

*Journal de France* de Claudine Nougaret  
et Raymond Depardon

## Depardon et le désert français

PAR JOACHIM LEPASTIER

Difficile de commencer un film par une image aussi banale : un croisement de deux rues, un bar-tabac, quelques boutiques, des passants qui ne paraissent même pas se soucier d'être filmés. En voix off, Raymond Depardon explique qu'il attend qu'il n'y ait plus personne pour prendre une photo. Sa technique de prises de vues (chambre posée sur pied) nécessitant un temps de pose relativement long (une seconde), il est nécessaire que le cadre soit vide de toute présence humaine, pour ne pas laisser des spectres fuyants sur l'image. Faire résonner une attente de photographe avec la durée exacte d'un plan de cinéma, tout en laissant le spectateur libre d'appréhender la plasticité cachée de ce coin de France : voilà bien la magie de Depardon, qui en un début apparemment anodin, condense toute l'éthique et la rigueur d'une démarche qui, depuis près de cinquante ans, croise les pratiques du cinéma et de la photographie tout en s'interrogeant, de manière vivante et sensible, sur les différences entre ces deux médiums.

Plus secrètement encore, il y a, dans cette entame, le paradoxe traversant toute l'œuvre de Depardon : chercher longtemps la bonne place et le bon moment tout en les capturant par un regard empreint d'effacement. Il faut saisir l'instant mais ne pas laisser de traces. La France qu'arpente et saisit Raymond Depardon dans sa chambre 20 x 25 apparaît comme un pays presque fantôme, hanté par le spectre du dépeuplement. Ainsi, les seules personnes qu'il croise sur sa route sont un drolatique trio de petits vieux sur leur banc, ironisant sur

leur enracinement dans ce même endroit depuis près d'un siècle et sans doute encore pour les vingt prochaines années. Dans cette France si profonde qu'elle n'est même plus regardée, Depardon le solitaire croise d'autres solitudes, mais que vient-il y chercher ? Voilà l'énigme à plusieurs dimensions qui sous-tend le film. Au départ, il y a un projet plastique, concrétisé par une grande exposition à l'automne 2010 à la Bibliothèque nationale de France : un inventaire photographique tenant à la fois de l'observatoire du paysage et d'un répertoire d'invariants topographiques.

Embarqué dans le camping-car du photographe, *Journal de France* prend la suite immédiate de cette démarche au long cours. La singularité du style photographique de Depardon travaille aussi sur un certain évitement de l'imagerie. Quand il cadre la signalétique agressive d'une entrée de ville, il esquivé le pop art ; quand il cadre un café de village sous la neige, il esquivé la carte postale ; quand il cadre un paysage, il esquivé l'élégie du terroir ; quand il cadre des châteaux d'eaux et des poteaux télégraphiques, il esquivé la froideur clinique. La démarche de Depardon vise plutôt à traquer des archétypes, tout en les restituant dans leur environnement sensible, loin de toute idéalisation (il fuit « les lumières flatteuses »). Chez Depardon, rigueur n'est guère synonyme de systématisme, et lui-même est trop conscient de toutes les dialectiques qui s'opèrent entre photographie et cinéma pour que ce film ne soit qu'un simple making of. Il s'ouvre donc progressivement vers de



multiples dimensions : autobiographiques, intimes, historiques, sociologiques. La tournée de Depardon tient aussi bien de celle du colporteur que du barde, mais que cherche-t-il vraiment dans ce *never ending tour* photographique ? La réponse n'est jamais donnée frontalement, mais esquissée par des bifurcations plus temporelles que spatiales.

