Document generated on 04/25/2024 8:34 a.m.

Ciné-Bulles

Le regard effacé
Rétrospective Frederick Wiseman

Jean-Philippe Gravel

Volume 29, Number 4, Fall 2011

URI: https://id.erudit.org/iderudit/64975ac

See table of contents

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gravel, J.-P. (2011). Le regard effacé : rétrospective Frederick Wiseman. *Ciné-Bulles*, *29*(4), 32–35.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Model

Le regard effacé

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Frederick Wiseman réalise des documentaires de façon indépendante depuis près de 45 ans (son premier, **Titticut Follies**, date de 1967). Bien que son œuvre lui ait fait décrocher nombre de prix prestigieux, sans compter le titre de Commandeur des Arts et des Lettres de la République française, l'homme comme l'œuvre savent rester discrets. Si Cannes et les festivals de cinéma du monde accueillent ses films comme des événements, la diffusion de la production de Wiseman repose encore, pour l'essentiel, sur la télévision publique — spécialement la chaîne américaine PBS. Sa distribution québécoise, dans tous les supports, demeure inexistante à proprement parler : on surveille le passage occasionnel d'un film à la Cinémathèque québécoise, la présentation du dernier dans un festival ou un hommage rétrospectif — comme les Rencontres internationales du documentaire de Montréal (RIDM) qui ont eu la bonne idée de le faire cette année — qui permettra au cinéphile patient de s'immerger dans son univers. On se dit alors que la diffusion semi-confidentielle à laquelle son œuvre est tenue lui a permis d'être ce qu'elle est : un observatoire éloquent et un édifice qui embrasse les proportions et les aspects protéiformes de la société occidentale.

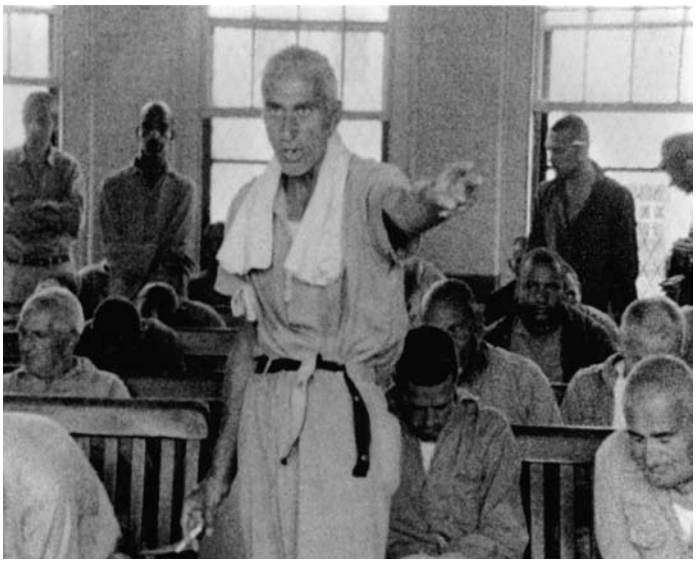
Au fil de plus d'une trentaine de films dont la durée tend chaque fois à s'allonger, Wiseman a ainsi observé le terrifiant quotidien d'un asile psychiatrique pour criminels (**Titicut Follies**), la comédie humaine que joue chaque jour les employés d'un grand magasin (**The Store**), embrassé l'existence d'une petite ville du Maine (**Belfast, Maine**), d'une agence de publicité (**Model**), d'une école spécialisée pour les sourds (**Deaf**), puis les aveugles (**Blind**). Il a aussi observé les activités d'un centre de prestation de services sociaux (**Welfare**), d'un corridor hospitalier des urgences (**Hospital**) et d'un centre de soins palliatifs (**Near Death**). Nourrissant ses tendances d'esthète, il s'est aussi penché sur le processus créateur et les aspects administratifs de la **Comédie-Française** et du Ballet de l'Opéra de Paris (**La Danse**). Mais il a aussi observé les activités d'un centre de recherche scientifique sur les primates (**Primate**), reconstitué la chaîne de production qui apporte la viande rouge dans les assiettes américaines (et sans doute converti une partie de son public au végétarisme avec **Meat**), observé la routine quotidienne d'une cour pour délinquants juvéniles de Memphis (**Juvenile Court**), d'un corps policier (**Law & Order**), d'une cité de logements sociaux (**Public Housing**) et d'un abri pour femmes battues (**Domestic Violence**)...

