaliser ce projet pour montrer les douleurs du continent, et utiliser des plans panoramiques pour éviter d'apparaître à l'écran, de se mettre en scène, il conclue « *j'avais besoin à nouveau de voyager seul, juste pour moi, avec les bonnes contraintes. Voilà la raison de ce film.* » Le téléspectateur doit-il en conclure que Raymond Depardon lui a menti tout au long des 2h45 du film, et que ce travail sur l'Afrique procédait d'un besoin autocentré voire égoïste ? « *Aujourd'hui j'ai la conscience tranquille [...] il ne me reste plus qu'à remonter le Rhône, suivre les platanes et les tuiles plates, arriver à Villefranche sur Saône, à la ferme du Garet* ». Le documentaire se referme au centre de la maison familiale, loin de l'Afrique, comme si elle était le centre du monde, celui du moins, de Raymond Depardon. Le cinéaste fait les présentations, comme si le reste du film avait servi de préparation à ce moment intime qu'il partage avec le téléspectateur. « *Voilà. C'est dans cette cour que j'ai passé mon enfance, joué, grandi, photographié pour la première fois.* » La caméra tourne sur sa tête panoramique, embrasse à 360 degrés l'intégralité de cette cour de ferme, et l'image de Raymond Depardon apparaît dans le reflet d'une fenêtre, silhouette immobile, passive, attendant que l'objectif achève sa révolution. Cette scène conclusive signe le film comme elle l'éclaire d'un jour nouveau. « *On comprend que la cour était l'image idéale qui avait travaillé tout le film, y compris le parti pris formel de la prise de vue, puisque les grands plans séquences panoramiques tournées à 360 degrés correspondent à la forme circulaire de la cour de la ferme* » décrypte Jean-François Chevrier sur France Culture en mars 1980.



Figure 23 : le caractère autobiographique des documentaires de Depardon se matérialise par ses apparitions fugaces, comme ici dans le reflet d'une fenêtre de la ferme du Garet. (Source : capture d'écran d'*Afriques*)

Pour l'historien et critique d'art, introduire de l'autobiographie, du « moi » au sein du travail documentaire était une réponse à la double crise qui frappe le photojournalisme à la fin des années 1970. Concurrencés par la télévision, le reportage photo comme le reportage d'auteur vivent la fin de leur âge d'or, sur lequel régnait les figures mythiques de la photographie comme Cartier Bresson, Capa, ou encore Seymour. Il faut se réinventer. En rédigeant des « Notes », en assumant sa subjectivité dans des commentaires intimes, Raymond Depardon s'aventure à la recherche d'un nouveau modèle, le sien, contrairement aux autres photographes qui « *ne cherchaient à s'affirmer que d'un point de vue photographique.* »²⁰

« *Toi* » poursuit Jean-François Chevrier en s'adressant à Raymond Depardon, « *tu écris des Notes qui ne sont pas seulement des légendes et tu exprimes verbalement ta subjectivité. Tu fais part de tes réflexions personnelles qui n'ont pas de rapport direct avec les images que tu publies, tu parles de tes états d'âmes, tu parles de tes souvenirs d'enfance, autant de choses qui n'ont a priori rien à voir avec le travail de photojournaliste et de reporter.* » Raymond Depardon répond à la crise du reportage en « *engageant un récit autobiographique* ».

20 Raymond Depardon, *Notes*, ibid

L'alternance entre faits historiques, événements, et confidences – ce que Jean-François Chevrier appelle « *la conjonction du souvenir et de l'actualité* » est donc une des marques de fabrique des films de Raymond Depardon, peut-être même sa caractéristique première. Toutefois elle peut déstabiliser le téléspectateur qui peut douter de la pertinence de certains plans ou commentaires. Il est balancé entre rigueur de l'information - « *la résistance du peuple tchèque finit par faire partir les occupants russes* » décrit Claudine Nougaret dans *Journal de France*, et divagations poétiques – « *Il ne me reste plus qu'à rêver. [...] Je m'imagine sur un radeau emporté par les eaux jusqu'au Soudan, puis vers la haute Egypte, pour arriver tout doucement à Alexandrie. Mais alors je ne suis pas si loin du lieu de mon enfance où l'eau de la Saône se jetant dans le Rhône rejoint aussi la Méditerranée* » s'abandonne Raymond Depardon à la fin d'*Afriques*.



Figure 24 : la diversité du travail journalistique de Raymond Depardon, des chars russes en Tchécoslovaquie... (source : capture d'écran de *Journal de France*)



Figure 25 : ... aux divagations nostalgiques et poétiques devant les lacs éthiopiens. (source : capture d'écran d'*Afriques*)

Ces pulsions émotives dessinent un « *personnage* » romantique, sensible, qui a une histoire, des souvenirs. « *Ce sont des bribes de notre mémoire* » prévient Claudine Nougaret dans *Journal de France* à propos des *rushes* qu'ils utilisent pour ponctuer ce documentaire, sorte de *making-off* de leur vie professionnelle et personnelle. Raymond Depardon assume être un « *personnage* » à part entière comme il se décrit auprès de Jean-François Chevrier, un personnage qui « *se présente et s'expose comme tel* ». Il se met en scène, s'adresse directement au téléspectateur, lui dit « *Bonjour* » lorsqu'il commence *Les Années Déclics*, « *Merci* » à la fin d'*Afriques*.

Ce réflexe autobiographique fait également figure d'autocritique face au travail passé. Finalement il ne décrit pas un cinéaste égocentré mais plutôt humble : il se remet constamment en question. Toutes ces évocations de souvenirs sont liées au travail, à ses premiers essais à la caméra ou ses « *premières photographies* ». Dans *les Années Déclics*, il revient longuement sur son apprentissage à Villefranche-sur-Saône, puis sa « *montée* » à Paris. Dans *Afriques*, il revient à Mogadiscio, en Somalie, sur les traces de son premier film de fiction, *Empty Quarter, une femme en Afrique*. Puis sur celles de *La Captive du désert*, dans le désert nigérien. « *J'aime revenir sur les lieux de mes voyages précédents, une fois, deux fois, c'est comme si je revenais sur les lieux d'un crime imaginaire à la recherche d'un bonheur perdu. Non c'est pour mieux me concentrer aux réalités d'aujourd'hui et ne pas me laisser envahir par le passé. Non ce ne sont pas des rêves, c'est bien de l'Afrique dont je vous parle.* »

Raymond Depardon donne l'impression de se demander à chaque film « *Comment ai-je fait pour en arriver là, moi le fils de paysan ?* » Finalement, cette insistance autobiographique semble résoudre le complexe d'infériorité du cinéaste et l'aide à se construire une identité, professionnelle comme personnelle. Aucune séparation d'ailleurs entre ces deux pans : le métier chevillé au corps, Raymond Depardon fait de ce mélange des genres sa singularité. Il vit son travail, travaille sa vie. Lorsqu'en 1974, Valérie Giscard d'Estaing dont il avait filmé la campagne, censure la sortie en salle du film, « *dépité, déçu il se lance à fond dans la couverture médiatique de ce qui deviendra l'affaire Claustre* » raconte Claudine Nougaret dans *Journal de France*. Pendant plus de

deux ans, il se coupe du monde au Tchad pour suivre l'enlèvement de cette archéologue. Il mobilise l'opinion publique, obtient une interview qui passe au journal télévisé de 20h de la Une. A son retour, il est traduit en justice, le président le fait arrêter pour non-assistance à personne en danger à l'étranger. Cet épisode de sa vie illustre bien l'impossibilité de compartimenter vie professionnelle et personnelle chez Raymond Depardon, qui, selon son ingénieure du son et compagne, Claudine Nougaret « *part tout le temps à l'autre bout du monde, sans prévenir, toujours poussé par la curiosité* »²¹.

1- Mettre en scène le journalisme comme une vocation

Depardon conforte et présente son éthique en se racontant et cela passe particulièrement par l'évènement phare de la vie de ce personnage : pourquoi a-t-il voulu devenir journaliste ? Comment est née chez lui cette vocation ? Commençons avec *Années Décliv* : ce film est un film de commande (pour le festival d'Arles) où on demande à Raymond Depardon de se raconter, de faire son autobiographie, donc, de se mettre en scène. On peut se demander si cette scénarisation tient plus à la volonté du cinéaste ou aux instructions du commanditaire. Nous pouvons estimer que ces deux motivations dirigent le film à part égale puisque Depardon se racontait, déjà dans ses autres films : il propose toujours un *making off* de ses films au travers de ses commentaires, il se justifie, explique ses conditions physiques et mentales de captures d'images (comme dans *Afriques, comment ça va avec la douleur ?*).

La ligne directrice est donc posée dans *Années Décliv*. Depardon n'est filmé qu'en plan serré, ce qui peut traduire une volonté d'être proche de son spectateur/interlocuteur. Assis devant son projecteur, le visage illuminé par la lumière de l'appareil, il commente son œuvre. Durant tout le film, il ne sera présenté que derrière son appareil (projecteur, appareil photographique, caméra). Tout est fait donc pour envisager l'homme comme **indissociable de son matériel. Depardon se raconte, forcément avec un appareil à la main**. Il se dit « *absorbé par la photographie* ». Il montre également ses premières photos ; d'abord la ferme familiale, ses animaux puis ses copains. Cela donne

21 Citation extraite de *Journal de France*

l'impression qu'il se confronte au monde de plus en plus, à la fois lui-même et son objectif ce qui crée encore une impression d'indissociabilité entre l'homme et le photographe.



