

Négocier avec la mort : une analyse comparée des travaux de Frederick Wiseman et d'Albert Maysles

Yannick DEPLAEDT

Frederick Wiseman a toujours eu à cœur de dresser un portrait profond des institutions américaines. Un critique du *New-York Times* a dit de lui qu'il était « une mouche extrêmement curieuse et attentive sur le mur de l'hôpital » Beth Israel de Boston qui sert de cadre à son documentaire *Near Death*¹. On assiste par le truchement de caméras posées au bon endroit, avec ce choix délibéré de n'être ni trop intrusif ni trop extérieur aux discussions entre les médecins, les patients et les familles, à la description d'un univers fermé sur lui-même où les murs ne laissent rien passer.

Frederick Wiseman, depuis l'interdiction qui a frappé son premier film *Titicut Follies* en 1967, a été sujet à analyse dans les départements de sociologie et d'anthropologie des universités américaines. Doit-on voir dans ce choix la preuve que ses œuvres sont utiles ou pertinentes en matière de sociologie visuelle, ou est-ce par défaut, par manque de matériau, que les documentaires de Wiseman sont entrés dans la classe ? La durée exceptionnelle de *Near Death*, six heures, en fait-il un matériau exploitable ? Et pourquoi les documentaires de Frederick Wiseman et non ceux des frères Maysles ou d'autres représentants célèbres du *Direct Cinema* ?

L'approche choisie par le réalisateur intéresse tout autant les sociologues

que les amateurs de cinéma documentaire. Le dispositif mis en place par Wiseman dans ses œuvres ressemble étonnamment à celui que les chercheurs en sociologie visuelle essaient d'établir et le distingue par conséquent du travail de ses contemporains, qui sont nombreux à avoir cédé aux nouvelles approches documentaires. Pourtant les partis-pris narratifs et la notion de manipulation souvent évoquée par les détracteurs du réalisateur semblent dresser une limite méthodologique à son exploitation sociologique.

Dans quelle mesure ses films sont-ils si différents méthodologiquement des autres documentaires ? Dans le registre médical, nombreux sont les réalisateurs à s'être intéressés aux soins intensifs et à l'acceptation de la « fin de vie ». Dans le film *Near Death*, Frederick Wiseman a posé ses caméras dans un hôpital de Boston, l'hôpital Beth Israel. Nous allons comparer *Near Death*, de Frederick Wiseman, et *Letting Go : A Hospice Journey*ⁱⁱ, d'Albert Maysles, deux films documentaires étiquetés Cinéma Direct.

Face aux autres

Si l'on compare les différents travaux sur l'hôpital et la fin de vie à *Near Death*, plusieurs éléments mettent en lumière le traitement unique qu'a réalisé Frederick Wiseman. L'idée de la « mort à venir » et la façon dont de simples hommes, des médecins, voire même des institutions toute entières ; le ministère de la santé, les fonctionnaires décisionnaires... ; l'abordent nous informe certes sur les changements que vit la médecine mais surtout sur le dur apprentissage de l'acceptation de la mort par les sociétés à travers les âges et les époques.

Parmi les films que nous avons pu voir, nous avons décidé de n'en garder que deux. Il aurait été intéressant d'analyser aussi un document

issu des institutions elles-mêmes mais la méthodologie mise en place ne nous a pas paru pertinente. Le film *PIH, Pioneers in Hospice*ⁱⁱⁱ, expose aux spectateurs le développement des soins promulgués dans les hôpitaux en se focalisant sur l'héritage éthique et intellectuel des fondateurs d'un mouvement qui demandait à réhabiliter l'image de tels établissements et leurs procédures médicales. Bien que ce film informe aussi sur la mort et le « mourir », il reste trop pudique ou trop indifférent à son sujet pour que le débat soit ouvert.

Letting Go : A Hospice Journey, réalisé par l'un des maîtres du cinéma documentaire américain, Albert Maisles, issu du *Cinéma Direct*, est proche de *Near Death* dans l'approche émotionnelle qu'il embrasse. En prenant le parti de suivre ses sujets et de capturer leurs émotions, sans tomber dans le misérabilisme ou l'exagération propre à de nombreux documentaires de format court, ce film aborde la nature émotionnelle et humaine de la mort.

