



HAL
open science

Le territoire tel qu'il est habité. À propos de réalisations photographiques et filmiques de Raymond Depardon

Danièle Méaux

► To cite this version:

Danièle Méaux. Le territoire tel qu'il est habité. À propos de réalisations photographiques et filmiques de Raymond Depardon. Sophie Lécole Solychkine, David Martens, Jean-Pierre Montier. Portraits de pays, Presses universitaires de Rennes, 2024. hal-04594707

HAL Id: hal-04594707

<https://hal.science/hal-04594707v1>

Submitted on 31 May 2024

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.

Le Territoire, tel qu'il est habité

À propos de réalisations photographiques et filmiques de Raymond Depardon

Danièle Méaux

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne

ECLLA

Des pays, Raymond Depardon en a parcouru un très grand nombre, puisque sa biographie se décline à l'échelle de la planète. Des États-Unis¹, de l'Afrique², du Vietnam³, de l'Éthiopie⁴ et de bien d'autres territoires encore, il a fait le portrait dans des films ou encore dans des livres incluant textes et photographies. Il explique, dans *Errance*⁵, la manière dont il se sent frappé par une forme de condamnation au voyage⁶ dont l'envers serait en quelque sorte l'ancrage en un lieu, celui de la ferme du Garet, en Saône-et-Loire, où il a passé son enfance. Autour de ce berceau, il a resserré son attention dans le cadre de la Mission photographique de la DATAR (1983-1989)⁷ ; il a consacré un livre à ce territoire intime en 1997⁸. Au sein de l'ensemble des travaux de Raymond Depardon, une tension peut ainsi être discernée entre, d'un côté, un tropisme de l'itinérance qui lui fait parcourir le monde et, de l'autre, un attachement au lieu d'origine, qui le hante sans doute précisément parce qu'il l'a quitté très jeune pour devenir apprenti à Paris.

Au sein de cette géographie personnelle où le désert tient une place privilégiée⁹, une tension comparable peut être discernée entre les travaux nés de ses incessants déplacements de par le monde et ceux qui sont consacrés à la France. Le film *Journal de France*¹⁰, réalisé en 2012 avec Claudine Nougaret, entrecroise la relation du périple du photographe au sein de l'hexagone et la présentation de rushs jusqu'alors inutilisés, réalisés au cours de ses innombrables voyages antérieurs. Ainsi toute une vie d'itinérances est-elle retracée en contrepoint d'un journal de travail resserré sur le territoire national. Des images produites lors de reportages à l'étranger alternent avec des plans réalisés en caméra subjective depuis l'habitacle automobile, où les routes françaises

¹ Raymond Depardon, Alain Bergala, *Correspondance new-yorkaise*, Paris, Libération / Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1981.

² Raymond Depardon, *En Afrique*, Paris, Seuil, 1996.

³ Raymond Depardon, Jean-Claude Guillebaud, *La Colline des Anges, retour au Vietnam (1972-1992)*, Paris, Seuil, 1993.

⁴ Raymond Depardon, Jean-Claude Guillebaud, *La Porte des larmes, retour vers l' Abyssinie*, Paris, Seuil, 1996.

⁵ Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000.

⁶ Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2009.

⁷ *Paysages Photographies. En France les années quatre-vingt. Mission photographique de la DATAR*, Paris, Hazan, 1989.

⁸ Raymond Depardon, *La Ferme du Garet*, Paris, Seuil, 1995.

⁹ Raymond Depardon, *Le Désert américain*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrit sur l'image », 1983.

¹⁰ Raymond Depardon, Claudine Nougaret, *Journal de France, Palmeraie et désert – France 2 cinéma*, 2012.

(à l'instar d'un tapis-roulant) se trouvent à l'écran peu à peu absorbées sous les roues du véhicule. Ce subtil tressage confère une dimension introspective au périple français en regard de toutes les expériences passées. « Je connais mieux Djibouti que la Meuse », lance Depardon, manifestant là le même désir (ou devoir) de retour au pays que celui qu'il exprimait, quelques années plus tôt, lorsqu'il décidait de se consacrer à la ferme de son enfance, près de Villefranche-sur-Saône.

