



RAYMOND DEPARDON

El depurat cinema de Depardon sempre és un quadern de notes, amb imatges i sons pudorosos i malenconiosos, en els que captura certs “instants decisius”. Fotògraf cèlebre, Depardon va créixer a una granja de la Sône, i a *Profils paysans: l'approche* torna al camp esquivant qualsevol paisatgisme per captar “el paisatge interior” d’una comunitat rural. És una pel·lícula filmada amb gran franquesa i veracitat, que demostra que Depardon, com va escriure Serge Daney, “és l’home d’un miracle, gairebé l’únic fotògraf que ha triomfat en el seu pas al cinema”.

Profils Paysans: l'approche, 2001, 88'

Una fotografia i un pla cinematogràfic no funcionen de la mateixa forma. D'altra banda, mai he fet “films de fotògraf”. Sempre he separat la pràctica de la fotografia de la del cinema. Només ara començo a comprendre la raó. La meva impressió és que tinc punts febles en la fotografia, almenys segons l'òptica de la escola francesa de l'instant decisiu. Sé que és important la fracció de segon, però, jo em sento més proper a gent com Walker Evans o Robert Frank. Les seves fotos poden haver estat preses un segon després o un segon abans. Allò important no és això. Ho és tot: l'enquadrament, la llum, l'aire, l'atmosfera, l'espai. Això no descansa enterament sobre l'instant decisiu. M'he adonat de què quan tenia veritable necessitat de mostrar l'instant decisiu m'estimava més utilitzar la càmera i el so. El comissari que vaig filmar a *Faits divers*, l'hauria pogut fotografiar molt bé amb una Leica, o mostrar la gent que es posa el dit al nas, o que no diu res, com es fa a l'escola francesa del reportatge... Però per fer això, trobo que és millor fer-ho amb el so. Tinc necessitat de la foto per mostrar aquells moments que no puc atrapar amb el cinema... En aquest moment, treballo per la DATAR. Fotografió paisatges. Tinc el desig de tornar a la granja de la meva infància, a Villefranche-sur-Saône, a Beaujolais. (...) A través dels meus films, de tots aquests assaigs que són com “Notes”, em començo a conèixer millor. Sé com funciona. Senyalo millor les meves obsessions, les meves repeticions. No estic molt còmode a la vida. Sóc tímid, melangiós. És cert que situar-se molt a prop de la gent no és el meu estil:

més aviat estimo fer les fotos des de cinc, deu metres. M'he adonat, poc a poc, de que tot el que veig està situat a cinc, deu metres. No dic pas que tingui la raó. No en trec cap conseqüència. És la meva distància. Comprenc molt bé a William Klein que, ell, no “veu” sinó és a un metre cinquanta, i encara. Utilitza el gran angular, es capbussa en la multitud. Té la necessitat d'agredir. Jo no. Més aviat vull no incomodar. M'he adonat d'això progressivament: els combatents del Txad els fotografió sovint d'esquenes, al igual que als folls, o fins i tot a una noia que s'està amb mi en un parc. És curiós, però sóc jo. Així que anem-hi. Alegrement! No sé on em pot dur això. Potser és la follia. Però he notat que, en les pintures de Hopper, hi ha noies joves d'esquenes o gairebé, en habitacions d'hotel, enquadrades des de no gaire a prop també, amb una llum bella... Les habitacions d'hotel, haig de dir que les conec! M'hi he passat la meua vida! I sempre he somniat tenir una noia així amb mi... (...)

Raymond Depardon, *Eclairage intime*,
entrevista amb Michel Nuridsany.
Art Press, nº 86, novembre 1984.

La comèdia humana

Raymond Depardon és d'ara endavant l'home d'un miracle. Gairebé és l'únic fotògraf que ha triomfat en el seu pas al cinema. Entre la imatge aturada i la desfilada d'imatges, les relacions sempre han estat estranyes, retortes, poc evidents. Com si hi hagués una incompatibilitat... I vet aquí que, des de fa uns quants anys, Raymond Depardon, fotògraf cèlebre, ha franquejat el pas i ha trobat de cop la

bona distància entre la foto i el cinema. La seva intel·ligència ha consistit d'antuvi en filmar el contrari d'allò que fotografia. Fotografia individus, filmarà institucions. Les filmarà com grans cossos agitats per micro-moviments entre la mentida estructural i la sinceritat del detall. Resultat: el xoc en la percepció que tenim de la nostra pròpia societat, entre-visió de móns nous. Fi definitiu de les il·lusions de la foto i del cinema militant. Sobre aquestes runes, Depardon arrisca una "Comèdia Humana". En cert sentit, Depardon és l'hereu dels projectes de Rossellini sobre els nostres vells dies: informar al mateix temps que avança en la seva investigació. En una paraula, Depardon, fotògraf, després cineasta, després autor de films, esdevé l'inventor dia a dia de la seva pròpia vida en imatges.

