

Au commencement il y a la ferme du Garet

La Vie moderne (2008), troisième volet de ce que l'on peut considérer comme la « trilogie paysanne » de Raymond Depardon, a été précédé d'un diptyque intitulé *Profils paysans* et décliné en deux chapitres : *Chapitre 1 : L'Approche* (2000) et *Chapitre 2 : Le Quotidien* (2004). Produits pour la télévision avant de toutefois sortir en salles, ces derniers sont considérés par le cinéaste lui-même comme des « tours de chauffe » débouchant sur un troisième opus d'emblée conçu comme un film de cinéma au budget supérieur, au format 35 mm et en cinémascope, quand les deux *Profils* ont été tournés en 16 mm. Cette trilogie, d'une certaine manière « bancale » (avec deux films produits pour la télévision et un pour le cinéma), est donc le fruit d'un travail au long cours. À considérer les temps de préparation et de tournage du premier des trois films, il s'étale sur une bonne dizaine d'années et vise à montrer l'état du monde paysan en moyenne montagne dans quatre départements français : trois départements voisins situés en Occitanie (la Lozère) et Auvergne-Rhône-Alpes (l'Ardèche et la Haute-Loire), le quatrième situé en Bourgogne-Franche-Comté (la Haute-Saône). Pour cela, Depardon porte alternativement son attention et son regard sur des paysans en fin de vie (le terme de retraite, bien qu'employé dans les films, n'a dans ce cas guère de sens) et sur de jeunes paysans rencontrant de grandes difficultés dans la réalisation de leurs projets.

La volonté du cinéaste est donc de s'intéresser à une frange trop souvent oubliée de la population française, selon les prévisions les plus pessimistes – et les films

incitent à les croire – en voie de disparition, à tout le moins régulièrement en crise. Dans leur ouvrage *Une agriculture sans agriculteurs. La révolution indicible*, les sociologues François Purseigle et Bertrand Hervieu synthétisent ainsi la situation :

« Résumons le tableau que brossent les données statistiques : entre diversification des statuts professionnels, vieillissement de la population agricole et réduction massive du nombre des exploitations, la population agricole – telle qu'elle est historiquement pensée et représentée professionnellement et politiquement – est en train de disparaître. Il ne s'agit plus, comme on le fait depuis plus d'un demi-siècle, de rendre compte d'une réduction progressive de la place de l'agriculture dans l'activité nationale. Il nous faut saisir le tournant radical qu'induit, pour ce secteur d'activité et pour la société française dans son ensemble, l'effacement, désormais acté, de la figure de l'agriculteur exploitant, identifiable à une pratique et à un statut professionnels, associée à un modèle de famille, à un régime de transmission et à un mode d'inscription du travail de la terre dans un espace local donné¹. »

Bien que publiées quatorze ans après la sortie en salles de *La Vie moderne*, ces lignes décrivent précisément ce que filme et montre Depardon dans sa trilogie paysanne. Dans un geste relevant de la synecdoque, trois films d'une durée totale de quatre heures et quinze minutes, tournés dans une petite dizaine de fermes, suffisent à illustrer un phénomène massif, celui qui voit « le nombre d'exploitations agricoles [...] divisé par quatre en cinquante ans, passant de 1 587 600 en 1970 à 389 800 en 2020² ».

Témoigner, laisser la/une trace de ce monde dans une volonté anthropologique et sociologique qui voudrait s'opposer à cet inéluctable « effacement » dont parlent Purseigle et Hervieu est aussi vécu comme une dette de la part du cinéaste, précisément issu de ce milieu-là. Un milieu qu'il a quitté très jeune afin d'assouvir son attrait et sa passion pour la photographie puis le cinéma, avec la carrière et le succès que l'on sait. Depardon a souvent

répété, notamment au cours d'entretiens, que puisqu'il s'était montré inapte à reprendre la ferme familiale et qu'il n'avait pas su ou pu filmer son père paysan, il devait en quelque sorte se racheter. La trilogie repose donc sur une forme de culpabilité. Pourtant, il n'a pas attendu ces films pour l'exprimer, sous des formes diverses (séquences de films, livres mêlant textes et photographies ou entretiens), avant comme pendant la conception de la trilogie. Il convient donc, même à grands traits, d'en retracer ici la filiation à travers un certain nombre d'étapes menant progressivement à la trilogie et peut-être plus encore à *La Vie moderne*.

