

# FAITS DIVERS

UN FILM DE RAYMOND DEPARDON

SELECTION OFFICIELLE  
UN CERTAIN REGARD - CANNES 1983

"...Le goût du fait divers, c'est le désir de voir, et de voir, c'est deviner dans un pli de visage tout un monde semblable au nôtre... Voir est cette étrange manière de se rendre présent en gardant ses distances, et sans participer, de transformer les autres en choses visibles..."

MERLEAU - PONTY

" Signes "

FICHE TECHNIQUE

---

Images et Réalisation  
Montage  
Assistant Monteur  
avec la collaboration de  
  
Mixage

Raymond DEPARDON  
Françoise PRENANT  
François MARGOLIN  
Antonine CATZEFLIS  
Camille COTTE  
Paul BERTAULT

AVEC LA PARTICIPATION DES POLICIERS DU COMMISSARIAT DU 5eme  
ARRONDISSEMENT.

une co-production Unité de Programmes Pascale Breugnot - ANTENNE 2  
COPYRIGHT FILMS  
Producteur Délégué  
COPYRIGHT FILMS  
Distribution  
PARI FILMS

Eastmancolor - 16mm - 1 H 48

Attachées de Presse

Danielle GAIN  
282 07 74

Agnés BERAUD  
321 40 71

à Cannes - Hotel Rex  
16 Victor Cousin  
Tel 39 21 44

Vente à l'étranger

Annette FERRASSON  
770 12 37  
à Cannes - Hotel Athénée  
rue Lecerf  
Tel 38 69 54

Contact à Cannes

Pascale DAUMAN  
Hotel Carlton  
Tel 68 91 68

Paris 1982. Dans le commissariat du cinquième arrondissement, suivant une brigade de soixante policiers ordinaires, un homme seul et sa caméra sur l'épaule. Durant près de trois mois, Raymond Depardon, en enquêteur, en fouineur du quotidien, s'est mêlé à des hommes en uniforme qui, chacun, représente pour nous le pouvoir policier. Un pouvoir marqué des bavures, de la répression, de la peur, de la fascination de l'uniforme. Un pouvoir incarné par des hommes dont nous ne savons, finalement, rien d'autre que nos clichés.

Trois mois avec des hommes qui enfilent chaque matin leur vareuse et coiffent leur képi, que nous voyons passer rapidement dans des "paniers à salade", signalés par le bleu des gyrophares et le harcèlement des sirènes. Trois mois pour regarder et pour voir. Pour essayer de comprendre ce qui se passe, à quoi s'occupe ou se perd le temps, comme se déroule la vie derrière les images. Tout cela avec une caméra légère et sonorisée qui capte le moindre détail et s'associe à la moindre émotion.

Trois mois réduits à une heure et demie de drames et de rires, de vie à Paris, chaque jour. Image brisée, nouvelle image. Bien sûr, ces policiers participent aussi de la vision traditionnelle, ils commettent une bavure dramatique, échangent des banalités de petits français moyens, des propos racistes.

Ils sont pourtant, avant tout, un groupe auquel on fait appel. Assistantes sociales en képi, ils écoutent les discours des paumés, les délires de persécution des uns ou des autres, les névroses de la ville. Ils supportent difficilement de devoir annoncer un décès, de porter assistance lors d'un suicide, de régler malgré eux des conflits familiaux. Ils cotoient le malaise urbain, la mort qui se signale à chaque appel.

Le film devient alors une chronique condensée du quotidien, avec ses joies et ses accablants. Les images se mêlent, dans des cadrages serrés, venus directement de la pratique du photojournalisme au Leica en bandoulière, pour mettre en forme <sup>une</sup> fiction. Images de cinéma, dialogues que n'inventera aucun rédacteur professionnel, Paris du cinquième arrondissement ou le cinéma sous nos yeux. Dans des lumières à la limite du possible, dans des plans fermes, sans effet, Depardon signe l'aboutissement parfait de son "cinéma du réel". Le journaliste enquête sans préjugé, voit, enregistre. Le cinéaste soigne les plans et les lumières. Le film déroule les émotions.

Les faits divers, si divers, si contradictoires, vus par une caméra qui refuse le sensationnel nous mettent en situation de voyeurs dérangés. Jusqu'au rire, jusqu'aux larmes, tout au bout des sentiments, sans mélo, avec maîtrise.

