Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

15 | 2017

Lolita at 60 / Staging American Bodies

Compte-rendu de Journée d'étude : Frederick Wiseman, « Ordre et résistance »

Université Toulouse Jean Jaurès, Cinémathèque de Toulouse, 19 mai 2017
/ Organisée par Zachary Baqué (CAS) et Vincent Souladie (PLH)

Youri Borg et Damien Sarroméjean

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/10953>

DOI : 10.4000/miranda.10953

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Youri Borg et Damien Sarroméjean, « Compte-rendu de Journée d'étude : Frederick Wiseman, « Ordre et résistance » », *Miranda* [En ligne], 15 | 2017, mis en ligne le 04 octobre 2017, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/10953> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.10953>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Compte-rendu de Journée d'étude : Frederick Wiseman, « Ordre et résistance »

Université Toulouse Jean Jaurès, Cinémathèque de Toulouse, 19 mai 2017
/Organisée par Zachary Baqué (CAS) et Vincent Souladié (PLH)

Youri Borg et Damien Sarroméjean

- 1 Organisée par les laboratoires CAS et PLH, en association avec la Cinémathèque de Toulouse, cette journée d'étude consacrée à Frederick Wiseman se propose d'aborder l'œuvre dense d'un cinéaste américain majeur du genre documentaire, reconnu tant par la critique que par ses pairs, mais dont les films (*Titicut Follies* (1967), *Primate* (1974) et *Public Housing* (1997) pour citer les plus connus) sont paradoxalement peu vus. Auteur d'une filmographie exigeante et cohérente, Wiseman est le créateur d'un cinéma qui lui est propre (par son style, son montage, sa poétique), aux enjeux à la fois esthétiques et éthiques. S'il paraît difficile de synthétiser leur contenu, ses films semblent néanmoins obéir à une praxis rigoureuse, centrée sur les implications éthiques et politiques des « tout petits liens », autorisant une remise en ordre du monde, et permettant de mettre en crise les représentations stéréotypées.
- 2 Dans leur discours introductif, Zachary Baqué et Vincent Souladié remarquent que la majorité des ouvrages analytiques (Thomas W. Benson, Joshua Siegel ou Maurice Darmon par exemple) portant sur l'œuvre de Wiseman semble tendre vers une recherche d'unité et de regroupement. Les deux axes majeurs de cette journée d'étude, que sont les notions d'ordre et de résistance, peuvent dès lors apparaître comme un moyen d'initier une recherche de motifs, certes récurrents et communs à plusieurs films, mais offrant également la possibilité d'une singularisation. De plus, il semble important de souligner la synchronicité du cinéma de Wiseman avec l'analyse sociologique des institutions (opérée par exemple par Louis Althusser, Michel Foucault ou Jean Baudrillard¹). Les travaux de Foucault, notamment, trouvent une résonance particulière dans les films de Wiseman (par exemple *Juvenile Court* en 1973) ; on peut penser à l'attention particulière que le réalisateur porte aux détails, détails qui selon

Foucault concentrent l'intervention de l'institution sur l'individu. Wiseman élabore un dispositif du retrait – il n'est pas un idéologue –, mais la question de la distance critique du cinéaste à ses sujets reste prégnante, de même que son rapport à un éventuel militantisme. Il s'installe dans les interstices, se concentre sur les détails, pour finalement établir une définition par la négative de l'institution, de l'autorité, du système sur lequel il pose son regard.