Figure 26 : le dispositif technique du documentaire autobiographique de Raymond Depardon : un rétroprojecteur pour les photos, et un vidéo-projecteur pour les vidéos. (source : capture d'écran des *Années Déclics*)

Paradoxalement, il insiste tout au long d'*Années Déclis* sur le fait qu'il n'était pas destiné à devenir photographe. Ainsi, il remémore sans cesse son milieu d'origine : la profession de ses parents, le fait qu'il était destiné à reprendre leur ferme : « *c'était difficile pour moi d'être cinéaste. Toute la famille, les voisins, disaient qu'il fallait beaucoup d'instruction. [...] j'étais, à l'époque, très complexé* » à propos de la profession de ses parents. En fait, Depardon opère une scénarisation de son propre parcours, il « **fictionne** » **une sorte de destin**, comme s'il avait été fait pour la photographie. A titre d'exemples, on peut citer le fait qu'il raconte avoir dû vendre sa génisse pour pouvoir s'acheter un scooter et pouvoir faire des reportages. Cette action est surtout symbolique puisqu'on a l'impression qu'il tourne une page sur ce qui lui était prédestiné pour pouvoir se consacrer à sa passion de photographe, un autre destin qui le rattraperait. Il parle d'ailleurs de son « *premier rendez-vous avec la chance* » lorsqu'il rencontre l'homme qui lui permettra d'être pigiste. Son film *Années Déclis* où il effectue un regard sur sa carrière a d'ailleurs un titre évocateur : « *déclis* », un terme qui rappelle le son de l'appareil photo mais aussi qui évoque un son mécanique ; comme si Depardon

avait eu besoin d'un simple déclenchement, d'une simple prise pour que son destin se révèle à lui. En ce qui concerne sa carrière de cinéaste, Depardon semble **la dissocier de** sa carrière de photographe : il dit ainsi « *j'avais envie d'être photographe ou chasseur d'image (...) il y a une autre chose aussi, c'est que j'avais envie de faire du cinéma...* ».



Figure 27 : l'oeuvre de Raymond Depardon est sous tendue par son tiraillement entre ses origines sociales paysannes et sa passion pour l'image. (source : capture d'écran des *Années Déclies*, photographie de R.D alors adolescent à la ferme du Garet)

De nouveau ici, Depardon semble percevoir la photographie et le cinéma comme inconciliable, comme si un choix implicite devait être fait entre les deux. En fait, Depardon semble concevoir le cinéma comme encore plus inaccessible que la photographie : « *c'était difficile pour moi d'être cinéaste ; toute la famille, les voisins, disaient qu'il fallait beaucoup d'instruction. Ça s'est arrêté à des essais.* » Dès la narration de son adolescence, Depardon confie sa passion pour les plans séquences, comme s'il s'inscrivait déjà dans la lignée du cinéma direct. Plus en avant dans le film, lors du passage d'un extrait de *Reporters*, Depardon commente ce qui peut passer pour une autolégitimation de son travail de cinéaste: « *j'avais vu dans les Cahiers du cinéma que les photographes étaient les meilleurs cameramen car ils n'étaient pas préoccupés par la beauté de leur pano' ou de leur travelling.* » Il traduit sa propre perception sur sa carrière ; il place ici son travail de cinéaste dans la lignée de son travail de photographe.

C'est comme si le cinéma était **situé à une échelle supérieure** d'expression pour Depardon. Guy Gauthier²² souligne que dans les imaginaires collectifs, le cinéma est un prolongement, une évolution, un dépassement de la photographie. Il serait donc évident que le « *photographe devienne cinéaste* », comme si c'était une « *promotion* » puisque soudainement, l'image se meut, d'elle-même fait sens. « *Le photographe, inéluctablement, doit devenir cinéaste ; le reporter doit devenir documentariste.* » Raymond Depardon, par son travail de la photographie, était-il donc inéluctablement porté vers le cinéma ? Pourtant, Guy Gauthier confie que rares sont les photographes devenant cinéastes. En pratique, les frontières professionnelles entre la photographie et le cinéma sont étanches, difficilement franchissables et elles supposent une « *double carrière* »²³. Pourtant, Raymond Depardon lui-même semble appréhender son devenir de cinéaste comme **inscrit sur une ligne logique**. Il le présente comme une sorte de destinée. Il cherche sans cesse à se légitimer comme cinéaste, à légitimer son cinéma et sa valeur journalistique, à être reconnu (grâce à son passé de photographe) et à anticiper les éventuelles critiques sur un travail jugé trop amateur.

2- Depardon et les *effets d'amateurisme* : des gages d'authenticité journalistique

Depardon se considérera longtemps **comme un amateur**, pour ne pas dire imposteur, dans la mesure où il fait ressentir que sa « place » n'aurait pas dû être là : à propos de son expérience de laborantin par exemple, il s'auto-définit comme un amateur en disant « *il fallait absolument que j'apprenne à faire des photos* ». De même, dès les premières minutes d'*Afriques, comment ça va avec la douleur ?* il évoque son « *trépied d'amateur* » avant d'expliquer « *je ne suis pas très à l'aise mais prêt à tourner* ». Il décrit : « *je projet de la lumière et improvise mon premier plan.* » Plus tard encore, à propos de l'Angola, il commentera : « *Mais en fait, je ne sais pas quoi filmer, je ne sais pas quoi regarder...* ». Dans l'entretien qui suit *Afriques*, Depardon souligne son côté

22 Dans « RAYMOND DEPARDON, PHOTOGRAPHE ET CINEASTE : COINCIDENCES », article de Guy Gauthier dans les pages 137 à 143 de *CinémAction – le documentaire français- n°41*, dossier réuni par René Prédal éditions Cerf, 1987

23 Guy Gauthier, *ibid.*

« artisanal », comme un syncrétisme entre son milieu d'origine et son aboutissement comme photographe/cinéaste.

Il explique **s'être construit lui-même, hors des sentiers battus**, en dépit de ce qu'il aurait dû faire. Dans un entretien avec lui, Frédéric Sabouraud insiste sur son côté autodidacte : il évoque la « *dimension empirique, pragmatique* » de son œuvre et lui dit : « *par rapport à d'autres cinéastes plus cinéphiles, il y a chez vous une méthode qui se construit par le 'faire'* ». ²⁴ Depardon répond ainsi : « *le cinéma était pour moi inaccessible, important, noble. J'ai toujours voulu être cinéaste, mais j'en avais une conception romantique. Très vite, je me suis rendu compte que je n'avais pas accès au cinéma.* » Depardon raconte cet imaginaire, ce destin tissé entre lui et le cinéma dans ses films. Dans l'entretien donné en bonus à la fin d'*Afriques*, il résume sa position à propos de la scène des ramasseuses de bois : il est « (...) à [s]a place, qui est celle de je ne sais quoi mais c'est la place qu'[il s'est] suis donnée. » Cette remarque résonne plus généralement, pour l'ensemble de sa carrière. Depardon illustre la figure du « self made man ». Cet amateurisme ou « effet d'amateurisme » est finalement une force pour son œuvre et pour son personnage de cinéaste. Depardon apparaît (et veut apparaître aux yeux de son public) comme un homme simple, de l'ordinaire, vrai et non conventionnel.

Pourtant, en se racontant, Depardon mobilise tout un **imaginaire du journaliste-reporter comme baroudeur, voyageur et solitaire**. *Les Années Décliv* se termine d'ailleurs sur cette phrase poétique : « *Je voudrais être solitaire. Solitaire, célibataire et nomade. Quand je voyage, je suis comme un enfant. Ne pas essayer de séduire. A Paris, ils n'ont pas compris.* » L'imaginaire collectif construit autour de la figure du reporter est fondé sur les mêmes axes : la solitude, le nomadisme, l'objectivité.

En évoquant le métier de journaliste, on parle souvent d'un métier de vocation, d'un métier où il est difficile d'avoir une vie privée (*Reporters* en témoigne). Depardon se décrit dans *Années Décliv* comme voué à son métier, à sa passion. En voix-off, il y évoque une période d'âge d'or du photojournalisme : « *il fallait tout faire* » ou « *il fallait*

24 Depardon/Cinéma, F. Sabouraud et R. Depardon

toujours voyager, voyager, voyager », « *nous partions sur des reportages qui nous intéressait* ».

De même, dans *Afriques*, pendant l'entretien qu'il accorde à la fin du film, on a l'impression que le rendu de son travail est intimement lié à son ressenti. A nouveau, **l'homme est indissociable de son œuvre** : « *il y a des moments où on tourne parce qu'on est angoissé (...) moins je tournais plus je serais juste (...) c'était comme un puzzle* ». Depardon donne donc l'impression de construire son œuvre « avec ses tripes ». On pense ici à la figure du journaliste engagé. Dans *Journal de France*, Claudine Nougaret revient sur son voyage au Tchad où reste plus de deux ans avec les rebelles « *coupé du monde* », après la déconvenue giscardienne. Depardon raconte dans *les Années Déclics*, avoir été tellement lié à son métier qu'à la mort de son père, pendant ce « *long séjour au Tchad (...) [il s']aperçut qu'[il] le connaissait peu, qu'[il] avait fait le tour du monde et peut être qu'[il] aurait dû faire plus de choses autour de [s]on enfance, de cette ferme dont [il] est profondément attaché.* » C'est un moment très intime que Depardon livre ici dans une œuvre journalistique. De même, à la fin du même film, Depardon dit : « *Durant le tournage de ce film, ma mère est morte. Je reste photographe, c'est ma famille* ». Bien qu'il se présente comme « amateur », Depardon semble compenser en se définissant comme attaché au plus profondément de son être à cette pratique photographique et cinématographique.