Near Death, tout comme *Letting Go : A Hospice Journey*, ouvrent une nouvelle voie grâce à laquelle ils proposent aux spectateurs de prendre la place d'un être humain qui s'apprête à mourir. Tout comme le patient en attente, les spectateurs se retrouvent aux mains des médecins et sont soumis à l'arbitraire d'une décision qui ne sera pas prise par eux-mêmes.

On pourra trouver discutable le rapprochement ; l'analyse comparée ; de ces deux films dans la mesure où les choix narratifs et les outils utilisés pour exposer le thème aux spectateurs sont parfois radicalement différents. On connaît la propension de Maysles à faire usage de musique et même d'interviews directes, deux éléments paradoxaux en regard des théories appliquées du *Direct Cinema* et le refus catégorique de Wiseman de se prêter à ces artifices formels.

« Wiseman's aesthetic falls squarely in the "direct cinema" tradition of documentary filmmaking, which emphasizes continued filming, as unobtrusively as possible, of human conversation and the routines of everyday life, with no music, no interviews, no voice-over narration, and no overt attempt to interpret or explain the events unfolding before the camera.^{iv} »

Une fois cependant ces différences écartées, l'objectif des deux réalisateurs semblent converger dans la même direction. Wiseman se sert de l'hôpital Beth Israel pour traiter des institutions de santé et des méthodes employées par les équipes médicales pour aborder la question de la fin de vie et il en est peu ou prou de même pour Albert Maysles.

« As a documentarian, I happily place my fate and faith in reality. It is my caretaker, the provider of subjects, themes, experiences – all endowed with the power of truth and the romance of discovery. And the closer I adhere to reality, the more honest and authentic are my tales.^v »

Lors des prises de vues aux domiciles des trois patients en fin de vie, Albert Maysles devient la mouche sur le mur, à l'instar de Wiseman. Il n'interrompt la caméra à aucun moment et même si nombre de spectateurs sont troublés et choqués par le jusqu'au-boutisme du réalisateur, son travail est avant tout informatif. C'est l'un des points communs éthiques des deux réalisateurs. C'est en cela qu'ils se rapprochent du *Direct Cinema*. La fiction est expulsée du cadre au profit d'un traitement factuel du sujet.

Wiseman pourtant se refuse à filmer la mort de front. Il la suggère à plusieurs reprises en faisant appel à des procédés subtils. En distillant des

scènes de silence où les spectateurs observent des techniciens de surface qui nettoient, rangent et préparent les chambres pour d'autres patients, on ne peut que pressentir le drame. Ce thème du passage intervient peu dans *Letting Go* puisque Maysles, pour sa part, filme la mort « en direct ». Il lui fera face et ne reculera pas, même devant la mort d'un enfant de huit ans.

Cette différence fondamentale souligne le véritable objectif de Wiseman. Certes son documentaire traite des soins palliatifs et son propos s'attarde sur la mort, un thème ici principalement véhiculé par la parole ; bien que le mot ne soit presque jamais énoncé clairement ; mais on comprend assez vite qu'il s'intéresse surtout à l'institution. L'institution telle qu'elle existe à travers l'homme : les médecins, les infirmières et par extension les patients et les familles... Pour Maysles, l'institution reste un arrière-plan. Les infirmières, les médecins sont dans le cadre et sont filmés pendant leurs discussions, tout comme chez Wiseman, mais sa caméra se concentre sur les corps malades et sur les tourments qu'impliquent la déliquescence insupportable de la fin de vie.

On pourrait presque reprocher à Wiseman de dédaigner l'humanité des patients. Ceux-ci deviennent chez lui des existences manipulées par l'institution. Il faillira cependant à conserver sa position d'observateur clinique puisqu'il aura recours, pour la première fois dans sa filmographie, à un surtitre final. Peut-on parler d'une faiblesse formelle ? Wiseman a décidé de mettre en place une soupape de sécurité pour les spectateurs. Pourquoi avait-il besoin d'intégrer une information qui joue sur les émotions des spectateurs en autorisant le soulagement ? Maysles, lui, au contraire va jusqu'au bout de son propos. En passant outre les limites généralement admises sur ce que peut et ne peut pas faire le cinéma, il met les spectateurs dans une situation très délicate. Il les prévient à l'aide d'un premier plan

où restent imprimés pendant quelques secondes ces mots :

« The subject of this film is dying. Viewers may have an emotional reaction to the content.^{vi} »

Pourtant, tout comme Wiseman, il déclare que son film n'est pas centré sur la mort des patients qu'il a choisis de filmer mais bel et bien sur le « *Hospice Movement* ».

