

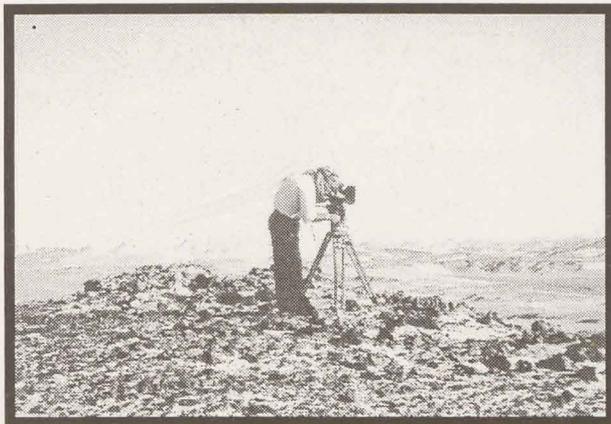
CINECRITS

a t e l i e r

A . T . P . C . C .

SPÉCIAL

RAYMOND DEPARDON



Editions Sahar



N° 6

SOMMAIRE

par Jean Chénoua

[Faint decorative calligraphic element]

BIBLIOTHEQUE NATIONALE
DE TUNISIE
15343

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de la Faculté de lettres de la Manouba et du Service Culturel de l'ambassade de France

Editorial

.....

par Tabar Chikhaoui

Elles étaient longues et passionnantes les discussions que nous avons eues après la rétrospective que l'A.T.P.C.C. avait consacrée à Raymond Depardon, grâce au précieux concours des services Culturels de l'Ambassade de France. Mais la question qui nous a interpellés le plus est celle-là qui est au centre des préoccupations de Depardon: à quelle distance faut-il placer sa caméra ?

Question fondamentale parce que, comme dirait l'autre, question de morale. Jamais, sans doute, cinéaste n'avait si obsessionnellement posé cette question. Où est la bonne distance? En se situant tantôt nettement en deçà, tantôt nettement au-delà de la position conventionnelle (celle qui croit épuiser la question en atteignant l'identité physique), Raymond Depardon nous a donné l'occasion de nous interroger sur le cinéma et sa perception, de sa capacité de percevoir l'autre. L'inquiétude dans laquelle il nous a plongés continue encore à nous travailler, au-delà de la trace écrite qui a engendré ce nouveau numéro de "Cinécrits".



SOMMAIRE

Editorial	P. 3
Au fond de moi, l'autre	P. 4
<i>par Tabar Chikbaoui</i>	
La distance subjective	P. 7
<i>par Thouraya Ben Amor</i>	
Malaise de regard	P. 9
<i>par Mansouri Hassouna</i>	
L'exceptionnel du quotidien	P. 13
<i>par Raja Amari</i>	
Silence, on tourne, mais en rond	P. 15
<i>par Lamia Horrigue</i>	
انتظار ما لا يأتي...	
Depardon مقولة الفياب في سينما	P. 18
<i>اسماء الهلالي</i>	

suivre, épouse sa propre posture (le mouvement et la fixité dans les deux exemples cités renvoient à la même figure) jusqu'au moment où quelque chose l'arrête. Et elle s'arrête.

Le même principe commande la trajectoire d'ensemble de la filmographie de Depardon. Le regard du cinéaste se déplace ici et là, à l'est et à l'ouest, attiré par des faits divers. Et, par hasard, "arrivent" une femme, le désert et les Toubous.

Là-dessus s'arrête Depardon comme sur la corne ou le singe. L'analogie n'est pas à prendre, cependant, à la lettre. D'abord parce que "Numéro Zéro", "San Clemente", "Reporters", "Faits divers", "Urgences" etc... ne sont pas des lieux arbitraires d'un mouvement fortuit car cela est également vrai pour la plus petite séquence de chaque film pris à part: il y a un moment premier où on pose la caméra (le terme est utilisé par Depardon lui-même lors de la séquence prise comme deuxième exemple), mais entre ce moment, et celui où la caméra est captée par l'objet curieux, il y a comme une liberté absolue, un mouvement délirant, fou, impossible à qualifier. Ensuite, transposé à l'échelle de la filmographie, cette structure (poser, errer, capter) subit une série de décalages: entre Tchad1 et tchad 2 et 3 il y a 5 ans et "Yemen", mais "Tibesti Too" suit immédiatement "Tchad 3"; il faudra cependant attendre une dizaine d'années et 7 films pour arriver à "Empty Quarter", et cinq ans suffiront pour aboutir à "La captive du désert".

C'est que là, ce qui surgit (la femme-désert-toubous) est trop important pour être avoué

comme tel, tout de suite.

De "Tchad 2-3" à "la captive du désert" le mode se fait de plus en plus intérieur. Du documentaire (le hasard), on passe à l'autobiographie (introspection), à la fiction (fantasme) donc à une vérité fondamentale.

Mais la grande, la vraie question qui se pose ici et autour de laquelle s'articule le cinéma est peut-être celle-ci: que trouve-t-il, Depardon, là qui soit à ce point grave pour être examiné? Il faut avouer que la réponse est d'autant moins évidente que cet arrêt (puisque c'est ainsi que se présentent les choses, la "captive" est un arrêt dans tous les sens du mot) est davantage une suspension qu'un véritable aboutissement.