B) Le discours métajournalistique de l'homme « aux deux caméras »

1- L'importance de se démarquer du monde journalistique

C'est grâce à ce processus de scénarisation que Depardon peut apparaître comme une personne, un personnage à part, **hors du monde journalistique**. Il a un parcours original, il est passé de la photographie au cinéma documentaire, son « rêve ». Mi-amateur, mi- artiste, Depardon ne se représente pas comme un journaliste. L'un de ces premiers monteurs, José Pinheiro témoigne à ce propos : « *Et peu à peu, on a commencé à sortir dans ses images des plans ou des extrémités de plans qui laissaient davantage de place à son regard. On a fichu en l'air tout ce qui était rattaché à écriture télé, comme*

*l'usage du zoom, principalement. En fait, il m'amenait à lui dire ce qui était bon pour lui à l'évidence, comme de travailler avec des focales fixes. Puis on a progressé pour cerner ce qui lui était particulier. Par exemple, il prenait des **notes orales** sur un lecteur enregistreur de mini-cassette très bon marché, des notes qu'il enregistrait au jour le jour, dans le courant de la journée parfois **dans l'instant même du moment qu'il filmait**, ou le soir dans sa chambre d'hôtel.»²⁵ Depardon prend toujours soin de se distinguer du monde journalistique, de se situer comme une figure « à part » : il ne se voit pas comme un journaliste mais comme un voyageur, un baroudeur. Ainsi, dans *Afriques...*, il confie au début : « *Je commence un voyage ; ce n'est pas un road-movie, ce n'est **pas un travail d'investigation journalistique**. Je vais tenter de **regarder** et **d'écouter** les douleurs ordinaires en Afrique* ».*

Il se présente également comme tombant nez à nez avec des événements, de manière inopinée, ce qui rompt avec l'image traditionnelle du reporter d'image qui sait où il va et ce qu'il veut filmer. Depardon, lui s'arrête, prend le temps de s'extasier sur un paysage par exemple. Dans *Les Années Déclat*, il se démarque à nouveau de ses collègues : « *les autres photographes prenaient tout* », « *comme un horrible paparazzi* », il évoque un « *scoop, comme **on dit** sur les maquis d'Afghanistan* » **comme s'il s'excluait de son 'on', du reste de la profession**. Il se questionne par rapport aux autres reporters : « *suis-je venu **aussi** pour ne chercher que la violence ?* » sans jamais en faire partie. Finalement, en se démarquant du monde journalistique, Depardon peut réaffirmer sa figure hybride, l'assumer et prendre ses libertés pour réinventer un genre. On comprend, au fil de ses commentaires, l'importance qu'il attache à l'autonomie, la sienne, celle de ses images.

Dans *Depardon / Cinéma*, rédigé par lui-même et Frédéric Sabouraud (*Cahiers du Cinéma*, 1992) **il compare le monde photographique et ses règles avec le monde audiovisuel (ici, la télévision) et fait cette remarque à propos de son reportage au Vénézuéla** : « *Je me souviens que le film est passé à 20h30 ; sur ces images de violence et il y avait un générique de dix noms. Je me suis dit que ça n'allait pas, si j'avais une*

²⁵ *Depardon / Cinéma*, rédigé par lui-même et Frédéric Sabouraud, *Cahiers du Cinéma*, 1992 – page 32

photo dans Paris-Match, la photo m'appartenait.... ». Il souligne son besoin d'indépendance, de travailler seul, sans ces institutions, ces dispositifs et ces règles qu'il filmera dans *Numéro Zéro* ou *Reporters*. Dans ce dernier, sa voix est absente. Depardon décide de suivre ses collègues photographes, il devient leur double tout en s'éloignant d'eux grâce à sa caméra. Il les suit, filme derrière leurs épaules (il est eux) et soudain, il les filme face caméra, comme s'il redevenait autre, remplaçant une frontière entre l'intervieweur et l'interviewé. Ainsi, il recueille la parole de ses collègues paparazzi en planque qui sont à la recherche d'actualité « facile », sur laquelle les journaux peuvent « broder », de ce qu'ils appellent « *de la soupe parce que ça se vend.* » Depardon se distancie de ces photographes. Il filme également les relations de pouvoir, de stress, liées à cette profession qui n'a alors plus rien à voir avec le lien de vocation qu'il cultive entre lui et la photographie. Cette **position de démarcation** est paradoxale dans la mesure où, on l'a vu, Depardon mobilise l'imaginaire du voyageur-reporter pour se définir. Depardon cultive donc cette ambivalence.

Journal de France représente parfaitement ce balancement en mettant en évidence le contraste entre une vie mouvementée de reporter d'images filmées et engagées au plus près du danger et une vie plus tranquille, où il est dans son camion, sillonnant les routes de France en photographe. Depardon dit d'ailleurs : « *Peut-être qu'il a fallu que je passe par plein de voyages à l'étranger, que j'ai toute cette vie remplie de reporter photographe, à courir après l'actualité qui m'a motivé au fond pour revenir et photographier ce territoire que je ne connais pas si bien... Je vais peut-être revenir... Je vais revenir j'ai des remords, voilà j'ai des petits remords...* » Ce passage est extrait d'un moment où il fait demi-tour, revenant vers un lieu qu'il a hésité à photographier. On peut analyser ces dernières phrases comme ayant un double sens : le demi-tour fait-il référence au *hic et nunc* ou parle-t-il plus métaphoriquement de son métier et de son œuvre ?

2- La voix-off, ou son absence, comme outil autobiographique et légitimant

Le caractère autobiographique des documentaires de Raymond Depardon se matérialise à travers son utilisation si personnelle de la voix-off. Antony Fiant dans son article « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains » inscrit Raymond Depardon dans une génération de documentaristes qui renouvellent le commentaire et ajoutent à sa fonction narrative, une fonction subjective, « *se débarrassant ainsi du fameux anonymat de la voix-off en même temps que de son omniscience. [...] On passe du fameux nobody's point of view au somebody's point au view, de l'omniscience à l'expression de doutes.* » Ce rejet est avant tout celui du **commentaire traditionnel qui arborait une dimension avant tout propagandiste** ou colonialiste, **omniprésent et dirigiste** dont l'exemple le plus probant est celui des « actualités filmées » diffusées au cinéma avant chaque séance jusque dans les années 1980. **La voix-off devient « voix-je ».**

L'auteur distingue deux phases dans l'œuvre de Raymond Depardon et parle de « *maturation* » de son travail. La première partie jusqu'à la fin des années 1980, est celle d'un cinéma « *direct, de mouvement et de reconstitution d'itinéraire* » où le cinéaste est « *comme libéré de la fixité journalistique dont il est issu, on a à faire à un cinéaste qui cherche sa place, et cela se traduit spatialement par un cadrage en constant réajustement, par la recherche de la bonne distance.* » La parole est secondaire ; l'absence de voix-off et de commentaire est même délibéré pour *Reporters* et en fait toute la force critique du film, César du meilleur court-métrage documentaire en 1982. Le silence (accusateur ?) de Raymond Depardon « *responsabilise le spectateur invité à déduire les choses quand il n'est pas soumis à une expérience proprement poétique* » résume Antony Fiant. D'autres documentaristes (comme Dziga Vertov dès 1929 dans *L'homme à la caméra*²⁶) ont volontairement exclu la voix-off de leur films rappelle quant à elle Silvia Paggi, dans son article « Voix-off et commentaire dans le cinéma

26 D'ailleurs dans *Reporters*, les jours de prises de vues s'affichent à l'écran comme les cartons entre chaque séquence qui rythmaient, jadis, la narration des films muets. Depardon semble donc faire ici un clin d'œil à cette période révolue tout en soulignant son choix de ne pas intervenir oralement.

documentaire et ethnographique ». Le passage au sonore s'était déjà accompli, **ce choix technique procédait donc d'une volonté politique sinon signifiante**. Le documentaire, muet « *revendique l'autonomie de la signification du montage d'images* » précise l'auteure. Les années post 1990 sont selon lui, « *plus posées* » pour Raymond Depardon. « *Dès lors, la voix-off se fait plus présente et révèle un questionnement plus explicitement métaphysique. Il ne s'agit dès lors plus de restituer un monde précis avec détachement, mais de se situer personnellement dans ce même monde.* » De fait, de telles interrogations philosophiques quasiment caricaturales rythment *Afriques* : « *Sommes-nous trop pressés aujourd'hui pour pouvoir voyager ?* » « *Sommes-nous en quelque sorte des pompiers de la terre ?* » A propos du génocide rwandais : « *Est-ce une chance d'être absent devant tant de douleur ?* »

Depardon a donc d'abord tenu à trouver une distance qui correspondait à ses principes d'éthiques journalistiques avant d'oser intervenir de manière subjective, comme si cette distance semblait contrebalancer les points de vue personnels qu'il livre ; Depardon cultive cet art d'être juge et partie en journalisme documentaire.

