

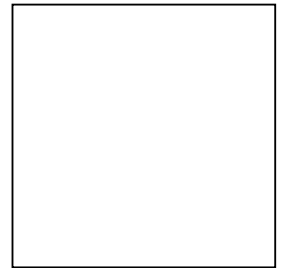




A. DHOTE ET M. LAFARGUE

Entretien avec Raymond Depardon

RAYMOND DEPARDON : Au départ, je voulais faire un film sur la Justice. J'avais lancé des démarches, qui avaient abouti. J'avais eu cette idée avec Maître Henri Leclerc. Représentez-vous : à la sortie du Dépôt, la comparution devant le Tribunal des flagrants délits, entre les deux, un petit couloir, la confrontation avec l'avocat commis d'office, le substitut, puis le couloir... C'était tâcher de faire un film encore plus réduit, la même réduction à l'exiguïté de ce couloir. À la sortie, le prévenu, la sortie du dépôt, puis quelques heures, quelques minutes pour se défendre... Mais les autorités judiciaires ont d'abord dit oui, puis se sont rétractées. Ça a duré plus d'un an invoquant le secret de l'instruction. Mais j'avais le budget du film !... J'avais eu alors *cette idée d'un autre couloir*, pas très loin du Palais de Justice, celui de la population des urgences à l'Hôtel-Dieu.



Alain Dhote : Quand vous parlez de couloir, c'est donc aussi dans un sens métaphorique : on a envie de mettre au pluriel : les couloirs de la police, de la justice, de la psychiatrie.

R. D. : Oui, c'est aussi métaphorique. Ça n'enlève rien au rôle déterminant du psychiatre, et à l'importance qu'il soit médecin. On a vu par exemple – ce n'est pas dans le film – un jeune diabétique qui en sortant de l'école a tout cassé dans son immeuble.

Là, le jugement du psychiatre a été très important, nous étions en présence de quelqu'un qui avait du mal à s'exprimer... il était vraiment dans un état ! Sans intervention médicale, le pire serait arrivé. Les policiers ne pouvaient pas savoir ce qu'il fallait faire. C'était un médecin en tout cas, et qui plus est, était psychiatre.

A. D. : C'était un état hypoglycémique chez ce jeune homme, et l'hypoglycémie peut tout provoquer, un coma profond ou une exaltation profonde.

Mady Lafargue : C'était important que le psychiatre soit médecin, ça peut toujours servir !

J'ai trouvé votre film très fort. Vous avez fait plusieurs films sur des institutions et là, à travers ce film, vous convoquez différentes institutions au point de rencontre des urgences. J'ai envie de reprendre ça dans l'autre sens et de dire que les urgences montrées au travers de la folie, de la maladie, ce sont les urgences des institutions elles-mêmes. C'est-à-dire, en bout de discours de l'institution policière, juridique, psychiatrique, on retrouve les malades, la folie, les psy, essayant chacun de leur côté d'avoir une parole cohérente sur cette discordance généralisée. Ma question est la suivante : avez-vous un intérêt, un propos sur les institutions ?

R. D. : J'avoue ne pas bien savoir. J'ai comme ça un petit peu des idées. Sans doute à cause de mon origine rurale. Je suis venu à Paris à l'âge de 16 ans. Assez jeune, j'ai fini mes études et suis devenu très vite photographe de presse. Relativement seul dans Paris, comme beaucoup de gens qui montent à Paris. Sans doute, au départ, il y a comme un phénomène, une sorte de complexe qui fait que le petit paysan, remontant de Villefranche-sur Saône, est projeté dans un monde de la ville. Le photographe est un personnage bien étrange. Parce qu'il est à la fois bouffon moderne – on le fait entrer, on le fait sortir, il n'est pas considéré comme le journaliste. J'ai donc été confronté à une très bonne école du réel, des réalités... Depuis très longtemps j'avais envie de faire de la caméra. Avec mon Certificat d'Études et mon origine rurale modeste, je ne pouvais pas entrer à l'IDHEC ou à l'École de Vaugirard. Il y fallait le Bac. Donc je suis passé par la photo ;

je ne le regrette pas, ça m'a permis de voir, de repérer. Ça me permet maintenant de filmer, par exemple dans « Faits Divers », il y a des choses un peu du style du confessionnal où deux personnes parlent, un plan fixe et un dialogue déjà suspendu dans le temps. J'avais depuis très longtemps envie de faire quelque chose lié à deux personnes qui parlent ensemble, je voulais surtout filmer la psychanalyse. Mais ce n'était pas possible, puisqu'avec une personne qui filme, un témoin donc, ça n'est plus ça. Je me suis donc demandé comment rester le plus proche possible de cette idée.