A la sortie, le fourgon qui passe en éclairant la rue de ses éclairs bleus n'est plus le même, pour longtemps. A cause d'un film qui semblait traiter de la police et qui, finalement, parle de Paris, de la rue, des gens, des gendarmes, de la vie et du cinéma. Sans aucun bavardage.

CHRISTIAN CAUJOLLE

---

## MINI - GLOSSAIRE

BRIGADIER DE POLICE: Gradé de police. Dirige une brigade de gendarmes.  
(cf Petit Robert)

CENTRE PIERRE NICOLE: Etablissement appartenant à la Croix Rouge et recevant principalement des drogués en cure de désintoxication.

COCHIN: Hopital.

COMMANDANT: Gradé de police. Commande les gardiens de la paix. C'est le premier collaborateur du commissaire.

COMMISSAIRE DE POLICE: Officier de la police judiciaire chargé de faire observer les règlements de police et de veiller au maintien de la paix publique (cf Petit Robert).

COMMISSARIAT: Service local administratif qui assure des prestations d'ordre judiciaire ou de sécurité publique. Il y a 457 circonscriptions de police dans les villes de plus de 10.000 habitants en France métropolitaine, composées de 101 hôtels de police et de 356 commissariats centraux.

DELTA CHARLIE DELTA: D.C.D : Mort.

D.M.05: Contrôle radio du 5ème arrondissement.

ETAT-MAJOR: Ile de la Cité.

DENFERT ROCHEREAU: Hopital des enfants assistés.

FAIT DIVERS: Les faits divers sont des faits "différents". Aussi différents des autres faits qu'ils sont en apparence différents les uns des autres. Ce sont des anecdotes futiles qui renvoient à l'essentiel (cf. Alain Monestier dans "Le Faits Divers").

G.A.V.: Garde à vue.

GARDE A VUE: Mesure de rétention mise à la disposition des officiers de Police Judiciaire, qui permet de retenir pendant 24 heures pour les besoins de l'enquête les suspects ou même certains témoins. Ce délai de 24 heures peut être renouvelé une fois.

GRANDS PATRONS: Les grands commissaires.

GRATTER: Appliquer une contravention.

LONGUE VUE: Cameraman.

PANIER A SALADE: Voiture cellulaire (cf. Petit Robert).

POLICE JUDICIAIRE: Partie de la police travaillant en civil, chargée à la suite de crimes et délits d'en rechercher les auteurs, de rassembler les preuves et de mettre les inculpés à la disposition de la Justice.

P.S.: Police Secours.

P.S.5.: Police Secours du 5ème arrondissement.

S.A.M.U.: Service d'assistance médicale d'urgence.

TEMESTA: Somnifère en vente dans les pharmacies. Sur ordonnance uniquement.

TYPE N.A.: Type Nord-Africain.

T.N.Z.1: Poste de commande à la Préfecture de Police.

## CAMERA AU COIN

Au cours du mois de Juin 1982, Raymond Depardon a passé des jours et des nuits avec les policiers du 5eme arrondissement de Paris, donc avec des junkies, des rues, des vieilles dames et des jeunes femmes agressées, des trottoirs, des vieilles folles égarées, des paniers à salade et à salades, des troglodytes de cave, des escaliers d'immeubles, des suicidés, des portes d'appartements, des enfants pickpockets, des échelles de pompiers, des médecins de nuit, des machines à écrire de commissariats, des foules énevées, des brancards, des cinglés, des hopitaux. Des chiens écrasés, en somme, soit tout plein de vies de chien : faits divers.

Vous avez déjà compris que Raymond Depardon n'est pas allé filmer les aventures de la Brigade Antigang, ni les exploits du commissaire Tapedur et de ses boys, ni les secrets de la mondaine, ni les méandres des stupés, sinon, côté came, le bas de gamme, là où la filière s'éteint. Ce ne sont pas les grandes affaires des informations générales que décrivent toutes ces images en jour et nuit, ce sont bien des faits divers, des chiens écrasés, pour lesquels il n'y a plus de journalistes aujourd'hui, peut-être parce qu'il n'y a pas là matière à éditorial, pas de quoi faire mousser le rédacteur, sinon de vomir, de tristesse et de miséricorde, pas facile, dur métier. Enfin, Depardon a eu cette idée comme une autre de s'immerger en faits divers où l'on découvre que la vie n'est pas un roman et que la vie de policier en tenue n'est pas un roman policier.

