

Rétrospective Frederick Wiseman Deux à trois mètres, jamais plus

Robert Daudelin

Festival du nouveau cinéma 2011

Number 154, October–November 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65108ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2011). Rétrospective Frederick Wiseman : deux à trois mètres, jamais plus. *24 images*, (154), 40–41.

Rétrospective Frederick Wiseman

Deux à trois mètres, jamais plus

par Robert Daudelin

QUARANTE ANS DE CARRIÈRE, 38 FILMS (DE DURÉE variable : 84 minutes pour *Hospital*, 358 pour *Near Death*) : une œuvre imposante, multiple par ses sujets et pourtant d'une unité exceptionnelle. Inscrit depuis longtemps déjà au panthéon du cinéma documentaire, Fred Wiseman n'en demeure pas moins un cinéaste inclassable. Inclassable parce que fidèle à une éthique rigoureuse qui s'est constituée dès son premier film, *Titicut Follies* (1967), pour devenir rapidement une esthétique en tout point aussi rigoureuse.

Bien téméraire celui qui voudrait embrasser dans un texte critique une filmographie aussi vaste¹. L'unité de l'œuvre permet par contre d'en saisir les caractéristiques en posant côte à côte le premier film et le plus récent. Par ailleurs Wiseman a fréquemment expliqué sa démarche (sa « méthode »), notamment au moment de présenter ses films en public, et ses propos sont toujours lumineux – souvent provocants également.

Tourné sur plusieurs mois en 1966 dans le Bridgewater Institution for the Criminally Insane du Massachusetts, *Titicut Follies* fit l'effet d'une bombe et les autorités de l'État exigèrent immédiatement son interdiction ; la Cour suprême du Massachusetts adoucira ultérieurement cette décision en autorisant la projection devant des professionnels seulement (médecins, avocats, juges). Ultimement le film sera distribué, accompagné d'un carton imposé par le tribunal et dont le cinéaste fera un usage pour le moins ironique.

Le film ne propose pourtant rien d'autre que le quotidien, sans commentaire ou intervention du cinéaste (l'intervention viendra plus tard, au montage), d'un centre de détention pour criminels souffrant de problèmes psychiatriques. Le film s'ouvre et se referme sur les images d'un spectacle monté par les détenus et animé par l'un de leurs gardiens : la séquence d'ouverture est déjà une signature, dans sa supposée objectivité (la caméra ne fait qu'enregistrer...) aussi bien que dans le malaise qui s'installe immédiatement chez le spectateur.

La « méthode » Wiseman est d'ores et déjà définie : connaissance poussée du lieu – une ville, *Belfast, Maine* (1999) ou une institution, le Ballet de l'Opéra de Paris dans *La danse* (2009) ; tournage prolongé (jusqu'à 50 heures de pellicule impressionnée) ; montage très long (jusqu'à six mois, à raison de 12 à 15 heures par jour, sept jours par semaine). Et la caméra, pour ce qui est de la plupart des films, qui ne s'éloigne jamais à plus de deux ou trois mètres des personnages, traquant les visages en plans serrés. Enfin, comme chez Pierre Perrault, une importance majeure accordée à la parole, Wiseman se chargeant parfois lui-même du son et, comme il l'a souvent dit, privilégiant la « violence verbale ». *Titicut Follies* de ce point de vue est à nouveau exemplaire ; c'est un film sur la parole : parole crachée avec rage par Jim, le professeur de Philadelphie ;



Titicut Follies (1967)

parole folle du verbo-moteur mystique; parole fasciste du médecin traitant qui s'oppose à la parole articulée de deux détenus qui tentent désespérément d'échapper à cet enfer; parole de fonctionnaires de l'institution qui se réfugient derrière le vocabulaire médical pour se donner bonne conscience.

Mais *Titicut Follies*, comme l'a bien montré Gilles Marsolais dans les pages qu'il consacre à Wiseman dans son ouvrage sur le cinéma direct², n'a que « l'apparence de la neutralité et du plus grand détachement » : le film, dans sa forme même, dans ses partis pris de filmage, dénonce l'horreur du lieu et l'humiliation systématique (nudité, négation du droit de parole, violence des traitements) des pensionnaires – ce qu'ont très bien compris les autorités du Massachusetts! Bien plus qu'un *document* précieux, *Titicut Follies* est une œuvre forte, bouleversante, inoubliable, et qui constitue l'acte de naissance d'un grand cinéaste.