M. L. : À partir de là, vous avez contacté le Dr Grivois, et fait un accord avec lui et le personnel de son service. Quels sont les problèmes que cela vous a posé d'emblée de vouloir filmer en ce lieu des urgences ?

R. D. : Il y avait un problème formel. C'était comment filmer ça, avec tous les pièges connus, c'est-à-dire le voyeurisme... Il y avait cette question : pouvait-on être dans une situation d'écouter en passant par le cinéma ? Parce que, dans la réalité, on peut écouter, pas très bien, mais c'est possible d'écouter. Dans le cinéma, est-il possible d'écouter ? Donc, il a fallu, très vite avec Claudine Nougaret, trouver le dispositif. Je dis très vite, parce qu'on ne pouvait pas repérer. On a été obligés de faire un entretien, puis de voir ce que c'était, puisque moi je n'avais jamais assisté à un entretien de ma vie. Je me demandais ce qui s'y passait. Je n'étais pas le seul dans ce cas. D'ailleurs les infirmières aux urgences n'avaient jamais non plus assisté à un entretien. Donc, personne ne savait ce qu'il s'y passait. Très vite, nous avons vu qu'il ne fallait pas bouger. Il fallait qu'on soit complètement autonomes ; pas question d'avoir un assistant. Pas de regard (de quelqu'un) pendant qu'on filmait. Nous étions donc tous les deux. Il fallait avoir un peu de recul pour bien filmer les deux personnes, trouver une espèce de point neutre, un point à égale distance entre le psychiatre et le patient, ce que je voulais faire.

Dans le film sur les « urgences », je me suis très vite mis à 45 degrés, je me suis reculé un peu parce que je n'avais pas le son à faire. Pour une fois, *j'ai pu prendre ma vraie distance, une distance que je connais en photographie*, et qui se situe

un peu plus loin que celle de mes films précédents où je faisais le son, parce que, quand je faisais le son, j'étais obligé de *porter ma perche*. Donc, je devais me mettre plus près pour voir et entendre. Mais ce n'était pas ma distance photographique. Donc, là, j'ai pris ma vraie distance, Claudine a perché – elle avait fait des films que j'aimais bien, comme « Rayon vert », qui était une sorte de mélange entre les deux, mais faisait plutôt du cinéma de fiction, pas du reportage. Donc, perche très longue, genre cinéma, avec le micro à la limite du hors-champ, mais par le haut. Ce sont des choses qui peuvent sembler du détail, mais qui faisaient que nous nous mettions dans une situation de *bien écouter* ce qui se passait, de filmer tout.

Claudine Nougaret : Il faut dire que tu avais un retour dans les détails, c'est important, car tu ne faisais pas que voir... Il y avait un retour du son dans ton casque.

A. D. : *C'est une question que nous voulions vous poser. Vos personnages sont, à une exception près, filmés de profil ou de trois quart, jamais de face. Quelle est l'importance de tout cela ? Est-ce parce qu'il y a deux personnages, ou à cause même de l'objet filmé ?*

R. D. : Pour ne pas avoir à faire de contre-champs. C'est une question technique, mais sans doute pas seulement technique. J'ai fait dans le film deux ou trois erreurs, deux ou trois plans où je m'approche avec un petit zoom...

C. N. : Le zoom arrière, là...

M. L. : *Un seul...*

A. D. : *Quand le monsieur se lève...*

C. N. : Oh ! oui, c'est d'une beauté, ce plan...

R. D. : C'est ça, oui, j'avance, alors pourquoi j'ai avancé, là ?...

C. N. : Mais pourquoi tu as reculé avant lui ?... Comme si tu avais senti qu'il allait se lever...

A. D. : Ah ! mais, il a peut-être avancé parce que vous avez reculé !... (rires)

C. N. : Oui, mais il ne peut pas le voir, ça...

A. D. : Un silence, alors ?...

R. D. : Il n'y avait pas une pièce définie, les psychiatres ne veulent pas ; donc ça se passe dans une des pièces qui restent disponibles. Par contre, en consultation, j'avais une pièce qui m'était définie, parce que j'avais demandé au Dr Grivois de faire toutes les consultations au même endroit. J'ai pu alors poser ma caméra sur un rebord de chaise et filmer toutes les consultations au même cadre.