La voix off engendre d'autres effets, possède d'autres avantages pour le réalisateur. Si elle « *divulgue faiblesses et fragilités* » du récit, en en faisant « *son prix et sa valeur* » pour Antony Fiant, elle « *conserve des capacités organisatrices au niveau de ce récit* ». Elle permet au **télé spectateur de se retrouver, de ne pas se perdre** entre information et introspection. Si les textes de Raymond Depardon peuvent paraître en premier lieu « fouillis », mélangeant les genres, ils restent systématiquement construits et **compartimentés. Il y a le temps de l'autobiographie (souvent perçue comme un regard vers le passé) et celui de l'actualité, du présent. Ils ne se confondent pas mais s'enrichissent l'un de l'autre.** Ainsi dans *Journal de France*, Claudine Nougaret est la voix-off de la mémoire, la gardienne des souvenirs. Elle ne s'exprime que sur les *rushes*, extraits de films et inédits remontés des limbes du couple. Elle raconte. Raymond Depardon, lui, est dans l'action. Il est au travail. Il parle au présent, déroule son projet. De la même façon dans *Afriques*, le temps de la réflexion et celui de la prise de vue sont clairement séparés, par un autre procédé toutefois. Le documentariste utilise d'ailleurs

près de trente fois le terme d' « *aujourd'hui* ». Habitué et fin connaisseur de l'Afrique, il s'est rendu à de nombreuses reprises depuis ses 17 ans sur le continent africain, en reportage, en tournage, de documentaire ou de fiction. Il fait dans *Afriques*, le point sur les douleurs du continent, mais aussi les siennes. Pour ne pas tout confondre et perdre son public entre passé et présent, réminiscences et événements, il abuse de ce mot « *d'aujourd'hui* » devenu presque un tic de langage.

Cette voix-off, subjective, sensible, à la première personne, de Raymond Depardon, est une « *forme d'autocommentaire* » pour Silvia Paggi. Elle provoque à chaque nouveau film « *une retrouvaille* » entre le public et le cinéaste, elle est « *la marque* » d'un auteur. Elle permet donc de créer un dialogue avec son public, d'instaurer une relation de confiance marquée par l'égalité entre celui qui montre, et celui qui reçoit l'information. Quelle est la nature de cet échange ? Comment Raymond Depardon arrive-t-il à la mettre en place ?

II) Le cinéma de Depardon : un cinéma didactique et créateur de dialogue

Depardon cultive tout au long de ses films l'ouverture d'un dialogue avec ses personnages, son sujet -qu'il questionne, observe sans cesse ; mais aussi avec son public, qu'il interpelle et interroge. On perçoit cette volonté de mettre le spectateur dans sa propre position. En cela, Depardon incarne parfaitement la figure de médiation et son cinéma vise à parler à tous de tous. Il rejoint l'idée d'un cinéma documentaire comme créateur de dialogue, de sens commun via un vécu partagé, transmis. A ce propos, nous pouvons entamer ici une réflexion sur les fonctions du documentaire.

A) Depardon : un cinéma fonctionnel ?

Le cinéma, une des pratiques culturelles les plus populaires, rassemble, fait partager un univers, une histoire à un grand public le temps d'un instant. Avant tout, le cinéma est un *intermédiaire dans le processus de communication*. Il a donc pour but d'interagir avec le monde. La pratique d'un cinéma documentaire et journalistique vise donc à souligner l'existence de telle ou telle problématique en la relayant médiatiquement. Tournant autour de la figure de l'auteur, deux relations sont donc perceptibles *a priori* dans le cinéma documentaire : celle du réalisateur avec les personnes qu'il filme et celle du réalisateur avec son public. On l'a vu plus haut, cette dernière relation semble *de facto* déséquilibré dans la mesure où le réalisateur possède le pouvoir de présenter l'image, de la travailler et d'énoncer son discours. Le film documentaire serait donc un **médiateur** entre des mondes, entre des personnes. C'est ainsi que le conçoit Depardon et c'est dans cette perspective que nous pouvons expliquer ses interventions, ses commentaires, le partage de ses émotions avec le spectateur.

Une troisième relation est cependant sous-jacente dans le film documentaire : celle entre le filmé et le public. Le film documentaire et particulièrement le cinéma direct, s'inscrit dans un espace-temps en continuité avec le réel, avec le présent du visionnage. Le film documentaire sert de pont entre le sujet filmé et le spectateur.²⁷ Le cinéaste a

27 A ce propos, le philosophe Gilles Deleuze note : « (...) C'est précisément **le but du cinéma-vérité** ou

donc ce rôle d'intermédiaire, de lien. Raymond Depardon l'endosse complètement dans la mesure où il a sans cesse recours au commentaire, où il interpelle souvent son public, il ouvre le dialogue : « voici ce que je vois, qu'en dites vous ? » Il crée ainsi un *continuum* entre lui et son public, dans l'espace comme dans le temps.

Le cinéma documentaire journalistique aurait d'abord pour effet premier de créer du commun, d'impulser le dialogue. On comprend alors que Depardon ait utilisé ce langage (cinématographique et journalistique) pour produire du journalisme de l'ordinaire. « *C'est parce que je cherche l'humain chez l'autre et non l'individualité que filmer est possible* » dit Denis Gheerbrant, lui même cinéaste documentaire dans la lignée du cinéma direct. Dans une perspective plus idéologique, le cinéaste russe Dziga Vertov percevait également son *kino-pravda* de la même manière « universaliste ». Dans quelle(s) mesure(s) Depardon relaie-t-il cette fonction du film documentaire qui fait de lui « un pont » entre les hommes ? Quelle(s) relation(s) met-il en place avec l'autre côté de l'objectif (que ça soit le filmé ou son public) ?

1- Un partage qui va jusqu'à la technique

Raymond Depardon n'expose pas uniquement ses « états d'âmes et réflexions personnelles » pour se rapprocher de son téléspectateur. Il n'affiche pas seulement la genèse de chacun de ses projets par un commentaire ultra subjectif, il indique également leur réalisation. Il se transforme régulièrement en professeur. Dans un souci de loyauté envers son public, il glisse des annotations techniques, esquissant presque une sorte de « documentaire pour les nuls ». Alors que Claudine Nougaret, détaille la méthode Depardon dans *Journal de France*, « son cinéma direct basé sur l'écoute et le regard », Raymond Depardon la met en pratique, la décrit. « *Il faut que j'ai un coup de cœur quand même ! Il y a beaucoup de critères. Il faut que je reste toujours aux aguets. Dès fois on est bon, des jours pas bons. Il a peut-être fallu que je passe par plein de voyages à l'étrangers, toute cette vie remplie de reporter photographe à courir après l'actualité qui*

du cinéma direct : non pas atteindre à un réel tel qu'il existerait indépendamment de l'image, mais atteindre à un avant et un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils sont inséparables de l'image » page 55, *L'image-temps*, Cinéma 2, éditions de Minuit (coll. « Critique »), 1985.

m'a motivée pour au fond revenir et photographier ce territoire que je ne connais pas si bien. » *Journal de France* retranscrit son aventure, son tour du pays à capturer les sous-préfectures françaises, les villages, maisons, bar-tabac entre deux époques, à peine au 21^e siècle. Se donnant toujours de nouvelles contraintes techniques, il entreprend ce travail cette fois-ci armé d'une chambre noire, à l'ancienne. On le voit préparer ses prises de vues, attendre parfois longtemps, qu'une voiture, un piéton ne vienne pas s'inscrire dans le cadre, parasiter le plan.

« Faire des photos à la chambre, c'est tout un exercice ! Il faut ouvrir l'objectif, viser, cadrer, faire le temps de pause, fermer l'objectif, mettre un châssis, bien vérifier qu'on a armé, que tout est fermé, ouvrir le volet, respirer un grand coup. »



Figure 28 : Raymond Depardon compte et explique le temps de pose de la prise de vue à la chambre.
(source : capture d'écran de *Journal de France*)



Figure 29 : Raymond Depardon va jusqu'à montrer sa chambre noire portative, l'envers du décor.
(source : capture d'écran de *Journal de France*)

On ne sait pas trop à qui il parle, s'il s'adresse à lui-même ou délibérément au téléspectateur. Plus loin il insiste : « *J'essaie de faire une photo, et il y a toujours quelqu'un. Comme j'ai une seconde de pause, je ne peux pas avoir de voiture ou de piéton. Bien sûr si j'étais avec un 24x36, un Leica... hop, je ferais une photo à chaque fois ! [...] Je la double, on ne sait jamais ce qui peut arriver. Je l'ouvre un peu, je la braquette comme on dit. Je fais un petit écart de diaphragme. Avec cette génération, j'ai toujours peur d'être sous ex !* » Il s'arrête n'importe où avec son camion qu'il gare à cheval sur un trottoir sur un pont, et attend la bonne lumière en monologuant sur la technique. Son trépied évoque ceux des chantiers, des ingénieurs des ponts et chaussés, il est un véritable artisan qui « *fabrique* » des films ainsi que l'exprime Claudine Nougaret.