Photographier, filmer, écrire, dire ses origines paysannes

Les premières traces remontent à 1983 dans *Les Années-Déclic 1957-1977*, réalisé en collaboration avec Roger Ikhlef³. Cette année-là, même si son premier long métrage tourné en 1974 (50,81 %, rebaptisé *1974, une partie de campagne* lors de sa sortie en salles pas moins de vingt-huit ans plus tard, en 2002) est toujours censuré par son instigateur Valéry Giscard d'Estaing, Depardon jouit déjà d'une forte reconnaissance en tant que cinéaste. Quatre films ont en effet vite fait de lui un héritier du cinéma direct, mouvement apparu simultanément au Canada, aux États-Unis et en France entre la fin des années 1950 et le début des années 1960, envers lequel il ne cache pas son admiration, plus particulièrement celui venu des États-Unis (Donn Alan Pennebaker, Richard Leacock, Albert et David Maysles, Robert Drew...). Il y fait montre d'effacement en s'interdisant toute intervention physique ou vocale sans pour autant chercher à dissimuler sa présence ; que ce soit dans les locaux de la rédaction du *Matin de Paris* (pour *Numéros zéro*, en 1977, dont la sortie est elle aussi entravée par son principal protagoniste, Claude Perdriel, alors directeur de la rédaction, et repoussée à janvier 1980⁴) ou bien lorsqu'il suit tour à tour des *Reporters* (1981), les patients et soignants de

l'hôpital psychiatrique de *San Clemente* (1982) ou les policiers du commissariat du 5^e arrondissement de Paris dans *Faits divers* (1983).

Le 6 juin 1983, face caméra, en gros plan et en noir et blanc, dans un studio plongé dans l'obscurité, Depardon s'adresse directement au spectateur pour expliquer qu'il répond là à une commande des rencontres photographiques d'Arles consistant à commenter certaines de ses photographies prises entre 1957 et 1977. Produit par le Centre national de la photographie et l'INA, *Les Années-Déclic* s'ouvre sur une longue séquence (quinze minutes sur les soixante-sept du film) basée sur des photos (et même un court essai filmique où il s'exerce au plan-séquence) prises à la ferme du Garet, à Villefranche-sur-Saône, où il est né le 6 juillet 1942, où il a passé son enfance et pris ses premiers clichés. Il fait lui-même défiler de nombreuses photos de ses premiers sujets sur un rétroprojecteur : la cour, les animaux de la ferme, des ouvriers agricoles, les champs aux alentours, son premier laboratoire photo, plus rarement lui-même ou ses parents. Symptomatiquement, ne figure aucune photo de lui avec ses parents alors qu'il utilise le retardateur pour certaines.

Sur une photo d'une rue de Villefranche, il dit : « Mes parents voyaient bien que je n'allais pas prendre la relève et que j'étais trop absorbé par la photographie. » Plus loin, il raconte une première tentative d'émancipation avortée :

« À 15 ans, mon père voyant que je ne pouvais pas prendre la succession – mon frère était à l'école ou au service militaire –, il est parti un lundi matin, jour de marché, il a été chez l'opticien de Villefranche-sur-Saône, M. Briolle, il lui a demandé s'il ne voulait pas prendre un apprenti. Et je me suis retrouvé apprenti dans cette boutique de photo-opticien à Villefranche-sur-Saône, rue Victor Hugo, à faire tout sauf de la photo, à vendre des appareils, à couper les photos pour les amateurs. Et au bout de quelques mois, je suis revenu à la ferme. J'avais envie d'être reporter photographe. »

Puis, interrompant le défilement des photos, à nouveau face caméra et en gros plan, il évoque sa montée à Paris, à l'âge de 16 ans. Il s'y rend pour convaincre Louis Foucherand, le seul des nombreux journalistes sollicités par courrier lui ayant répondu, de l'engager. Lors de leur premier entretien celui-ci lui demande quelle profession exercent ses parents :

« J'étais à l'époque très complexé. J'ai dit en rougissant "Cultivateur" parce que déjà à l'école on se moquait de moi, j'étais le seul cultivateur... [Depardon se reprend] fils de cultivateur qui allait à l'école à Villefranche. Il m'a engagé à trois cent cinquante francs par mois. Il m'a dit qu'il allait me loger derrière le labo. Et c'est ainsi que le 1^{er} octobre 1958 je suis monté à Paris. »

Tout le projet de la trilogie paysanne à venir tient dans ce lapsus (« cultivateur » plutôt que « fils de cultivateur ») conservé au montage alors qu'il aurait pu et même dû impliquer une nouvelle prise. S'il s'agit de ne pas devenir paysan, il s'agit aussi de rester fils de paysan. Et si la rupture avec le monde paysan est ici clairement située et précisément datée, elle n'est cependant pas définitive. À la fin du film Depardon revient d'ailleurs sur la mort de son père survenue bien plus tard, à un moment où il effectuait un long séjour au Tchad. Il dit son amour pour lui, confesse qu'il le connaissait peu et exprime un regret, celui d'avoir fait le tour du monde alors qu'il aurait peut-être mieux fait de faire « plus de choses autour de [son] enfance, autour de cette ferme dont [il est] profondément attaché ». Dans l'ultime plan, où il révèle les conditions de tournage du film (en une journée et sans répétitions), il annonce que sa mère est morte tout récemment, avant de le dédier à ses parents.