Mais quels traits Depardon retient-il de ce pays vers lequel il revient ? Afin de tenter de caractériser cette approche, seront ici pris en compte deux *opus* (dont chacun a somme toute connu des actualisations complémentaires) : il s'agira tout d'abord de *La France de Raymond Depardon*, qui fut une exposition à la Bibliothèque nationale de France de septembre 2010 à janvier 2011 et un livre publié au Seuil en 2013¹¹ (dont *Journal de France* retrace précisément la patiente genèse sur les routes de l'hexagone) ; seront également pris en considération un ouvrage et un film, intitulés *Les Habitants*, qui paraissent en 2016¹² et qui résultent d'une même investigation du territoire national. Ces œuvres entrent en dialogue et, par-delà leurs différences, révèlent la constance de certains partis-pris.

Une France oubliée

« La France de Raymond Depardon » se tient très loin des hauts-lieux labellisés pour le tourisme (que ceux-ci relèvent du patrimoine naturel ou architectural) comme des grandes métropoles connectées qui retiennent l'intérêt de certains géographes¹³. Il s'agit de la France des sous-préfectures et des bourgades de moyenne importance, auxquelles on accède par des routes secondaires, qui paraissent à la traîne sur le plan économique et semblent même ne pas avoir connu d'importantes modifications depuis l'époque qui fut celle de la jeunesse de Raymond Depardon. Tabacs, cafés, maisons, devantures de boutiques... renvoient aux années cinquante. À saisir cette France restée immobile, il n'y a pourtant aucun passéisme, puisque cet habitat aux couleurs vives existe bien de nos jours, dans de petites villes de la Meuse, de la Nièvre... ou de l'Hérault par exemple.

Un sentiment de fixité se dégage des sites choisis, mais il se trouve conforté par le fait que Depardon photographie avec une chambre 20 X 25, respectant des temps de pose proches de la seconde : cette procédure restreint la présence des automobiles (qui permettrait de dater assez précisément les scènes) et interdit l'inclusion de passants qui viendraient les animer. Les images sont réalisées à une distance moyenne, qui est ordinairement propice à la mise en relation des

¹¹ *La France de Raymond Depardon*, Paris, Seuil / BnF, 2013.

¹² Raymond Depardon, *Les Habitants*, Paris, Seuil, 2015, ouvrage non paginé. Raymond Depardon, *Les Habitants*, Palmeraie et Désert / Arte France Cinéma, 84', 2016.

¹³ Michel Lussault, *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies politiques de la mondialisation*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2017.

personnes avec le milieu qui les environne ; mais la rareté dans le champ des figures animées travaille à créer l'impression d'un pays où il ne se passe rien de saillant, tandis que la sobriété des choix formels pratiqués semble mettre en sourdine la subjectivité du photographe. *Correspondance new-yorkaise* découlait de l'application d'une contrainte dont l'effet était de favoriser la saisie de « moments gris »¹⁴ d'où tout événement était absent. À une conséquence comparable travaille peu ou prou l'usage d'une vitesse lente, dans *La France de Raymond Depardon*.

Le photographe semble faire accéder à la visibilité une France ordinairement invisible, amener à la représentation des lieux qui n'y avaient pas droit – parce qu'ils ne sont pas dans la course d'un point de vue économique, technologique, touristique... L'entreprise semble ainsi travailler à un regain d'équité en matière de mise en visibilité des territoires, dans une société qui tend à faire de la représentation une condition d'existence. Les vues conduisent le spectateur à prendre conscience que, dans ces lieux, par-delà une certaine immobilité, des vies quotidiennes s'écoulaient de manière silencieuse. La distance élue par Depardon est plus rapprochée que celle qui est le plus souvent adoptée dans la photographie paysagère contemporaine. Ce resserrement d'échelle – très concret – fait symboliquement écho à une focalisation de l'attention sur des communes de petite importance, qui sont les chefs-lieux de « pays » – au sens où ce terme peut désigner des aires géographiques plus petites que le département ; il convient également à une attention portée à l'espace vécu où les traces des habitudes quotidiennes sont décelables. Le choix de ce type de plans, conjugué au sujet, rappelle *La France de profil*¹⁵ de Paul Strand ou encore les vues d'architecture vernaculaire de Walker Evans – dont se déclame d'ailleurs Depardon en introduction de son livre. De ces deux maîtres, le photographe français conserve un attachement pour la frontalité. Même si elles sont en couleur, certaines images de *La France de Raymond Depardon* sonnent presque comme des citations des deux photographes américains.

