

**Exposer le réel**  
*Urgences* de Raymond Depardon  
*Missile* de Frederick Wiseman

Yves Lafontaine

---

Number 41, Winter 1988–1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22646ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this review

Lafontaine, Y. (1988). Review of [Exposer le réel / *Urgences* de Raymond Depardon / *Missile* de Frederick Wiseman]. *24 images*, (41), 46–46.

# URGENCES

de Raymond Depardon

# MISSILE

de Frederick Wiseman



## EXPOSER LE RÉEL

par Yves Lafontaine

*Urgences*

Le documentaire, parce qu'il puise ses sources dans la réalité, a souvent cru que cette proximité le protégeait sinon du mensonge, au moins du faux. Il s'est même parfois senti investi d'une mission, celle de rétablir une vérité qu'on ne pouvait voir ni entendre. Du cinéma vérité au documentaire militant, les cinéastes du réel ont souvent mené l'enquête, au risque de triturer une réalité trop dure à mettre en plans. Ce n'est pas le cas de Raymond Depardon ni de Frederick Wiseman. On sent à travers leurs plus récentes oeuvres (*Urgences* pour Depardon et *Missile* pour Wiseman), qu'ils ont, chacun à leur façon, une manière de mettre en scène le regard, sans jamais lui dicter un point de vue, sans volonté aucune de dramatisation (ni *Urgences* ni *Missile* ne comporte de musique ou de commentaire), et qu'ils n'ont aucune avance, aucun savoir sur le réel qu'ils filment, juste une disponibilité discrète, une vraie qualité d'écoute. Ce qui les différencie cependant entre eux, c'est la pertinence différente (complète pour l'un, partielle pour l'autre) des images de leurs films.

Frederick Wiseman a filmé en Californie l'instruction des éventuels lanceurs de missiles. Il pousse à l'extrême son effacement devant son sujet. Par cette méthode à la fois pragmatique et rigoureuse, Wiseman dépasse la fameuse question théorique du cinéma direct sur la modification du comportement des sujets face à la présence visible de la caméra et nous offre une critique très subtile d'une insti-

tution trahie par son propre modèle. Il n'en demeure pas moins que *Missile* vaut plus par le contenu de ce qu'il montre et ce qu'il fait entendre, soit la mise en condition permanente nécessitée pour obtenir le réflexe pavlovien qui répondra à l'ordre du président d'appuyer sur le bouton rouge et lancer ainsi les missiles nucléaires, que par sa forme visuelle: succession de longs panoramiques qui se déplacent dans un lent va-et-vient entre les instructeurs et les étudiants entrecoupés parfois de plans fixes et d'inserts pas toujours très bien cadrés et souvent inutiles (les plans de rues vides de la base militaire). Ce choix esthétique ne réussit qu'à créer un sentiment immense de lassitude. Sans doute s'agit-il là d'un parti pris du réalisateur pour nous faire expérimenter le même "ennui" que doivent traverser les étudiants durant leur entraînement, mais cette position, qui n'est pas a priori mauvaise, manque franchement d'intérêt cinématographique.

Avec *Urgences*, Depardon reprend, lui aussi, les préceptes d'apparente neutralité, chers à l'une des tendances du cinéma direct anglo-saxon et oblige l'institution radiographiée (l'Hôtel-Dieu de Paris) à se révéler d'elle-même. Par les vertus de la parole qu'il donne aux psychiatres et aux patients qui passent par l'urgence et qui ensuite sont suivis en clinique, par une certaine mise en situation — il sait placer sa caméra par rapport aux personnages qu'il filme, alternant plan fixe à distance respectueuse, lorsqu'il filme une série d'entretiens, et des plans

rapprochés de personnages en mouvement —, Depardon s'introduit, se fait admettre, trouve la bonne position par rapport aux sujets (et à son sujet), ne dérange pas le rituel hospitalier, regarde et écoute. Plutôt montrer le réel que de l'analyser, voilà l'idée principale de son cinéma.

À travers cette plongée dans le réel inquiétant de l'urgence — qui en soi est un matériau d'une immense richesse — on ne peut cependant s'empêcher de penser que le documentaire de Depardon (contrairement à chez Wiseman) va plus d'une fois vers la fiction. La puissance de certains "personnages", les instants d'humour involontaire transmettent au film des connotations qui échappent au cadre strict du documentaire. Toutefois cette dérive vers la fiction reste entièrement ancrée dans la réalité où la présence de la caméra et du micro est toujours assumée.

C'est par ces choix (de sujets, d'approches et de traitements) que Depardon est un grand cinéaste et probablement l'un des plus importants documentaristes vivants. Il sait, de plus, s'arrêter de filmer au bon moment, avant que le réel obscène ne devienne une vision insupportable (le vomissement après le lavement), tout comme il sait continuer à tourner lorsqu'il est amené à intervenir dans la réalité filmée, même si cela montre à l'écran son impuissance et ses limites. Son témoignage est à la fois une belle leçon d'humanité et d'humilité. ●