- 3 Patricia Kruth, Maître de Conférence en civilisation américaine à l'université de Lille, débute la journée d'étude sur la confrontation de deux documentaires, explorant chacun l'univers d'un lycée étasunien. Vingt-six années séparent *High School* de *High School 2*, chacun s'inscrivant dans des moments clés de l'histoire américaine. 1968, année de production de *High School*, est une époque charnière : la guerre du Vietnam, la lutte pour les droits civiques des noirs américains, et l'assassinat de Martin Luther King. *High School 2*, tourné en 1994 à la Central Park East Secondary School, dans un quartier à population majoritairement hispanique et noire, montre quant à lui quelques enseignants accompagnant des élèves dans l'élaboration de tracts, non sans lien avec les émeutes raciales qui ont éclaté deux ans plus tôt, et l'affaire Rodney King qui cristallisait ces tensions. C'est donc sur un mode allusif que les contextes viennent respectivement hanter les deux œuvres : la mise en scène de Wiseman n'est pas marquée par un engagement politique radical. *High School* est un objet de fragmentation. Il existe une distance délibérée entre les enseignants et les élèves. Les premiers sont en position de force, placés parfois littéralement sur un piédestal. Les moments d'échanges font figure d'exception par rapport aux discours autoritaires. Une autorité qui est renforcée par un découpage net et sec de gestes tendus et incisifs. Le montage est par ailleurs rythmé à l'extrême : chaque situation, de la répétition d'orchestre à la séance de sport, semble solliciter une performance de la part des élèves. Si quelques critiques sont émises à l'égard de l'établissement – qualifié de clos sur lui-même et parfois de rétrograde – ces derniers ne sont que peu amenés à s'exprimer. Patricia Kruth notera d'ailleurs que l'individualité s'efface dans la majeure partie du film. *High School 2* est, à première vue l'exact opposé du premier système. L'institution, dans ses locaux comme dans son approche moderne de l'éducation se démarque immédiatement. Le décor est accueillant, les enseignants bienveillants, les gestes emplis de sollicitude. La pédagogie semble d'ailleurs montrer ces preuves à plusieurs reprises, lorsque encouragé à s'exprimer, un élève dresse une comparaison entre la littérature de Shakespeare et les histoires modernes qui le fascinent. Cette opposition apparente sera cependant fortement nuancée par Patricia Kruth : ce sont les lieux avant tout autre chose qui intéressent Wiseman. Des lieux qui ne sont pas caractérisés par quelques événements significatifs, ni enfermés dans quelques idées simplistes. Des lieux qui se prêtent à des lectures, des écritures qui les font osciller. Si le sens des documentaires de Wiseman nous résiste parfois, c'est bien pour renouer avec la complexité du réel.
- 4 David Lipson, Maître de Conférence à l'Université de Strasbourg, propose pour la deuxième communication une étude comparative des films *Canal Zone* (1977) et *In Jackson Heights* (2015), étude centrée sur la notion de résistance culturelle, et précédée par une analyse des caractéristiques propres à chaque film. Tourné en 1976, alors que la présence américaine, tant civile que militaire, est importante au Panama, *Canal Zone* offre une vision binaire de la cohabitation entre Panaméens et Américains. Lipson remarque, en effet, que Wiseman articule le film autour de contrastes et de juxtapositions : contrastes linguistiques, sociaux ou ethniques, amplifiés par un

phénomène d'opposition entre les deux communautés. Ces oppositions sont le produit de la juxtaposition d'éléments antagonistes, le rural et l'urbain, l'immobile et le mobile, l'acteur et le spectateur. Deux groupes distincts se dessinent alors et font preuve d'une herméticité traduisant une résistance culturelle à l'intégration réciproque. Inversement, *In Jackson Heights* décrit un monde multiple, dénué de manichéisme, mais où de nombreux contrastes subsistent : différences générationnelles, sociales, culturelles, religieuses. Ces différences sont l'occasion pour Wiseman de filmer, là encore, une résistance culturelle, mais qui est ici une résistance multicommunautaire à un ennemi commun. Contrairement à *Canal Zone*, *In Jackson Heights* se concentre sur les aspects positifs et constructifs de la coexistence de groupes sociaux hétérogènes. Lipson se focalise donc dans un troisième temps sur une comparaison directe entre les deux films, séparés par une quarantaine d'années. Si les séquences d'ouverture et de clôture sont clairement antinomiques (on pense ici au feu d'artifice de la fin de *In Jackson Heights*, et à l'ultime séquence de *Canal Zone*, située dans un cimetière), une approche centrée sur la dimension de lutte culturelle permet de relever un certain nombre de similitudes, notamment dans la constance avec laquelle Wiseman interroge le concept de vivre ensemble. Pour Lipson, *Canal Zone* est une représentation de communautés closes, prisonnières de la fin d'une époque, et tournées vers le passé, là où *In Jackson Heights* est bien plus prospectif, et représente un ensemble de communautés en contact, tirant précisément leur force de la cohabitation et de la différence

