

Le huis clos et l'horizon

Viva Paci

Number 143, September 2009

Raymons Depardon

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25174ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paci, V. (2009). Le huis clos et l'horizon. *24 images*, (143), 14–17.

LE HUIS CLOS ET L'HORIZON

par Viva Paci

La douleur c'est le cadre.

La lumière c'est le bonheur.

Douleur de l'homme enfermé, douleur de l'homme déformé. J'ai aimé photographier les murs, les gens contre les murs. [...] cette impression de tourner en rond, sans sortie de secours, il n'y a plus de porte. Le photographe est là, il ressemble à un nouvel arrivé, un nouveau pensionnaire, on le voit tous les jours, ce n'est pas un médecin, ni un infirmier. Il n'est pas du métier. Il tourne lui aussi. Il cherche quelque chose, il a l'air sympathique, pas encore très à l'aise, il ne parle pas.

Depardon, **Contacts**, 1990.



« C'est sans doute aussi la crainte des murs, de l'enfermement, qui fait que j'ai plaisir à partir dans les grands espaces, le désert en l'occurrence. »

Un homme sans l'Occident

La première sensation est la claustrophobie. Et pourtant parfois l'horizon est ouvert, clair : *La captive du désert, Afriques : comment ça va avec la douleur? Un homme sans l'Occident, La vie moderne*. Mais à d'autres occasions, quand il n'y a pas de ligne d'horizon dans le cadre, on est face à un huis clos dont on ne peut pas sortir : *San Clemente, Faits divers, Empty quarter, une femme en Afrique, Urgences, Délits flagrants, 10^e chambre, instants d'audiences*. Il arrive aussi, en extérieur, ou quand dans l'image pourrait se dessiner une ligne de fuite, qu'il n'y ait pas de fuite possible, et là encore, une sensation étouffante s'empare du spectateur et du protagoniste du film – un personnage à la fois proche de Raymond Depardon, comme nous l'imaginons, et de la fiction – qui parfois intervient en *voice-over* (*Carthage*) et parfois non (*New York, N.Y.*). D'où vient alors cette sensation de fermeture, d'emprisonnement, cette évidence d'être cerné sans « sortie de secours » possible ?

Au-delà du stress, une des causes qui expliquent cette densité dans l'œuvre tient sans doute à une tension continue qui s'installe entre deux pôles opposés, et ce, à la fois sur les plans esthétique, stylistique et narratif. L'œuvre de Depardon, son œuvre cinématographi-

que en particulier, est une terre de contrastes, une terre sans cesse écartelée entre enfermement et grands espaces.

Une première tension se joue entre le registre personnel, à la limite de l'autobiographie (ou mieux de l'autofiction), et la recherche de la connaissance de l'autre, ou du moins du respect de cet autre qui est l'« élu » au cœur de l'acte de création. Dans ce cas, on pourrait dire que nous sommes à la limite de l'anthropologie à la Jean Rouch. Un aspect de la pratique du Depardon documentariste tend à faire oublier la présence du cinéaste, qui, armé de sa caméra, enfreint les équilibres subtils des environnements dans lesquels il s'impose. Pensons à ce que Depardon répond à Rouch, à propos de *Faits divers* : « Comment te sentais-tu dans l'espace du commissariat ? – Je cherchais à me faire oublier »¹. Mais ce qui s'affiche toujours avec force et évidence dans l'œuvre est au fond une hyperprésence de l'auteur, aussi bien lorsqu'on a affaire à un personnage fictionnel (*Empty quarter*) que lorsque le dispositif cinématographique est sporadiquement révélé par le comportement des gens filmés (*San Clemente*). Il y a là une création en mouvement qui prend continuellement forme par la mise en scène d'un « je » cinématographique des plus singulier. Sur des images fixes

prises durant le tournage du documentaire *San Clemente* (film tourné avec Sophie Riestelhuber), un Depardon lui-même « captif » avec les malades sur l'île-hôpital psychiatrique de l'archipel vénitien, commente de vive voix : « [...] Souffre-t-il autant que ces sujets, [...] il cherche plutôt un autoportrait sur la douleur, sur sa douleur, celle de tout le monde [...] »². En se questionnant de la sorte sur la distance, le cinéaste se rapproche de ses sujets filmés et, d'une certaine façon, il se met en scène à leur côté tout en s'inscrivant à la première personne dans le documentaire. Il vaut mieux ne jamais oublier : *il n'y a pas de documentaire objectif...*