A. D. : Il faut préciser que ce service des urgences, c'est celui des urgences médecine, l'entrée du tout-venant de l'hôpital.

R. D. : Oui, le service médecine. On attend, on appelle le psychiatre.

C. N. : On a vécu un changement des internes, pendant notre travail à l'Hôtel-Dieu. On n'a rien compris pendant une semaine !

A. D. : Vous avez vécu le changement d'internes, qui a lieu tous les six mois.

R. D. : Nous étions depuis deux mois et demi dans le service, désespérés, parce que meilleurs qu'eux !

C. N. : Plus au courant des urgences, des lieux, des circuits ! Au bout de 24 heures, ils se retrouvent seuls avec des malades !

A. D. : Les réponses ne sont pas les mêmes, selon les pathologies, et la confrontation avec la caméra ?

R. D. : Il y a deux catégories de gens qu'on a écartés, au tournage et au montage... Voici comment était organisé notre dispositif :



on était donc au milieu des urgences médicales et on nous signalait quelqu'un qui devait aller voir le psychiatre. Le malade arrive soit avec les policiers, soit avec les pompiers, ou par lui-même. On restait dans la salle d'attente, on se présentait et on expliquait ce qu'on faisait et quel était le but du film. À ma grande surprise une personne sur deux acceptait.

C. N. : On leur disait : on fait un film, est-ce que vous acceptez ? On les considérait à égalité avec le psychiatre qui n'intervenait pas dans la décision.

R. D. : Alors, on s'est aperçu très vite qu'il y avait des patients qui disaient systématiquement « oui ». Mais à 95 %, c'étaient des toxicomanes qui avaient très vite un discours, une requête très précise, ils étaient très manipulateurs, très séducteurs vis-à-vis du psychiatre.

Il y avait aussi – et ça va peut-être vous surprendre – les gens qui étaient en analyse, pas beaucoup, mais il y en avait quelques-uns quand même. D'ailleurs, ce sont les seuls qui se sont, par la suite, rétractés ! Leur discours était un peu complice avec le psychiatre, c'est-à-dire qu'ils lui communiquaient des informations. Par exemple, ils parlaient de leur enfance en disant au psychiatre que ça pouvait lui servir comme si déjà ils avaient un langage de psychiatres !... C'est ce qui s'opposait à ce que le Dr Grivois appelle un discours « frais ». Cela ne rentrait pas dans un discours frais. C'étaient des gens qui n'avaient pas la nécessité, la force qui poussait les autres, et c'est pour cela qu'ils oubliaient la caméra, ils parlaient, criaient, s'exprimaient...

M. L. : Qu'est-ce que ça modifiait, le fait que vous soyez là, à les filmer ? On a l'impression dans le film que ça gênait les psychiatres, mais pas les malades.

R. D. : Les réactions sont différentes selon les cas : il y a les personnes âgées, ça ne les change pas beaucoup : on a l'impression qu'elles ont une force en elles. De même les gens en délire, notamment une personne avec laquelle je ne voyais pas de différence quand j'arrêtais et redémarrais la caméra. D'ailleurs, vous avez déjà remarqué dans le film qu'il y a des

« off » psychiatres où ils nous prennent même à partie, où ils veulent continuer à parler parce qu'ils ont vraiment besoin de parler. Effectivement il y a des cas où ça change un peu les gens. Par exemple, le « violent » dans le film, a pris une attitude, vis-à-vis de moi, de complicité établie et a considéré le psychiatre à l'égal de la police. Étant civil, je bénéficiais en quelque sorte d'un préjugé favorable. Ce point de vue était important.

A. D. : Vous aviez donc vos instruments, ils savaient donc qui vous étiez et vous avaient vu tourner, et voulaient continuer à discuter avec vous.

R. D. : Parfois il ne se passe rien et d'un seul coup il se passe une toute petite chose, alors on a l'impression de se trouver dans un film à suspense... Alors que c'est un petit détail.