C'est très bizarre, filmez un policier en Mai 68, ou un policier lors d'une manifestation, ou un policier ramassant des petits truands ou des voyous, il cogne. Filmez-le le reste du temps, et c'est une nounou, une nounou convoquée au pire moment, au moment où presque tout est fichu. Du moins dans le 5eme arrondissement de Paris, à quelques encablures de la rue de Bièvre où loge un président de la République en exercice.

Petit à petit, mesure que défilent les images de cette dérive en car et képi, on recense la clientèle : des très vieux qui déraillent, des très jeunes qui déconnent, des entre-deux qui se suicident ou qui n'en peuvent plus. Et ce grand flic taillé dans une armoire normande, avec ses moustaches en guidon de vélo, frappant aux portes du grand déboire, parlant aux citoyennes ou aux citoyens à travers ces portes fermées sur un malheur qui n'a pas encore craché son nom, ce flic n'a pas lu Zola, mais c'est tout comme, car il doit calmer

cette femme en mal de son enfant à l'heure du déjeuner et qui n'a pas la loi pour elle : "je suis là pour essayer d'arranger les choses, mais c'est pas moi qui commande", dit-il, écartant d'un geste impuissant les deux grands battoirs de ses mains et la femme part en courant dans les rues, les bras vides d'enfant. Il n'a pas lu Céline, mais c'est tout comme, car il doit entendre cette vieille qui délire en récitant des noms de rues, de gens et de stations de métro, mûre pour le cabanon puisqu'en cette ville on n'a pas prévu la place des fous, "Raymond Losserand, Michel Strogoff, Michel caresse tes fesses". Quand elle a vu la caméra, elle s'est écrié "Oh là là, y'a les longues vues", ce qui n'est pas fou en soi car cette série de gros plans, les yeux et les oreilles dans le divers des faits, nous ne le vivons pas à courte vue. C'est là que nous attend le métier subtil de Depardon : il filme de près mais garde la distance.

Il garde la distance et il la tient au fil de ses films. Giscard, le Matin de Paris, les reporters et Chirac, les policiers du 5ème arrondissement : à mesure qu'il taille sa route, Raymond Depardon affine son regard et confirme ses intentions. Donner à voir sans être vu, être présent en se faisant oublier, soit réussir mine de rien à faire passer une caméra et son caméraman pour aussi usuels que les képis, les machines à écrire, les bâtons, les paniers à salade, les flingues, les civières et les talkies-walkies des policiers, à les introduire dans la chambre d'une suicidée ou dans le sommeil volé d'une jeune voleuse, comme s'ils y étaient installés bien avant ces images et ces sons, bien avant qu'un quartier de Paris ne frappe les trois coups de cette mise en scène de la vie et de la mort quotidiennes qui nous révèle que les policiers, qui n'ont pas les mots pour le dire, voient tout. Tout ce que nous n'aurions pas vu, par exemple, sans ce FAITS DIVERS : du banal jamais vu.

BERNARD CHAPUIS

---

000000

## FILMOGRAPHIES

### RAYMOND DEPARDON

1969 JAN PALLACH - court métrage  
1973 - 1976 TCHAD - moyen métrage composé de L'EMBUSCADE, LES REBELLES  
DU TCHAD, L'INTERVIEW DE F. CLAUSTRE, L'ULTIMATUM.  
1974 50,81 % - long métrage  
1976 TIBESTI TOO - moyen métrage  
1977 NUMEROS ZERO - long métrage - PRIX GEORGE SADOUL 1979  
1980-1981 DIX MINUTES DE SILENCE POUR JOHN LENNON - court métrage  
1981 REPORTERS - long métrage - CESAR DU MEILLEUR DOCUMENTAIRE 1982  
NOMINATION A L'OSCAR DU MEILLEUR DOCUMENTAIRE 1982  
1982 SAN CLEMENTE - long métrage  
1983 FAITS DIVERS - long métrage.

### FRANCOISE PRENANT - monteuse

Née le 8 Novembre 1952 à Paris.

Etudes à l'IDHEC. Script girl, puis monteuse de HISTOIRE D'UNE SCULPTURE  
de Jacques Kébadian, et de MOURIR A TRENTE ANS de Romain Goupil - Caméra  
d'Or 1982 - César du meilleur premier film 1983. Elle a également monté  
cinq courts métrages et vient d'en réaliser un elle-même.

### FRANCOIS MARGOLIN - assistant monteur

Né le 23 Mars 1955 à Paris.