Treize ans plus tard, pour clore un film dans lequel il restitue à la manière d'un journal filmé un long voyage solitaire à travers le continent africain, *Afriques : comment ça va avec la douleur ?* (1996), Depardon insère un plan

tourné dans la cour de la ferme du Garet. L'avant-dernier plan est un panoramique circulaire (figure récurrente du film) sur le port de Marseille qui marque la fin de son périple. En voix *off* il dresse le bilan de son voyage et conclut : « Mais pour moi aujourd'hui le voyage est fini. Il ne me reste plus qu'à remonter la vallée du Rhône, suivre les platanes et les tuiles romaines, arriver à Villefranche-sur-Saône à la ferme du Garet. » L'ultime plan marquera donc un retour aux sources avec un panoramique circulaire à 360° filmé dans la cour de la ferme durant lequel le reflet du cinéaste et de sa caméra apparaît sur une vitre. Ce sera là la seule manifestation d'une présence, animaux comme agriculteurs ayant déserté les lieux. Le plan est accompagné de ce commentaire :

« Voilà c'est le dernier plan. J'ai posé ma caméra au milieu de la cour. Cette ferme c'était la ferme de mes parents. Aujourd'hui ils ne sont plus là, c'est mon frère ainé qui s'en occupe. Je trouve que la lumière de mars est crue, un peu dure. Je veux toujours y voir cette lumière dorée de la fin des journées d'été au moment des foins quand les jours sont si longs. [...] C'est ici que j'ai passé mon enfance, c'est dans cette cour que j'ai grandi, joué, photographié pour la première fois. C'est derrière cette porte-fenêtre qu'elle m'attendait, [...]. Ma mère était là à m'attendre des heures. J'arrivais en coup de vent, souvent je repartais très vite, en avion pour la Tchad, en voiture pour San Clemente. Ma mère était triste. Mais que vient faire l'Afrique là-dedans ? Les climats ont forgé avec le temps des différences énormes. Comparées à l'Afrique et sa monoculture, les richesses d'une ferme française moyenne sont flagrantes. Pourtant, l'Afrique est proche. C'est des paysans, des éleveurs comme nous, ils ont les mêmes soucis, la même sagesse. Dans cette cour de mon enfance je me souviens, jeune débutant, venant de cette ferme familiale sans passer par la ville, sans passer par l'amour, je me suis retrouvé dans des pays africains sans parler leur langue. Les gens m'ont d'abord souri, pris mon argent, guidé, dirigé, fait manger. J'ai beaucoup fait d'aller et retours dans les avions de nuit entre l'Afrique et Paris.

Je suis resté cinq mois en tout pour faire ces images. J'ai usé une paire de chaussures. Je ne veux pas vous parler des oubliés et des regrets, ils sont nombreux. Je me suis perdu en route, c'était si tentant. Quelque part dans un grenier il y a une guerba du Tibesti, des bidons et des cantines en plastique, des cartes au deux cents millième. Tout est prêt pour repartir, clandestinement comme pendant l'affaire Claustre, c'est d'ici que je partais malgré l'agacement du pouvoir. Aujourd'hui l'Algérie est fermée, il reste la Lybie et la Mauritanie, toujours cette envie de repartir. Est-ce une fuite ? Je ne le pense pas. Cela peut vous paraître paradoxal mais je suis plutôt casanier. J'emporte avec moi à chaque fois, à chaque voyage, un bout de cette cour, comme ça j'ai toujours l'impression de rester en enfance. J'ai envie pour terminer de vous citer Michel Leiris dans *L'Afrique fantôme*, lui qui disait qu'il aurait beau faire, il ne serait jamais un aventurier : "J'ai l'esprit net, la poitrine calme, il ne me reste rien à faire sinon clore ce carnet, éteindre la lumière, m'allonger, dormir et faire des rêves". Merci. »

S'efforçant de tisser des liens entre son milieu d'origine et ce qui l'en a, entre autres吸引, éloigné, Depardon exprime ici la même nostalgie et les mêmes regrets que dans *Les Années-Déclic*. Et puis il y a cette sérénité exprimée par Leiris. Avec le recul, n'incarnerait-elle pas celle recherchée par le cinéaste dans son rapport au monde paysan et plus particulièrement dans sa trilogie paysanne ? Mais si Leiris l'exprime au terme d'un long processus, lui a tout juste entamé le sien en 1996, et c'est précisément après cette expérience africaine qu'il va véritablement entamer son expérience paysanne, en tous les cas sous une forme cinématographique. Sans trop anticiper, révélons qu'au terme de celle-ci, il aura assurément trouvé cette sérénité, clairement exprimée dans les derniers mots (pleins de résonances avec ceux de Leiris) prononcés sur l'ultime plan de *La Vie moderne*, un majestueux travelling arrière sur une route cévenole durant lequel on aperçoit l'un des principaux personnages de la trilogie, Raymond Privat, dans un champ bordant la route :

« Ce soir c'est la plus belle heure, la plus belle saison. Il est dix-huit heures, nous sommes en automne. Vous allez voir Raymond en haut du col qui s'accroche à sa passion de vouloir toujours mieux faire. Il sait que je reviendrai au Villaret. Il sait que je n'ai plus peur de dire mon attachement à la terre des paysans. Apaisé, je retournerai aussi sur les hauts plateaux froids et les vallées profondes du massif. Ce soir je filme cette lumière qui n'est pas comme les autres et je ne suis pas près de l'oublier. »