Nous sommes, me semble-t-il au croisement de deux désirs.

1. D'abord quelque chose dont on devine qu'il a à voir avec le moi oublié un souvenir lointain, quelque chose comme un appel, au fond de soi. Plus simplement, c'est là que Depardon le fils d'agriculteur "se retrouve", retrouve le lieu originel, occulté (au-delà de la volonté du père de l'en éloigner). La suspension du regard est l'œuvre de la culpabilité. les Toubous c'est moi, au pluriel. Et la femme est l'inscription charnelle de ce désir du désert-Toubou. Rétrospectivement, Françoise Claustre apparaît comme l'événement fortuit qui, brusquement éveille le désir. C'est par elle que s'opère le retour souhaité. Rien de tel n'est explicite dans Tchad 2 et 3; peut-être l'événement politique est-il trop brutal pour souffrir la moindre érotisation, peut-être faudrait-il plus de

AU FOND DE MOI, L'AUTRE

par Tabar Chikhaoui

Dans Piparsod, un bus s'arrête et, pris comme dans un reportage, des voyageurs descendent; la caméra les suit de près tremblotante, sans destination précise, contourne le bus, ballottée par le mouvement désordonné de ces êtres qui bougent, insignifiants. Comme toujours, dans ce cas ("fait divers", "Numéro Zéro") les spectateurs que nous sommes, si avisés soient-ils, éprouvent un sentiment de gêne devant cette caméra - perceptible par ce fait même - sans trajectoire, comme détachée de tout système de commande, imprévisible, plus dépendante, en somme, de ce qu'elle filme que de celui ou ceux pour qui elle filme. Ensuite, entraînée par ce mouvement anarchique, la voilà (la caméra) qui s'arrête sur le vieil avertisseur du bus, une corne placée sur le bord extérieur de la vitre. Curieux arrêt sur un objet sans intérêt dont on se rend compte qu'il prend de l'importance par le fait que les mains de certains jeunes voyageurs s'y sont portées, amusés sans doute par la présence de la caméra laquelle, à son tour, se met, en quelque sorte, à tripoter le vieux klaxon. Un peu plus loin, la caméra se pose à une certaine distance d'une maison devant laquelle se sont assis des habitants locaux. Un peu comme un



appareil photo fixant l'image de ce monde lointain, féérique, oriental. Et l'on se dit et après ? le temps passe et on y voit presque une forme classique d'exotisme. mais voilà que, contre toute attente, des enfants surgissent, et se mettent à tripoter la caméra qui se laisse faire bizarrement, ne sachant pas comment réagir. Et puis, au loin sur le toit de la maison déjà oubliée, apparaît un singe, sorti d'on ne sait où, la caméra le saisit alors et s'y arrête un moment.

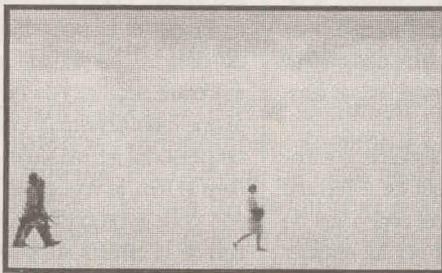
Ce mouvement répété ici deux fois de suite, me paraît être la métaphore réduite, de tout le cinéma de Depardon. La caméra n'est pas mue, à priori, par la volonté d'une instance préexistante, qui lui imprimerait un parcours précis. Elle se laisse balloter par ce qu'elle est censée

•••••

LA DISTANCE SUBJECTIVE

par *Thouraya Ben Amor*

Il est curieux, après avoir visité l'ensemble des films de R. Depardon, de constater le passage des reportages et des documentaires à des films de fiction



du genre autobiographique. Ce passage pose un problème crucial, celui de la subjectivité. Le documentaire ne devrait-il pas tendre vers l'objectivité? Et la fiction ne serait-elle pas exclusivement subjective? Problématique éculée. Filmer c'est diriger son regard. Un regard parmi d'autres. C'est dans ce cas celui de Depardon. Sa trajectoire est celle d'un artiste à la recherche du moyen le plus approprié pour filmer ce qu'il veut exprimer de lui-même et dévoiler aux spectateurs sa manière de considérer le monde, d'où le passage de la photographie au cinéma, et du reportage-documentaire à la fiction, sans hésiter à mêler les genres (s'il est dit qu'ils sont distincts), quand le besoin se fait sentir.

La subjectivité de Depardon-documentariste consiste à aller vers l'autre, à jeter l'ancre (celle du petit navire qui n'avait jamais navigué), à "poser sa caméra" et à filmer à longueur de bobines tout ce qui est capté par l'objectif. Son regard, qui est souvent attiré par des institutions, ne répond ni au but de la dénonciation, ni à celui de la glorification. Le regard de Depardon est a-social. Quel intérêt y aurait-il à filmer le dé-

lire des fous de San Clemente, ou les entretiens qu'ont certains malades au service psychiatrique des urgences de l'hôtel-Dieu de Paris? Quel intérêt constitueraient les discussions des journalistes du matin sur des numéros zéros, des numé-

ros brouillon qui ne paraîtront jamais?