Montrer l'ordinaire n'est pas neuf. Si le pittoresque ou le sublime ont été longtemps privilégiés, le banal a très tôt été mis à l'honneur par la photographie. En France, la Mission photographique de la DATAR a porté l'éclairage sur des paysages triviaux et fortement anthropisés. Toutefois, force est de constater que la France élue par Depardon n'a pas véritablement été prise en compte par la Mission. Jean-Louis Garnell photographiait les chantiers et les lieux en devenir, Sophie Ristelhueber les Alpes, Albert Giordan les zones commerciales, Robert Doisneau les banlieues, Dominique Auerbacher la ville de Lyon, Gabriele Basilico le bord de mer... Mais la France du retard économique, restée en rade de la compétition mais bien vivante, à laquelle on n'accède que par les nationales, n'était pas donnée à voir.

¹⁴ Dominique Baqué, *La Photographie plasticienne : un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1996, p. 278.

¹⁵ Claude Roy & Paul Strand, *La France de profil*, Lausanne, La Guilde du livre, 1952.

C'est également tout un pan négligé du territoire français que convoque *Les Habitants* ; le film donne en effet la parole à des anonymes, de milieux modestes, qui viennent dialoguer devant la caméra et révèlent des pans de leur vie quotidienne : difficultés de fins de mois, appréhension du lendemain, problèmes conjugaux, liens amoureux, solitude de la vieillesse, chômage... sont évoqués au fil des conversations. Apparaissent des adolescents, des femmes isolées avec enfants à charge, des personnes originaires d'Afrique du nord, des citoyens se débattant avec des préoccupations financières, des désarrois sentimentaux, des désirs triviaux. Peu d'originalité dans les propos échangés. Frappe même l'extrême banalité de paroles que ne relaient habituellement ni la littérature, ni le cinéma... encore moins la presse attachée aux faits saillants. Pourtant les dialogues révèlent beaucoup des difficultés de la vie quotidienne, comme du besoin de les verbaliser.

La concrétude des faits minuscules confiés lors des échanges vient exemplifier certaines conditions d'existence. Par exemple, deux mères élevant seules leur progéniture se confient ainsi l'une à l'autre les difficultés qu'elles rencontrent pour obtenir de leur ex-conjoint la participation financière qu'ils leur doivent :

- [...] faut lui dire : « Attends, c'est ton fils, c'est... y a pas que moi qui va payer, attends. » Tu sais, j'ai le même souci avec Franco, pour qu'il me donne vingt-cinq euros tous les mois pour les... la cantine, le centre aéré et le périscolaire, faut que je les demande trois semaines avant. Et puis l'autre jour, c'était vingt-quatre quatre-vingt-dix, il m'a donné vingt-quatre quatre-vingt-dix ! [...]
- C'est pas vrai ?
- Si je te jure.
- Ah bah oui.
- À la fête des écoles il m'a donné ça. Je lui ai dit : « Au fait... t'as la moitié à me donner, ça fait vingt-quatre quatre-vingt-dix chacun. » Je me suis dit, il va me donner vingt-cinq euros. Ah non. Je te jure¹⁶.

La relation de petits moments vécus rend soudain certaines situations tangibles. Au fil des conversations, la vie quotidienne des plus faibles se trouve peu à peu livrée. La France qui est donnée à entendre n'est certainement pas celle de la compétition économique, du succès ou de la réussite sociale.

Le travail est réalisé en collaboration avec Claudine Nougaret qui est à la prise de sons. De fait, dans ce film, les ambiances urbaines, les bruits de la ville ont une extrême importance. C'est aussi le cas des timbres de voix et des accents. Frappent la diversité même des manières de prononcer la langue française. Les inflexions, les hésitations, les rires, les silences en disent beaucoup sur les situations évoquées. D'un locuteur à l'autre, les niveaux de langue, les lexiques employés diffèrent. Dans le film *Les Habitants*, l'oralité est à l'honneur et renseigne sur les vécus quotidiens. Dans le livre paru au Seuil la même année, alternent la transcription des dialogues du

¹⁶ Raymond Depardon, *Les Habitants, op. cit.*, ouvrage non paginé.