M. L. : Qu'est-ce qui fait qu'à un moment donné ça accroche sur autre chose ?...

R. D. : On peut se demander alors si la caméra ne modifie pas un peu les psychiatres. Je pense qu'il y a des jeunes qui étaient un peu intimidés, mais du fait qu'on était réduits à deux personnes (pas d'assistant, pas d'éclairagiste...), ça a dû les rassurer un peu. Par contre, le Dr Grivois a essayé, au début, d'en faire un peu pour la caméra ; il interrompait de temps en temps son malade pour arriver à l'essentiel et lui faire dire des choses.

A. D. : Est-ce que vous supportiez le silence ? Parce que le son c'est du bruit, ce n'est pas du silence ? Vous filmiez le silence, alors ? – Je parle du silence des malades.

C. N. : D'abord, il faut dire que c'est un endroit très bruyant. En plus, il se trouve que là, il y avait des travaux du R.E.R. Dès qu'on ouvrait les fenêtres, il y avait des bruits de marteau-piqueur. Dans le bloc opératoire, les machines aussi faisaient du bruit sans arrêt. Il y avait aussi l'entrée des chariats, les infirmières qui ouvraient la porte, il y avait sans cesse du bruit. Par contre, à l'étage, il y a en permanence la rumeur de

la ville dans le service, parce que l'hôpital se trouve quand même au centre de Paris...

R. D. : Toi qui avais un regard libre, comment tu regardais ?

C. N. : Moi, j'étais un peu paralysée par la souffrance de ces gens. On avait comme consigne de ne pas bouger. Je n'osais pas faire de mouvements. Je me sentais dans une position de respect par rapport à ces gens qui voulaient bien qu'on soit là.

M. L. : *Peur ?*

C. N. : Pas peur, mais ces gens me rendaient malheureuse. Il y avait des moments de silence que nous avons filmés un peu, comme dans le cas de cette personne âgée qui marchait... comme ça, et nous, avec la caméra...

A. D. : *Il me semble que vous avez privilégié la parole au détriment de l'image, du visage, surtout par rapport à cette question de filmer de profil ou de trois quarts. Je trouvais que ce qui comptait pour les gens était plus de se faire entendre que de se faire filmer. D'une certaine manière, pour résumer, les gens se tournent vers la perche, alors que les internes sont toujours, en train de dire : « c'est fini, j'arrête... », comme s'ils faisaient plus attention à leur image...*

R. D. : Je lisais tout à l'heure dans *Le Monde* un extrait du livre de Michel Leiris où il parle de la parole et de ses différentes utilisations. Il est vrai que je la recherche, cette parole, ce temps faible. J'adore le faire dans tous mes films. C'est-à-dire que là où les autres cinéastes « coupent », moi je ne « coupe » pas, je continue et laisse les gens parler... pour un espace de temps souvent tenu par la parole.

J'ai encore ce défaut de reporter qui consiste à déterminer un cadre à des corps, puis de faire rentrer et sortir les gens. Comme reporter, lorsque je voyais la Reine Elisabeth ou le Président de la République sortir de l'avion et entrer dans la voiture, j'avais pour consigne de les suivre, parce qu'il peut arriver quelque chose d'extraordinaire, par exemple un attentat. Sans doute ce film est le premier pour moi où je me suis



dit : je le prends en bas de la passerelle, que le personnage entre ou sorte. Il y avait une consigne pour moi qu'il se passe quelque chose ailleurs.

Je suis content que les professionnels reconnaissent la qualité des dialogues, des textes...

M. L. : Comme par exemple cette femme qui dit : « Je fais un enfant pas pour trouver un père d'enfant mais pour avoir un enfant à moi. » Vous dites être plus à même de faire varier les registres entre l'image et la parole. Vous l'abordez au travers de l'espace ; curieusement il y a des fourchettes d'espaces qui déterminent des champs de discours, il y a des hiérarchies désordonnées de ce qui peut être dit, et vous parlez et filmez remarquablement bien les couloirs. Il y a une scène superbe à ce sujet dans votre film. Pourrez-vous préciser votre façon de faire ?

R. D. : La chance, c'est que je suis aussi photographe. Ce qui fait que j'évacue toute la partie esthétique de mon travail sur d'autres choses. C'est-à-dire qu'il y a des moments où j'ai envie de partir en Afrique dans le désert et faire des photos en noir et blanc. Je me concentre alors sur le côté esthétique. Mais l'intérêt était cette concentration sur le son et sur un cadre fixe...

C. N. :... et sur la parole ! Ce qui me paraît important, d'avoir pu restituer cette parole. On ne pouvait pas faire du bon son. Pour cela il faut prendre son temps...