La subjectivité de ce cinéma du réel réside dans le choix de l'institution. Le centre d'internement vénitien était sur le point de disparaître tant son existence était discutée. Cette urgence de filmer se concrétise aussi dans la rapidité avec laquelle sont traités les malades qui passent par le service des urgences. L'entretien se termine toujours par l'orientation vers un autre service ou un autre hôpital. Depardon filme ce passage ou ce qui est passager. Il enregistre par la voix et l'image ce qui risque d'être effacé, le fugitif, il traque en quelque sorte l'instantané.

Son apparition dans "le petit navire" est aussi fugitive (6 mn). C'est en partant à la rencontre des autres dans le désert que Depardon finit par se retrouver lui-même. D'où ses films de fiction: "Les années déclin", "Une femme en Afrique", "Le petit navire" et "La captive du désert". La subjectivité de ces films réside non seulement dans l'aspect autobiographique manifeste de certains d'entre eux, mais aussi dans le traitement de cette subjectivité. Le Raymond Depardon du "petit navire", assis sur une dune confessant sa

• • •

temps (et le temps compte chez Depardon) pour que cela fût. En tout cas, Depardon saura y revenir: dans "Empty Quarter", le brouillage de l'identité du narrateur, à la fois je et un autre, présent mais invisible, en dit long sur l'incertitude ou la peur de se découvrir. La suite se déploiera dans "la captive du désert" sur un monde irréel certes, mais à travers le corps de Sandrine Bonnaire puisque tel est le sujet du film: un corps non pas dans le désert, mais aux prises avec, pris dans le désert et le prenant progressivement.



2. Ensuite quelque chose d'Autre (comme altérité), vecteur essentiel de l'œuvre de Depardon. Une sorte d'appréhension problématique, lente, prudente, de ce qui n'est pas, à priori, soi. Cet autre surprenant, si différent en apparence, et si semblable au fond, tel est ce à quoi demeure à la fois constamment tendu et suspendu le regard de Depardon. Un autre fondamentalement ambigu, admiré et craint, ni tout à fait monstrueux, ni angélique (d'où l'absence radicale de tout exotisme), à mi chemin entre deux sentiments contradictoires. les toubous sont placés à ce point extrême d'indécision. De là vient la distance, la recherche de

la bonne distance, ce qui rend possible le cinéma de Depardon, c'est la question toujours renouvelée, parce qu'insoluble, de savoir où il faut exactement se placer par rapport à l'autre. L'indécision de la distance spatiale explique la suspension temporelle.

Tout se passe comme si l'essentiel consistait à capter l'autre au sommet où l'exacte distance serait trouvée. Depardon filme de très près et de très loin. Ce qui, au fond revient au même, parce que l'œil est à la fois myope et presbyte. L'originalité de Depardon et l'étrangeté de son univers viennent de ce que les espaces prospectés par lui se situent à la fois en deça et au delà des régions habituelles, définies une fois pour toutes par le cinéma conventionnel.

La réponse à notre question est, peut-être, au fond dans la recherche permanente de ce point précis (existe-t-il?) où se nouent le désir profond du moi retrouvé, si près de soi, au fond de soi et du désir humain de l'autre si loin. Quelque part par là, se situe cette vérité fondamentale dont la quête explique l'extrême modernité du cinéma de Depardon et son actualité brûlante.

Tabar Chikhaoui

MALAISE DE REGARD

par Hassouna Mansouri

De l'objectif de l'appareil-photo à celui de la caméra, tel est le trajet d'un regard qui se cherche. D'abord photographes, Raymond Depardon commence, en 1969, à faire du "cinéma". A l'origine de cette métamorphose il y a certainement une insatisfaction. De cette transition sont nés des films originaux, non seulement parce que c'est difficile de les classer dans un genre déjà établi, mais aussi parce qu'ils ont un impact particulier sur le spectateur.

CHANGEMENT D'ANGLE

Si Depardon a substitué la séquence filmique à la photo c'est qu'il en a trouvé un plus. En effet, bien qu'il partage avec la photographie le même univers, celui de la création à partir de l'image, le cinéma est plus proche de la réalité en intégrant la notion du temps. S'est-il débarrassé de la contrainte de la photo? Cherche-t-il à s'en débarrasser ou à révéler son désir de se détacher de son métier d'origine? Le problème avec lui c'est qu'on n'est sûr de rien, même lui ne peut pas répondre à ces questions. Peut-être une classification générique de son œuvre apporterait une esquisse de réponse. Quelques films re-

présentatifs de l'intégralité de l'œuvre du cinéaste permettent de distinguer 5 grandes directions de son travail.

La première concerne des reportages qu'il a réalisés en photo et qu'il reprend sous forme de film comme "San Clemente".

La seconde comprend des reportages qu'il a préféré tourner en films: "Ian Palach", "Tchad 2 & 3", "Yemen"...

"Tchad 1", "Faits Divers" et "Urgences" font partie de la troisième catégorie, celle des documentaires tournés en direct. la quatrième s'intéresse aux documentaires sur le travail du reporter-photographe ("Numéro Zéro",



peur, ses impressions sur la folie, son attraction/répulsion pour le désert, ne se distingue pas du fou de San Clemente qui révèle ses craintes vis à vis du monde en faisant part de sa profonde solitude (ayant perdu son père et n'étant pas compris de sa propre mère). Quant à Raymond Depardon, le cinéaste, il se situe aussi bien pour l'un que pour l'autre à une égale distance, celle d'un observateur soucieux de rapporter ce témoignage intime dans son intégrale ferveur.