« Coping with the inevitability of death is the subject of *Letting Go: A Hospice Journey*. Exploring this almost taboo subject through the stories of three hospice patients, the film creates an understanding of the hospice movement.^{vii} »

L'institution est donc là encore au centre du propos mais son traitement est différent de celui de Wiseman parce que l'institution n'est pas chez Maysles un personnage à part entière. Elle est tout au plus un cadre développé par une société moderne qui a pour but de permettre une communication réelle entre les patients et les médecins. Chez Wiseman, par contre, les différentes scènes forment un tout qu'on appelle l'institution. Dans les moindres gestes, les plus infimes paroles, le mot institution flotte tel un spectre qui hante, surveille, espionne et dirige. Les médecins sont censés prendre des décisions qui respectent les lois édictées par l'institution et les patients ne possèdent qu'un bien maigre pouvoir de décision sur leur propre sort.

Un des points communs les plus cruciaux demeure l'esprit anti-statistique des deux réalisateurs face à leur sujet. Tous deux s'attachant à dépeindre l'expérience d'êtres humains pris dans leur unicité et leur individualité. A plusieurs reprises, chez Maysles, le mot *statistique* revient et celui-ci est

toujours énoncé dans une perspective antithétique. Ainsi, l'un des médecins s'adressant au fils d'une femme qui s'apprête à mourir déclare avec une humanité émouvante :

« Your mother is never going to be a statistic. Or an unnamed number. She's going to be a part of us.^{viii} »

Ce refus de la médecine statistique est important à plus d'un titre. Premièrement il s'agit pour les deux réalisateurs de montrer une expérience menée par des institutions de façon précise et localisée : l'hôpital Beth Israel de Boston pour Wiseman et le domicile de trois patients dans la province de Sonoma, en Californie, dans le Queens à New York et enfin à Missoula, dans le Montana. Ensuite, les caméras suivent le parcours de ces différents patients du début jusqu'à la fin, sans que ceux-ci ne soient à aucun moment oubliés. Enfin, il s'agit aussi pour les deux hommes de mettre à l'image une nouvelle dimension de la médecine de soins intensifs, une médecine qui s'est en partie renouvelée en marge de la médecine habituelle et qui prône avant tout un processus d'acceptation de la mort et un rapport humanisé aux patients.

Cette médecine d'où étonnamment la technique et la pratique sont absentes est bien définie lors d'une interview en face à face entre la caméra et un médecin :

« In our society, death fills the airwaves, it targets strangers, creates statistics. Yet when it finally gets personal, we are ill-equipped.^{ix} »

Cette dimension très nouvelle de la médecine est rappelée à plusieurs reprises et notamment lors d'une seconde interview menée par Albert Mayles

avec le médecin traitant d'un enfant de 8 ans atteint d'une maladie grave en phase terminale, dans le Montana :

« We have plenty of medical powers to control physical distress and once you do that, it is obvious, if you don't have blinkers on. There are opportunities for the personal sphere, for the person and the family that happen. We try to counter two generations of people who have associated dying with suffering by saying: suffering can be controlled but notice that this part of living that we call dying, or the end of life, is not so horrible. It's always sad, but it's not horrible. That's an artifact of our modern mistreatment of the dying.^x »

Chez Wiseman, le même discours est mis en place au travers de conversations très longues et presque informelles entre médecins et infirmières. La valeur psychologique du processus médical est flagrante et l'absence des gestes de praticien est très représentative de cette nouvelle approche du mal que représente la fin de vie dans nos sociétés modernes.



xi

Les trois patients chez Maysles représentent trois situations différentes qui montrent la souplesse de l'*Hospice Movement*. La première partie du documentaire, sur la famille Merseal, se focalise sur l'entourage de Michael et sur les déchirures qui existent entre les deux parents du jeune garçon. Dans la famille Turner, c'est l'importance de la religion et la notion du déni de la mort annoncée qui est au centre des préoccupations. Enfin, pour la famille Armstrong, c'est la dignité face à la mort et la difficulté de dresser un bilan positif à l'approche de la fin qui sont en jeu.

Chez Wiseman, les patients sont tous hospitalisés dans la même structure mais les situations sont une fois encore très diverses. Dans le cas de Bernice Factor, c'est la difficulté d'établir un consensus entre les médecins et la patiente qui est développée. Dans la situation du jeune père de famille qui s'apprête à mourir, c'est l'acceptation a priori irréalizable ; en raison de l'âge et de la situation familiale du patient ; de la mort qui est montrée.