film et la présence de photographies faites en plan moyen. Le cadrage est plus resserré que dans *La France de Raymond Depardon* ; les vues en couleur sont peuplées de passants, d'âges et de sexes différents, pris dans leurs gestes de tous les jours. En contrepoint des paroles, les images, qui ont été prises au Leica et au 50 mm, sont vivantes et animées ; les passants sont à l'honneur et viennent habiter l'espace de villes ordinaires. À l'inverse de photographes qui ont fait d'un type de plan ou d'un procédé de tirage leur marque de fabrique, Depardon a au fil de sa carrière multiplié les formats, adaptant chaque fois le matériel et la technique au projet singulier qu'il était en train de mener.

Des protocoles en miroir

Les deux œuvres – chacune étant considérée dans la diversité même de ses déclinaisons – affichent avec netteté le protocole qui a permis leur réalisation. La préface de *La France de Raymond Depardon* développe la manière dont le photographe a procédé. À l'encontre de ce qui a pu être dit, le projet découle d'une motivation personnelle, et non d'une commande ; c'est ensuite qu'il a reçu le soutien financier de la Direction Nationale des Affaires Culturelles, de conseils régionaux et de sponsors privés. Grâce à ces aides, pendant six années, Raymond Depardon a sillonné les routes de l'hexagone, à bord d'un fourgon Trigano qui avait été aménagé afin qu'il puisse y dormir comme y développer ses épreuves. Au cours des campagnes de prise de vue, le photographe vit littéralement dans son véhicule. Des clichés, intégrés à la préface, montrent l'opérateur encagoulé sous le drap rouge d'une chambre grand format, posée sur un trépied, à quelques pas des habitations qu'il met en image.

Ce protocole – du grec « *protocollon* », au sens propre « ce qui est collé en premier » – ne se trouve pas présenté comme un préambule de l'œuvre, mais comme une manière de faire qui conditionne à double titre le fonctionnement des images : parce qu'elle en détermine les formes, mais aussi parce qu'explicitée à leur côté, elle influe sur leur appréhension par le spectateur qui les rapporte à une expérience spécifique du territoire et de la prise de vue, dont elles ne sont pas dissociables. Raymond Depardon a également réalisé, en 2012 avec Claudine Nougaret, le film *Journal de France* (dont il a été précédemment question) où sa méthode se trouve clairement explicitée. Un petit ouvrage intitulé *Repérages*¹⁷ est également paru la même année, détaillant le protocole mis en place. Ces travaux – qui constituent pour ainsi dire le « péritexte » de *La France de Raymond Depardon* – jouent un rôle important. Autour des dispositifs retenus pour l'exposition et pour le livre, ils forment une constellation de productions (auxquelles s'adjoignent sans doute

¹⁷ Raymond Depardon, *Repérages*, Paris, Seuil, 2012.

de nombreux entretiens et des articles parus dans la presse¹⁸) qui participent à la construction de ses significations, contribuant à attirer l'attention du public sur la procédure adoptée. Dans une société de l'information, artistes ou photographes tendent aujourd'hui à assurer de plus en plus, par eux-mêmes, une forme de communication autour de leur travail, de sorte que celle-ci ne peut être dissociée de leur œuvre :

[...] les activités périphériques qui, pour un « artiste », consistent à parler de son travail [...], à être présent sur de multiples scènes, [...] toutes choses qu'on pourrait croire promotionnelles et, somme toute, contingentes, ces activités en apparence périphériques jouent désormais un rôle essentiel, à défaut duquel les conditions de « candidat à l'appréciation esthétique » ne seraient probablement par remplies.¹⁹

Sans doute peut-on même affirmer que le contenu de ces productions d'accompagnement – qui amènent le photographe à formuler certains choix, voire parfois à faire le point – travaille à certains égards l'œuvre de l'intérieur.