Cette distance qu'il s'impose à lui-même, comparable à celle du psychanalyste qui est à l'écoute de ce qu'il ignore et qui se permet cependant de proférer certains jugements, finit par lui restituer ses propres fixations. La subjectivité de Raymond Depardon réside beaucoup plus dans son approche que dans les thèmes qu'il aborde. Cette approche, fondée sur la distance suggestive, ou la proximité respectueuse, ayant servi dans les documentaires se trouve transposée dans les films de fiction. Réalité et fiction, objectivité et subjectivité découlent en fin de compte d'un même moule. Cette uniformité du regard expliquerait peut-être le fait que le cinéma de Depardon soit considéré comme cinéma à texture documentaire.

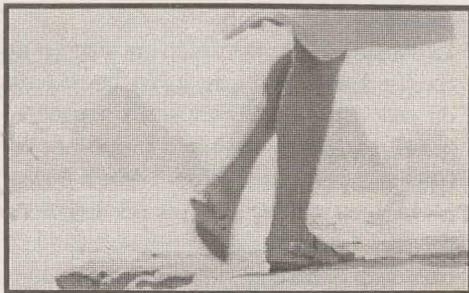
Par ailleurs, l'usage de la voix off nous permet à travers une autre technique d'envisager la question de l'objectivité et de la subjectivité des différents films de Depardon. Habituellement, la voix off accompagne des images muettes ou qui renferment de la musique pour les commenter. La voix off qui apparaît dans "les années déclin", film autobiographique, peut paraître singulière. Depardon y retrace son enfance et les étapes de sa vie professionnelle. Le psychanalyste parle dans ce cas d'inhibition. Nous préférons employer les termes de distance et de retenue qui

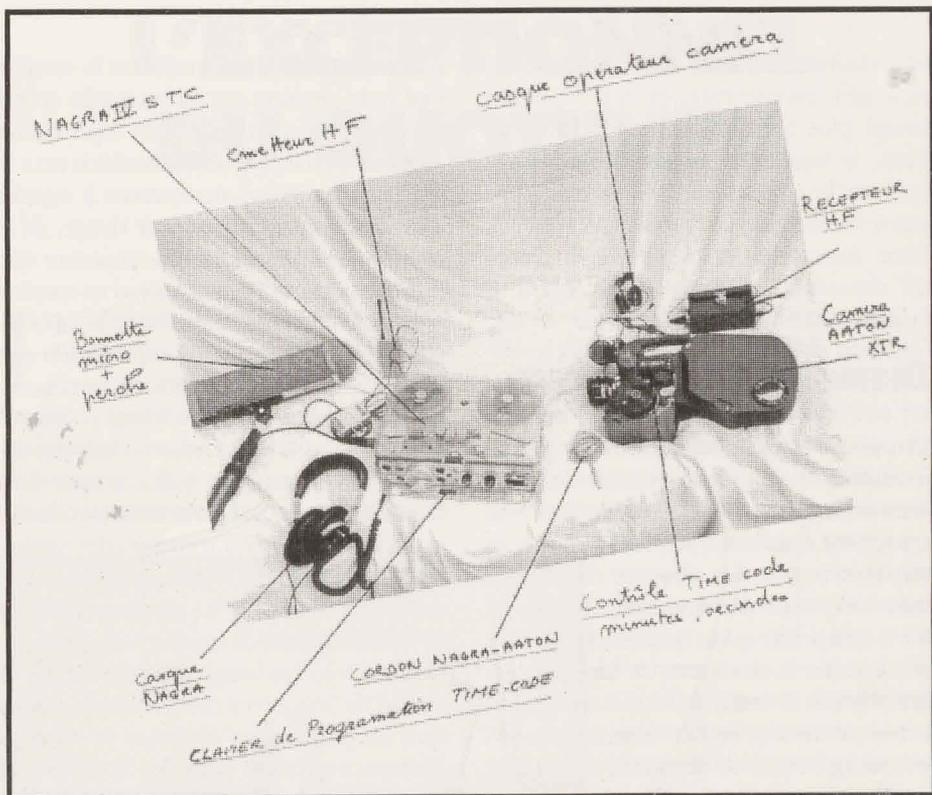
permettent non pas l'épanchement mais la livraison de soi par l'intermédiaire d'une tierce voix, d'une voix extérieure qui réorganise l'intime et le personnel en le revêtant d'une certaine rationalité. de même dans "Une femme en Afrique", Depardon, craignant une assimilation entre le réalisateur et le personnage dans la description du désir de ce dernier pour une femme qu'il rencontre pendant l'un de ses voyages, fait encore une fois intervenir la voix off.

Le personnage masculin ne paraissant jamais, dans le film, la voix off se justifie. Cependant l'option pour le procédé de la "Caméra mixte" addition de la caméra subjective et celle du point de vue du cinéaste - est la trace d'un témoignage intime réel. La voix off est en d'autres termes le masque d'une parole intérieure, l'amplification d'une voix in.