Dans toutes ces situations, le dialogue et l'empathie deviennent les véritables facultés nécessaires aux médecins. Chacun des deux documentaires permet de mettre en avant l'importance d'une médecine humaine et dégrais-sée de sa dimension technique et spécialisée et le rapport qu'entretiennent les hommes ; familles, patients, médecins et infirmières ; à la mort ou à son éventualité. Même si Wiseman s'intéresse clairement à l'institution qui encadre cet univers abscons, il n'en demeure pas moins proche des interrogations de Maysles et leurs questionnements sont convergents.

Discours de la méthode

Comme nous l'avons écrit précédemment, que ce soit Maysles ou Wiseman, les deux documentaires mis face à face nous en apprennent beaucoup sur les méthodes de ce qu'on appelle à juste titre l'*observational cinema*.

Le sujet abordé n'est pas nécessairement la raison pour laquelle ces méthodes sont mises en place mais celui-ci ne fait que renforcer la tension et l'impression de réalité qu'elles véhiculent.

Dans *Letting Go : An Hospice Journey*, Maysles nous emmène directement au cœur du sujet et des situations qui se sont présentées à lui. Grâce à un montage constitué d'intenses moments de chaque histoire, les spectateurs se sentent happés par le réalisme et la crudité des images : Michael commence une crise qui dure plusieurs minutes et qui laisse tout le monde désespéré, Ralph se pose des questions sur le moment exact de sa mort et Anna est allongée dans son lit, sur le point de mourir d'une minute à l'autre, et se demande encore si Dieu viendra la sauver. Cette technique qui consiste à plonger le spectateur à froid dans le tragique permet de créer l'intensité nécessaire au sujet traité. Si au contraire Maysles avait pris le parti de distiller petit à petit les éléments constitutifs de son récit, le film aurait suivi le chemin d'une narration hyperbolique où l'émotion ne serait devenue qu'un climax de quelques minutes tout au plus. L'objectif réel de Maysles est de parler de la mort et d'en parler dès les premières secondes. Il ne s'agit pas de sensationnalisme mais d'un effet capital pour la bonne compréhension du métrage : informer le spectateur sur ce qu'il s'apprête à voir et lui laisser une chance de ne pas s'impliquer dans cette âpre réalité.

Wiseman opère de la même façon dans *Near Death* puisqu'il nous engage immédiatement dans les discussions éthiques et médicales des médecins. Pas question de prendre le temps de dépeindre un environnement architectural, urbain, voire même hospitalier. Il semble qu'il ait décidé de jeter le spectateur dans le vif du sujet sans lui accorder l'espace d'un instant la chance de se préparer. La mort est moins flagrante chez Wiseman que chez Maysles et son propos n'est pas de nous la montrer de front. Pourtant, elle

est inscrite en filigrane tout au long du film et la scène de la morgue par exemple intervient de façon inattendue et expose une crudité jusqu'alors absente, à la manière du montage de *Letting Go*.

Dans une des premières scènes de *Letting Go*, le père de Michael, Michael Sr. interpelle l'homme derrière la caméra, Albert Maysles. Il s'adresse à lui et commence à expliquer qu'il n'est pas dans le déni, qu'il est déjà prêt à accepter la mort de son fils, inévitable.

La notion d'impossible abstraction de la caméra apparaît ici avec une évidence instructive. Le déni dont le père parle et qu'il se refuse à admettre éclate de toute sa force dans le cadre lorsqu'il s'aperçoit que son fils commence à trembler et à éprouver beaucoup de difficulté pour respirer. Le regard effrayé du père à cet instant et les gestes de panique dont il fait preuve lorsqu'il se rue au pied du lit de son fils pour le calmer et lui parler, montre une fois de plus que le *Direct Cinema* a pour seul et unique objectif formel de révéler sans se laisser distraire par le dialogue ou la narration. C'est dans les gestes, dans les attitudes que la vérité se met à nu.