Etudes au Lycée Montaigne et Louis le Grand, Université Paris 6 et Beaux  
Arts. IDHEC de 1974 à 1977. Travaille pendant quatre ans avec Pierre-André  
Boutang pour l'émission de FR3 "Ciné Regards", puis à TF1 pour le "Ciné-Club  
de TF1". Assistant de Jean-Louis Comolli, Pascal Kané, Philippe Collin, Jean  
Baronnet, Luc Beraud...

A réalisé en 1977 un court métrage RETOUR A LA CASE DEPART.

La dernière fois que nous avons travaillé ensemble, Olivier et moi, c'était pour le film **SAN CLEMENTE**, qui fut tourné quelques mois avant **REPORTERS**, mais terminé après...

La production était artisanale, il m'a fallu accepter des commandes journalistiques : c'est comme cela que je suis allé aux Jeux Olympiques de Moscou, sur une marée noire en Bretagne ou suivre la Bataille de N'Djamena au Tchad. Pour payer mes dettes de laboratoire et donner un peu d'argent à Olivier afin que nous puissions commencer à visionner les quatorze heures de rushes pour ensuite monter le film.

Il a fallu toute la patience d'Olivier pour comparer et éliminer sans perdre l'essentiel, rendre le film le plus efficace possible à l'intérieur d'une durée normale, en faisant en sorte qu'il garde cette impression que donnait la vision des rushes.

Nous avons laissé le temps agir sur nous, un peu comme lorsqu'on agence un livre de photographies.

**NUMEROS ZERO** fut le film de notre rencontre, de notre première collaboration, de notre première complicité. L'idée du film et sa réalisation relevaient d'un défi. Il fut décidé comme un coup de tête, quelques jours auparavant. Je ne connaissais pas encore Olivier...

Pour **NUMEROS ZERO**, les conditions de tournage étaient relativement faciles, comparées à celles de **FAITS DIVERS**, où il m'a fallu un bon mois sur les deux et demi durant lesquels j'ai séjourné dans ce Commissariat du 5<sup>e</sup> arrondissement, avant d'être toléré par les policiers. J'étais constamment observé, il faut dire que les policiers sont plus méfiants que les journalistes. Ils m'observaient, me tendaient des pièges pour voir comment j'allais réagir, il me fallait ne rien répondre. Je jouais l'indifférent alors que tout m'intéressait. Je devais gagner du temps ~~pour~~ qu'ils ne se méfient plus de moi. C'est comme en photographie : si un événement intéressant à saisir surgit devant vous, il ne faut surtout pas le regarder, du moins porter un regard avant, sans l'objectif. Pour le cinéma direct, c'est pareil, il ne faut pas regarder, il faut filmer.

Le fait d'être seul a dû faciliter les choses puisqu'au bout d'un mois, c'était plutôt les policiers qui venaient vers moi. Mais le plus important avec cette méthode de tournage, pour un caméraman, c'est de ne pas être sourd. Le fait que le son me revienne amplifié à l'oreille me rapproche des gens que je filme. Il me rend les détails plus gros, m'oblige à être attentif, à sentir déjà quelle

sera l'osmose entre l'image et le son, à donner tantôt priorité à l'un, tantôt à l'autre, selon ce qui se passe dans le champ visuel et dans le champ auditif.

A propos de NUMEROS ZERO , je suis surpris aujourd'hui encore de mon audace. Il n'était pas évident de pouvoir en faire ce film visible. Voilà pourquoi l'arrivée d'Olivier fut déterminante, car je ne trouvais personne pour monter un matériau pareil à l'époque : 12 heures de rushes, beaucoup de bavardages, des plans pris par une caméra qui ne sortait jamais de la même pièce ! Je suis resté aux côtés d'Olivier tout au long du montage. J'ai vu naître ce film, nous étions surpris et amusés l'un et l'autre de la bonne farce que nous étions en train de faire...

Olivier était toujours présent durant cette période difficile des projections privées où l'on se retrouve sur un trottoir avec son film sous le bras, personne à qui parler, où une petite discussion dans un café donne un peu de réconfort. Nous ne comprenions pas pourquoi, alors qu'elle est souvent dans un premier temps sollicitée, l'image fait à ce point peur ensuite. A des gens pourtant habitués à manipuler l'image.

Cinéma d'une richesse considérable, cinéma encore mal perçu, mal reçu ! Est-ce un cinéma mal aimé ?