Tout au long de cet itinéraire, la méthode de Wiseman est demeurée d'une remarquable constance à l'exception d'une ou deux incursions dans la fiction qui tiennent plutôt de la performance filmée (**Seraphita's Diary** et **The Last Letter**). Il dit se laisser d'abord inspirer par un lieu qui est la plupart du temps une institution, un organisme; que le tournage s'assimile pour lui à un travail de recherche; que le film s'élabore (et pour ainsi dire se scénarise) à l'étape du montage (ou le choix définitif des prises s'effectue à partir de dizaines, parfois de centaines d'heures de tournage). Il ne prétend pas à l'objectivité de sa démarche, avançant que ses films cherchent à communiquer l'expérience personnelle qu'il a eue des milieux qu'il explore en tournant. Au résultat, la parenté de ses films avec la fiction est assez manifeste. Refusant les recours didactiques du commentaire *off* (qui brille chez lui par son absence), de l'intertitre ou de l'entrevue devant caméra (qu'il emploie très rarement), le point de vue de ses films confine à l'omniscience très souvent rencontrée dans les récits narratifs. Cinéma de situations captées, agencées pour faire tableau et favoriser les analogies et les antithèses, le cinéma de Wiseman présente l'envers formel du « documentaire à thèse », qui illustre un discours et essaie de convaincre. Quand ce dernier démontre et dispute, celui-ci prélève et observe, construisant lentement, plan par plan, pièce par pièce, le résultat d'une recherche empirique qui ne sait pas d'avance ce qu'elle va trouver, qui aspire moins à des résultats mesurables qu'à construire et à communiquer au public une expérience immersive. Il y a du « rapport » chez Wiseman — le « rapport Wiseman » —, mais c'est un rapport fait autant de trouvailles que de lacunes; au terme de l'aventure, on est parfois laissé avec plus de questions et de doutes qu'on en avait au début. Comme si son cinéma était fait en partie pour jeter des doutes sur des idées trop arrêtées, déployant la dimension humaine et protéiforme de ce qui se présente d'emblée comme des blocs monolithiques et impénétrables qu'on appelle des « institutions ».

Cinéma de situations captées, agencées pour faire tableau et favoriser les analogies et les antithèses, le cinéma de Wiseman présente l'envers formel du « documentaire à thèse », qui illustre un discours et essaie de convaincre. Quand ce dernier démontre et dispute, celui-ci prélève et observe, construisant lentement, plan par plan, pièce par pièce, le résultat d'une recherche empirique qui ne sait pas d'avance ce qu'elle va trouver, qui aspire moins à des résultats mesurables qu'à construire et à communiquer au public une expérience immersive.

Au début de son œuvre, Wiseman ne s'attaque pas à la moindre de ces institutions. C'est pendant qu'il enseigne le droit qu'il entreprend de tourner **Titicut Follies** (1967) dans une prison du Massachusetts pour les fous criminels, affaire de montrer à ses étudiants où pourraient aboutir certains cas qu'ils auraient à traiter au cours de leur carrière. Contrairement à ce qui se passera dans la plupart de ses films, le résultat accable indiscutablement, montrant crûment les conditions de vie des détenus humiliés par les gardiens et gardés nus dans leur cellule. Un détenu qui se plaint que son enfermement ne contribue en rien à améliorer son état, un psychiatre qui semble un proche parent du Dr Mabuse et un gardien d'une jovialité inquiétante qui satisfait l'apparente ambition d'être une vedette de music-hall auprès d'un public captif (c'est le cas de le