Dans *Les Habitants* (livre et film), le protocole retenu s'avère également essentiel. Raymond Depardon détaille, dans l'introduction de l'ouvrage, la manière dont Claudine Nougaret et lui-même ont procédé : ils ont sillonné les routes de France avec une caravane et se sont arrêtés dans une quinzaine de villes, garant leur véhicule sur les places publiques, ne restant jamais plus de trois jours au même endroit ; ils travaillaient avec une personne chargée du casting qui repérait des couples de passants en train d'échanger et leur proposait de poursuivre leur conversation à l'intérieur de la caravane²⁰ ; les sujets consentants s'installaient donc, de part et d'autre d'une petite table, devant une fenêtre à travers laquelle on discernait le décor extérieur : cette ouverture centrale donnant sur le cadre urbain contribuait peu ou prou à relier à chaque fois les paroles échangées à un site géographique précis. Plusieurs micros avaient été installés à l'extérieur comme à l'intérieur de la caravane, afin de capter l'ambiance sonore du lieu ainsi que les inflexions des voix, au fil des échanges. À chaque étape, les conversations de cinq ou dix duos ont été filmées. En tout, quatre-vingt-dix couples ont ainsi comparu devant la caméra (soit cent-quatre-vingt personnes). Au sein de cet ample matériau, Raymond Depardon et Claudine Nougaret ont sélectionné les séquences qui constituent maintenant le film. Le reste des entretiens a été archivé à la BnF.

¹⁸ Jérôme Glicenstein, *L'Art contemporain entre les lignes*, Paris, PUF, 2013.

¹⁹ Jean-Pierre Cometti, *La Force d'un malentendu. Essais sur l'art et la philosophie de l'art*, Paris, Questions théoriques, « Saggio Casino », 2009, p. 27.

²⁰ Entretien avec Raymond Depardon, le 4 juillet 2019.

Le protocole se trouve également mis en évidence au sein du film que trois types de plan viennent scander de manière appuyée. Il y a d'abord de longs travellings, montrant la caravane de dos dans son cheminement sur les routes de France, sur une musique d'Alexandre Desplat. À ces images mobiles, s'opposent des plans fixes et composés qui représentent la caravane garée en ville. Enfin reviennent des plans séquences, filmés à l'intérieur du véhicule et montrant deux interlocuteurs de profil, placés en vis-à-vis, de chaque côté d'une table. Ces personnes se détachent sur le cadre urbain cerné par la fenêtre de la caravane qui les englobe. Dans ces plans symétriques et statiques, les seuls événements que peut guetter le spectateur sont dès lors les paroles échangées. Entre confessionnal et studio d'enregistrement, la caravane se fait réceptacle des phrases énoncées (Raymond Depardon et Claudine Nougaret n'intervenant pas dans les conversations) ; elle est encadrement, *parergon* des prises de parole enregistrées. Mieux que mille mots, la composition du film dit le protocole retenu, contribuant à le placer au cœur de l'attention. Au début du film, Raymond Depardon exprime aussi succinctement, en voix *off*, sa modalité de travail et sa volonté de « recueillir leur conversation, leurs accents et leurs façons de parler ».

À évidence, les procédures de réalisation de *La France de Raymond Depardon* et de *Les Habitants* se font écho. Le photographe confie d'ailleurs que l'idée de faire *Les Habitants* lui est venue alors qu'il travaillait à la réalisation du premier *opus*. Il avait alors pris, dit-il, beaucoup de plaisir à « écouter les conversations dans les rues » et avait pensé « qu'il fallait absolument filmer ces échanges, mais pas n'importe comment »²¹ (d'où sans doute la nécessité d'un protocole qui mette l'accent sur la manière même dont les paroles sont captées). Nombreux sont les films de Raymond Depardon qui témoignent d'une attention aigüe portée aux mots d'autrui ; on pense par exemple à *Muriel Leferle*²², à *Dixième chambre. Instants d'audience*²³ ou plus récemment à *Douze jours*²⁴. Chez Raymond Depardon, comme chez Frederick Wiseman, l'énonciation, son timbre, sa syntaxe, ses détours et ses accents, se trouvent fréquemment auscultés ; les mécanismes mêmes de l'oralisation et de la mise en mots sont observés. Le spectateur / auditeur guette les inflexions, les hésitations, les variations lexicales. Quand il projette de faire *Les Habitants*, le réalisateur estime qu'il lui faut créer « un dispositif pour donner une unité de regard sur tout le territoire, comme dans [son] travail avec la chambre photographique, lourde et encombrante, qui [l'oblige] à faire toujours le même cadre²⁵ ». C'est dire qu'il fait d'emblée un parallèle avec la manière dont il a

²¹ Raymond Depardon, *Les Habitants*, *op. cit.*

²² Raymond Depardon, *Muriel Leferle*, Palmeraie et Désert / Arte France Cinéma, 35', 1999.