La subjectivité de Raymond Depardon réside dans la distance visuelle ou auditive qu'il installe aussi bien dans ses reportages, ses documentaires, que ses films de fiction. Il s'agit de la subjectivité dans le choix des techniques et non celle des genres pré-établis.

Thouraya Ben Amor





une image mentale de la mort, mais ils ne l'ont pas vue en direct et ils en parlent avec pitié, tristesse, etc. Les mots peuvent-ils remplacer l'image? Y a-t-il plus horrible que la mort elle-même? C'est là la force de l'image que propose Depardon si elle ne répond pas, elle pose les questions.

Le "film direct" est un autre moyen pour provoquer le regard du spectateur. La séquence n'est pas préparée à l'avance: ni

décor, ni maquillage, ni interprètes et ni dialogue à priori. Le décor est quotidien, les interprètes ne sont pas des interprètes mais plutôt, des gens à qui on demande la permission de les filmer sinon de projeter les films où ils figurent ("Urgences" est le documentaire le plus représentatif de cette technique: tout ce que Depardon a fait c'était se munir d'une caméra et d'un micro pour filmer tout ce qui entrait dans

• • •

"Reporters" et "Contact"). Enfin, la cinquième concerne les films dits de fiction, qui sont d'ailleurs peu nombreux: "Une femme en Afrique", "La captive du désert", et "Les années déclin".

La présence du travail de photographe est évidente dans les quatre premières catégories; elle ne devient implicite que dans la cinquième, celle des fictions.

PHOTO OU SÉQUENCE

Une des conséquences de ce mariage entre les deux techniques - celle du cinéaste et celle du photographe - c'est l'hésitation entre la séance filmique d'un côté et la photo immobile de l'autre. Le mélange donne naissance à des images mouvementées mais qui nous surprennent de temps en temps par leur immobilité. Des images comme celles-ci on en voit dans "Ian Pallach", "10 minutes de silence pour John Lennon" où à un certain moment tout est immobile, seule la caméra bouge en changeant d'angle. On en voit aussi dans le plan fixe de "New York N.Y." Et dans "Contacts". Dans le premier l'objectif de la caméra est braquée sur une rue où défilent des passants; dans le second il s'agit de photos qui se succèdent devant la caméra.

Pour ce qui est de la séquence, elle n'est pas fonctionnelle au sens narratologique du terme, c'est-à-dire que chaque séquence est indépendante à la fois de celle qui

la précède et aussi de celle qui la suit (à quelques exceptions près). Même dans les films de fiction "ou presque" qui nécessitent un minimum de logique dans l'enchaînement des séquences, celles-ci se succèdent en poussant le spectateur à s'interroger sur le rapport qui les relie. D'où le dérangement du regard naïf habitué au confort de l'enchaînement logique, et d'où la déception d'un spectateur attentif à un rythme de succession des images obéissant aux conventions établies par un héritage cinématographique auquel il est habitué.

L'IMAGE CHOC

Pour imposer un regard nouveau il a fallu présenter une image qui fait mal par une sorte "d'accident visuel". La mort, ne serait-ce que par un effet de surprise, a un violent impact. Des images de la mort on en voit assez au cinéma, mais l'horreur de la mort rendue par une image non truquée et donc réelle et directe. Depardon en fait l'exploit. Dans "faits divers", sur les traces des policiers on assiste au dénouement d'un suicide réussi d'une femme; dans "Tchad (1)" sur les traces des révolutionnaires, tombés dans une embuscade, il filme les cadavres des morts mais aussi les visages des survivants terrorisés par leur mort imminente. Dans "Ian Palach" la mort est présente indirectement, à travers l'hommage rendu au mort et à travers les commentaires de quelques uns. Ceux-ci ont

• • • •

L'EXCEPTIONNEL DU QUOTIDIEN

par Raja Amari

La difficulté majeure à laquelle on se heurte lorsqu'on tente de saisir la démarche esthétique d'un cinéaste comme Depardon est l'extrême distorsion qui existe entre deux attitudes: celle du reporter ou du photographe qui semble relever du sensationnalisme et du goût de l'évé-

par excellence, or, dans "Tibesti Too", le film d'actualité a été un sujet de parodie, il utilise un procédé classique d'ironie: la mise en abyme; il introduit dans son film un autre qui contraste de par sa forme, son rythme, sa musique, avec le film initial. Ce qui frappe surtout dans ce film d'actualité c'est la voix off qui véhicule un message colonial, met les colons au premier plan tout en effaçant la présence des Toubous.



nementiel, et celle du cinéaste qui s'inscrit en faux contre le mécanisme de la presse en filmant le "banal" et en s'attardant sur le quotidien.

Avec l'affaire Claustre, Depardon apparaît comme le capteur de l'actualité du scoop

chez Depardon la voix off n'intervient que très rarement et la place est cédée au rythme lent et paisible de leurs pas sur le sable: la caméra semble livrée en quelque sorte au hasard. Telle est sa manière de filmer, dans "Numéro Zéro", "Reporter", "Urgences" et "San

Clemente". Depardon s'introduit au milieu et essaie de s'effacer pour laisser la liberté aux personnages et guette une actualité d'un autre ordre, celle que les mass-media négligent parce que insignifiantes. Depardon ne sélectionne pas, c'est pourquoi nous avons l'impression que ses films

son champs. Il filmaït des discussions et non des événements, ce qui rend son image plus agressive. Dans ce genre de films, le sujet échappe à depardon parce qu'il ne le prépare pas mais il n'échappe pas à l'objectif de sa caméra parce qu'il le filme. Avec cette notion de "l'instant décisif" depardon ne ménage ni son regard de cinéaste ni celui de son spectateur.