- 5 Mathias Kusnierz, Docteur en études cinématographiques à l'université Paris-Diderot, a choisi d'explorer la place du spectateur face aux œuvres de Wiseman, notamment *High School* (1968), *Law and Order* (1969) et *Meat* (1976). Cette expérience serait affectée avant tout par la complexité du montage. Il y aurait ainsi deux grands moments dans le montage « wisemanien ». Le premier constituerait une écriture blanche, lisse, qui restitue le réel plutôt qu'il ne l'inquiète. S'il existe une forme parfaite et complète de ce montage invisible, Walter Murch, monteur, scénariste et auteur d'un essai sur le montage *In the Blink of an Eye* (1992), l'a théorisée. Afin de s'aligner sur la perception naturelle humaine, les raccords devraient se confondre avec les battements de paupières, dans le but de sectionner les espaces et les situations à la manière du cerveau humain. Construits pareils à une pensée, les flots visuels du réel seraient plus à même de se livrer à chacun. Murch tire ses conclusions de son travail théorique sur la biologie humaine, qui affirme en outre que ces raccords naturels seraient également liés à des phénomènes linguistiques. Car si les premiers constituent une forme de ponctuation du réel, ils prendraient en réalité appui sur la ponctuation orale de la parole. C'est ainsi que l'être humain serait plus prompt à cligner des yeux sur une consonne fricative – un montage qui ne ferait donc qu'un avec l'expérience naturelle individuelle du monde. Le second moment serait un point de rupture, relativement rare dans les documentaires de Wiseman. Contrastes d'échelles et de durées de plans, emballage du découpage, usages de syncopes et de contretemps : en opposition avec l'idée du montage invisible issue de la narration classique, celui-ci viendrait scander le réel plutôt que de le rendre lisible. Ce serait alors une rythmique, qui proposerait des variations d'intensités et qui opérerait un phénomène inversé : rendre indéchiffrable un monde qui nous est familier. Le documentaire ne serait plus alors l'amplification d'une idée partagée, mais la découverte d'une nouvelle réalité, par extraction d'un objet de son monde de représentation. C'est encore la densité et la complexité du

montage qui, au service de la création d'un espace-temps inédit, caractérise la mise en scène de Wiseman.