La parole, ainsi que la narration, sont des caches. Elles entravent la vérité, elles ne la montrent pas. Au fur et à mesure que le film se poursuit, les scènes se dévoilent avec leur lot de gestes, de mots et de regards qui en disent long sur l'intensité et la richesse des rapports entre les patients et leurs familles.



xii

Maysles réussit à peindre un portrait multidimensionnel de l'expérience de la mort. Wiseman, pour sa part, s'intéresse aux mains, aux doigts et à leurs mouvements, à l'impulsion émotionnelle qui les fait se mouvoir. Il s'attache aussi aux visages, qu'il regarde parfois en gros plan et d'autres fois en plan large. L'importance du détail lors des prises de vue est capitale pour les deux réalisateurs puisque la parole et le dialogue sont des outils non-viables, biaisés et peuvent prendre l'apparence de faux semblants.

La question du choix chez Wiseman

Il est important cependant de rappeler que Frederick Wiseman ne se cache pas de manipuler le matériau documentaire. Lors d'une discussion en 1969 au sujet de son documentaire *High School*, une question concernant le manque d'objectivité de ses films a été posée à Frederick Wiseman. Sa réponse en dit long sur la position qu'il prend lorsqu'on aborde la question de la « justesse » de la réalité mise en images :

« Every documentary film is subjective. I don't know how to make an objective one. »^{xiii}

Trois ans plus tard, pendant une interview avec G. Roy Levin pour son ouvrage Documentary Explorations^{xiv}, il répond à une question similaire :

« I think the objective/subjective stuff is a lot of *bullshit*. I don't see how a film can be anything but subjective. »^{xv}

Tous les ouvrages qui sont consacrés à Frederick Wiseman en arrivent à la même conclusion avec le même mot qui revient à longueur de page : manipulation. Précurseur avec d'autres, comme Albert Maysles et Robert Drew par exemple, du *Direct Cinema*, il est cependant l'un des seuls de ce mouvement à ne pas penser qu'il s'approche de la réalité telle qu'il l'a vécue lors du filmage. Il déclare d'ailleurs souvent être persuadé que la caméra change nécessairement les comportements, aussi discrets soient le matériel et l'équipe de tournage. Wiseman est aujourd'hui encore considéré comme l'un des plus grands cinéastes documentaires vivants. Tout au long de sa carrière, depuis les débuts difficiles de *Titicut Follies* à son tout récent *State Legislature*, il a reçu les critiques les plus dithyrambiques. Son style très particulier ainsi que ses choix esthétiques et formels en font un réalisateur unique parmi les documentaristes de *l'observational cinema*, terme qu'il refuse cependant catégoriquement qu'on lui applique.

Une des raisons pour lesquelles de nombreux critiques louent son travail, c'est sans doute le parti-pris de ne jamais séduire son spectateur avec, pratiques très communes aujourd'hui, des outils qui permettraient une interaction entre le spectateur et le film qu'il regarde.

« His purpose, as he has explained, is to deepen the spectator's involvement in the material by making his films so there's no separation between the audience watching the film and the events of the film. The viewer, in short, is asked to be far more than a passive witness; he must become an active participant, working out his own meaning and deciding for himself how to relate to the events occurring on the screen.»^{xvi}

En effet, la manipulation ne se situe pas dans l'exploitation des artifices désormais courants dans le monde du documentaire. Wiseman n'a jamais recours ni à une musique qui pourrait faire naître ou amplifier l'émotion. Il ne fait pas non plus appel aux interviews directes entre les protagonistes et le réalisateur et il se refuse à intervenir dans le visionnage à proprement parler. Pour mettre en place la narration dans ses films, il préfère la construction des images à la voix d'un narrateur qui viendrait expliquer aux spectateurs comment penser, comment juger, comment percevoir ce qui se passe à l'écran. Ces décisions formelles lui ont valu quelques critiques véhémentes de la part de chercheurs dubitatifs :

«Wiseman's films seem to violate many of the most elementary rules one finds in responsible texts on film making. [...] He fragments and rearranges the actualities of time and space; he provides no commentary that would reveal and take responsibility for his own point of view or supply historical and other contexts for his treatment. Wiseman's films seem to present difficulties at ethical and epistemological levels. »^{xvii}

Dans ce commentaire des deux historiens du cinéma Benson et Anderson,

plusieurs critiques sont développées mais c'est surtout le rejet des règles élémentaires qui semblent poser problème. Ils reprochent à Wiseman de favoriser l'image nue, dépouillée de toute explication, et de désinformer les spectateurs. C'est pour cette raison que certains parlent même de propagande à l'égard de ses films. Wiseman se défend de ces attaques en considérant que les spectateurs sont censés être prêts à lire l'image et, selon lui, penser que ceux-ci ne saisissent pas la manipulation au montage consiste à les prendre pour des imbéciles. Le cinéma documentaire a toujours été victime d'une tentation à la généralisation ; résultat du passage au format court imposé par les chaînes de télévision ; et les critiques de cinéma attendent souvent que ce procédé fondamentalement malhonnête soit appliqué aux projets plus ambitieux.