Juvenile Court



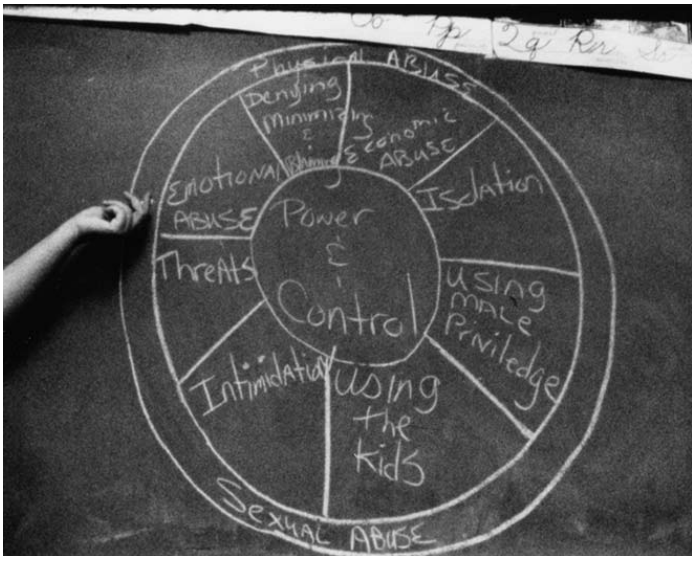
Titicut Follies

dire) hantent ce tableau où, à la folie qu'on enferme, répond celle d'une institution déshumanisante et cruelle. Dans ce film longtemps censuré, au montage et à la technique parfois frustes, c'est déjà tout Wiseman qui est là. Le flair pour des situations dramatiques attrapées comme par accident, l'attention pour le détail qui fait tache et pour la réplique qui brouille le déroulement d'un entretien de routine; l'équilibre, enfin, entre le tableau d'ensemble et le cas particulier de même que la comédie qui atteint parfois des proportions macabres font de **Titicut Follies** (1967), avec **Primate** (1974), la pierre de Rosette du cinéma wisemanien.

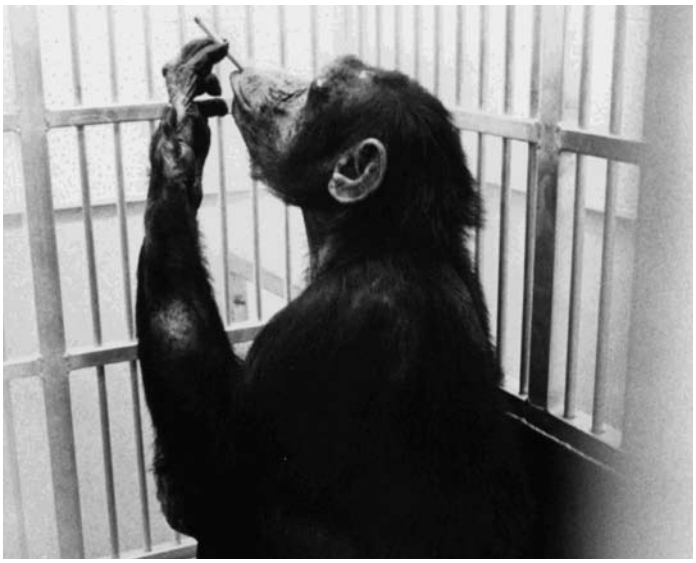
Car le regard de Wiseman demeure en grande partie une énigme que ses entrevues et ses interventions prudentes éclaircissent peu. Restent les films, où se décline ce fréquent leitmotiv: par choix ou par contrainte, des humains obèrent une part de leur liberté, confient un chapitre de leur destin à un appareil — palliatif, éducatif, législatif et ainsi de suite — qui leur imposera ses codes. Lieux de transit, cours législatives, prisons, mais aussi écoles, hôpitaux, centres de réinsertion ou de services adaptés, cités-dortoirs, etc. : ici, on subit les rigueurs du conditionnement militaire; là, on tente de pallier des crises et de protéger les victimes; ici, on plonge dans les dédales bureaucratiques des offices d'assistance sociale; là, on reçoit des touristes en visite guidée. La culture, l'éducation, la loi, la science, le travail et l'industrie. Toujours soucieux de montrer les deux côtés de la médaille, Wiseman ne cessera de vouer un intérêt égal à ceux qui subissent ce pouvoir, ou reçoivent ces services, qu'à ceux qui ont à charge d'appliquer celui-ci ou de dispenser ceux-là. Gendarmes et voleurs, clients et vendeurs, docteurs et patients, sans compter la horde de malmenés du monde qui passent chaque jour au crible des évaluateurs, juristes, psychiatres et potentiels employeurs de tout acabit s'observent ici dans leurs échanges comme dans leurs courts-circuits : les barrières infranchissables et les chemins de traverse.

Au spectateur ordinaire, cela fait parfois l'effet d'un choc, tant le cinéma de Wiseman semble s'attarder à la monotonie du travail, à des interactions réduites à des échanges de directives, des séances de *briefings*, des interrogatoires, des délibérations, des discours formels, inauguraux ou commémoratifs; des rapports, des propos de réunion en conseil, des conférences, des exposés de guides touristiques, des histoires de cas ou des échanges d'instructions. Le cinéma de fiction a donné corps à notre désir de voir projetés à l'écran nos fantasmes, nos délires de grandeur et les tourments de notre intimité; il nous a beaucoup moins habitués à ces aspects formatés de la communication qui prédominent pourtant au quotidien. Car dans le cinéma de Wiseman, même l'intimité, même les témoignages les plus gênants demeurent une affaire non privée, une question institutionnelle.

