Document generated on 06/06/2025 5:01 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

SÉQUENCES LA REVUE DE CINÉMA

Frederick Wiseman
Le marqueteur

Luc Chaput

Number 209, September–October 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/48814ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Chaput, L. (2000). Frederick Wiseman : le marqueteur. *Séquences*, (209), 28–31.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 2000

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/

érudit

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/

Frederick Wiseman
Le marqueteur

« Les documentaires, comme les pièces de théâtre, les romans, les poèmes, sont des formes de fiction... Je cherche à comprendre la complexité des situations que je filme, je cherche à élucider le chaos de l'expérience humaine quotidienne. Je refuse de simplifier pour répondre à une intention ou à une idéologie quelconque ; au contraire, je veux rendre compte aussi honnêtement que possible de cette complexité. [...] Dans mes autres films, qui parlent de la vie américaine d'aujourd'hui, j'ai toujours cherché à montrer la théâtralité du quotidien, et je suis parti du principe qu'un documentaire devait dévoiler tout ce qu'est le " vrai " théâtre : comédie, tristesse, courage, cruauté et banalité. »

Frederick Wiseman,
cité dans Philippe Pilard, « La Comédie-Française ou l'amour joué »,
Positif, n° 430

Dans chaque film de Frederick Wiseman, il y a une séquence centrale, cruciale, autour de laquelle ce grand monteur, ce marqueteur, place les petits bouts du reste de son film en une mosaïque. Cette séquence peut, comme dans **La Comédie-Française ou l'amour joué**, se trouver vers la fin des deux cent vingt minutes de projection et avoir été tournée dans les premiers jours de travail, mais c'est elle qui explique le tout. Catherine Samie, doyenne des comédiens de l'illustre maison française, se rend à la maison de retraite des artistes de Pont-aux-Dames dans la grande banlieue parisienne pour la fête d'anniversaire d'une ancienne collègue. Suzette Nivette-Saillard est centenaire et, après les formules d'usage, Catherine Samie entame son discours en regardant cette frêle vieille dame assise. Mais, devant les interruptions enjouées de l'une de celles qui furent ses mentors, le discours se transforme en dialogue et se termine par cette phrase de madame Nivette-Saillard : « Le théâtre, c'est une religion ». Ce dialogue renvoie à l'aide qu'apporte la même Catherine Samie à sa jeune consœur Anne Kessler pendant une répétition de *La Thébaïde*, de Jean Racine, et à une sortie de madame Samie contre la nouvelle tarification du téléphone en France, qui brime les personnes âgées dans leurs néces-

Belfast, Maine

saires communications vers l'extérieur. Un documentariste ordinaire aurait fait appel à un narrateur pour nous expliquer les rouages de la Comédie-Française, mais Frederick Wiseman, lui, préfère nous donner des bribes, des morceaux qu'il a agencés. À nous donc d'en tirer les conclusions. Certains s'émerveilleront du travail d'Andrezj Zeweryn répétant *Dom Juan* avec ses collègues, puis lançant à grande vitesse, mais distinctement, une tirade, travail préparatoire à une représentation dont on voit des extraits. D'autres s'intéresseront aux éléments techniques, juridiques, qui permettent à cette institution de tenir le cap depuis plus de trois siècles. Mais la plupart auront, à la fin, l'impression d'avoir fait le tour de la planète Comédie-Française, guidés par cet ethnologue des institutions.