Extrait du film

Médecin : Les policiers qui vous ont amenée ici m'ont demandé de parler un peu avec vous, parce qu'ils... Vous étiez dans un bar et vous avez cassé la vitrine.

Patient : Oui.

M. : Je voudrais bien savoir qu'est-ce qui vous a amenée à faire ça.

P. : Qu'est-ce qui m'a amenée à faire ça ?

M. : Oui.

P. : Eh bien, premièrement, j'étais même pas dans ce bar, j'étais pas à l'intérieur, j'étais assise sur deux chaises à la sortie, deux chaises blanches, pas du tout dangereuses, vous voyez ce que je veux dire, il ne s'est rien passé avec les chaises, j'étais assise sur une des chaises et il n'y avait pas de table en face, c'était vraiment deux chaises pour une panoplie... de panorama, pour regarder un panorama quelconque et moi j'avais besoin de soleil, je suis plus ou moins dans la rue, j'avais besoin d'être un peu au soleil, quoi, de... et puis j'avais besoin d'être coupée du monde, aussi, par la fatigue, je suis enceinte et c'est ce que j'étais en train de faire lorsqu'un monsieur est venu me parler, un noir, mais je m'en fous complètement dans ces cas-là quand je cherche la paix à l'intérieur, quand je veux être dans le silence, dans la tranquillité de choses que je n'ai absolument pas, parce que j'ai pas l'argent qu'il faut pour pouvoir le vivre, eh ben... j'essaie de la faire en vrai dans ma tête, dans mon univers, et j'étais assise comme ça et ce monsieur a insisté pour me parler, un monsieur que je ne connaissais pas, très gentil, très poliment mais j'avais pas envie de lui répondre.

Alors ce qui s'est passé, il m'a dit « partez mademoiselle », je lui ai dit mais oui, mais sans problème, et puis quand j'ai fait ça, j'ai dit « au revoir toutoune » et il a donné à la chienne, il a fait comme ça, tac tac, « rentre », il lui a donné deux grands coups de pied, et là tout a changé en moi, et j'ai marché, j'ai... j'ai rejoint l'autre côté de la baie vitrée et bon, ben... j'étais pas d'accord j'étais pas d'accord que cette petite chienne, qu'était mignonne comme tout, qu'elle a jeté un coup d'œil sur moi, pas du tout par obligation, par instinct d'animal en elle-même, elle était pas du tout méchante, a le droit de me regarder, elle a le droit... à ce moment-là on ne met pas son chien à la terrasse, c'est tout, on le fait pas voir sur la terrasse. Alors j'ai... j'ai complètement, j'ai vu comme à chaque fois... à chaque fois qu'il y a un truc pas bien qui se passe, je vois le monde pas beau. Alors ce que j'ai fait, j'ai craché sur sa vitrine et pis je sais pas, peut-être que j'ai poussé peut-être un peu trop fort, mais ça c'est aussi, c'est aussi la fatigue nerveuse, j'ai pris ma chaussure, j'ai tapé sur la vitre deux fois et la troisième fois, ben, j'ai fait un petit trou.

M. : Alors c'est le propriétaire du bar qui a frappé le chien ?

P. : Voilà ! Et moi j'ai cassé sa vitrine à cause de ça, à cause qu'il a frappé ce chien, plus tout, tout ce que je vous ai expliqué, c'est tout simplement ça ! et pourtant Dieu sait je ne touche jamais personne, je ne frappe jamais, je me contrôle toujours sur moi-même et bon, quand ça pète je préfère casser des bouteilles, par terre, foutre des poubelles par terre...

M. : Ça vous arrive de faire ça ?

P. : Ah oui ! mais je touche pas les gens.

M. : Souvent ?

P. : Les vitrines, non, pas souvent, c'est la deuxième fois, en quatre ans, la troisième fois, une fois à Paris, pas très loin, dans le même quartier Beaubourg, et une autre fois en Bretagne.

M. : Et à chaque fois vous n'avez pas eu de problèmes quand vous cassiez des vitrines ?

P. : Si, on m'a emmenée au commissariat chaque fois – trois fois.

M. : Et on... qu'est-ce qui se passe, après ?

P. : Pardon ?

M. : Qu'est-ce qui se passe après ?

P. : Ben... après ce qui se passe, ben... là aujourd'hui je sais pas ; on m'a amenée là, après, parce que je suis enceinte, c'est pas la même chose, c'est la première fois que je suis enceinte, enfin, c'est la première fois que je casse une vitrine enceinte, je veux dire.