C'est surtout en termes de narration que les critiques sont les plus violentes. Pourtant le réalisateur ne cache pas ses choix esthétiques et éthiques. Il a toujours défendu l'idée qu'un film, fictionnel ou documentaire, se doit d'être construit autour d'une structure dramatique. Il ne s'agit cependant pas de monter le film en installant une tension qui s'achèverait sur un *climax*, imposant ainsi un développement purement fictionnel aux images du réel.

« What I try to do is edit the films so that they will have a dramatic structure, that is why I object to some extent to the term « observational cinema »... because “observational cinema” to me at least connotes just hanging around with one thing being as valuable as another and that is not true. At least that is not true to me.”^{xviii}

Il ne « crée » pas non plus de personnages avec lesquels les spectateurs pourraient s'identifier. Wiseman ne cherche donc pas à créer une véritable

fiction avec des faits réels mais il adhère à l'idée que tout film se doit d'avoir une structure narrative et dramatique solide.

«Question: Are you looking for drama while shooting?

Wiseman: The first thought: I'm trying to make a movie. A movie has to have dramatic sequence and structure. I don't have a very precise definition about what constitutes a drama but I'm gambling that I'm going to get dramatic episodes. Otherwise it becomes Andy Warhol's movie on the Empire State Building. I'm not necessarily looking for people beating each other up, shooting each other. There's a lot of drama in ordinary experiences. In *Public Housing*, there was drama in that old man being evicted from his apartment by the police. There was a lot of drama in that old woman at her kitchen table peeling a cabbage.”^{xix}

Bien que pour les profanes le cinéma de Frederick Wiseman soit en apparence brut et réel, la récréation du temps et de l'espace est indéniable et revient souvent dans les discussions qu'entretiennent les critiques et historiens du cinéma avec le cinéaste. Sur le tournage de *Zoo*, il s'explique sur ce choix formel :

« The rhino was in labor eleven hours. [...] The vet cried and the curator and keepers were visibly sad. The dead baby rhino was placed in the back of a pick-up truck and taken to the morgue.

I have just written an 86 word summary (which takes eleven seconds to read) of an event that took eleven hours in real time and of which

approximately three hours were recorded on film. My job as editor is to reduce the experience for watching and recording the rhino give birth to a form that works as an individual sequence and that also fits into the rhythm and structure of the final film.”^{xx}

De la même manière, toutes les séquences qui nous sont exposées dans *Near Death* sont manipulées de manière à permettre aux spectateurs d’accéder à ce que l’on pourrait appeler un « condensé » des événements qui ont eu lieu. Son but est clairement de garder un équilibre acceptable entre l’intégration de tous les faits importants et la durée de la séquence à l’écran. Même dans le cadre d’un projet comme *Near Death*, qui dure 6 heures, il semble tout simplement impossible de conserver la réalité temporelle et spatiale.

« These films are biased, prejudiced, condensed, and compressed but fair.”^{xxi}

Ce que reproche Spotnitz à Wiseman, c’est le risque d’altérer la réalité en jeu. Dans *Near Death*, on assiste à des situations qui durent plusieurs jours, voire plusieurs semaines dans certains cas, et la compression que subissent ces scènes sont semble-t-il dangereuses si le but est de conserver leur intégrité. Le critique américain mentionne que le réalisateur en procédant ainsi en arrive à créer une signification qui n’était pas présente dans la réalité originelle. En manipulant l’espace et le temps de manière à construire des scènes qui s’approchent de l’impression qu’a ressentie Wiseman, il illustre arbitrairement des concepts et des questionnements qui sont absents des dialogues et des actions présents dans son matériau.

Le but affiché de Wiseman n’est pourtant pas d’être réellement un cinéaste-

observateur et il nie toute tentative allant en ce sens. Il suppose que les spectateurs ont un esprit critique suffisamment expérimenté pour se rendre compte que l'espace et le temps ont été reconstruits dans ses films.