DESTRUCTURATION DE L'IMAGE

L'image que présente Depardon n'obéit pas une structuration voulue. Ainsi, faute de distinction entre élément central et élément de détail, celui qui regarde cette image, se rendant compte de son égarement, se sent obligé de chercher lui-même ses propres points de repère. En donnant à voir l'image telle qu'elle se donne à son objectif, Depardon la déstructure, et, sans proposer une réflexion là-dessus, il oblige le spectateur à le faire. Le message de Depardon est tellement oblique qu'il risque de disparaître, il n'y a plus de communication entre un cinéaste qui fabrique une image porteuse de message et un spectateur curieux, mais entre une image sans identité, presque vide et un spectateur livré à lui-même.

Quand il s'agit de filmer d'autres gens en train de prendre des photos, comme c'est le cas dans "reporters", ce qui est essentiel, ce n'est pas le sujet photographié, mais, plutôt, la façon dont il est pris en vue et les conditions dans lesquelles cela se fait. Dans la première prise de vue, c'est

l'objet qui est essentiel, mais dans la seconde c'est cette première qui est essentielle et son objet est réduit à un détail. Cette superposition de prises de vue est une désorientation pour le regard du spectateur, une invitation à regarder autrement. Le parcours que suit l'image, de la réalité jusqu'à l'écran est plus important que l'image elle-même. Depardon remet en question un regard qui profite du confort de la structuration traditionnelle de l'image qui néglige la part du spectateur dans la fabrication du message.

En soumettant son propre travail de photographe à l'objectif de la caméra, depardon dénonce une insatisfaction qu'il a trouvée dans l'image fixe. De ce fait, par le travail de la caméra, il cherche plus qu'à retrouver cette satisfaction, à réfléchir sur le regard lui-même, le sien certes, mais aussi celui du spectateur. Ainsi, en dévoilant le malaise de son propre regard, il dérange celui du spectateur. Mais qu'est-ce que le malaise de Depardon si ce n'est celui du cinéma dans ses premiers pas: le cinéma est né de la photographie comme Depardon le cinéaste est une continuation de Depardon le photographe. Une telle mise à néant de toute une histoire, en retrouvant les débuts du cinéma au moment où celui-ci a fait plusieurs pas n'est pas dérisoire. Si la fabrication de l'image a beaucoup avancé, le regard qu'on porte là-dessus a un chemin à faire.

Hassouna Mansouri

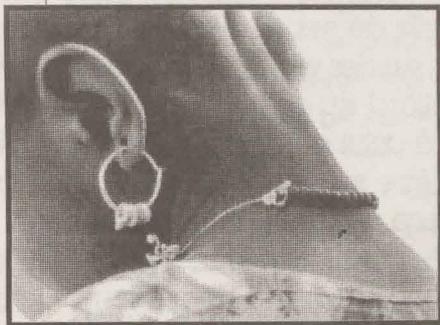
SILENCE ON TOURNE, MAIS EN ROND

Quand le silence devient image, tu t'inventes des mots silencieux qui résonnent en toi et de toi sort l'écho. Absurde pensée que de dire que le silence est absence de voix. Le silence est voix.

Silence on tourne mais en rond: le cercle se resserre au point de t'étouffer; les voix se mutent en hurlements, au loin les sons deviennent plusieurs, multiples. "Mon gros plan" sera détresse, perte, désert absolu. Vaste est l'étendue mais elle t'enserme afin de te noyer au fond de ses dunes. Mouvrance absurde et sans contenu. Mon plan d'ensemble sera un immense visage, aux monts effrités, aux mers asséchées, au blanc trouble, au noir

mué en gris, aux herbes crépues... Visage sans âme, meurtri par tant d'émotions qu'il n'en avait plus aucune, visage mourant, agonisant où les pensées sont en fuite...

Attrape-les et fixe l'instant; arrê-



te ta caméra, explore le détail qui relève de la fiction, surprend le geste, observe la fuite qui n'est qu'emprisonnement. Approche et lègue tes fantasmes aux miens, abreuve-toi de ces fan-

étaient une sorte d'un interminable bavardage et ce malaise qu'on a éprouvé au contact de ses premières œuvres provient du fait que le détail qu'on néglige d'habitude acquiert chez lui une importance majeure. En pénétrant dans les boîtes qui "fabriquent" l'information et l'actualité, le cinéaste nous fait découvrir que ces gens vivent pour attendre et guetter interminablement l'Événement. Dans "Reporter" nous vivons avec eux ces longs moments d'attente, d'ennui et de déception. Dans "Numéros Zéro", nous assistons à l'information en train de naître, de prendre forme.

