

Depardon, Wiseman... La meilleure façon de capter

Marcel Jean

Number 143, September 2009

Raymons Depardon

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25175ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2009). Depardon, Wiseman... La meilleure façon de capter. *24 images*, (143), 18–19.

Depardon, Wiseman...

LA MEILLEURE FAÇON DE CAPTER

par Marcel Jean

Le travail de Raymond Depardon s'inscrit largement dans la mouvance du cinéma de captation du réel. Ce courant est lié à l'essence de ce qui fonde le cinéma direct et il compte

parmi ses autres célèbres représentants l'Américain Frederick Wiseman et le Québécois Georges Dufaux. En se posant en observateurs du réel, ces cinéastes ont été amenés à s'intéresser aux institutions et à leur fonctionnement. C'est d'ailleurs ce qui caractérise l'ensemble de l'abondante filmographie de Wiseman et qui domine les meilleurs films de Dufaux (*À votre santé*, sur le service des urgences d'un hôpital montréalais; *Les enfants des normes*, sur les écoles polyvalentes, etc.). Dans un film qui demeure aujourd'hui injustement méconnu, *Hôtel-château* (1970), Marcel

«J'ai longtemps été accusé d'être voyeur. J'ai même revendiqué, dans mon travail sur les hôpitaux psychiatriques, le statut de voyeur, j'ai imposé une certaine façon de regarder, j'ai imposé une distance aux choses et je pense que je suis un voyeur très doux. Mais je suis voyeur, bien sûr puisque je filme, je fais des images.»

films : *Titicut Follies* (1967) de Wiseman à côté de *San Clemente* (1980) de Depardon, *Law and Order* (1969) à côté de *Faits divers* (1983), *Juvenile Court* (1973) à côté de *10^e chambre, instants d'audiences* (2004), etc. Dans les deux cas, il s'agit d'œuvres dédramatisées – sans musique¹ ni commentaire² – et axées essentiellement sur la captation du réel. On dénote cependant quelques différences importantes entre la manière de Depardon et celle de Wiseman.

D'abord, élément majeur, Depardon tient le plus souvent lui-même la caméra, tandis que Wiseman se concentre plutôt sur la

prise de son, laissant l'image aux bons soins d'un collaborateur. Cette différence est fondamentale puisqu'elle détermine la position du metteur en scène au tournage. Alors que Depardon détient le plein contrôle sur le cadre – et peut donc théoriquement réagir immédiatement aux événements –, Wiseman explique que sa façon de faire lui « laisse plus de liberté pour suivre ce qui se passe et décider quoi filmer. Je peux être plus attentif à ce qui se passe que

si je filmais. »³ On peut peut-être trouver là l'origine du caractère plus construit du cinéma de Wiseman, l'origine des structures plus complexes qu'il élabore.

Car, dans leur façon de s'attarder systématiquement à décrire le fonctionnement des institutions, Wiseman et Depardon procèdent différemment. L'approche de Wiseman est analytique, elle retourne l'objet dans tous les sens, elle en fait le tour. C'est le cas de *The Store* (1983) ou de *Zoo* (1992), entre autres exemples, l'un portant sur le magasin à rayons Neiman-Marcus de Dallas, l'autre sur le jardin zoologique de Miami. Dans les deux cas, le cinéaste donne l'impression d'être partout, de révéler toutes les facettes de ce qu'il montre. Dans *Zoo*⁴, cela se traduit par un éventail diversifié de situations, certaines relevant du quotidien (réaction des visiteurs devant les animaux; tenue d'un gala de financement), d'autres étant nettement plus spectaculaires (visite d'un gorille chez le dentiste, accouchement compliqué d'une femelle rhinocéros suivi du bouche-à-bouche de la vétérinaire sur le petit, qu'elle ne parviendra pourtant pas à sauver). Tout au long du film, qui dure plus de deux heures, le sens de l'ensemble est incertain, diffus, jusqu'à ce que la dernière séquence apparaisse comme une révélation. Un matin, les employés du zoo découvrent plusieurs antilopes égorées dans leur enclos. Un



Hospital (1970) et *Titicut Follies* (1967) de Frederick Wiseman

Carrière explore quant à lui les coulisses du Château Frontenac, des cuisines aux blanchisseries, décrivant patiemment l'organisation du vénérable établissement du Vieux-Québec. Réalisé la même année qu'*Hospital* de Wiseman, le film en partage donc les préoccupations et, dans une bonne mesure, l'esthétique. En fait, Carrière se distingue principalement de Wiseman par le recours occasionnel qu'il fait à l'entrevue, procédé que Wiseman s'interdit. Mais il y a, d'évidence, parenté d'esprit entre le Québécois et l'Américain.