M. : Et là, le père de l'enfant, vous avez des contacts avec lui ?

P. : Ah non ! non, ça n'a rien à voir, y'a pas du tout, j'ai fait cet enfant pour moi, je l'ai pas fait pour être à la recherche d'un père d'enfant !

J'ai envie... c'est pas la première fois d'abord que je tombe enceinte, et puis j'ai envie d'avoir ma place dans la société naturellement ! Ce qui fait que je n'ai pas de diplômes ni rien, mais en plus, j'ai toujours aimé les enfants et on m'a beaucoup... un peu... enlevé ce droit d'aimer les enfants et j'en souffre encore aujourd'hui énormément !

M. : Expliquez-moi un peu ce que vous voulez dire.

P. : Ben... peut-être que, je sais pas, ce que j'en ai subi... pas le droit de les aimer, même les animaux. J'ai le droit... je sais pas, j'ai le droit d'avoir toujours tort, pour moi j'ai l'impression de ça !

M. : Oui !

P. : *D'avoir le droit d'avoir tort...*

M. : Oui, qu'est-ce qui vous fait dire ça, madame ?

P. : La vérité, ce que je vis moi, d'avoir toujours tort, enfin pas souvent, mais les trois quarts du temps j'ai plutôt tort que raison.

M. : Qui vous donne tort ?

P. : Des gens qui ne me connaissent même pas ! Des gens, la stupidité de la vie, la misère peut-être, je sais pas, beaucoup de choses comme ça.

A. D. :... *du son sans qualité...*

R. D. :... *oui, tout comme l'image, elle aussi, est sans qualité...*

A. D. :... *du « sans qualité » au sens de « L'homme sans qualité »... (rires)*

C. N. : Ce qui est important, d'un point de vue technique, c'est qu'on n'avait pas mis de micro-émetteurs. Il n'y a pas trop de présence ni du côté du psychiatre, ni du côté du malade.

M. L. : *Vous diriez que c'est un réaménagement d'un parti pris esthétique ?...*

A. D. : *Ce que les cinéastes font en général, c'est prolonger pour avoir un changement de densité pour l'image... Vous parlez, vous, d'affaiblir l'image pour donner son importance à la parole, cet affaiblissement de l'image.*

A. Bergala, dont vous avez été l'ingénieur du son dans « *Où que tu sois* », dirait exactement l'inverse. Il raconte comment il va jusqu'au bout de sa pellicule, et c'est à ce moment-là que le vent se lève, que se produit l'envolée de feuilles mortes, qui soutient le temps insupportable d'une séquence...

C. N. : C'est exactement ça ! Nous n'avons pas, dans ce film, de fascination pour la technique...

M. L. : *Aviez-vous fait des lectures sur la « psy » en général, avant le film, vous étiez-vous documenté ?*

R. D. : Je n'ai aucune connaissance de la psychiatrie ou de la psychanalyse, mais je savais très bien ce que je voulais faire. Et grâce à ce film, je vais pouvoir aborder des sujets autres, par exemple le monde rural. Maintenant je vois comment il faut le faire. Je suis content de marquer un point face à la terrible fiction qui nous entoure. Nous travaillons, Claudine et moi, dans une zone un petit peu floue, un petit peu dans l'inconscient...

M. L. : Il semble que vous ayez ainsi retrouvé la nécessité de pouvoir organiser les choses dans un type d'agencement esthétique qui fait que de cette façon-là on entend...

R. D. : Il me semble que, du fait que j'entendais le son, je faisais presque un mélange, *un mixage sur le moment. Au fur et à mesure de ce tournage, je prenais une place qui était celle de mon écoute.*

M. L. : Était-ce la première fois que vous écoutiez de cette façon-là ?

R. D. : Je n'arrive pas à faire un livre-photos sans texte. Je ne fais que de petits livres accompagnés de mots, tirés de mes petits carnets. Je triture mes petits mots, puis je fais un montage, tout seul. Je suis très heureux parce que là, je ne fais pas appel à des intermédiaires. Je n'ai pas de comptes à rendre à des producteurs. Je suis tout seul. Je fais des photocopies. Je mets mes petites notes, puis j'essaie sur des images et sur d'autres, des correspondances. Et des fois, de temps en temps, ça fonctionne sur des photos que j'avais faites parallèlement. Parce que, quand je fais ces photos, je n'écris pas le texte dessous en même temps. C'est vraiment une concordance que je fais six mois ou un an après. Quelquefois sur une image, je ne mets rien, des fois je mets des textes différents qui viennent renforcer.