Frederick Wiseman est né le 1er janvier 1930 à Boston. Diplômé en droit de l'université Yale, il étudie aussi à Paris, où il fréquente la Cinémathèque française. Devenu professeur de droit à Harvard, il produit **Cool World**, de Shirley Clarke, en 1963. La réalisatrice y utilise plusieurs des techniques du cinéma direct pour raconter, dans une adaptation d'un roman de Warren Miller, comment un jeune Noir new-yorkais de Harlem essaie de prendre de l'ascendant sur ses collègues en faisant l'acquisition d'un revolver. Puis, à l'occasion d'une visite avec ses étudiants de Harvard à l'hôpital-prison de Bridgewater, Wiseman a l'idée d'y tourner un film sur les conditions de détention dans la section psychiatrique. C'est donc par un coup de tonnerre que Frederick Wiseman se fait connaître avec **Titicut Follies**, qui reste, plus de trente ans après sa sortie, un réquisitoire terrible sur les conditions de vie dans cet hôpital psychiatrique du Massachusetts. **Titicut Follies**, présenté au Festival de New York en 1967, y reçoit un formidable accueil critique. L'État du Massachusetts intente alors une poursuite contre Wiseman pour atteinte à la vie privée des détenus et bris de contrat. La décision de la cour rend presque impossible, jusqu'en 1991, de voir le film. **Titicut Follies** est d'ailleurs le seul film interdit aux États-Unis pour des raisons autres que l'obscénité et la sécurité nationale. Comme le signale Christopher Ricks dans un article intitulé « Wiseman's Witness » (*Grand Street*, vol. 8, n° 2, hiver 1989, p. 161), le film ne porte pas tant atteinte à la vie privée des détenus qu'à notre désir intime, compréhensible mais désagréable, de nous cacher à nous-mêmes la réalité de ces institutions. **Titicut Follies** connaît malgré tout une diffusion plus facile hors des frontières du Massachusetts et des États-Unis, et devient, par le fait même de cette interdiction, célèbre. Ainsi, durant la préparation du tournage de **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, de Milos Forman, l'équipe a regardé plusieurs fois **Titicut Follies** pour s'imprégner de l'ambiance d'un hôpital psychiatrique. Ironie de la chose, au moment de la sortie officielle de **Titicut Follies** en 1991, certains critiques ont dit que ce film était éminemment supérieur à **One Flew Over the Cuckoo's Nest**, puisqu'on voyait bien que les détenus ne pouvaient pas s'en sortir aisément et qu'aucune *Nurse Ratched* ne permettait de focaliser la haine du public.

Avocat, Wiseman poursuit son combat contre l'État du Massachusetts. Après l'hôpital psychiatrique, il s'intéresse à l'école et met sur pied sa méthode de travail et de tournage, qui n'a pas beaucoup changé depuis cette époque. Une recherche rapide ou un tuyau d'une per-

Public Housing

Missile

sonne-ressource l'amène à jeter son regard sur une institution particulière. Il communique avec l'organisme en question et fait signer un contrat de tournage. Il forme son équipe, qui comprend seulement trois personnes : un caméraman, un preneur de son (lui-même) et un assistant qui s'occupe des bobines[1]. À chaque jour pendant près de quatre ou six semaines, Wiseman et son équipe sont présents sur les lieux de 10 h à 14 h, furetant, écoutant, bavardant avec des gens, et enregistrant environ deux heures de pellicule par jour. À la fin de la journée, Wiseman et son caméraman regardent les *rushes* et le réalisateur complète les notes qu'il a prises dans son carnet. Il s'assure que chaque participant l'a bien autorisé à le filmer. À la Comédie-Française, l'accord des vingt-quatre syndicats de la maison avait nécessité trois mois de démarches ! Habituellement, aux États-Unis, l'obtention des autorisations ne prend que quelques jours. Après cette période de tournage éprouvante, Wiseman retourne alors chez lui à Cambridge dans les bureaux de la Zipporah Films (du nom de son épouse), où il commence à monter les trente à cent heures de pellicule ; il consulte ses notes, mais travaille plutôt à la Steenbeck car, comme il le déclare à Lance Bird dans l'*International Documentary* (vol. 15, n° 6, p. 11), il a besoin du contact tactile de la pellicule pour pouvoir penser à son montage. Il commence à créer des îles, puis des archipels de scènes et de séquences, qu'il peut ensuite structurer. « Le point de vue du film est relativement clair mais il est exprimé directement par la structure. Le fait que les gens réagissent différemment à certaines séquences ou au film tout entier me confirme que j'ai réussi à rendre la complexité du sujet » (traduction de l'auteur; entrevue avec Deirdre Boyle, « An American Inspector, *The Independent Film and Video Monthly*, mai 2000, p. 39). Dans le film **Cinéma Vérité : Defining the Moment** », de Peter Wintonick, à la question de savoir s'il s'agit de manipulation consciente, Wiseman répond : « Vous voulez rire ! » ; Wiseman a donc pu parler de *reality fictions* à propos de ses films puisqu'il y reconstitue, y *re-présente* la réalité.