Du côté de la fiction, d'autres traces de cette hyperprésence au « je » peuvent se relever comme dans *Empty quarter*. Ce film commence avec un plan général, qui filme les lieux à distance – tout comme dans *La captive du désert*, autre œuvre de fiction. Il donne ainsi à voir un grand espace et crée une image détachée, neutre, presque documentaire. Mais dès le deuxième plan, il devient clair que le film se donnera au spectateur sous la forme du *film personnel*, forme que Depardon poursuit souvent et surtout quand il est en voyage. Même

film de Depardon a reçu le même accueil, tout comme d'autres de ses expériences africaines. Un soir sur France 2, au *Cercle de minuit* de Laure Adler, Depardon s'est violemment emporté lorsque des cinéastes africains (et non des moindres : le Mauritanien Abderrahmane Sissako et le Malien Adama Drabo) ont pris leurs distances par rapport au regard qu'il affichait dans son précédent long métrage tourné sur le continent, *Afriques : comment ça va avec la douleur?* Ses mots ont alors été rudes et sans nuance, déniaient la qualité du travail des autres invités. « Le voilà qui nous montre dans *Un homme sans l'Occident* combien son propre regard peut à nouveau épouser la position coloniale »³, écrira-t-on plus tard. Il ne s'agit pas ici de vouloir ou non adhérer à la lecture d'un Depardon à la vision prétendument colonialiste. Les contrastes dans l'œuvre du cinéaste m'amènent plutôt à penser que, même là où son travail se mesure avec l'altérité profonde (celle du continent africain ou celle de la maladie mentale, de *San Clemente* à *Urgences*), le retour sur soi est implacable et apparaît peut-être aussi comme le seul moyen pour l'auteur d'inscrire



Faits divers (1983)

10^e chambre, instants d'audiences (2004)

si dans ce film l'empreinte de la fiction est importante – Depardon n'a pas rencontré cette fille-là, durant ce voyage-là, dans cet hôtel-là –, le « je » cinématographique semble avaler l'autre, qui aurait dû être le cœur de la narration. Ainsi, par la voix du cinéaste, on entend : « C'est le mois de décembre, j'attends de repartir pour un autre pays. Je suis au bord de la mer Rouge à Djibouti. Ce matin, j'ai rencontré une femme dans le hall de l'hôtel, elle venait voir si elle avait du courrier, elle est en voyage comme moi depuis longtemps. Nous étions plutôt intimidés tous les deux »⁴.

Ce « je » si fortement revendiqué qui transforme presque tout documentaire et toute fiction en film personnel n'est donc pas le seul pôle observé et mis en scène. Souvent son opposé, l'autre, a aussi une place importante dans le propos de Depardon. Pensons à *Un homme sans l'Occident*, qui prend sa source dans *Sahara, un homme sans l'Occident*, écrit par un officier de l'armée coloniale française, Diego Brosset, dans les années 1930. Dans le livre comme dans ce film qui s'en inspire, l'impossible expérience de l'autre est tentée. Le livre de Brosset, qui attribuait à l'autre une présence toute fantasmagique, à partir de la pensée d'un Blanc colonialiste, a fait l'objet de nombreuses critiques. Le

sa trace dans une réalité lointaine. Autant affirmer qu'il s'agira toujours d'y inscrire une part de sa propre histoire, même quand il fait l'expérience la plus déroutante de l'autre.

Ce tiraillement – et cela vaut autant pour le spectateur que pour celui qui réalise le film – entre la volonté de parvenir à une expérience de l'autre qui atteigne une dimension universelle et l'observation minutieuse d'un « je » narcissique se retrouve transposé métaphoriquement à l'écran dans la tension à l'œuvre entre grands espaces et espaces clos, caméra fixe et mouvement panoramique, zoom et grand angle, bref tout ce qui peut générer du contraste. Cet écartèlement trouve peut-être son expression formelle la plus manifeste dans la tension qui se joue entre l'esthétique des grands mouvements de caméra arpentant les vastes espaces, les panoramiques d'*Afriques...*, les travellings de *La vie moderne* et le cadre fixe qui scrute sans pitié, comme il le fait de façon systématique dans *10^e chambre...* Ce film, qui est un film de tribunal, d'audience, est déjà par son sujet un film d'enfermement, du moins potentiellement. De plus, pour ce qui est des cadrages, le dispositif qui a été choisi met – littéralement – en boîte les accusés. Voir les personnes interrogées en gros plan, ainsi que-



Profils paysans : l'approche (2001)

leurs réactions face à ce qui est dit par le juge ou les avocats, donne au spectateur l'impression de les observer comme si elles étaient déjà prisonnières d'une cage. *Faits divers*, qui est très proche de *10^e chambre...* (ce sont ici des histoires de commissariat, qui finiront éventuellement devant un tribunal), laisse pourtant des portes de sortie aux sujets suivis et filmés tout comme au spectateur. La caméra y est d'ailleurs très mobile.