²³ ²³ Raymond Depardon, *Dixième chambre. Instants d'audience*, Palmeraie et Désert / France 2 Cinéma / Centre national de la cinématographie, 2004

²⁴ Raymond Depardon, *Douze jours*, Palmeraie et désert / France 2 Cinéma / Région Auvergne Rhône-Alpes, 2017.

²⁵ Raymond Depardon, *Les Habitants*, *op. cit.*

procédé pour *La France de Raymond Depardon*. La caravane utilisée tient de fait de la *camera obscura*. Comme cette dernière, elle possède une ouverture qui donne sur l'extérieur ; comme cette dernière, elle cerne la scène enregistrée, organisant la comparution des couples qui conversent. À l'instar de la chambre photographique, la caravane est également transportée à travers l'hexagone. Les deux dispositifs se font écho, le premier informant une modalité de regard, le second une modalité d'écoute, l'un et l'autre permettant de révéler certains pans du réel.

Hal Foster a décelé un tournant qui fait que bon nombre d'artistes se comportent aujourd'hui en ethnologues²⁶. Depardon confie quant à lui que, très tôt, il a ressenti « un lien très fort [...] entre l'ethnographie [...] qui [est] le fait de voyageurs solitaires, et [sa] pratique, [son] désir²⁷ ». Si la mobilité rapproche la pratique du photographe de celle de l'ethnologue, le parallèle est également rendu possible par l'extrême conscience manifestée par Raymond Depardon de l'importance des procédures de l'observation pour l'appréhension des phénomènes. Une telle attention portée à la méthode rapproche la pratique du photographe de celle du chercheur en sciences sociales : l'un et l'autre réalisent un travail de terrain dont les modalités concertées déterminent pour partie le résultat. Raymond Depardon se réfère d'ailleurs à James Agee, Jean Rolin, Jean-Claude Guillebaud, Jean Hatzfeld dont il écrit qu'ils réalisent un travail d'anthropologie²⁸.

De fait, il ne s'agit pas pour le photographe-cinéaste de figurer exhaustivement le monde au plus près de ce qu'il serait, mais de mener une enquête au moyen de laquelle il fait émerger une connaissance de certains phénomènes. Dès lors, le schéma binaire de la re-présentation se trouve dépassé au bénéfice d'un modèle pragmatique. Le réel ne se présente pas comme une donnée préexistante qu'il faudrait reproduire selon un modèle spéculaire²⁹ ou encore piéger grâce aux ressources de l'automatisme (dans sa dimension sonore ou visuelle). Le travail de réalisation se donne comme un processus dont le déroulement conditionne le résultat³⁰. Une telle conception de l'enquête fut développée par John Dewey³¹ ; prise dans une perspective dynamique qui décloisonne les activités, elle peut concerner bon nombre d'expériences humaines et relie en tout cas avec évidence celles qui tiennent de la création et celles qui relèvent de la recherche scientifique.

²⁶ Hal Foster, « Portrait de l'artiste en ethnographe », in *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 213 à 247.

²⁷ Raymond Depardon (par) Christian Caujolle, Marseille, André Frère Éditions, 2014, p. 16.

²⁸ Raymond Depardon, *La France de Raymond Depardon*, *op. cit.*

²⁹ Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

³⁰ Danièle Méaux, *Enquêtes. Nouvelles formes de photographie documentaire*, Trézélan, Filigranes Éditions, 2019.

³¹ John Dewey, *Logic. The Theory of Inquiry*, New-York, Henry Holt and Company, 1938. Traduction française : *Logique. La Théorie de l'enquête*, Paris, PUF, 1967.