Car le titre *Journal de France* est légèrement trompeur, tant ce film à deux voix (lui, présent seul à l'image ; Claudine Nougaret, elle, prenant en charge la voix off) ne cesse de se déplacer sur d'autres terrains que le territoire national. Cette œuvre d'un couple complice et indissociable est sciemment menée à deux vitesses par deux coauteurs qui avancent chacun sur leur route. Lui, Ulysse naviguant « dans sa capsule », parfois perdu sur un bord de route sans savoir précisément où il se trouve et « connaissant mieux Djibouti que la Meuse ». Elle, Pénélope refusant d'attendre des heures sur le bord de la route pour une belle lumière, rassemblant et commentant des films inédits tournés depuis 1962, tissant une rétrospective du regard depardonien, à la fois connue (les grands films qui dessinent un répertoire des fractures de la société française) et secrète (comment un couple élabore une singulière pratique de cinéma).

Un œil sur le passé, un autre sur le présent et pourtant, une même vue convergente : celle d'un œil qui n'a jamais cessé de faire ses gammes. Entre le tout premier essai de cinéma – un plan-séquence fluide et malicieux sur le pont Saint-Michel il y a cinquante ans –, l'œuvre photographique contemporaine en train de se poursuivre

et les « choses vues » sur les théâtres tourmentés des années 60 (Haïti, Venezuela, Cisjordanie, guerre du Biafra, Printemps de Prague), le film n'établit pas de hiérarchie. Il ne montre finalement qu'une chose, mais primordiale : comment un œil maintient son hygiène du regard, cherchant à situer celui-ci à la fois au cœur de l'événement et dans une captation assumée de l'ordinaire.

Outre le saisissement de certaines anciennes séquences, comme ce repas entre mercenaires français lors de la guerre du Biafra ou ces courses de chars russes en plein Prague, leur force tient à leur effet de mosaïque qui esquisse le contrechamp, non seulement du monde occidental de ces années-là, mais aussi de la France des sous-préfectures d'aujourd'hui. Les dialectiques qui nourrissent le film (présent/passé, cinéma/photo, solitude/accompagnement) aboutissent finalement à un dialogue inédit entre histoire (celle des cinquante dernières années comme celle, intime, du couple Nougaret-Depardon) et géographie (ce territoire français à la fois si familier et si inconnu). C'est son propre atlas de la mémoire que ce couple d'artisans déroule sous nos yeux. L'émotion qui traverse les moments les plus précieux du film n'est d'ailleurs jamais exhibée en tant que telle, mais toujours reliée à de vrais moments de cinéma. Ainsi, cette bobine super 8 montrant Éric Rohmer et ses actrices sur le tournage du *Rayon vert*, film des débuts de Claudine Nougaret comme ingénieure du son, et manifeste de sa pratique ouverte aux accidents du réel. Ou encore, ces moments où le couple capture la magie de leur rencontre au milieu

des années 80, en se filmant dans un noir et blanc granuleux au doux parfum de Nouvelle Vague, créant ainsi un séduisant décalage temporel.

Le duo paraît ainsi livrer tous ses secrets, tout en laissant sciemment planer le mystère sur le plus important d'entre eux, la motivation profonde de Depardon qui se satellise volontairement sur des départementales anonymes et des bourgades atones. Le déroulé de l'œuvre esquisse pourtant une obsession récurrente : l'appel du désert. Après les déserts africains (voir comment l'affaire Françoise Claustre et son motif de « la femme perdue dans le désert » a irrigué plusieurs de ses fictions) puis les déserts urbains (dans *Paris*, en 1998, le flot des voyageurs dans la salle des pas perdus de la gare Saint-Lazare génère un sifflement qui évoque le zéphyr), Depardon trouve avec le désert français le troisième terme du triptyque méditatif qui sous-tend la démarche d'une vie : un voyage erratique qui ne soit pas une fuite mais la reconnaissance d'un territoire à la fois terrien et intime, aussi bien un pré carré qu'un jardin secret. ■

#### JOURNAL DE FRANCE

France, 2012

Réalisation : Claudine Nougaret et Raymond Depardon

Image : Raymond Depardon

Cadre : Pascal Poucet

Son : Claudine Nougaret, Guillaume Scrama, Yolande Decarsin

Montage : Simon Jacquet

Production : Palmeraie et Désert, France 2 Cinéma

Distribution : Wild Bunch

Durée : 1h40

Sortie : 13 juin