En 2004, Depardon filme son frère Jean dans la cour de la ferme du Garet pour un court métrage de dix minutes, *Quoi de neuf au Garet?*, qui figurera en avant-programme de *Profils paysans. Chapitre 2 : Le Quotidien* lors de sa sortie en salles en 2005. Le film s'ouvre sur quatre plans silencieux : le premier, tourné dans la chambre des parents, dévoile deux portraits des deux garçons encore enfants accrochés au-dessus du lit ; le second est un insert sur une photographie du père attablé dans la cuisine ; les deux suivants sont tournés dans la cour avec, en arrière-plan du dernier, l'intense circulation de l'autoroute qui passe désormais tout près. Le monde d'hier jouxte ainsi le monde d'aujourd'hui. Puis Depardon interroge son frère, en gros plan, restant lui-même hors champ. Ses questions portent sur l'entretien de la ferme – dont Jean est le propriétaire puisqu'il avait fini par reprendre l'exploitation –, sur la zone industrielle qui entoure dorénavant la ferme, sur une partie de la ferme que Jean vient de vendre, ou encore sur le devenir de ce lieu sacré qu'est la cuisine de leur enfance. Comme l'écrit Jacques Mandelbaum :

« [...] de même qu'on reconnaît en Jean la figure de Raymond, la figure de Jean évoque à son tour celle de tous les personnages que son frère a filmés. Comme si, après avoir fait du vaste monde sa nouvelle famille, Raymond Depardon éprouvait le désir de revenir à sa famille pour nous parler, en fils de paysan, de la marche du monde. Une façon de boucler la boucle⁵. »

Les réponses de Jean sont précises mais brèves, se terminant systématiquement par un silence embarrassé que Raymond ne comble pas immédiatement, accompagné d'un regard hors champ révélateur d'une certaine gêne. Après un nouveau plan de la cour vide, l'entretien reprend à propos du père, qualifié de « taciturne, silencieux, boulot-boulot, honnête, anxieux », puis de la mère qui, selon les deux frères, tenait les cordons de la bourse. Quand Raymond remarque que pour leurs parents « tout était pour l'agriculture », Jean ne réagissant pas, il ajoute aussitôt, comme pour mieux souligner ce qui l'a séparé de ses parents : « comme on pourrait dire aujourd'hui tout pour la photo, tout pour le cinéma ». Lorsqu'il propose ensuite une « dernière petite question » qui ne vient pas, il lance toutefois : « Cette ferme va... », et Jean de terminer la phrase « ...peut-être quitter la famille mais c'est inéluctable ». L'échange n'est donc pas des plus fluides. Et s'il reste très cordial, il n'en révèle pas moins la séparation des chemins pris par les deux frères avant que l'inéluctable ne se produise.

Et puis il y a les livres, qui constituent des étapes capitales, une autre manière de préparer le terrain menant à la trilogie. En premier lieu, initialement publié en 1995 aux éditions Carré et très vite republié aux éditions Actes Sud en 1997, *La Ferme du Garet*, récit autobiographique agrémenté d'un grand nombre de photographies prises en ce lieu à différentes époques. On y retrouve notamment celles qui sont commentées dans la séquence inaugurale de *Les Années-Déclic*. C'est sans doute dans ce livre que Depardon – tous supports confondus – va le plus loin dans l'expression de ses regrets et de sa culpabilité envers le monde paysan. À tel point qu'on peut y voir un geste expiatoire mais aussi le récit d'un transfuge de classe de la paysannerie à la photographie et au cinéma. Ces trois extraits peuvent suffire à l'attester :

« Je savais que j'aurais dû, tous les jours, dès la fin de l'école, courir rejoindre mes parents dans les champs et les

aider dans leur travail. J'aurais aimé le faire. Je n'y arrivais pas. J'aurais dû me passionner pour cette ferme, les aider jusqu'à la nuit le jeudi, le samedi, le dimanche soir, pendant les vacances... Mais je les aidais mal, je les aidais peu.

Mon père et ma mère connaissaient si bien leur métier. Chez eux, on était paysan de père en fils depuis des générations et on réussissait à bâtir des exploitations saines par la force du travail. Ils avaient une telle expérience de l'élevage, de la culture, ils savaient tout du vin, des petits veaux, des arbres fruitiers, des histoires de lune. Ils savaient tout, et moi, aujourd'hui, je ne sais rien. J'ai vu mon père tailler des arbres, ma mère tuer des poules, et je ne saurais le faire. Si un jour j'ai un jardin, je serai obligé de demander à mon frère sous quelle lune je dois planter les salades. Quelle tristesse⁶! »