Cinéaste déterministe, Wiseman? Auteur comportemental? Ça n'est pas sûr. Mais rarement cinéaste aura donné à voir sous autant d'aspects et de détails les rouages déterministes et pragmatiques de la société (américaine) qui est la sienne. Voici la règle des cinq unités du cinéma wisemanien, comme la suggèrent ses titres : il y sera toujours question de conditions ou de statuts particuliers (**Blind**, **Model**, **Primate**...); d'une institution particulière (**Juvenile Court**, **High School**...); d'un processus (**Basic Training**, **Adjustment & Work**...); d'un lieu (**The Store**, **Boxing Gym**, **High School**...) et d'un concept ou d'un phénomène particulier (**Law & Order**, **Welfare**, **Domestic Violence**). Un Wiseman de bonne mouture entre-



Domestic Violence



Primate

tiendra un dialogue assez complexe entre ces éléments, alors qu'on redoutera des moins intéressants (et l'on peut craindre un titre comme **Central Park**) un surplus de scènes en forme de plans de coupe prolongés où des ouvriers taillent des haies ou nettoient des pelouses. Il est rare que Wiseman ne se risque pas de temps à autre à faire sentir le poids routinier de ce qui s'appelle le travail, mais c'est aussi comme cela qu'il donne parfois une épaisseur humaine et rend une certaine dignité à des fonctions ou à des métiers ingrats et nécessaires, comme ceux de simple policier, d'enseignant, de travailleur social — quand, à l'inverse, il ne restitue pas l'ennui d'un métier considéré *glamour*, comme celui de mannequin de **Model** aux prises avec les compromis de l'emploi, les séances de photos astreignantes et les interminables tournages de publicités.

Au bout du compte, le cinéma de Wiseman est peut-être hanté plus que tout par le thème du conditionnement, de l'endoctrinement et de la coercition, ces instruments régulateurs des sociétés non totalitaires. C'est ainsi que, sitôt entrées dans leur abri de Tampa (« The Springs »), les femmes victimes de violence conjugale de **Domestic Violence** se font présenter un étrange schéma, la « roue du pouvoir et du contrôle », qui leur servira de béquille pour rationaliser leur situation au cours de leur thérapie de groupe. Le spectateur, remué par l'histoire de ces femmes au fond du gouffre, est en droit d'être troublé par la conformité de leur histoire au modèle qu'on leur a fourni.

Wiseman, artisan réservé, ne commenterait pas ce genre de rapprochement, préférant discuter de sa méthode que de ses mobiles ou de ses opinions. On aura pourtant dit de gauche à droite que ses films constituaient un réquisitoire contre la nature répressive des systèmes, ce qui, compte tenu de l'attention qu'il porte aux détails et aux travailleurs — généralement montrés comme des sujets qui tâchent d'occuper leur fonction de leur mieux —, est une grossière exagération. Il n'empêche que ses films les plus viscéraux et directs montrent des sujets privés de tous leurs droits — les fous de **Tititut Follies**, les singes de **Primate**, animaux de laboratoire — et que ces deux films semblent particulièrement importants en ceci qu'ils explorent plus directement qu'à l'habitude le fonds de barbarie qui se terre dans toute institution « civilisée ». Car pour l'immensité de l'édifice que ses films ont construit (ou reconstitué), **Primate** (1974) est peut-être celui où l'identification du spectateur est la mieux ressentie, alors qu'elle ne penche pas tant du côté des savants que des singes dont ils observent les mœurs, manipulent les réactions à l'aide d'électrodes ou dépècent littéralement sans une trace d'émotion. Le film est fertile en proportion des questions qu'il soulève : quelle est la valeur et le résultat attendus de ces expériences, en quoi servent-elles le bien commun? S'en tenant à ce qu'il observe, Wiseman ne met pas toujours cet enjeu en contexte et c'est au public, alors, de subir l'agression des images parfois pénibles qu'il voit, sans mesurer leurs enjeux ou leurs fins, pareil aux bêtes captives dont il relate le sort.

Pendant ce temps, des personnes en déroute subissent les questionnements des interrogateurs professionnels, des juristes disputent de la peine à imposer à des délinquants mineurs, des mannequins paradent devant les flashes, des employés d'un grand magasin font leurs galipettes devant leur clientèle fortunée, des policiers tâchent de résorber les crises qui surviennent, et la roue tourne, chacun plus ou moins à sa place sur un vaste échiquier, où (afin de conserver une part de liberté qui demeure très souvent hors du champ de ces films) l'individu consent à s'assimiler à la fonction qu'il occupe dans la société.