Ainsi, le cinéma s'avère un processus de dévoilement qui recherche une vérité décelée derrière les orientations que l'information subit. Sa manière de filmer lui a permis donc d'exclure cette séparation fine mais fatale qui existe entre l'avant et l'après prise de vue et dépasser ainsi la notion du moment décisif qui contraint le photographe à sélectionner, à choisir l'Instant.

Dans Tchad il nous montre une femme en train de prendre des photos de guerriers toubous en se servant d'un drap blanc pour cadre. par ce processus elle les déracine, les réduit à une image figée, raidie

par la pose. Depardon par contre prend ses distances, dévoile cette mise en scène et le smontre dans leur cadre réel.

De même, ses photos sont peuplées de petits détails, parfois un texte intervient et relie l'aspect disparate des photos, évitant ainsi le hiatus qui existerait entre ces images.

Photographe, reporter ou cinéaste, Depardon semble tenter l'impossible, il s'obstine à filmer l'infilmable, capter les instants inphotographiables. Le vide de l'image peuple ses images et ses photos: peut-être cherche-t-il à voir comme William Blake:

*"... le monde dans un grain de sable
... et l'éternité dans une heure ?"*

Ainsi, le cinéma de Depardon s'apparente-t-il à une contemplation. En cherchant à restaurer la durée réelle des événements. Les images ont ce silence de méditation. Le désert immense et vide devient la seule vérité parce qu'il est sérénité et plénitude. Le vide devient à cet égard aussi important que le plein, le détail aussi important que l'événement.

Raja Amari

المطروح هنا هو : أين نحن ؟

الذي يملأ الصحراء، هذه البنية نفسها حاضرة في فيلم (San Clément) الذي يستغرق ساعة و30 دقيقة من الأ معنى، إذ ينتقل المخرج من مريض عقلي إلى آخر طوال الشريط فيصبح للكلمة في هذا الفيلم معنى واحد، هو معنى العبت أو الهراء، وتصبح عملية استجواب المرضى شبيهة بل مماثلة لاستجواب الكاميرا لفضاء الصحراء بحثا أو انتظارا لحقيقة لا تأتي. تعبر هذه الخيبة التي تفضي إليها كل عملية انتظار في سنيما Depardon، عن مبدأ أساسي في أفلام هذا المخرج هو مبدأ الغياب، فهذه السنيما لا يمكن تحديدها بما تؤسس من مبادئ بقدر ما يمكن ان نحددها بما يغيب فيها من مبادئ.

فالغياب يعني هنا غياب ما ينتظره المتفرج عادة - أي وفق النظرة التقليدية - من الشريط السينمائي.

ولكن الطريف في الأمر، انه اذا تركنا جانبا هذه النظرة التقليدية، يظل هذا الغياب متوجا لكل عملية انتظار في أفلام Depardon، بل إن فكرة الانتظار تضحي مبدأ أساسيا في سنيما هذا المخرج.

ولعل هذا الموقع الهام الذي يحتله مبدأ الانتظار في أفلام Depardon، يعبر عن تصور مخصوص لتجربة التصوير السينمائي يقترب بها من التجربة الفلسفية، ذلك ان هذه الاشرطة تمثل بحثا، او ترصدا، أو انتظارا لحقيقة لا تظهر، ويظل فقدان هذه الحقيقة، الهاجس أو الدافع لمواصلة التصوير، ومواصلة الترصّد، ومواصلة الانتظار...

* أسماء الهلالي

بدأت سنيما Depardon هادفة إلى بث الاضطراب في العديد من الثوابت السينمائية التقليدية كمفهوم النوع السينمائي ومفهوم التمثيل، ولعله من هذا الجانب تقترب سنيما هذا المخرج من جوهر الحدائث في الفن.

ولكن هل يعني غياب هذه المقاييس التقليدية، حضور مقاييس من نوع آخر ؟ أي هل يهدف هذا الاضطراب الذي يحدثه المخرج الى تأسيس قواعد أو مبادئ جديدة في العملية السينمائية ؟

يرسي هذا الاضطراب الذي يحدثه De-pardon في البنية التقليدية للفيلم، تعاملات جديدا مع الصورة يعتمد أساسا مبدأ الانتظار (L'attente). فهذا الكسر الذي يصيب مقياس الزمن من خلال إبطال مبدأ تسلسل الأحداث مثلا، يحلّ محلّه استغلال من نوع آخر لفضاء الزمن في الشريط السينمائي تميّز خاصة بالطول، وليس لهذا الطول أهمية خاصة في الأحداث وإنما هو يجسم مبدأ الانتظار وهو لا يفضي ضرورة الى اكتمال الصورة أو الحدث وإنما يحمل قيمته في ذاته، فهو يؤسس تعاملات مع الصورة لا يقوم على اعتبارها وعاء للحدث وإنما يعتبرها موضوعا فنيا قائم الذات، فهذه السنيما لا تروي قصة وإنما تترصد صورة.

فعملا تتكرر في العديد من أفلام Depar-don، المشاهد الثابتة التي تستغرق مدة طويلة لئلا تفضي الى حدث معين. ويعبر هذا الثبات عن فكرة الانتظار التي ذكرنا، من أمثلة ذلك، المشاهد التي تصوّر امتداد الصحراء في كل من (Tibesti too) و (La captive du désert)، فهذه المشاهد لا تركز على شيء معين في هذا الاطار الممتد وإنما تصوّر كامل الفراغ

IMPRESSION LIBRE

.....
tômes qui hantent tes nuits,
étanche ta soif du plein qui se
vide, du creux qui s'emplit.