« J'aurais dû faire une formation dans un centre d'apprentissage. Mes parents ne pouvaient plus m'aider. À la fois inquiets et confiants, ils me laissaient passer tout seul cet examen de l'affirmation de ma volonté de devenir reporter photographe. Où trouvais-je la force de m'accrocher ainsi? Avant tout, dans mon refus de devenir agriculteur. Je savais que j'en étais incapable. Je n'étais pas doué pour ça, j'étais trop rêveur et certainement pas assez travailleur. Puis, surtout, il fallait aimer passionnément ce métier difficile et ingrat, ce qui n'était pas mon cas. Je crois que j'étais conscient des difficultés du métier de reporter photographe; mais, heureusement, je ne me posais pas trop de questions. J'avais l'espoir et l'énergie, ainsi que la soif d'apprendre. Et la photographie me rendait heureux⁷. »

« Les jours où la lumière est belle, quand le soleil est rouge au-dessus de la Saône, la nostalgie n'est pas loin. Il m'arrive alors de regretter de ne pas être venu plus souvent quand mes parents exploitaient cette ferme. [...] Je vivais à côté d'un trésor inestimable, devenu aujourd'hui rare et, en fait, peu photographié. [...] Je sais qu'il ne faut pas que je m'en veuille. Il m'a fallu faire un grand détour avant d'enfin voir toutes les photographies qu'il y avait à faire ici, dans la ferme en pleine activité de mon adolescence. J'ai effectué un long chemin avant de m'en rendre compte

[...] J'ai préféré partir faire le tour du monde. Et quand j'ai pris conscience de la valeur de cette ferme, tout avait disparu : mon père était mort, les ouvriers agricoles aussi, il n'y avait plus de batteuse, le monde rural avait changé⁸... »

L'expression d'une tristesse, d'une nostalgie, de regrets mais aussi l'aveu d'une incapacité voire d'une forme d'égoïsme de sa part sont toutefois contrebalancés par la compréhension et la bienveillance de ses parents, par sa passion naissante pour la photographie, dans un livre qui sera ultérieurement considéré par son auteur comme libérateur. Cet équilibre est également au cœur de la trilogie paysanne, même s'il n'y est pas exprimé aussi directement.

Signalons qu'entretemps, *La Ferme du Garet* aura fait l'objet d'une adaptation théâtrale en 1998 par Marc Feld à la Manufacture des Œillets à Ivry-sur-Seine dans le cadre du Festival d'Automne. Voici comment il justifie son adaptation :

« C'est également, à mon sens, un livre sur la mémoire et l'exil ; exil qui accompagne tout être au plus profond de lui-même, bien au-delà d'une quelconque frontière ou territoire. Chez Depardon, "ici renvoie toujours à ailleurs". Un peu comme dans le théâtre de Tchekhov dont *La Ferme du Garet* n'est pas si éloignée. Un lieu qui nous échappe, dont on part, une parole parcimonieuse faite de non-dit où les sentiments sont à chercher derrière les mots⁹. »

La Terre des paysans est publié au Seuil en 2008¹⁰, l'année de la sortie en salles de *La Vie moderne*. Dans l'avertissement du livre, Depardon considère que sa série de trois films intitulée *Profils paysans* est constituée de : *L'Approche et le Quotidien* (qui ne font donc qu'un), *Quoi de neuf au Garet?* et *La Vie moderne*. Nous ne reprendrons cependant pas cette proposition, considérant *L'Approche et Le Quotidien* comme deux films finalement autonomes et *Quoi de neuf au Garet?* comme un court appendice qui ne peut être comparé aux trois autres

films, ne serait-ce que du point de vue anthropologique et sociologique.

La Terre des paysans fait en tous cas le lien entre l'enfance à la ferme du Garet et le vaste projet autour du monde paysan qui débute en fait dès 1986 par un reportage en Dordogne et Haute-Saône commandé par le journal *Le Pèlerin* (et publié le 13 mars 1987 sous le titre « Voyage au bout de la France »). Il est prolongé par un second reportage en Haute-Loire commandé cette fois, via le journaliste et écrivain Jean Hatzfeld, par le quotidien *Libération* en 1990 (publié, lui, dans l'édition des 17 et 18 novembre 1990 sous le titre « Paysans d'en France »). Les textes et les photographies de ces deux reportages sont ici repris. Mais c'est bien sur la ferme du Garet que s'ouvre *La Terre des paysans* et c'est là une nouvelle occasion pour Depardon d'évoquer son complexe et ses regrets vis-à-vis du monde paysan à partir de quelques clichés pris entre 1956 et 1960. Quant au projet cinématographique, il est ainsi précisé :

« J'avais acheté, pour partir dans le désert, un vieux camion autrichien, six roues motrices, équipé d'une cabine aménagée pour tenir dans les vents de sable. Claudine et moi avons décidé de nous consacrer à un film sur le monde rural. Notre idée était de suivre l'évolution de plusieurs fermes dans des régions différentes, sur une durée d'une dizaine d'années pour avoir une chance d'aborder un des problèmes de la ruralité : les cédants et les repreneurs. Il était nécessaire d'abord de repérer longtemps, je me devais de partir seul pour trouver des lieux, des hommes. Quelque temps auparavant, ayant peur d'oublier mon enfance, j'avais écrit *La Ferme du Garet*. Avec ce livre je m'étais libéré de ce lieu si cher. Je pouvais maintenant partir en repérage et tourner un film ailleurs¹¹. »