De manière similaire, une autre opposition peut être retracée dans la tension qui existe entre les plans intérieurs et les plans extérieurs. Que l'on pense, par exemple, dans l'espace africain, aux chambres d'hôtel mornes d'*Empty quarter* et aux extérieurs photogéniques

FILMOGRAPHIE

LONGS MÉTRAGES

- 2008 *La vie moderne*
- 2005 *Profils paysans : le quotidien*
- 2004 *10^e chambre, instants d'audiences*
- 2003 *Un homme sans l'Occident*
- 2002 *1974, une partie de campagne*
- 2001 *Profils paysans : l'approche*
- 1999 *Muriel Leferle*
- 1998 *Paris*
- 1996 *Afriques : comment ça va avec la douleur?*
- 1994 *Délits flagrants*
- 1990 *La captive du désert*
- 1988 *Urgences*
- 1985 *Empty quarter, une femme en Afrique*
- 1984 *Les années déclic*
- 1981 *Reporters*
- 1980 *San Clemente*
- 1977 *Numéros zéro*

COURTS MÉTRAGES

- 2007 *Cinéma d'été*
- 2004 *Quoi de neuf au Garet?*
- 1999 *Déserts*
- 1997 *Bolivie*
- 1996 *Malraux*
- 1995 *Amour*
- 1995 *Paroles d'appelés*
- 1995 *La prom'*
- 1994 *Montage*
- 1993 *Face à la mer*
- 1993 *Carthagena*
- 1990 *Une histoire très simple*
- 1989 *Contacts*
- 1988 *Le petit navire*
- 1985 *New York, N.Y.*
- 1981 *Piparsod*
- 1980 *10 minutes de silence pour John Lennon*
- 1976 *Tibesti too*
- 1976 *Les révolutionnaires du Tchad*
- 1973 *Yémen*
- 1969 *Ian Palach*



Profils paysans : le quotidien



Ian Palach

BIBLIOGRAPHIE

(QUELQUES INCONTOURNABLES)

- 2008 *La terre des paysans*, éditions du Seuil
- 2006 *La solitude heureuse du voyageur et Notes*, Points Depardon-New York (avec Alain Bergala), Le Seuil
- Photographies de personnalités politiques* (avec Jean Lacouture), Le Seuil, Points
- 2005 *Afriques*, Hazan
- 2004 *Paris Journal*, Hazan
- Images politiques*, La Fabrique
- Paroles prisonnières*, Le Seuil
- 2002 *Désert, un homme sans l'Occident*, Le Seuil
- 2000 *Détours*, Paris audiovisuel
- Errance*, Le Seuil ; Points (2004)
- 1998 *Voyages*, Hazan
- 1996 *La porte des larmes, Retour vers l'Abyssinie* (avec Jean-Claude Guillebaud), Le Seuil
- 1995 *La ferme du Garet*, Éditions Carré, Actes Sud (1997-2003)
- 1994 *Return to Vietnam*, Verso, Grande-Bretagne et USA
- 1993 *La colline des Anges, retour au Vietnam* (avec Jean-Claude Guillebaud), éditions du Seuil, Points (2006)
- Depardon Cinéma* (avec Frédéric Sabouraud), *Les Cahiers du cinéma*
- 1984 *San Clemente*, Centre National de la Photographie
- 1983 *Le désert américain* (avec Serge Toubiana), Éditions de l'Étoile, Hazan (2007)
- 1981 *Correspondance new-yorkaise* (avec Alain Bergala), *Libération* et Éditions de l'Étoile
- 1978 *Tchad*, Gamma
- 1977 *Gilles Caron Reporter*, Le Chêne
- 1973 *Chili* (avec Chas Gerretsen et David Burnett), Gamma
- 1968 *Jeux olympiques de Mexico* (avec Yves Nouchi), Solar
- 1961 *SOS Sahara*, Flammarion

d'*Un homme sans l'Occident*. Dans *Afriques...*, la tension entre les grands espaces ouverts et les espaces fermés à la limite de l'asphyxie est exploitée dans le découpage, car celui-ci révèle des coupes abruptes entre les panoramiques à 360 degrés qui parcourent les vastes espaces et, ensuite, un mouvement similaire de la caméra qui balaie les espaces minuscules et délabrés de chambres ou d'autres lieux fermés. Ces coupes abruptes entre extérieur et intérieur donnent le sentiment que Depardon cherchait alors à se retrouver, après s'être perdu dans le vaste horizon, mais qu'une fois rentré dans l'espace confiné d'une chambre, il continuait en quelque sorte, par des mouvements panoramiques, à chercher la sortie...