Figure 30 : Raymond Depardon et son trépied sur les routes de France. (source : capture d'écran de *Journal de France*)

Dans *les Années Déclics*, même obsession pour la technique, sa vulgarisation, son explication. Dès le début du film, il détaille le procédé filmique : deux projecteurs, l'un pour les souvenirs photographique, l'autre pour ceux cinématographique. Au milieu, Raymond Depardon qui tourne les pages de sa vie, des vingt premières années de travail de l'image. On voit ses mains qui prennent les clichés, ses doigts qui pointent certains détails, le bruit des feuilles comme celui du déclencheur dans *Journal de France* où Claudine Nougaret présente également « *Patrick* », un ami qui tire les argentiques noirs et blancs de Raymond Depardon dans le Jura. Dans *Afriques*, il va jusqu'à prendre son

téléspectateur par la main. « *Regardons ensemble. Depuis que ce plan séquence avance...* ». Le cinéaste a rédigé un **commentaire didactique, il précise son état d'esprit dans un but de communion avec son public.** « *J'ai un grand sentiment d'impuissance. Que pouvons-nous faire ? Je vous ai dit qui je suis et quelles sont les circonstances de ce tournage. Ces images sont ma mémoire, cette sélection est mon regard. Je me suis efforcé de filmer peu de choses, de vous montrer presque tout. Il y a la lumière des visages, des silences et des rires. [...] J'avoue ma perplexité communiquée par les images, les sons et les mots, les douleurs quotidiennes en Afrique.* » Raymond Depardon abolit les règles de distance, avec les filmés mais aussi avec les télésectateurs. Il mélange prise de vue et *making-off*, pour donner un point de vue, le sien, sur les événements qu'il filme. Leur autonomie n'a de valeur qu'à travers le prisme de sa subjectivité, garante d'une contextualisation nécessaire au respect des filmés. Lors de sa première escale en Afrique du Sud, il commence par rappeler l'histoire du pays avant d'enchaîner de but en blanc sur ses impressions personnelles : « *Le pays est riche pourtant, boisé et agricole, bordé de l'océan indien où Vasco de Gama fut le premier visiteur il y a 5 siècles. Il n'est pas agréable de filmer un enterrement. Pourtant ces gens que je ne connais pas ne m'ont manifesté aucun désaccord. Je préfère m'éloigner et les laisser à leur chagrin. Pendant que je tourne ce plan, je n'écoute pas le son de mon magnétophone qui marche tout seul. Peut-être qu'elle est là la souffrance.* »

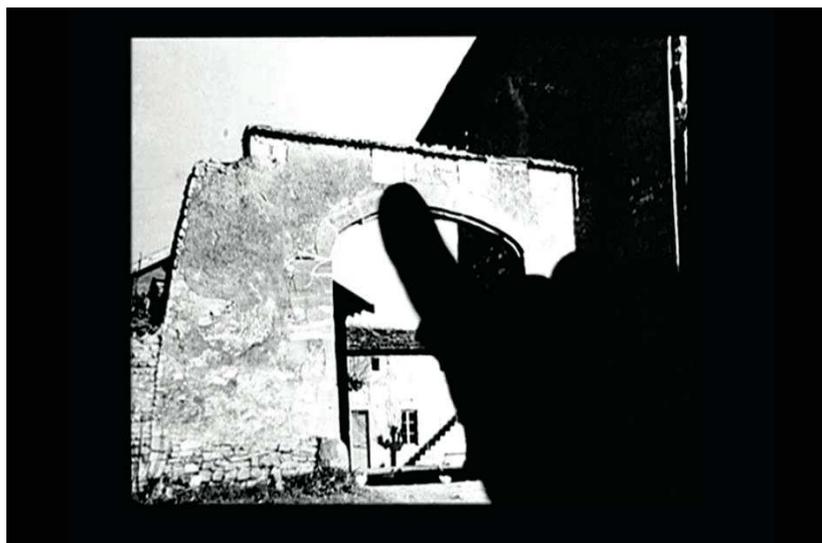


Figure 31 : le doigt de Raymond Depardon sur le rétroprojecteur guide le télésectateur dans sa lecture des images. (source : capture d'écran des *Années Déclics*)

Raymond Depardon relève le défi de se mettre en scène dans ses documentaires, sans jamais accaparer l'objectif. Il le fait pour se mettre au service de l'information : il montre comment il en a eu connaissance, et attache un soin particulier à introduire ses « fixeurs », comme dans *Afriques* où il présente Carole, l'infirmière française qui l'a introduit dans le « mouvoir » soudanais, ou bien le Portugais qui l'emmène rencontrer les Mokuvaes, une population angolaise minoritaire. Il révèle et partage le quotidien technique du journaliste avec son public. Mais Raymond Depardon montre aussi qui il est, et comment il filme pour se mettre au service de son public. Comment arrive t-il à mettre en place un échange paritaire de l'information avec les téléspectateurs ?

2- S'engager, donner de sa personne pour résoudre « l'échange inégal » avec le filmé

« Dans la photo il y a toujours du vol, et c'est même la force de la photographique, contrairement à l'idée préconçue qu'il faut l'accord des gens. Bien sûr qu'il faudrait l'accord des gens, mais ce n'est pas toujours possible » avoue Raymond Depardon aux auditeurs de *Radio-Photo* sur France Culture en 1980. Le complexe photographique, cette relation bancale entre photographiant et photographié, se retrouve dans le cinéma documentaire. Comment garantir au filmé que l'on respecte son authenticité, sa vérité, sa quotidienneté ?

Le cinéaste doit alors s'engager, donner de sa propre personne. Richard Lioger y définit même ici la différence entre fiction et documentaire, dans son article « Le documentaire dans son histoire, technique et esthétique du documentaire ethnologique ». Elle se loge, selon lui, dans « **la nature du lien social qui unit filmant et filmé, non pas parce que dans un cas les filmés sont des acteurs (professionnels), qui jouent une scène (on peut tout aussi bien jouer une scène dans un documentaire), mais plutôt parce que dans le documentaire, les acteurs ne sont pas payés.** » Cette relation entre filmé et filmant dans le documentaire est donc gratuite, pure, et le salaire du filmé, caractérisant le film de fiction, est remplacé par une promesse de vérité. Un contrat, même implicite, est déterminé. « Résolu par la question de l'argent » en fiction, il l'est dans le documentaire, par « la restitution d'une image-son qui soit au minimum, le témoignage de la juste

relation sociale entre le filmant et le filmé. » Raymond Depardon s'ancre dans cette théorie, il est conscient du pouvoir de ses mots et de sa propre monstration.

Il détaille : « ***Il faut qu'il y ait un partage, un échange, et ça m'apparaît juste. Il faut faire attention avec la caméra, il ne faut pas qu'elle arrive de manière trop brusque. [...] Ils pourraient très bien vous dire « mais attendez-là ! Il y a tricherie. Moi c'est à vous que je parlais, pas à la caméra. Il faudrait presque qu'il y ait une caméra fictive qui soit là : vous discutez, buvez un café et elle est là simplement pour qu'elle soit aussi un interlocuteur.*** » Il confiait déjà aux Cahiers du cinéma : « *pendant tout une période, j'ai fait des photos sans me poser de questions. Puis je me suis rendu compte que j'avais une réticence, j'ai eu besoin de faire des marques de distance, de cadre, pour qu'il y ait une part d'échange, pour que ça ne soit pas complètement un vol. C'est un problème éthique : tenter de laisser aux gens leur autonomie, leur liberté.* »²⁸

Mais il va plus loin avec l'autobiographie qu'il dessine en filigrane tout au long de son œuvre qui lui sert à nouveau de caution morale. En engageant son intimité, en s'abandonnant à la caméra ou au micro, il s'implique, se découvre, fait le pari d'une « *juste relation sociale* » avec ceux qu'il filme. Il s'attache à mettre en scène leur égalité. Il montre patte blanche, témoigne de son honnêteté, luttant contre le « *vol* » à l'origine de toute image. Les textes personnels de Raymond Depardon, qu'ils soient écrits comme dans *Notes*, ou lus dans ses films, lui permettent de « payer » de sa personne le photographié/filmé et d'ainsi assurer au téléspectateur, sa bonne foi. Il crée ainsi un « *dialogue* », développe Jean-François Chevrier, « *comme s'il s'exposait en même temps qu'il regardait les autres.* » Raymond Depardon, met à nu son intimité comme un reporter de guerre se risque sur le front. Dans *Journal de France*, il exhibe avec sa compagne et ingénieure du son, des « *bribes de leur mémoire* », leur rencontre, leur premier voyage dans le désert. Claudine Nougaret apparaît à l'image, raconte dans un sourire à un ami, dans un café, en noir et blanc : « *on ne faisait que de s'engueuler !* »

28 « Classe de maître » donnée par Raymond Depardon à l'UQAM (faculté de communication canadienne), chaire René Malo : <http://chairerenemalo.uqam.ca/classes-de-maitres/ra.html>, version PDF : http://chairerenemalo.uqam.ca/upload/files/Textes_PDF/Classe_de_Maitre_Raymond_Depardon.pdf

Son commentaire en voix-off vient justifier l'extrait, qui pourrait passer pour une exhibition de l'intime : « voilà, je viens de rencontrer Raymond, sous prétexte de faire des essais, il n'arrête pas de me suivre et de me filmer. » L'intimité, le travail journalistique et la quotidienneté sont profondément liés.

Raymond Depardon se met en danger, passant même devant la caméra, comme c'est le cas dans *Journal de France* et dans *Les Années Déclics*. A la fin de ce dernier documentaire, autobiographique, il conclue : « *Je n'ai pas l'habitude de parler dans un micro. Mais je n'ai pas à répéter et nous n'avons pas à recommencer. C'était du vrai direct.* » Il ne donne pas l'impression de goûter à ce spectacle, de s'offrir à la fois à l'image et au son par gaîté de cœur. Son visage est tiré, il ne sourit pas, mais il le fait tout de même, comme par devoir. Un devoir vis-à-vis de son public ?