Comme l'a montré Nelson Goodman, l'art est une forme d'activité cognitive³², dans ses mécanismes de production comme dans ses modalités de réception. Les oppositions traditionnellement opérées entre connaissance et imagination, entre objectivité et subjectivité se trouvent battues en brèche, dès lors que la démarche de création est envisagée comme processus d'enquête, permettant des approches inédites. La *poièsis* se confond avec une *praxis* puisque les procédures d'investigation ne sont pas de simples phases préparatoires, mais font pleinement partie de l'œuvre. Une conception dynamique de l'enquête – qui pense l'avènement progressif de l'œuvre (et de la connaissance qui l'accompagne) au travers d'une pratique établie dans la durée – permet de rompre avec l'idée d'une correspondance binaire de l'image et du monde ; elle brise également avec d'autres dualismes bien installés. L'œuvre – tournée vers le réel et son intellection – croît au travers d'un « faire » par le biais duquel concomitamment elle s'invente et révèle certains aspects du pays, dans leur complexité.

Habiter la France

La France de Raymond Depardon et *Les Habitants* reposent sur des protocoles de captation très concertés qui s'apparentent à certaines méthodes employées dans le champ des sciences humaines et sociales. Ces procédures permettent à Raymond Depardon d'approcher la manière dont la France est habitée – le territoire national étant moins appréhendé dans sa morphologie, son histoire ou son économie qu'au travers des « arts de faire³³ » des personnes qui y résident, de pratiques ordinaires, nécessairement inscrites dans des sites spécifiques.

Le fait d'investir l'espace de ses actions et de ses habitudes se présente peu ou prou comme un invariant anthropologique. Il revient à Martin Heidegger d'avoir jeté les bases d'une conception de l'habiter qui en fait une dimension existentielle de l'homme, au point que ce dernier ne peut être pensé en dehors de cette inscription dans l'espace³⁴. Henri Lefebvre introduisit la notion dans le champ de la sociologie française, en insistant sur la nécessité de comprendre les logiques habitantes³⁵. Avec Michel de Certeau et ses collaborateurs, le terme en vient à désigner les habitudes localisées et les itinéraires du quotidien³⁶. Des géographes contemporains ont mis en évidence combien l'être a toujours à faire avec des réalités physiques qui coexistent avec lui dans l'étendue du monde ; l'action d'habiter est dès lors envisagée comme une modalité globale d'occupation de l'espace par les individus mais aussi par les groupes puisque

³² Nelson Goodman, *Langages de l'art* [1968], Paris, Jacqueline Chambon, 1990.

³³ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Les Arts de faire*, Paris, UGE, 1980.

³⁴ Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », *Vorträge und Aufsätze* [1952], Stuttgart, Kell-Cotta, 2004, p. 181-198.

³⁵ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, tome 1, Paris, Grasset, 1947.

³⁶ Michel de Certeau, Luce Giard, Pierre Mayol, *L'Invention du quotidien. II. Habiter, cuisiner*, Paris, UGE, 1980.

les dimensions culturelle, sociale et politique ne doivent pas être oubliées³⁷. Pour Peter Sloterdijk, l'espace permet une forme de coexistence, fondée sur l'intrication d'une pluralité de sphères reliées entre elles et d'échelles variées³⁸. De telles conceptions supposent une interaction forte entre les personnes et le territoire au sein duquel elles évoluent, l'espace conditionnant les gestes tandis que ceux-ci le modifient.

Les plans moyens réunis dans *La France de Raymond Depardon* montrent des maisons, des devantures de bars, de garages ou de supérettes qui donnent à imaginer des modes de vies. Les trottoirs ou les escaliers se présentent comme les marqueurs de certains circuits quotidiens. Les seuils signent la récurrence de passages répétés, scandés de rencontres et d'échanges verbaux. L'organisation des lieux s'est constituée autour de rapports humains, de rites rythmant des existences particulières. Les façades décrépies ou repeintes par endroits renvoient au temps qui passe, tandis que les variations météorologiques observables sur les photographies rappellent la circularité des changements saisonniers. Les lieux portent les traces de l'usure et la vie semble s'y couler sur le mode de l'itération.

Ces espaces bâtis, si modestes qu'ils soient, se présentent comme le théâtre d'existences dont ils constituent l'assise. Dans *Habiter la France*, Michel Lussault écrit :

Le photographe est un arpenteur existentiel [...] perpétuellement sur la route afin d'offrir aux lieux une possibilité d'apparaître pour ce qu'ils sont : des prises qui assurent nos vies humaines (à la manière des prises que l'alpiniste ne peut pas ne pas trouver sur la voie s'il entend continuer l'ascension), des étais pour que notre humanité ne s'effondre pas³⁹.