Dans les films *de mots* – les films africains étaient plutôt des films d'*images* –, c'est parfois le son qui permet le passage entre l'intérieur et l'extérieur, entre le huis clos du dialogue au tribunal ou au commissariat et l'espace fictionnel rattaché aux faits. Frédéric Sabouraud dit fort justement à propos de *Délits flagrants* : « Il nous envoie, en écho, des visions du monde que les mots transmettent mieux que n'importe quelle image »⁵. Les mots et les regards des personnes filmées font exploser les limites du cadre et, par là même les limites du huis clos, nous faisant atteindre la réalité qui sourd au-delà, au cœur du réel.

Une autre tension présente dans toute l'œuvre de Depardon est celle qui s'insinue entre le fixe et le mouvement, ce qu'illustre parfaitement *Contacts*, film fait d'images fixes, de planches contact filmées, et *Reporters*, où le travail des photographes est observé au microscope. Ce dernier contraste, cette tension entre la photographie et le cinéma, est évidemment une piste centrale pour aborder l'œu-

vre. Photographe de reportage pour Magnum, puis pour Gamma, Depardon a en effet parcouru le globe avec son appareil photo, de l'Afrique à Hollywood, des rues de Paris à celles de Ho Chi Minh-Ville, avant de réaliser ses films⁶. Cet entrelacement qui se joue entre film et photographie et qui dresse des passerelles entre documentaire et fiction biographique traverse son œuvre dans les deux sens. Les photo-reportages qu'il consacre aux asiles psychiatriques italiens à la fin des années 1970 l'amènent à tourner au début des années 1980 le film *San Clemente* ; ou encore, son important travail photographique sur les déserts africains trouve son prolongement naturel dans *La captive du désert* et *Un homme sans l'Occident* ; tout comme son exploration du monde rural, dès *La ferme du Garet*, aboutira à sa trilogie cinématographique sur le monde paysan, soit *Profils paysans : l'approche*, *Le quotidien*, et puis *La vie moderne*.

Écartelée entre photographie et cinéma, la double nature du travail de Depardon fait en sorte que la démarche de l'artiste se retrouve comme inscrite doublement dans ses images, comme si le cinéaste était souvent obligé d'y regarder à deux fois dans son travail, de s'y lier plus fortement encore avec la création d'un double de fiction, mais aussi en mettant en avant deux regards, l'un photographi-

que et l'autre cinématographique. Au cœur de toutes ses images, l'homme se met lui-même en situation d'enfermement – entre les murs de l'hôpital psychiatrique de San Clemente, dans le panier à salade des policiers de *Faits divers*, au sein des urgences psychiatriques dans *Urgences*, dans la salle d'audience de *Délits flagrants* –, ce qui est la condition *sine qua non* pour qu'intervienne sa « caméra participante »⁷. Prise entre toutes ces tensions internes, l'œuvre complexe et cohérente de Depardon nous tiraille ainsi entre observation et participation, entre huis clos d'émotions et horizon ouvert à toutes les expériences. ■

1. Extrait du commentaire d'un court film où Depardon et Rouch échangent sur leurs manières de filmer : Jean Rouch, *Portrait de Raymond Depardon*, 1983.
2. Extrait du commentaire de Raymond Depardon, *Contacts*, 1990.
3. Extrait du commentaire de *Empty quarter, une femme en Afrique*, 1984-1985.
4. Olivier Barlet, dans la revue *Africultures* : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2736>
5. Frédéric Sabouraud, à propos de *Délits flagrants*, 1994 : « Huis clos », *Cahiers du cinéma*, n° 484, octobre 1994.
6. Outre le passage fréquent entre le fixe et le mouvement, la photographie et le cinéma, le parcours de Depardon présente des points de contact avec l'œuvre de Chris Marker ou d'Agnès Varda, où l'expérience du voyage est aussi inséparable du trajet d'une vie.
7. Commentant *Urgences*, 1988, dans l'édition DVD d'Arte, Depardon dit : « il faut être une caméra observante, mais il faut être aussi une caméra participante... ».



San Clemente (1980)

« Le fou est un personnage assez proche du photographe, au sens où la démarche du photographe est unique – la preuve en est que dans les hôpitaux à San Clemente très longtemps, on a pensé que j'étais un nouveau pensionnaire. »