Il retrace dès lors ce long travail de repérage l'amenant finalement dans des exploitations de moyenne montagne (où il trouve les paysans « les plus touchants, les plus authentiques, les plus désespérés¹² »), notamment en Lozère au Villaret, dans la ferme de la famille Privat

qu'il photographie dès 1993. En conséquence, la seconde moitié du livre est entièrement consacrée à des paysans photographiés régulièrement jusqu'en 2008 et qui deviendront les personnages de la « trilogie paysanne » : Raymond et Marcel Privat, Monique Rouvière, Louis Brès, Marcelle Brès, Robert Desfonds, Paulette et Robert Maneval, Paul Argaud, Amandine Valla, Gilberte, Abel et Daniel Jean Roy, Germaine et Marcel Challaye, Alain et Cécile Rouvière. D'autres, photographiés, peut-être filmés, ne figureront pas dans les trois films. Les photos sont accompagnées de paroles entendues dans les films mais aussi de commentaires de Depardon concernant son approche de ces paysans. Celle-ci est facilitée par sa connaissance du milieu, laquelle resurgit sous la forme de souvenirs d'enfance, comme lorsqu'il écrit ceci, qui dit bien que préparer le terrain c'est surtout gagner la confiance des paysans et que cela ne peut se faire que sur le long terme :

« J'étais convaincu qu'il fallait tourner un film sur la parole des paysans : elle est précise, imagée, retenue et moderne. Je venais de vivre de longs moments à les écouter parler, j'avais aussi le souvenir de mes parents à table, toujours dans le questionnement. Mais, pour l'instant, il nous fallait gagner leur confiance, nos seuls alliés étaient la patience et le temps. Photographier et filmer un paysan, c'est entrer dans sa vie privée et créer une relation de confiance sur de nombreuses années¹³. »

La publication de ce livre, simultanément à la sortie de *La Vie moderne*, marque d'une certaine manière la fin de l'aventure en terres paysannes. Si Depardon continuera d'y photographier, il n'y filamera plus. Profondément ancrée dans son enfance, la culpabilité d'avoir abandonné ce monde ne le quittera pourtant pas. Il y revient fréquemment dans les entretiens qu'il accorde, par exemple en 2022 dans *Libération* à l'occasion de pas moins de trois expositions dont celle organisée par l'Institut du monde arabe à Paris (*Son œil, dans ma main*, en collaboration

avec l'écrivain Kamel Daoud). Évoquant ses débuts de reporter photographe, il exprime cette fois la forte pression reposant sur ses épaules à cette époque :

« [...] il fallait que je ramène des images, que je réussisse, parce que sinon, j'allais retourner à la ferme du Garet, et je savais que je n'en étais pas capable, que le retour était impossible. Mon frère n'était pas revenu à l'époque, la ferme était sans successeur, c'était dramatique parce que mes parents avaient compris depuis longtemps que je n'étais pas doué pour la reprendre. Il y avait toujours une épée de Damoclès : il fallait que je ramène des photos¹⁴ ».

Livres et expositions sont aussi des occasions de rappeler cet attachement au monde paysan, par exemple avec *Rural*, titre d'un beau-livre publié en 2020 par la Fondation *Cartier* pour l'art contemporain composé de quatre-vingt-six photographies en noir et blanc, avant qu'une sélection d'entre elles ne fasse l'objet d'un certain nombre d'expositions en France (notamment aux Champs Libres à Rennes en 2024). La Fondation *Cartier* est également à l'origine de la première exposition des travaux de Depardon en Chine, au Power Station of Art de Shanghai en 2023 sous le titre *La Vie moderne*¹⁵. Scénographiée par Adrien Gardère, elle réunit dans de vastes salles une centaine de photographies du monde rural et le long métrage homonyme.

La trilogie comme aboutissement

Dans un long et passionnant entretien mené par Jean-Michel Frodon publié dans les *Cahiers du cinéma* d'octobre 2008¹⁶, Raymond Depardon et Claudine Nougaro n'ont de cesse de rappeler que *La Vie moderne* n'a finalement pas vraiment été conçu dans la continuité des deux *Profils paysans* mais indépendamment, avec la volonté affichée de « faire cinéma ». Et ils le font en des termes confinant au déni envers ces deux chapitres. Ils disent par exemple que « [l]es deux premiers étaient des films audiovisuels et celui-là est un film de cinéma », qu'ils

étaient des « essais », des « tours de chauffe », qu'il s'agissait de « passer de l'audiovisuel au cinéma », d'un « produit audiovisuel » à un « documentaire de cinéma ». Cette déconsidération atteint son acmé lorsque Frodon leur dit que les deux premiers films étaient des « objets bâtards, entre télé et cinéma », et qu'ils acquiescent. Depardon parle à ce moment-là de la nécessité de changer de statut et d'évoluer dans son écriture pour « que l'approche de ce sujet soit plus cinématographique ». Cette sévérité peut aussi s'expliquer par le fait qu'ils sortent tout juste de cette expérience forte à bien des égards qu'a été *La Vie moderne*. L'entretien s'est tenu en août 2008 et ils ont quelques raisons d'être fiers du travail accompli, lequel sort en salles le 29 octobre 2008 avant de remporter le prestigieux Prix Louis Delluc en décembre.