Figure 32 : Raymond Depardon se livre à la caméra et à son public dans *les Années Déclics* (source : capture d'écran des *Années Déclics*)

B) L'accompagnement du spectateur, la mise en situation : l'impression d'être aux côtés de Depardon, un gage moral ?

1- La force d'un commentaire à l'opposé du monologue

On l'a vu, Raymond Depardon donne l'impression d'être un amateur, un regard extérieur à ce qu'il filme. Derrière l'insistance qu'il opère sur le fait qu'il est amateur, en insistant sur sa « déprofessionnalisation », un autre message se cache : celui de dire, « je suis comme tout le monde, je suis comme vous », à ses spectateurs. Depardon apparaît comme l'homme du commun. Il crée une **relation de proximité** avec son public ce qui augmente l'impression de **vérité de ses images, d'authenticité**.

Depardon n'a de cesse d'accompagner son spectateur par le commentaire. Ainsi, l'entrée dans son film *Afriques, comment ça va avec la douleur ?* se fait tout en douceur : l'écran est noir pendant les premières secondes, ce qui permet de se focaliser sur le commentaire oral. Commentaire qui n'en est plus un d'ailleurs puisqu'il n'y a pas d'image. Depardon se livre, explique, **prend son spectateur par la main** pour l'emmener avec lui en Afrique. Il salue son public et place la scène, comme une légende du panorama aux résonances photographiques qu'il nous montre. C'est presque un *making-off* que Depardon réalise par l'écriture. Par exemple, il explique : « (...) *je suis sur la plus haute bute de sable que j'ai trouvé* ». Il agit comme s'il racontait une histoire, son histoire et celui de la réalisation de ce film. C'est aussi dans *Afriques* qu'il énoncera son « contrat de réception » de manière très claire : « *je commence un voyage ; ce n'est pas un road-movie, ce n'est pas un travail d'investigation journalistique. Je vais tenter de regarder et écouter les douleurs ordinaires en Afrique* ».

Encore une fois, Depardon s'y définit comme un simple observateur, un témoin, **se rapprochant** à nouveau de son public – un public qu'il se représente comme lui, européen, occidental. Depardon confond ainsi sa position/son rôle avec celle/celui de son public. La proximité qu'il instaure avec lui est telle qu'il va jusqu'à lui parler de manière directe : « *Rassurez-vous, je ne chercherais pas à vous accabler ; j'espère que je ne*

filmerais pas toujours les mêmes choses (...) mes envies, mes peurs, je ne sais pas d'avance... ». Précisons encore une fois qu'*Afriques* est un film de commande ; il n'est en aucun cas un lieu propice *a priori* –pour Depardon- à parler de lui, contrairement à *Années Décliv* par exemple ou *Journal de France*. Pourtant, il semble que Depardon ne sache pas faire autrement, qu'il ait besoin de se sentir proche de son public afin de pouvoir saisir son sujet et de le transmettre. En parlant de ses envies et de ses peurs, un autre message en filigrane est présent : Depardon se démarque encore du journaliste ici dans la mesure où la figure d'un homme ordinaire, semblable au public, prend le dessus.

Dans **sa relation anticipée (et donc fictive) avec son spectateur**, Depardon immerge son public dans le sujet : en plus du commentaire, on peut aussi penser que le recours au panorama ou aux images fixes contribuent à emmener le public dans l'endroit qu'il a visité. A ce propos, citons encore ces plans sur les routes en Afrique où il laisse tourner la caméra afin de faire partager les kilomètres parcourus. Dès la production de son film, il semble que Depardon veuille emmener son public avec lui, le faire participer.

2- Le « cinéma direct » de Depardon

Dans l'entretien qu'il accorde à la fin d'*Afriques*, l'auteur souligne l'importance pour lui d'ouvrir le dialogue comme gage d'authenticité pour son public. En fait, ce faisant, Raymond Depardon répond à un impératif personnel d'ordre éthique : « *moi je ne voulais pas tricher (...) je sais très bien qu'avec des plans de regard au montage on peut montrer ce qu'on veut ; d'où l'alternative de deux systèmes parallèle, la conscience et le regard.* » Ses commentaires sont donc clairement utilisés dans un but précis : être consciencieux, être véridique envers son récepteur. Depardon poursuit : « *Je suis adepte du cinéma direct : un son lié à une image et on se tait. Là on me demandait de parler* » Il a donc transformé cette commande extérieure pour la faire concorder avec son éthique intérieure, personnelle. « *Je me suis dit, je vais faire des textes, des rendez-vous avec le téléspectateur pour donner mon avis (...) Voilà ce que j'ai vu et voilà ce que je vous montre et il y a très peu de décalage* » entre les deux. Pour lui, cet écart est dangereux et il s'en méfie. Depardon a le souci d'être authentique, proche de son spectateur. Il

s'adresse directement à lui, l'interpelle, se range de son côté, comme lorsqu'il demande face caméra à l'équipe technique hors champ : « *Non, non, ne coupez pas. Voilà ce film est terminé, je n'ai pas l'habitude de parler devant un micro ; mais je n'ai pas à répéter et nous n'avons pas à recommencer. C'était du vrai direct. Durant le tournage de ce film, ma mère est morte.* » En se livrant personnellement (profession de foi, mort de sa mère, utilisation du je), Depardon cultive la sincérité (« *ne pas essayer de séduire* »). **Son éthique est extrêmement présente, il la met en exergue, elle est au cœur de son œuvre, et principalement dans *Les Années Décliv*.**

Déjà à propos de la photographie, Depardon soulignait l'importance de l'échange et le dilemme éthique auquel il était confronté : « *pendant toute une période, j'ai fait des photos sans me poser de questions. Puis je me suis rendu compte que j'avais une réticence, j'ai eu besoin de faire des marques de distance, de cadre, pour qu'il y ait une part d'échange, pour que ce ne soit pas complètement un vol. C'est un problème éthique : tenter de laisser aux gens leur autonomie, leur liberté.* » **On imagine qu'en passant au cinéma, le même problème c'est posé. La part d'échange qu'il mentionne est complétée au cinéma puisque l'échange réside entre le cinéaste et son sujet mais aussi entre le cinéaste et son public.**

A nouveau, on peut penser que sa particularité de tournage (filmer en plan fixe) permet de trouver une bonne distance et de tourner tout en respectant son sujet ainsi qu'en permettant l'ouverture d'un dialogue avec lui. Guy Gauthier écrit à ce propos : « *le cadre fixe n'est pas que point de vue distancié du cinéaste, il est aussi respect de l'échange, dans sa dualité. Le regard du voyeur (cf : photographie, pornographie de l'image) se méfie de lui-même. Il y a dans cette méthode, plus que de la morale et de la mémoire. Il y a souplesse pour laisser place aux questions sans réponse, jusqu'au moment où on trouve le moyen d'y faire face.* » En effet, Depardon ne cherche pas à répondre à tout, sa priorité est même de questionner.

Depardon est une figure hybride par excellence, qui personnifie même le genre, hybride lui aussi, du documentaire ; en étudiant son parcours, la manière dont il se

raconte, on a l'impression qu'il joue sur plusieurs tableaux, qu'il est toujours entre deux frontières, entre l'amateur et le professionnel, le photographe et le cinéaste. Depardon tire sans doute toute sa richesse de cette position indéfinissable, mouvante sans cesse. **La diversité et la multiplicité définissent l'œuvre de Depardon et sa double figure de photographe et de cinéaste qu'il cultive. Il donne à entendre et voir différents points de vue, différentes voix et conserve son indépendance en s'affirmant par le commentaire.**

CONCLUSION

Le journalisme, par définition, témoigne d'une actualité événementielle, raconte l'histoire en direct et se situe dans un temps court. Raymond Depardon a filmé, photographié cette histoire en marche, il est un témoin de son temps. Mais, à travers ses films documentaires, il prend le parti de capturer l'histoire, l'actualité, à travers la quotidienneté et l'ordinaire. Il se focalise sur les « petites gens » et délaisse les grands hommes. Il devient le médiateur de la petite histoire qui fabrique la grande. Il s'inscrit dans le temps long et prend le temps de raconter l'information, plus que de la « rapporter ». En témoignent les plans fixes, les plans séquences panoramiques, la poésie de sa voix-off qui viennent embrasser du regard tous les enjeux de chacun de ses sujets. Dans ce contexte, la parole est accessoire, minimaliste voire inutile et dans tous les cas, subjective. Depardon s'en sert pour justifier ses choix esthétiques, contextualiser et personnaliser son information. Il est un artisan de l'actualité mais aussi de l'image. Il bricole son cinéma, sa propre actualité en s'imposant des contraintes techniques et une éthique journalistique rigoureuse. De façon étonnante, le fait qu'il assume ouvertement sa subjectivité (voire même qu'il la travaille) apporte à son travail un gage de véracité et de neutralité, comme si Depardon était parvenu à trouver un équilibre dans la relation chose/personne filmée-réalisateur-spectateur. En s'exprimant, son travail jouit d'une aura de sincérité.