« UNE INTERPRÉTATION DE LA RÉALITÉ »

Filmé dans sa salle de montage par Peter Wintonick³, Wiseman insiste sur le fait que tout dans un film est « manipulation » et que les images qu'il propose des institutions constituent une « interprétation (une "distorsion") de la réalité » et qu'ultimement chacun de ses films est « a conversation with myself ». C'est ce qu'il disait déjà à Donald McWilliams en 1970 : « mes films sont un compte-rendu de ce que j'ai trouvé, un compte-rendu très subjectif; je ne sais d'ailleurs pas comment on fait un film objectif ». Le plus récent film de Wiseman, *Boxing Gym*, s'il se présente comme un objet plus « léger » que son premier et que plusieurs autres de sa filmographie (*Hospital* ou *Law and Order*, par exemple), n'en est pas moins exemplaire de son approche et du souci, toujours présent chez le cinéaste, de trouver une forme au sujet qu'il traite.

Comme son titre l'indique explicitement, *Boxing Gym* dresse le portrait (chaleureux, coloré) d'un gymnase d'un quartier populaire d'Austin (Texas). Traité un peu comme un voyage sur une planète inconnue, le film abonde en portraits savoureux et attachants : jeunes mères de famille, intellectuels barbus et enfants en bas âge sont des habitués autant que les sportifs endurcis qui rêvent d'une carrière de boxeur – qui est parfois déjà derrière eux! Mais au-delà de ce portrait pittoresque, *Boxing Gym* est une réflexion-méditation sur le corps, comme l'étaient, sur un mode différent, tragique, *Titicut Follies* et *Near Death*; comme l'étaient aussi les deux films magnifiques que Wiseman a consacrés au ballet : *Ballet* (1999) et *La danse*.

Comme toujours chez le cinéaste, la proximité donne à chaque plan une force remarquable, force doublée par la présence magnifiée des sons du lieu (enregistrés par Wiseman lui-même) : les planchers soupirent, les sonneries électroniques rythment les exercices, les coups de poing résonnent. La couleur, plus qu'en aucune autre œuvre du cinéaste, devient un élément essentiel de la forme : la beauté plastique du film est sans cesse affirmée. Enfin, autre élément caractéristique du cinéma de Wiseman, la durée qui, comme toujours, s'impose, même que le film devient un peu paresseux (ce n'est pas négatif), prend tout son temps, écoute les conversations,

examine le travail du patron, furète un peu partout, découvre des outils sportifs exotiques ou bricolés, etc.

Film de montage s'il en fut jamais, *Boxing Gym* trouve sa force dans la surprise permanente que provoquent les rencontres d'images, comme les parentés pas toujours évidentes d'une séquence succédant à une autre – « chaque séquence est une île », disait Wiseman à Peter Wintonick. Et ce combat permanent entre le « rationnel et le non-rationnel » que le cinéaste souligne dans son travail débouche sur une forme, celle qu'il souhaitait inconsciemment et qui correspond au sujet du film. Cela constitue aussi, même (peut-être surtout) en documentaire, la définition même de l'art.

Cinéaste des institutions que sa caméra ausculte méticuleusement, mettant à jour leurs contradictions, Wiseman, en avançant dans sa carrière, s'intéresse de plus en plus aux individus. Ainsi, plutôt que de dénoncer l'institution de la boxe (ses caïds, ses rackets,



Boxing Gym (2010)

son exploitation des plus démunis, etc.), il porte son regard sur les clients du gymnase, s'émeut de la présence d'un bébé au bord du ring, est attentif aux propos du patron. En d'autres mots, Wiseman veut désormais fréquenter les hommes, témoigner de leur activité, quitte à mettre en veilleuse son regard critique. À 81 ans il veut faire la paix avec le monde, sans pour autant renier ses mises en cause passées : la sagesse du poète reprend ses droits!

Cinéaste de l'observation critique, Fred Wiseman doit être saisi, évalué, aimé dans la totalité de son œuvre. Sa filmographie gigantesque est d'une richesse incomparable : il faut y retourner fréquemment, même dans le désordre : sa force ne nous en paraîtra que plus évidente. ■

1. Pour les premiers films, on relira avec profit le très bon article de Donald McWilliams paru dans la revue américaine *Film Quarterly* (vol. 4, n° 1, 1971) et qui comprend une entrevue avec le cinéaste.
2. *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1999.
3. Pour son film *Cinéma vérité : Defining the Moment*, 2000.