Peut-il lui aussi se sortir de ses sujets traditionnels et oser aborder de nouvelles démarches ?

Pour REPORTERS , je voulais faire une sorte de comédie composée de courtes séquences impressionnistes. Olivier et Camille, son assistante, ont su préserver cet aspect "comédie", et le faire ressortir au montage...

Le montage avait été long et méticuleux, de nuit souvent, et je revois encore Camille dormant sur sa chaise, tenant toujours le bout de chute qu'Olivier lui avait dit de ne pas perdre. A force de voir et revoir le film, en marche avant et en marche arrière sur leur table de montage, Olivier et Camille arrivaient presque à mieux connaître que moi Francis Apesteguy et Patrick Siccoli, les deux photographes vedettes du film.

Le montage de nuit, très agréable quelquefois, peut prendre des allures de travaux forcés au fur et à mesure qu'approche l'heure du mixage...

La réalité d'Olivier, c'était les rushes du film. Seul le préoccupait ce qui avait été impressionné. Ce que je n'avais pas pu filmer l'intéressait moins car il n'y pouvait rien. Pourtant, avec la tension qu'implique souvent le tournage, il arrive qu'on rate des choses, ce qui me culpabilise et peut même me déprimer pendant quelques heures. Mais les regrets ne servent pas à grand chose, il faut oublier et

heureusement, j'y parviens. Face à cela, Olivier était impuissant et me reconfortait en parlant surtout des choses bonnes ou réussies. Moi j'avais mes problèmes de tournage, lui était à sa table de montage ou dans une salle de projection. Il regardait pour la première fois le film, il était ému, s'ennuyait, souriait, s'énervait; ça l'intéressait ou ça ne l'intéressait pas. Il m'en faisait part et nous partions de cette réalité. Il croyait à certaines séquences et moins à d'autres. Tout le reste n'existait pas. Lentement, pour moi aussi, la seule mémoire qui existait, c'était celle de la pellicule. J'oubliais les belles choses qui n'existaient plus.

Olivier commençait le montage, il était spectateur, il allait s'imprégner du film, le ponctuer, le tirer à lui. Quelquefois il s'interrompait un temps pour pouvoir mieux y revenir. Il faisait cela avec moi ou sans moi, tout aussi bien. Il prenait son temps. J'étais complice ou adversaire... Il avait souvent raison.

A un moment, le film m'échappe. C'est nécessaire et c'est une bonne chose, la preuve que le film fonctionne. Pour un cinéaste, il est important de pouvoir confier ses images, de les abandonner en quelque sorte à quelqu'un en qui on a confiance. De la même façon qu'il faut savoir reconnaître ses faiblesses, il faut se féliciter des découvertes apportées par celui qui a en charge de monter ces images. Avec Olivier, nous nous parlions beaucoup. Comme dans un jeu, il fallait qu'il me prouve qu'il avait raison : nous nous connaissions bien.

Souvent, c'était évident, les bonnes séquences se reconnaissent tout de suite, il n'y avait pas à discuter. Mais les détails pouvaient devenir importants. Il savait qu'il pouvait se tromper, il voulait aller doucement, pouvoir se remettre en question, Il cherchait en permanence. Il croyait au film, écoutait certains avis, pouvait en être influencé, puis à un moment il baissait le rideau car il avait trouvé ce qui, pour lui, était la bonne direction. Comme il voulait sans cesse améliorer le film, cela pouvait durer quinze jours ou plus d'une année. Pourtant, le temps était limité et il savait qu'un jour ou l'autre, il fallait s'arrêter. Que le film était fini. Qu'il ne fallait plus avoir de regrets. Qu'il avait fait le maximum. Il restait encore tant de choses à écrire, les mille et unes qui se passent pendant le montage.

Notre évolution, celle d'Olivier, la mienne. Il était naturel qu'après trois films faits ensemble, il ait sur moi de l'influence. Il me poussait à faire un film de fiction. Il n'entravait pas mes obsessions sur le désert et sur le Tchad - où j'ai toujours un film à faire.

C'est une trop courte histoire de montage et d'amitié...  
Il reste nos films !



Le 20 octobre 1982, au moment où allait commencer le montage de FAITS DIVERS, Olivier Froux mourait accidentellement des émanations d'un chauffage défectueux.

On October 20, 1982, when the editing of FAITS DIVERS was due to begin, Olivier Froux died accidentally because of a faulty gas heating system.