Son œuvre renferme un discours « métajournalistique » dans le sens où elle dit toujours quelque chose sur son métier, sa profession, celle de photojournaliste comme celle de cinéaste, ce qu'il appelle « *les gens de l'image*. » Malgré tout, sa plus grande force critique lui est destinée à lui, à son propre personnage de « Raymond Depardon ». En effectuant une analyse introspective et une critique forte de son personnage, Raymond Depardon redéfinit sa profession, se la réapproprie, ce qui semble lui permettre de la pratiquer autrement et de l'orienter vers de nouveaux sujets d'études qui le touchent, notamment l'ordinaire. De plus, l'autocritique de Depardon (qui passe par sa mise en scène) confère une éthique à son travail et semble lui permettre de respecter ses principes personnels. L'homme se confond avec le journaliste. A travers l'aspect autobiographique

de ses documentaires où le cinéaste évoque son enfance, son passé, ses amours, il s'engage et promet aux filmés de respecter leur vérité, comme aux téléspectateurs, de le leur transmettre. Il lutte contre le mécanisme de *profilmie* par un effacement de distance et par une « *méthode Depardon basée sur l'écoute et le regard* ». ²⁹ En s'affirmant de la sorte, en assumant sa subjectivité, son parcours, ses créations, il trouve une alternative au photojournalisme et au reportage d'auteur qui entrent en crise dans les années 1980. Héros du quotidien, il réactualise le mythe du reporter qui devient un être sensible, à l'écoute des douleurs ordinaires du monde.

Persiste une ambiguïté dans le travail de Raymond Depardon : alors qu'il prêche une simplicité déconcertante et la confrontation aux « *petites choses du quotidien* », il peut être accusé d'intellectualiser son propos par l'intermédiaire de ses commentaires très écrits, presque poétiques, qui peuvent refroidir, désarmer son public, paradoxe pour le fils de paysan qu'il est ! On pense à la réaction de Sergueï Eisenstein à la sortie de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov, en 1929, qui qualifiait ce film, symbole du cinéma direct, de: « *coq-à-l'âne formalistes et pitreries gratuites dans l'emploi de la caméra.* » Les confidences autobiographiques de Raymond Depardon arrivent toutefois à le sauver de cet écueil, en apportant une caution à la fois morale, professionnelle et déontologique.

L'utilisation personnelle du documentaire permet aussi à Depardon de soigner ses propres douleurs et angoisses. Alors qu'il fait escale en Ethiopie dans *Afriques*, le réalisateur confie en voix-off : « *Je suis seul avec mon voyage, seul au milieu de l'Afrique, loin de l'actualité et loin des événements, et pourtant au cœur de quelque chose. J'aperçois les vrais problèmes, je suis heureux de montrer l'Afrique que j'aime.* »

Finalement les documentaires de Raymond Depardon, héritiers de sa pratique photographique, lui permettent avant tout de se forger une identité, professionnelle comme personnelle, ainsi qu'une légitimité. Chacune de ses œuvres est une profession de foi. Il écrivait dans *Notes* avant tout ne pas « *chercher à séduire* » : « *il faut attendre d'être aimé pour ce que l'on est et ne pas chercher à être différent, ne pas tricher. C'est*

29 Claudine Nougaret, citation extraite de *Journal de France*.

ce dont j'avais besoin à cette époque-là – être aimé pour ce que je suis – ce que j'ai trouvé depuis. Ne pas être aimé parce qu'on revient de la guerre ou du reportage, et pour tout l'apparat du métier. Donc rester un peu en retrait, être « normal » ».

Toutefois ce romantisme autobiographique dévoile une limite. En devenant « *le personnage Depardon* » et en « *s'exposant comme tel* », il rapproche dangereusement le documentaire de la fiction et mélange les genres, rend difficile la séparation. De fait lorsque dans *Journal de France*, il part seul sur les routes, qui le filme au volant de son camping-car ? Claudine Nougaret, son ingénieure du son, sa compagne, sa voix-off, la gardienne de leurs souvenirs filmés, « *bribes de leur mémoire* » ? Ou bien lui-même ? Aucune indication n'est donnée. Dans tous les cas, il se met en scène, entre dans le champ de la caméra, produit une mise en abyme certaine du journaliste qu'il est devenu.



Figure 33 : Raymond Depardon derrière le volant et le pare-brise de sa camionnette. Qui filme ?
(source : capture d'écran de *Journal de France*)

Gilles Saussier, photoreporter et professeur à l'école nationale supérieure de la photographie à Arles mettait déjà en garde en 2001, dix ans avant *Journal de France*, sur la fabrique d'un « *autre type d'actualité* » basée sur le « *je* ». C'est ce que fait Depardon qui mène des reportages de fond tout en se racontant. Il altère la définition d'actualité en la recentrant sur l'*infra-ordinaire* et contribue ainsi à rendre son cinéma documentaire singulier et original.

Depardon insuffle donc une nouvelle forme d'expression journalistique, mêlant éthique, subjectivité et information ; il rompt avec la tendance journalistique qui a pu revendiquer la neutralité du journaliste. Depardon traite ses sujets de manière totale, au point d'immerger son spectateur. Il prend parti, donne son point de vue mais en ouvrant le dialogue. Rien de ce qui est dit ou montré n'est péremptoire. Ce faisant, Depardon permet un nouveau souffle esthétique dans l'information journalistique, ce qui confère à son cinéma un pouvoir d'attraction. En redéfinissant son regard de journaliste au travers de son travail cinématographique documentaire, Depardon se penche sur l'ordinaire, sur le quotidien qu'il sublime en lui donnant une puissance, à la fois informative et esthétique.

ANNEXES

Figure 1 : Photographie officielle du Président de la République François Hollande, par Raymond Depardon (source : site internet de l'Élysée).....	5
Figure 2 : La mère de Raymond Depardon nourrissant les poules de la ferme (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>)	24
Figure 3 : Le père de Raymond Depardon fauchant ses champs (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>).....	24
Figure 4 : Le travail quotidien n'était pas seulement une façon de s'entraîner à photographier et à filmer, il s'agit d'un véritable recours narratif et journalistique pour Raymond Depardon, il ponctue ses œuvres (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	25
Figure 5 : Raymond Depardon cite ses sources à la fin d' <i>Afriques</i> (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	26
Figure 6 : Raymond Depardon capte dans ses documentaires la magie du quotidien (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>)	27
Figure 7 : En se mettant à hauteur d'homme et grâce au plan séquence, Raymond Depardon se fond dans le décor (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	27
Figure 8 : A l'image des enfants qu'il enregistre, Raymond Depardon fait confiance à l'improvisation (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>)	27
Figure 9 : Raymond Depardon s'efface dans ses documentaire pour laisser à ses filmés "une chance d'apparaître comme ils sont". (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>)	29
Figure 10 : Raymond Depardon suit le quotidien de porteuse d'eau, au sens propre comme figuré (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>)	30
Figure 11 : Le cinéaste compare sa "douleur" à la légèreté des porteuses d'eau, malgré la difficulté de leur quotidien (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	30
Figure 12 : Raymond Depardon s'entraîne adolescent à filmer en montant... (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>)	31
Figure 13 : ... et en descendant les marches de la ferme de ses parents (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>).....	31
Figure 14 : Raymond Depardon, jeune journaliste, continue de s'entraîner en marchant même si "ces plans ne servent qu'à lui", comme ici au Venezuela. (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>).....	32
Figure 15 : Nelson Mandela pose pendant une "vraie" minute devant la caméra de Raymond Depardon (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	33
Figure 16 : ne pas trahir la réalité passe par filmer certains couchers de soleil pour Raymond Depardon. (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	34
Figure 17 : Dans la camionnette de Police Secours (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>).....	35
Figure 18 : le travail du journaliste consiste aussi à répartir les sujets, trouver et envoyer ses collègues photographes sur le terrain. (source : capture d'écran de "5 minutes pour mieux connaître Raymond Depardon" - Dailymotion).....	36

Figure 19 : Les photographes de l'agence Gamma négocient une photo de l'acteur Richard Gere alors qu'il s'est plaint aux policiers de l'insistance des journalistes. (source : capture d'écran des informations télévisées d'antenne 2 du 11 janvier 1982 - INA).....	37
Figure 20 : Filmer les pieds nus d'une ramasseuse de bois éthiopienne, un acte "politique" pour Raymond Depardon. (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>).....	38
Figure 21 : le caractère autobiographique des documentaires de Depardon se matérialise par ses apparitions fugaces, comme ici dans le reflet d'une fenêtre de la ferme du Garet. (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>)	42
Figure 22 : la diversité du travail journalistique de Raymond Depardon, des chars russes en Tchécoslovaquie... (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>).....	43
Figure 23 : ... aux divagations nostalgiques et poétiques devant les lacs éthiopiens. (source : capture d'écran d' <i>Afriques</i>)	43
Figure 24 : le dispositif technique du documentaire autobiographique de Raymond Depardon : un rétroprojecteur pour les photos, et un vidéo-projecteur pour les vidéos. (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>).....	48
Figure 25 : l'oeuvre de Raymond Depardon est sous tendue par son tiraillement entre ses origines sociales paysannes et sa passion pour l'image. (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i> , photographie de R.D alors adolescent à la ferme du Garet)	49
Figure 26 : Raymond Depardon n'hésite pas à mettre en scène son propre personnage. (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>).....	55
Figure 27 : Raymond Depardon compte et explique le temps de pose de la prise de vue à la chambre. (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>).....	58
Figure 28 : Raymond Depardon va jusqu'à montrer sa chambre noire portative, l'envers du décor. (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>)	58
Figure 29 : Raymond Depardon et son trépied sur les routes de France. (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>)	59
Figure 30 : le doigt de Raymond Depardon sur le rétroprojecteur guide le téléspectateur dans sa lecture des images. (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>).....	60
Figure 31 : Raymond Depardon se livre à la caméra et à son public dans les <i>Années Déclics</i> (source : capture d'écran des <i>Années Déclics</i>).....	62
Figure 32 : Raymond Depardon derrière le volant et le pare-brise de sa camionnette. Qui filme ? (source : capture d'écran de <i>Journal de France</i>)	66