Serge Daney

Camps interiors

Primer capítol de tres pel·lícules consagrades al món rural, *Profils paysans: l'approche* ens apropa a les regions de la Lozère, Haute-Saône, Ardèche i Haute-Loire, en aquest món rural que Depardon coneix bé perquè ell mateix va passar la seva infantesa en una granja de la vall de la Saône. Sorpren aquesta presa de partit per filmar només en interiors, a excepció de dues seqüències importants. D'entrada, Depardon refusa tot allò pintoresc, tota contemplació turística d'aquests paisatges de muntanya, evitant reduir els llogarets i pobles a plans de cartells, per concentrar-se en la paraula quotidiana dels camperols i en l'observació de la vida social que té lloc a les desconfortables cuines.

Retrobem, a *Profils paysans*, els plans fixes laterals de dues persones que discuteixen darrera una taula, els quals constitueixen la particularitat de *Délits flagrants*; i retrobem aquesta manera d'efectuar un

tall, com en geologia. Però si bé a *Délits flagrants*, Depardon guardava una distància clínica, aquí hi ha quelcom que forma part de la intimitat (inclús si la utilització del dialecte occità permet als camperols, quan ells volen, preservar-la davant la càmera). Depardon hi és veritablement com un visitant, convidat a la taula d'hostes, amb aquesta lleu fredor tan característica del seu cinema, sempre poc "actiu" però infinitament més proper. (...)

En aquests interiors naturals, la cuina, i més concretament la taula, és el lloc de convivència on, de forma indiferent, es menja, es negocia, es tracten els afers administratius i sanitaris, es xerra. Com a resultes de concentrar el film en aquest punt de la tela rural, Depardon no fa sinó subratllar-ne la importància, de la mateixa manera que al reduir l'estança al seu centre (la taula), en reté l'essència, indicant vers on convergeixen totes les energies. Però la cuina no és només el lloc de l'intercanvi, és també el niu de la intimitat, com en dona fe una escena *a priori* desproveïda d'elements dramàtics però que, per la seva força documental, farà època. Depardon filma Paul Argaud, solter, al matí, davant del seu esmorzar. La càmera està davant seu mentre ell suca la torrada dins d'un bol. L'escena dura, i és això el que la converteix en gairebé molesta, en tant que tenim el sentiment d'accedir a la intimitat d'aquests gestos que, any rere any, han degut ser repetits, tan familiars que avui ens semblen dir molt de l'home que els efectua. En el silenci del matí, tot contribueix a aquesta impressió: l'aspiració del cafè, el pa xop que es reblaneix, el cap que s'inclina lleugerament a cada mossegada, la mirada de l'home que evita la càmera per dirigir-se al costat. La càmera filma aquests actes que només a ell li pertanyen, que clarament no han estat compartits ja que és solter, i que s'efectuen dia rera dia en la solitud d'aquesta cuina. Depardon, al principi de la seqüència, subratlla el caràcter íntim de la situació, i ens diu, mitjançant la veu en off, que coneix l'home des de fa deu anys, però que és la primera vegada que el convida a entrar a la seva cuina, mentre tots

dos conversen de coses ordinàries quan creuen la porta. El que Raymond Depardon comparteix en aquest instant, és precisament una intimitat a la qual només hi tenia accés el camperol. Però compartir potser és massa fort: el cineasta mai haurà estat tan a prop del camperol, la seva càmera "invitada" a la taula, davant seu, enregistrant coses que pocs han vist, però que per la seva fermesa, el seu silenci (i com a conseqüència, l'amplificació dels sons que fa l'home al prendre l'esmorzar), hi afegeix una distància que fa que l'home que es troba davant seu resti sol. Però és la condició mateixa de la seva veritat, i més generalment de la veritat documental. La solitud és una dimensió important de la vida en aquests camps (encara que el film resta discret sobre això), on hi viuen nombrosos vidus, vídues, solters endurits. *Profils paysans* revela profunds traumatismes al voltant de l'enterrament de Louis Brès, que clou aquest primer capítol. Amb aquesta escena d'intensa emoció, el film sembla escapar-se de l'acumulació de taules, preocupacions terrestres, interiors ombrívols, pobres i funcionals, per anar vers la llum de la primavera, l'herba verda, el cel blau relluent. Hi ha quelcom semblant a una evidència plàcida de la natura que contrasta amb la duresa de la vida humana, contrast que es reforça amb el discurs del sacerdot sobre la relació de Déu amb els homes, sobre allò que ens ensenya la vida de Louis Brès (la mort de la seva mare i de la seva germana durant la seva infància), mentre el vocabulari emprat ("ens recordarem de les seves cremors, de tots els nusos que mai va poder deslligar") és cru i sense maquillatge. Que Depardon acabi el seu film amb aquesta frase del sacerdot, "ens recordarem del seu treball", no és més que una forma de senyalar que tot el film ha planat com una ombra al damunt de les paraules del camperols al voltant d'una taula: el dur treball de la terra.

Jean-Sébastien Chauvin.
Cahiers du cinéma, nº 557, maig 2001.