De par leur trivialité même, les sites mis en image tendent à s'effacer en tant que structures bâties (ou aménagées) pour apparaître davantage comme cadres de vie : logis, itinéraires pédestres, espaces d'échanges et de transactions interindividuelles. S'ils sont ordinaires, ils renvoient toujours à la particularité des existences qui les investissent. Ainsi la banalité ne s'oppose-t-elle nullement au singulier, bien au contraire. Les couleurs lumineuses, à l'instar de celles des peintures naïves, rappellent somme toute la gaité des initiatives quotidiennes les plus infimes. Les sites photographiés regorgent d'aménagements de type vernaculaire.

³⁷ Michel Lussault, « Habiter, du lieu au monde. Réflexions géographiques sur l'habitat humain », in Thierry Paquot, Michel Lussault, Chris Younès, *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007, p. 39.

³⁸ Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, Paris, Marin Sell Éditeurs, 2005, p. 23.

³⁹ Michel Lussault, Préface, in *Habiter la France de Raymond Depardon*, Paris, Seuil, « Points », 2017, p. 2.

Dans *Les Habitants*, les conversations enregistrées sont intrinsèquement liées aux lieux : Claudine Nougaret et Raymond Depardon sont bel et bien allés les chercher sur le terrain, du nord au sud de la France. De cet ancrage géographique, elles portent la marque, puisque d'un échange à l'autre, les accents régionaux et les expressions utilisées changent ; c'est avant tout cette diversité musicale ou lexicale que livrent les entretiens aboutés dans le film. À chaque fois, les interlocuteurs se trouvent littéralement encadrés par la fenêtre de la caravane, et ainsi reliés à l'espace urbain où précisément ils habitent.

Si les manières de parler renvoient à des implantations géographiques, elles signent aussi des origines sociales, l'appartenance à telle ou telle classe d'âge. Les sujets abordés sont rarement abstraits ou intellectuels. Il s'agit la plupart du temps de préoccupations financières, de soucis amoureux, de l'expression de sentiments de solitude (notamment chez les personnes âgées) ou d'appréhension par rapport à l'avenir (chez les jeunes). Plusieurs interlocutrices sont des femmes isolées, qui livrent leurs difficultés matérielles ou affectives. Il est question de familles recomposées, de rapports de filiation. Des propos machistes sont prononcés. On pourrait dire que « cela ne plane pas bien haut » : c'est peut-être d'ailleurs la première impression produite par le film... Mais, pour briser avec ce sentiment, il convient d'envisager la mine d'or qu'il représenterait pour un anthropologue qui le consulterait en l'an 2 500. Les renseignements que celui-ci pourrait y puiser quant à la manière dont la France est aujourd'hui habitée sont extrêmement nombreux et riches. Ce chercheur pourrait y discerner des clivages de classe, de genre ou de génération, y lire des relations sociales et familiales, des indications de culture et de niveau de vie. Au travers des paroles écoutées, il pourrait aussi déceler les évolutions contemporaines de certaines villes (Nice ou Villeneuve-Saint-Georges par exemple).

Le dispositif n'a rien de naturel : la manière dont chaque couple se présente devant la caméra comporte sans doute une part de jeu, mais celle-ci s'avère en elle-même instructive. La relative artificialité de la situation ne rend pas pour autant les propos échangés moins instructifs. Si l'œuvre peut tout d'abord engendrer une forme de déception en raison de la trivialité des paroles prononcées, le spectateur / auditeur, confronté à la répétition de la banalité, aiguise peu à peu son attention pour s'éveiller à des nuances ténues, à d'infimes façons de dire... ou de se taire.

On comprend dès lors que *Les Habitants* se présente, sous des dehors d'extrême simplicité, comme une véritable enquête anthropologique sur les façons d'habiter la France au

début du XXI^e siècle. Il poursuit ainsi, sans la répéter, l'investigation entreprise avec *La France de Raymond Depardon* qui portait déjà l'attention sur les manières quotidiennes de faire avec l'espace (bien que peu de figures animées y soient représentées). Alors que le premier projet privilégiait le regard, le second sollicite une écoute attentive. Dans les deux cas, il s'agit de déceler, derrière la trivialité d'une France que les pouvoirs publics et les médias ont tendance à négliger, les complexités et les subtilités des manières de l'habiter.