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W, *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, 1980.
- ALLEN Robert C et GOMERY Douglas, *Faire l'histoire du cinéma, les modèles américains*, éditions Nathan, 1993.
- AUMONT Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire*, Gallimard, collection Les Cahiers du Cinéma Gallimard, 1980.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* « Tome 4 : une esthétique de la réalité », 1962.
- BELLOUR Raymond, « Autoportraits », in *Communication*, 48, 1988.
- BESSALEL Jean et GARDIES André, *200 mots-clés de la théorie au cinéma*, éditions du Cerf, 2011.
- BOUTAUD Jean-Jacques et Eliseo VERON, *Sémiotique Ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*, Paris, Lavoisier, collection Forme et Sens, 2007.
- CHABER Garance, « Le festival Visa pour l'image, une identité culturelle ambiguë », dans *Etudes photographiques*, 15, novembre 2004.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma* « tome 2, L'image-temps », Les éditions de Minuit, 1985.
- DEPARDON Raymond, *La solitude heureuse du voyageur* (1998) précédé de *Notes* (1978), éditions Points, octobre 2006.
- DEPARDON Raymond, *Errance*, éditions Points, 2004.
- FIANT Anthony, « Entre subjectivité et narration : la voix-off dans quelques documentaires français contemporains », in *Cahiers de narratologie*, 20, 2011.
- GAUTHIER Guy, *Un siècle de documentaires français*, éditions Armand Colin, 2004.
- GAUTHIER Guy, *Le documentaire – un autre cinéma*, éditions Armand Colin, 4ème édition en 2011.
- GAUTHIER Guy, « RAYMOND DEPARDON, PHOTOGRAPHE ET CINEASTE : COINCIDENCES », *CinémAction*, le documentaire français- n°41, pages 137 à 143, dossier réuni par René Prédal éditions Cerf, 1987
- NINEY François, *Le documentaire et ses faux semblants*, éditions Klincksieck, novembre 2009.
- LAVERGER Cyril, « Empty Quarter (une femme en Afrique) de Raymond Depardon : l'image d'une voix off », in *Cahiers de narratologie*, 20, 2011.
- LIOGER Richard, « Le documentaire dans son histoire », éditions Le Portique, 3, 1999.
- MAILLARD Fabienne, « La vacance dans la pratique photographique comme source de création : étude de quelques photographes voyageurs (Bernard Plossu, Raymond Depardon, Pierre Verger) », in *Les cahiers de la création*, 4, 2011.

- MOREL Gaëlle, « Esthétiques de l'auteur, signes subjectifs ou retrait documentaire », in *Etudes photographiques*, 20, juin 2007.
- PAGGI Sylvia, « Voix-off et commentaire dans le cinéma documentaire et ethnographique », in *Cahiers de narratologie*, 20, 2011.
- PAPADIMITROPOULOS Panayotis, « Le « sujet » Depardon, les résonnances philosophiques de son œuvre », in *Marges*, 02, 2004.
- PATAUT Marc et ROUSSIN Philippe, « Photographie, art documentaire », in *Tracés, revues de sciences humaines*, 11, 2011.
- PEREC Georges, *L'infra-ordinaire*, Le Seuil, 1989
- PERRAULT Pierre, *L'oumigmatique ou l'objectif documentaire*, éditions l'Hexagone, 1996.
- ROUCH Jean, « La Mise en Scène de la Réalité et le point de vue documentaire sur l'imaginaire », in catalogue Jean Rouch, une rétrospective, ministère des Affaires Étrangères sous la direction de Pascal Emmanuel Gallet, 1981.
- SABOURAUD Frédéric (et Raymond Depardon), « Depardon/Cinéma », *Cahiers du Cinéma*, 1992
- SAUSSIÈRE Gilles, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », in *Communication*, 71, 2001.
- TISSERON Serge, « Des raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et de la difficulté à ne pas confondre le document et le monde. », in *Communications*, 80, 2006.
- VERON Eliseo, « Il est là, je le vois, il me parle », *Communications* n°38, 1983. Enonciation et cinéma (pages 98-120)
- VERON Eliseo, « L'analyse du contrat de lecture ; une nouvelle méthode pour les études de positionnement des supports presse », IREP, 1985.

WEBOGRAPHIE

Yann KILBORNE, « Le cinéma à la frontière du réel - Contribution à une réflexion sur le concept de "limite" à travers l'exemple de la distinction entre fiction et documentaire », article disponible sur : www.sens-public.org/spip.php?article224#sdfootnote5sym (consulté en février 2015).

LATIL Philippe, La méthode Depardon, Arte, juin 2012 (consulté en février 2015).
<http://www.arte.tv/fr/la-methode-depardon/6730552,CmC=6730680.html>

PEREC Georges, « Approches de quoi ? » sur le site : <http://www.remue.net/cont/perecinfraord.html> (page consultée en mai 2015)

Penser le cinéma documentaire, Télé AMU, Université Aix-Marseille – Vidéo, Canal U
http://www.canalu.tv/video/tcp_universite_de_provence/les_strategies_de_realisation_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_7.6972 consulté en avril 2015
www.canalu.tv/video/tcp_universite_de_provence/theorie_du_film_documentaire_penser_le_cinema_documentaire_lecon_3.6784 (consulté en avril 2015)

Classe de maître donnée par et pour Raymond Depardon à l'UQAM (faculté de communication) au Canada : <http://chairenemalo.uqam.ca/classes-de-maitres/ray.html> (disponible en version PDF : http://chairenemalo.uqam.ca/upload/files/Textes_PDF/Classe_de_Maitre_Raymond_Depardon.pdf) consulté en mars 2015

Le site d'analyse du Cinéclub de Caen (exemple : <http://www.cineclubdecaen.com/analyse/documentaire.htm>, consulté en mars 2015)

Le Réseau d'Etudes sur le Journalisme (REJ), « Ordinaire : de l'invention à l'ordinaire », disponible à cette adresse : http://www.reseau-etudes-journalisme.com/?page_id=27 (page consultée en novembre 2014)

RESUME

L'objectif de cette recherche était de comprendre en quoi Raymond Depardon est une figure à part du journalisme français et comment il contribue à « révolutionner » le cinéma documentaire. Photo-reporter, cinéaste, documentariste, l'homme a exploré de multiples genres médiatiques tout au long de sa carrière pour dire le monde qui l'entoure. Si la forme varie, son but reste toujours le même : raconter l'actualité, qu'elle soit « chaude » ou « froide », quotidienne ou « news ». L'analyse de quatre de ses documentaires – *Reporters* (1981), *Les Années Déclics* (1984), *Afriques, comment ça va avec la douleur ?* (1996), *Journal de France* (2012) – prouve que Raymond Depardon demeure et s'affirme comme journaliste, malgré des objets médiatiques parfois surprenants et poétiques qui relève de l'*infra-ordinaire* (notamment évoqué par Georges Perec).

L'étude de ces documents nous a permis de vérifier l'importance de la subjectivité pour le genre documentaire et à quel point elle prend part à sa définition. Chez Raymond Depardon, cette subjectivité se traduit tout d'abord par une utilisation précise de la voix-off, tour à tour absente ou omniprésente. Il instrumentalise le commentaire et en fait un véritable outil politique pour alimenter son propos, qu'il soit dénonciateur ou empathique. Caractérisé par une exhibition autobiographique et une assomption du temps « réel », Raymond Depardon a profondément renouvelé le genre documentaire dont il partage le caractère hybride, tout en produisant un puissant discours méta-journalistique.

This study aims to wonder in why Raymond Depardon is a « unique » documentary maker and to understand how he has been contributing to revolutionize the documentary movies. Photojournalist, moviemaker, documentary maker, he has investigated and exploited many different media forms all through his career in order to describe the world. Nevertheless, his goal remains the same : telling news, no matter if they are « cold » or « hot » news. Through the study of four documentaries – Reporters (1981), Les Années Déclics (1984), Afriques, comment ça va avec la douleur ? (1996),

Journal de France (2012) – we may assume that Raymond Depardon asserts himself as a journalist, even if his media subjects are sometimes surprising and poetic.

While analyzing these documentaries, we have been discovering the importance to subjectivity in the documentary movie and how much subjectivity is defining this media form. With Raymond Depardon, this subjectivity is firstly expressed by a precise utilization of the voice-over narration, absent or ubiquitous. He instrumentalizes the documentary commentary as a strong political tool to make his intention thicker, even if he has an empathic intention or a critical one. Raymond Depardon may be characterized by an autobiographic exhibition and a position stuck to a « real » or « human » time. His work has been deeply renewing the documentary movie genre with which he shares the hybrid characteristic, while using it to produce a powerful metajournalistic speech.

MOTS-CLES

Raymond Depardon

Cinéma documentaire

Photojournalisme

Sémiotique

Infra-ordinaire