Toutefois, dans des propos recueillis en 2005 pour l'édition DVD des deux *Profils paysans*¹⁷, Depardon comme Nougaret commentent les deux films non pas en les considérant comme des « produits audiovisuels » mais bien comme des œuvres de cinéma. Il met par exemple en évidence les qualités esthétiques de *L'Approche*, obtenues sans éclairage additionnel grâce à « Kodak, Aaton et les objectifs allemands » qu'il remercie au passage. Il évoque également un changement d'attitude en passant d'une caméra observante dans *L'Approche* à une caméra participante dans *Le Quotidien*; passage d'ailleurs révélateur d'un complexe envers le monde paysan qu'il commence à surmonter. Claudine Nougaret évoque quant à elle l'usage de techniques généralement dévolues à la fiction et non au documentaire, à travers notamment leur attachement à l'argentique. Et puis elle revient à sa manière sur l'ancre du projet dans le monde de l'enfance du cinéaste en évoquant son soutien durant l'écriture de *La Ferme du Garet* pour « faire sortir tout ce récit qu'il avait en lui », puis en disant à propos des deux *Profils paysans* :

« On est en train de raconter la vie de Raymond sans la raconter vraiment. C'est-à-dire que c'est en décrivant,

comme souvent en littérature, d'autres personnages qu'on parle le mieux de soi-même et j'ai l'impression d'aider Raymond à accoucher de cet hommage à l'agriculture. [...] Raymond est plus stressé sur les paysans que sur les autres films parce qu'on sent bien qu'il est en train de filmer sa maman et son papa, et il y a quelque chose de beaucoup plus tragique et pathétique pour Raymond. »

C'est donc bien le troisième opus qui change leur regard sur les deux premiers. Il paraît alors superflu d'en appeler à leur réhabilitation, les deux *Profils paysans* étant eux aussi deux très beaux films de cinéma, pourvus de qualités esthétiques autres mais réelles qui sont, comme on le verra, d'abord dues à des choix techniques que l'on peut résumer ainsi à ce stade : 16 mm (pour *L'Approche*) ou Super 16 (pour *Le Quotidien*) et format 1.66 pour les deux *Profils*, contre 35 mm scope et format 2.35 pour *La Vie moderne*.

Les deux *Profils paysans* sont des coproductions entre Canal+ et Palmeraie et désert, la société de production du couple Depardon-Nougaret fondée en 1992. Il s'agit même d'une commande de la chaîne cryptée, prévoyant à ce moment-là de produire seule trois films. Canal+ télé-diffuse le *Chapitre 1* une première fois en décembre 2000 puis plusieurs fois quelques jours avant sa sortie en salles le 8 mai 2001 par la société GEMACI, avec deux copies (une à Paris et une en Province). Canal+ le diffuse à nouveau deux jours après la sortie en salles puis une dernière fois en août 2001. Le film fait donc l'objet d'une chronologie de diffusion très singulière.

Pour le *Chapitre 2*, l'implication de Claudine Nougaret dans la production et la distribution est plus importante, manière pour elle de reprendre le dessus, de commencer à écarter l'audiovisuel, de « tirer la couverture » vers le cinéma. Le film est cependant diffusé sur Canal+ en décembre 2004 puis trois semaines avant sa sortie en salles le 23 février 2005 par Palmeraie et désert qui s'improvise distributeur pour l'occasion. Là aussi Canal+

le diffuse une nouvelle fois après la sortie en salles, mais beaucoup plus tard, en juillet 2005.

Claudine Nougarret justifie ainsi, dans l'entretien des *Cahiers du cinéma*, ce que l'on peut assimiler à une reprise en main : « Les cases télé formatent la manière de travailler, [alors que] le cinéma préserve la possibilité de faire prévaloir le point de vue de l'auteur », avant de préciser qu'ils ont dû se battre pour imposer leur point de vue. La rupture entre les deux premiers films (qui se terminent tous les deux sur des cartons annonçant une suite) et le troisième se joue en termes techniques et esthétiques mais – et cela Depardon et Nougarret ne le contestent pas, et même le revendentiquent – ils appartiennent bien au même projet d'ordre ethnographique.