- 6 Thanassis Vassiliou, Maître de Conférence en études cinématographiques à l'université de Poitiers, choisit le film *Boxing Gym* (2010) pour étudier les assemblages de plans opérés par Wiseman afin de mettre en exergue les limites du montage « wisemanien ». Film singulier dans la filmographie du réalisateur (par son format, sa durée, par le huis-clos qui s'y construit), *Boxing Gym* synthétise et concentre les aspects caractéristiques du montage selon Wiseman. Vassiliou s'appuie sur une formule du philosophe et universitaire François Niney et précise que, par son montage, Wiseman rend visible les ficelles faisant tenir le contexte social. Ainsi, la violence que l'institution ou l'autorité étatique font subir aux individus, et sur laquelle Wiseman se concentre traditionnellement, est ici remplacée par une violence implicite, ritualisée, cathartique et finalement canalisée. Cette canalisation de la violence est à la fois thématique et filmique. Thématique car le sujet du film est une salle de boxe (or la boxe est un sport permettant une codification de la violence), et filmique car le réalisateur utilise ses outils, et en premier lieu le montage, pour souligner le rythme, les gestes et respirations, permettant ainsi par la variation dans la répétition une représentation de la canalisation de l'agressivité. Vassiliou évoque ici Péléchian et le montage contrapuntique : les plans importants sont disjoints et séparés par un commentaire, afin d'augmenter leur signification (ce rôle de commentaire étant souvent joué, dans *Boxing Gym*, par les dialogues). Enfin, les personnages sociaux peuvent être caractérisés (Vassiliou distingue ainsi le chef, le sage et le paresseux) et deviennent alors des figures emblématiques. Le découpage selon les occurrences de ces trois figures crée un rythme supplémentaire qui est intensifié par l'intrusion de la violence à l'intérieur de la salle de boxe, lors des discussions autour de la tuerie de Virginia Tech. Ces discussions traduisent une contamination du lieu clos par la violence extérieure, et trouvent leur acmé lors d'un dialogue philosophique sur l'analogie et la compréhension du geste, qui permet d'évacuer cette violence. Vassiliou en conclut que Wiseman opère avec *Boxing Gym* la démonstration que l'individu ne peut être contrôlé par la violence, mais bien par des activités de symbolisation relevant des relations sociales.
- 7 Delphine Letort, Professeure en civilisation américaine à l'université du Maine, conclut cette journée d'étude sur la démarche documentaire « wisemanienne ». Il y a d'abord un code de conduite : approbation de toutes les personnes qui apparaissent à l'écran, pas d'interventionnisme et une certaine distance. Le cinéaste récolte des situations et pas des témoignages, il rend compte de la vie publique plutôt que de la sphère intime. Il filme l'institution comme un espace social dans lequel s'expriment des rapports de lois et de pouvoirs. Ce sont les rouages de la machine sociale qui sont mis à nu. Le mannequin de *Model* (1980) est une figure silencieuse, subordonnée aux standards de la consommation. De la bande son émanent quelques congratulations, témoignages de la satisfaction procurée par des poses rigides, artificielles et faussement parfaites : le modèle est victime et acteur de sa propre réification, dans un monde construit sur l'exclusion, lié à un eugénisme physique. Dans *Welfare* (1975), Wiseman s'attarde sur la chorégraphie des corps, qui attendent, s'impatientent. La hiérarchie entre les êtres humains est clairement définie par une division sociale de l'espace. Le spectateur est placé à côté du fonctionnaire, promu au rang de juge, prompt à statuer sur l'attribution d'une aide publique. Les rapports de force et de pouvoir sont clairement établis dans *The Store* (1983). La classe sociale est directement liée à une fonction, des habits – la classe aisée se parant de bijoux. Les employés ont assimilé les normes d'une entreprise

qui cherche à discipliner les esprits et les corps. In *Jackson Heights*, enfin, donne la parole à l'individu, à la minorité, à la communauté, lesquels constituent une symphonie harmonique faite de différences et de dissonances. Mais le poids insidieux du pouvoir institutionnel se cache derrière les déliaisons et la séparation. Des groupes d'individus, acculés, sont poussés à céder leurs locaux aux grandes enseignes avides d'accords financiers et d'agrandissements massifs alimentant la manne financière. Le montage « wisemanien » dessine la complexité des rapports sociaux, souligne l'invisibilité du pouvoir et met ainsi l'accent sur la domination silencieuse et rationalisée de l'idéologie néo-libérale.

- 8 Austérité du style, longs plans-séquences, absence de voix-off, les films de Frederick Wiseman échappent à tout cadre de réception institutionnalisé et élaborent une poétique propre au cinéaste. Par une approche comparative, basée sur des analyses filmiques strictes, autant que par des recherches théoriques permettant de déconstruire la démarche de Wiseman, cette journée d'étude a proposé un ensemble de réflexions originales, apportant un éclairage novateur sur le travail du réalisateur. Organisée en association avec la Cinémathèque de Toulouse, cette rencontre scientifique fut également l'occasion d'une table ronde, qui a permis des échanges pertinents entre public et spécialistes. Enfin, la projection de *Hospital* (1970) a offert aux participants une occasion, rare, de pouvoir profiter d'une œuvre du cinéaste pour clôturer cette journée.

NOTES

1. Alan Cholochenko, « The border of our lives, Frederick Wiseman, Jean Baudrillard and the question of the documentary », *International Journal of Baudrillard Studies*, 2004.

INDEX

Keywords : Wiseman, cinema, documentary film, communities, authority, editing, film criticism, ethics, institutions, social

Mots-clés : Wiseman, cinéma, documentaire, communautés, autorité, montage, critique filmique, éthique, institutions, social

Thèmes : Film, TV, Video

AUTEURS

YOURI BORG

Université Toulouse Jean Jaurès
Etudiant en Master
youriborg@yahoo.fr

DAMIEN SARROMÉJEAN

Université Toulouse Jean Jaurès
Etudiant en Master
medaphoto@gmail.com