Fondu noir... "Je pose ma caméra, je saisis l'instant". Ainsi est Depardon, impression, surimpression; l'instant emplit l'espace, fait le son. Et puis pourquoi pas un très gros plan d'une nuque à l'image du Tibesti et de ses dunes? Et voilà que le creux s'emplit de l'image de la femme, de sa fraîcheur. Fondu blanc et au-delà de ses dunes, des gros plans sur des visages pris dans le brouillard du noir et blanc s'offrent à celui qui vole les instants sans être repéré gardant de la distance, conservant de l'humilité. Au coin, une jeune femme affiche un sourire mystérieux, des yeux rieurs et le désert n'est plus vide...

Et encore, la caméra s'attarde dévoilant l'étendue désertique, sa beauté, les mutations possibles mais aussi la vie qui se

cache derrière les monts du Tibesti, incarnée par les Toubous, par le cou fin de la jeune femme, par le noir de sa peau.

Ailleurs les plans d'ensemble fixes se font en couleurs sur des paysages désertiques, le lien est celui d'une captive captivée, fascinée mais qui veut s'enfuir - on ne saurait expliquer - On ne saurait expliquer le pourquoi. Ici encore tu perds le repère: la prison se fait étendue, ouverture, le silence se fait voix, au milieu du vide, chaque détail acquiert du mouvement. Une autre fois Depardon "pose sa caméra", il "fixe l'instant". Un chant s'élève et "il était un petit navire", trois voix féminines unies s'élèvent brisant ainsi l'image du désert et le désert cette fois-ci se mue en océan...

Lamia Horrigue

انتظار ما لا يأتي...

مقولة الغياب في سينما Depardon

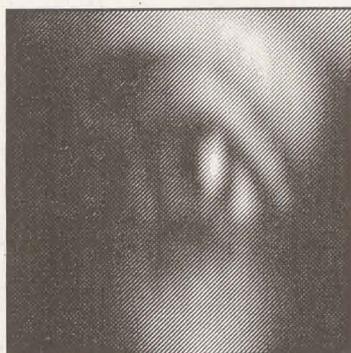
تبدو سينما المخرج الفرنسي Depardon في ظاهرها واضحة المراجع، مستجيبة لتصنيف تقليدي للأفلام السينمائية بحسب مواضيعها، فهي أفلام وثائقية كـ (San Clémente) وتسجيلية كـ (Reporters) وروائية (La Captive du désert) وأفلام موضوعها السيرة الذاتية (Le petit navire) و (Les années dé clic).

ولكن النظر في أفلام هذا المخرج يبين أن هذا التقسيم ليس بديهيا، فهذا التصنيف الذي يعتمد اختلاف المواضيع من شأنه أن يبسط فكرة التصوير السينمائي عند هذا المخرج والتي تبدو على قدر من التعقيد، إذ انها تقوم على التداخل بين الأنواع السينمائية في سبيل تأسيس فضاء سينمائي مضطرب، محكوم بفكرة الانتظار، وهو انتظار لا يفضي الى شيء لأنه انتظار لشيء غائب...

إن هذا التداخل الذي لاحظنا بين الواقع الخيالي والواقع الموضوعي في أفلام Depardon والذي أدى إلى إعادة النظر في مفهوم التمثيل، عائد الى غياب مقياس آخر في سينما هذا المخرج وهو مقياس الأهمية في استغلاله لمواضيع مختلفة في أفلامه فكل المواضيع بما في ذلك أحداث الشارع اليومية (Fais divers) تصلح لأن تكون موضوعا سينمائيا، لذلك فإن المتفرج على هذه الأشرطة لا يواجه واقعا سينمائيا وإنما يواجه واقع الشارع، والسؤال

تتعدم في سينما Depardon، الحدود بين الأنوع السينمائية إذ يتداخل النوع الوثائقي والنوع الروائي فلا نكاد نفصل بين الأشخاص الحقيقيين والشخصيات الخيالية، ويعود ذلك إلى لقاء واقعين مختلفين في أفلام المخرج وهما الواقع الموضوعي والواقع الخيالي، ففي شريط (Une femme en Afrique) يلتقي النوع الوثائقي والنوع الروائي من خلال التداخل بين شخصيات ثلاثة، المخرج (Depardon)، والرواي (La voix off) وشخصية الرجل وهي شخصية خيالية، إلا أن استعمال المخرج النظرة الذاتية من خلال (La caméra subjective) يجعل هذه الشخصية تتداخل مع شخصية المخرج وتجلع الفيلم مقتربا من النوع الوثائقي وهذا نوع من إعادة النظر في مفهوم التمثيل فالشخصية الخيالية تطابق هنا الشخصية الواقعية، ويبقى السؤال مطروحا : من يتكلم ؟





ISBN : 9973 - 763 - 32 - 7 .

————— **Bulletin Interne** de l' **A.T.P.C.C.** —————
Maison de la Culture Ibn Khaldoun • B.P. 1512 Tunis

————— Maquette & Composition: **AGRAPHES** © 790 081 —————