Je suis en train de préparer un autre film, un film dit de fiction dont j'ai eu l'avance sur recette. J'ai fait un petit récit, comme si je racontais une histoire. Et là, je me rends compte qu'il va se poser un problème pour la bande son. J'ai presque envie de le faire muet, ce film !... Je trouve que le texte, dans

« Urgences », est impossible à écrire, c'est d'une telle force, difficile à dire.

Au montage, les gens disent toujours que c'est trop long, et c'est toujours un phénomène curieux que *devant*, c'est trop long. Je pense qu'ils n'abordent pas un type de sujet à l'entrée, en hors-d'œuvre, pour ainsi dire. Un certain type qui rentre parlerait des choses graves, non pas à l'entrée mais à la fin du repas, comme ma mère si elle devait parler de ses enfants ou de problèmes graves.

A. D. : Moi, je le trouve à une grande échelle dans le village. Avec l'apéritif après la messe le dimanche matin.

R. D. : Je me rappelle très bien mon père discutant au coin d'un champ, à la jonction du champ d'un voisin. Et là, il parlait des vrais problèmes. Je me rappelle avoir fait un reportage sur Fayçal d'Arabie ; il y avait des audiences, en 1968, dans une cour insensée, avec des hommes en armes, vraiment comme dans un fort. Maintenant ça se passe dans des palais à air conditionné avec d'énormes fauteuils et de superbes moquettes. Il y a toujours l'obligation de recevoir les membres de la tribu, d'une manière ouverte. Ces gens viennent d'ailleurs avec des armes. C'est d'ailleurs comme ça que Fayçal a été tué par quelqu'un qu'il recevait... Il y a des cérémonies de ce genre dans les enterrements, où on parle de mariages ou de choses et d'autres...

M. L. : Est-ce que le fait de se dire qu'on est là pour voir quelque chose distrait suffisamment l'écoute pour qu'elle puisse devenir pertinente ?

R. D. : Je sais qu'il y a un phénomène de loupe quand on filme (c'est-à-dire de grossissement). Même moi, je me fais avoir, en ce sens que des fois, je filme, et puis, parce que j'ai mal au ventre, j'ai soif ou que je suis un peu fatigué, je n'en vois pas du tout l'intérêt. Après, aux rushes, c'est très bien ; quand je le revois, le monteur, lui, dit que c'est très bien. Claudine, qui ne fait que ça, c'est-à-dire écouter, et moi, à la fin, quand on posait notre caméra et le magnétophone, nous nous étions donné comme discipline de ne pas regarder notre

matériel, c'est-à-dire qu'on n'a pas regardé pendant deux mois notre production. D'un seul coup, on se trouvait dans une situation semblable à celle de l'équipe soignante, c'est-à-dire qu'on n'avait pas cette distanciation. Je reviens sur Claudine. Nous étions tous les deux avec des outils différents et assistions à la même scène. Des fois, elle me disait : « Je n'ai pas compris pourquoi tu as tant insisté là-dessus. » C'est quand même la caméra qui domine. Tant que la caméra tourne, le son tourne aussi. C'est une discipline universelle d'une certaine manière. Pour cette raison que le son coûte moins cher que la pellicule de film. Je crois que le rapport est de 1 pour 13, alors qu'à la télé il est de 1 pour 7. Il y a des Américains qui ont un rapport de 1 pour 40. Comme je n'ai pas d'équipe, j'ai besoin de tourner un peu plus et d'avoir un peu de déchet, ce qui est normal.

Cette richesse me permet de tourner dans des endroits avec des degrés zéro, où il ne se passe vraiment rien, où il y a du silence et où je tourne malgré tout. Claudine, la première fois qu'elle a tourné avec moi trouvait ça incroyable. Elle posait son magnétophone et n'osait rien dire au début : après tout c'était moi le responsable de ma pellicule, de mon autonomie. Elle aussi était responsable de son autonomie. Mais elle avoue que c'était payant à la longue...

Paris, 19 février 1988.