Pour produire, réaliser et monter ses films, Wiseman entretient une relation privilégiée avec le Canal 13 de New York, l'une des stations phares du réseau de télévision public américain PBS. Il peut ainsi produire pour la télévision des œuvres qui durent de une à six heures. On arrive ainsi au paradoxe d'une télévision produisant des films d'une durée anti-télévisuelle. Ainsi, à propos de **Public Housing**, son œuvre sur la cité HLM Ida B. Wells de Chicago, qui dure 195 minutes, Bernard Bénoliel écrit : « C'est la terrifiante vertu du travail de Wiseman : l'immersion totale espace sans sortie, durée sans rémission d'un temps anti-télévisuel en un milieu saisi dans son quotidien provoque, non seulement un effet d'hyper-réalité, mais aussi une impression d'étrangeté, de fantastique. » (*Cahiers du Cinéma*, n° 541, décembre 1999, p. 49). Dans ce **Public Housing**, la séquence cruciale est l'entrevue (qui a duré en réalité plus d'une heure mais qui, dans le film, ne dure que neuf minutes) avec un Afro-Américain vivant de l'aide sociale à qui l'intervieweur, lui-même noir, déclare que les hommes noirs américains font partie de la seule tranche de la société industrielle dont l'espérance de vie a dimi-

La Double Inconstance | Philippe Torreton et Claire Vernet

nué depuis vingt ans. Un peu plus tard dans le film, un professeur déclare à des jeunes : « À quinze ans, nous étions cinq amis brillants et prometteurs. Aujourd'hui, il ne reste plus que moi qui s'en sort ; les autres sont soit morts ou en prison. » Ce temps anti-télévisuel mais financé par la télévision est aussi celui de **Near Death** (350 minutes), sur l'approche de la mort à l'hôpital Beth Israël de Boston. Janet Maslin, critique du *New York Times* écrivait, le 7 octobre 1989 : « Mais à cette durée, le film donne le temps à son auditoire de passer d'une réaction initialement vive à une plus calme appréciation des enjeux, puis à une sorte d'acceptation. »

Ainsi, Frederick Wiseman a réussi, en trente-trois ans de travail, à constituer un corpus d'œuvres qui peut déjà servir de point d'ancrage à une exploration de la vie américaine dans la deuxième moitié du XX[e] siècle.

Luc Chaput

[1] Depuis **Titicut Follies**, Wiseman n'a employé que quatre directeurs photo pour tous ses films : John Marshall, Richard Leiterman, William Brayne et John Davey.

FILMOGRAPHIE

comme producteur

Belfast, Maine (1999) | **Public Housing** (1997) | **La Comédie-Française ou l'amour joué** (1996) | **Ballet** (1995), **High School II** (1994) | **Zoo** (1993) | **Aspen** (1991) | **Central Park** (1989) | **Near Death** (1989) | **Missile** (1987) | **Adjustment and Work** (1986) | **Blind** (1986) | **Deaf** (1986) | **Multi-Handicapped** (1986) | **Racetrack** (1985) | **The Store** (1983) | **Model** (1980) | **Seraphita's Diary** (1980) | **Manœuvre** (1979) | **Sinai Field Mission** (1978) | **Canal Zone** (1977) | **Meat** (1976) | **Welfare** (1975) | **Primate** (1974) | **Juvenile Court** (1973) | **Essene** (1972) | **Basic Training** (1971) | *Hospital* (1970) (TV) | *Law and Order* (1969) (TV) | **High School** (1969) | **Titicut Follies** (1967)

comme producteur

The Cool World (1963), réalisation de Shirley Clarke

comme scénariste

Adaptation du roman *Celestial Navigation*, d'Anne Tyler (non tourné)

La plus ancienne revue de cinéma au Québec (1955) toujours à la fine pointe de l'actualité

LA REVUE DE CINÉMA SÉQUENCES

films • trames sonores • entrevues • reportages • appréciations

abonnements

25.00 $ PAR ANNÉE. C.P.26, SUCC. HAUTE VILLE QUÉBEC, (QUÉBEC) G1R 4M8, TÉL. : (418) 656-5040, TÉLÉC. : (418) 656-7282