Un projet qui s'étale sur près de quinze ans (l'approche cinématographique ayant été précédée, comme évoqué ci-avant, d'une approche photographique dont témoigne plus particulièrement la publication de *La Terre des paysans*) et vise à témoigner de la disparition progressive du monde paysan de moyenne montagne dans quatre départements. Il vise aussi à dédouaner Depardon d'une dette envers ce monde dont il est originaire à travers ce que l'on peut considérer comme un récit détourné de transfuge de classe, c'est-à-dire par procuration, par l'intermédiaire des paysans filmés. Dans sa conclusion de *Trahir et venger : Paradoxes des récits de transfuges de classe*, Laélia Véron écrit :

« Finalement, rares sont les récits de transfuges qui mettent en scène une véritable rupture avec le milieu d'origine. Ils s'achèvent le plus souvent sur une sorte de réconciliation avec les parents, avec le milieu d'origine, avec soi-même¹⁸. »

Cette réconciliation se décline donc dans le cas de Depardon en trois films que nous allons aborder séparément afin de mieux mettre en évidence une évolution tout à la fois sociologique, anthropologique, esthétique et technique, mais aussi l'évolution du cinéaste dans son rapport intime au monde paysan.

Pour une vue d'ensemble sur la trilogie, on pourra cependant se reporter au tableau ci-dessous synthétisant les apparitions des personnages :

Noms des personnages	<i>Profils paysans. Chapitre 1 : L'Approche</i>	<i>Profils paysans. Chapitre 2 : Le Quotidien</i>	<i>La Vie moderne</i>	Total
Marcelle Brès	3 séquences	1 séquence	1 séquence	5
Raymond Privat	3 séquences	2 séquences	3 séquences	8
Louis Brès	6 séquences	1 séquence		7
Marcel Privat	3 séquences	3 séquences	3 séquences	9
Alain Rouvière	2 séquences	3 séquences	3 séquences	8
Monique Rouvière	3 séquences	1 séquence	2 séquences	6
Jean-François Pantel	3 séquences	3 séquences	1 séquence	7
Nathalie Deleuze	3 séquences		1 séquence	4
Paul Argaud	1 séquence	2 séquences	1 séquence	4
Robert Maneval	1 séquence	3 séquences		4
Paulette Maneval	1 séquence	3 séquences		4
Robert Desfonds	1 séquence			1
Abel Jean Roy	1 séquence		1 séquence	2
Gilberte Jean Roy	1 séquence		1 séquence	2
Daniel Jean Roy	1 séquence		1 séquence	2
Amandine Gagnaire		3 séquences	2 séquences	5
Michel Valla		2 séquences	1 séquence	3
Marcel Challaye		1 séquence	2 séquences	3
Claudia Boittin		1 séquence		1
Nicolas Boittin		1 séquence		1
Guy Douchy		1 séquence		1
Cécile Rouvière			3 séquences	3
Camille Quenehen			1 séquence	1
Germaine Challaye			2 séquences	2

Notes

1. PURSEIGLE François et HERVIEU Bertrand, *Une agriculture sans agriculteurs. La révolution indicible*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2022, p. 27-28.
2. *Ibid.*, p. 67.
3. Roger Ikhlef (1937-2011) est d'abord monteur. *Les Années-Déclic 1957-1977* constitue sa première collaboration avec Depardon. Il participera ensuite au montage de nombre de ses films, jusqu'à *Chasseurs et Chamans* (2003), en passant par *Profils paysans. Chapitre 1 : L'Approche*.
4. Sur ces deux premiers films, voir l'ensemble « Reportages sur le pouvoir : Raymond Depardon, ethnographe », *Cahiers du cinéma*, n° 306, décembre 1979, p. 18-31, avec une photo de 50,81 % en couverture.
5. MANDELBAUM Jacques, « Dans la France rurale, les traces d'un univers en voie d'extinction », *Le Monde*, 23 février 2005, p. 27.
6. DEPARDON Raymond, *La Ferme du Garet*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 132.
7. *Ibid.*, p. 136.
8. *Ibid.*, p. 304.
9. FELD Marc, [<https://www.festival-automne.com/fr/edition-1998/marc-feld-ferme-garet>].
10. Dès l'année suivante, en 2009, le livre fait l'objet d'une édition remaniée au format poche aux Éditions Points sous le titre *Paysans*. Les modifications concernent pour l'essentiel le choix et l'ordre des photos (parfois recadrées) ainsi que des textes.
11. DEPARDON Raymond, *La Terre des paysans*, Paris, Seuil, 2008 (ouvrage non paginé).
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. DEPARDON Raymond, « Je suis un enfant de la décolonisation », propos recueillis par Clémentine Mercier, *Libération*, 5-6 février 2022, p. 21.
15. Voir [<https://www.fondationcartier.com/expositions/international/raymond-depardon-psa-2023>].
16. FRODON Jean-Michel, « La ferme Depardon Nougaret. Entretien avec Raymond Depardon et Claudine Nougaret », *Cahiers du cinéma*, n° 638, octobre 2008, p. 9-17. Sauf mention contraire, tous les propos de Depardon et Nougaret ici cités sont extraits de cet entretien.
17. *Profils paysans*, « Séquences commentées par Raymond Depardon » et « Interview de Claudine Nougaret », Arte vidéo, 2006.
18. VÉRON Laélia (avec ABIVEN Karine), *Trahir et venger : Paradoxes des récits de transfuges de classe*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2024, p. 200.