Venu au cinéma sur le tard – mais après une dizaine d'années de réalisation de brefs reportages pour la télévision –, Depardon s'est d'emblée placé sous le signe de l'observation et de la captation du réel. *1974, une partie de campagne* (titré à l'origine *50,81 %*), portant sur la campagne présidentielle de Valéry Giscard d'Estaing, est en effet un modèle du genre : c'est la démocratie française telle qu'en elle-même. Au spectateur d'appréhender cette réalité offerte dans toute sa complexité, avec sa part d'ambiguïté et ses contradictions. Avec ce film, la critique voyait apparaître une sorte de Wiseman français, ce que la suite des choses n'allait pas vraiment démentir, en surface du moins. Car Raymond Depardon et Frederick Wiseman ont fait preuve d'un même intérêt pour les institutions au point où on peut placer côte à côte plusieurs de leurs

chien sauvage est parvenu à entrer dans l'enceinte et a massacré les pauvres bêtes. Brutalement, la nature a repris ses droits. La sauvagerie fait irruption dans la belle organisation du zoo...

On ne perçoit que rarement, chez Depardon, cette volonté de faire le tour d'un lieu comme on le ferait d'une question. Peut-être y a-t-il de cela dans *San Clemente* et *Faits divers*. Mais autrement, le regard de Depardon est insistant, patient, souvent figé dans une position plutôt rigide, ce qui a pour effet de limiter l'intervention de la caméra tout en restant à distance. Depardon explique d'ailleurs que c'est le son qui, souvent, détermine la distance de la caméra : à quelle distance peut-on encore bien capter le son? Dans *Faits divers*, où il assumait lui-même la prise de son en plus de tenir la caméra, il devait coller aux personnages. Dans *Urgences* (1988), dans lequel il observe ce qui se passe au département d'urgence psychiatrique de l'Hôtel-Dieu de Paris, la présence d'une perchiste l'autorise à se placer en retrait. Ici, pas de volonté de décrire dans sa globalité ce qui se passe à l'hôpital, mais plutôt un regard posé, à bonne distance, sur des patients en conversation avec des soignants. Ce sont les différents visages de la détresse contemporaine que Depardon saisit, pas la mécanique institutionnelle. On pourrait faire le même commentaire à propos de *Délits flagrants* (1994) ou de *10^e chambre, instants d'audiences*. Dans ces films, le cinéaste ne montre pas tant la justice comme lieu d'exercice du pouvoir que ce qu'on trouve dans une cour de justice : le quotidien de quelques professionnels, les histoires tristes, malheureuses ou ridicules de quelques accusés. En somme, quelque chose de la condition humaine. Il y a bien, chez Depardon, à travers *Faits Divers*, *Urgences* et *Délits flagrants*, le



San Clemente

consacre, en 1999, un film entier (*Muriel Leferle*), n'est jamais présentée comme un cas, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune volonté d'expliquer les causes profondes de son comportement erratique.

Wiseman, lui, est plus proche de la sociologie. De façon quasi systématique, il construit une fresque de la société contemporaine américaine, allant même jusqu'à réaliser un film qui en reprend et en synthétise plusieurs autres en plaçant leur propos dans un contexte plus vaste : *Befast, Maine* décrit en effet, en un peu plus de quatre heures, une communauté faite de multiples institutions semblables à celles auxquelles il s'était déjà intéressé. Cette position sociologique le mène donc tout naturellement à envisager l'institution comme lieu d'exercice du pouvoir. *Missile* (1987) est à cet égard éloquent : Wiseman y observe ce qui se passe au Centre de commandement stratégique de la base militaire de Vandenberg, en Californie, alors que des soldats s'entraînent quotidiennement à lancer des missiles nucléaires en direction de diverses cibles réelles. Véritable entreprise de décérébration, cet entraînement vise essentiellement à banaliser l'acte de larguer les bombes. Wiseman l'illustre ici par la répétition, en montrant la procédure à plusieurs reprises. Mais cette répétition n'a pas le même sens que chez Depardon, alors que les causes qui se succèdent devant le tribunal et qui sont toutes filmées de la même façon en disent beaucoup plus sur l'humanité que sur le système qui permet aux individus de vivre en société.

Depardon, Wiseman : deux regards... ou comment l'apparente neutralité révèle en fait une vision hautement personnelle du monde. ■



Law and Order (1969) de Frederick Wiseman

vague projet, accrédité par quelques interviews, de faire le portrait de la vie à Paris, mais cette dimension sociologique est incidente, le principal demeurant l'humanité qui s'expose. Ainsi, Muriel Leferle, personnage apparaissant dans *Délits flagrants* et à qui le cinéaste

1. On remarque, en fait, une très brève séquence musicale, plutôt ironique, au début de *Faits divers*.
2. À l'exception de *Délits flagrants*, qui s'ouvre par un bref commentaire du cinéaste.
3. Entretien avec Frederick Wiseman, *Cahiers du cinéma*, n° 617, novembre 2006, p. 47.
4. Prenez note que la plupart des films de Frederick Wiseman sont désormais disponibles en DVD en Amérique du Nord, par l'entremise du site Internet de Zipporah Films: www.zipporah.com