Pour lui, il ne s'agit pas de reproduire à l'identique ce qu'il a vu, entendu et compris mais de mettre les spectateurs face à des moments capitaux de situations données dans un cadre précis. Ainsi il fait souvent référence au mot *purpose*, qui convoque la notion de compression du matériau à sa valeur événementielle. C'est explicite dans *Near Death*. Il coupe les silences lors des discussions entre médecins, laisse flotter la narration quelques secondes à peine entre chaque séquence, intègre les scènes qui affichent la tension la plus forte et se focalise sur les interactions les plus significatives.

« The editorial problem was how to give a fair sense of what went on in the meeting without showing the entire hour and a half. I tried to include as many of these issues as I could, attempting to balance complete coverage, suggestion and superficiality so as to give a fair account and highlight the dramatic aspects of the sequence.”^{xxii}

Ce commentaire fait sur *High School II* est applicable à tous ses documentaires et bien que le terme de manipulation soit indéniable, le propos de Wiseman n'est pas de convaincre les spectateurs d'un quelconque engagement politique ou éthique mais bien de leur exposer les instants cruciaux d'une situation donnée.

Il en est très certainement de même d'Albert Maysles mais ce débat n'a pas eu lieu. Acceptant l'étiquette du *Cinéma Direct*, celui-ci est moins ancré dans la polémique concernant le *vrai* dans ses films documentaires. Il n'hésite pas non plus, ce que ne ferait jamais Wiseman, à introduire de la musique, à interviewer de front les personnes vues dans ses films ou bien

à intégrer des commentaires postsynchronisés, fondamentalement portés à diriger le spectateur vers des conclusions balisées.

Conclusion

La reconnaissance qui entoure le travail documentaire de Frederick Wiseman n'est pas l'apanage des critiques et des chercheurs. Ses films parlent aux spectateurs et la démarche première du réalisateur de ne pas décrypter son matériau ni d'en donner une lecture analytique explicite fait partie de ses particularités. Il accorde une certaine confiance aux spectateurs dans leur jugement et dans leur interprétation. À la sortie du premier *High School*, Wiseman expliquait qu'un des professeurs filmés était venu le remercier à la fin de la projection. Là où le réalisateur percevait du cynisme et une critique acerbe du système scolaire américain – qui invitait ses élèves à s'engager dans le conflit au Vietnam - ce spectateur particulier, impliqué personnellement dans cette institution, y avait vu une ode à ceux qui forment les adultes de demain.

Ce décalage ne peut exister quand, par le truchement de commentaires postsynchronisés, une prise de position est explicitée. C'est là que réside d'ailleurs souvent l'ambiguïté du cinéma de Frederick Wiseman. Bien que celui-ci intègre sa position intime à son matériau, via le montage et le choix des *rushs* exploités par exemple, il n'en demeure pas moins persuadé que le spectateur y verra ce qu'il veut y voir. Cette philosophie du documentaire n'est d'ailleurs pas du goût de tout le monde. De nombreux critiques ont attaqué Wiseman sur ses méthodes et sur le terme « *reality-fictions* » qu'il utilise pour définir son cinéma. Tout son matériau est tiré du réel, mais le montage qu'il opère ensuite le transforme en matière fictionnelle, en images et sons qui laissent transparaître la pensée profonde du réalisateur.

NOTES

- i 358 mn, 1989, Zipporah Films.
- ii 90 mn, 1996, Susan Froemke, Deborah Dickson et Albert Maysles, HBO Productions.
- iii 49 mn, 2004, Terrence Youk, Fanlight Productions.
- iv <http://www.museum.tv/archives/etv/W/htmlW/wisemanfred/wisemanfred.htm>
- v <http://www.mayslesfilms.com/albertmaysles/documentary.html>
- vi Introduction au film *Letting Go* qui sert avant tout de mise en garde pour les spectateurs qui ne pourraient pas supporter le visionnage.
- vii Introduction au film *Letting Go* qui sert avant tout de mise en garde pour les spectateurs qui ne pourraient pas supporter le visionnage.
- viii *Letting Go*.
- ix *Letting Go*.
- x *Letting Go*.
- xi Une des nombreuses rencontres quotidiennes entre médecins et infirmières dans *Near Death*.
- xii Une femme au chevet de son mari dans *Near Death*.
- xiii Atkins, Thomas R. “The films of Frederick Wiseman : American Institution” in Sight and Sound, volume 43 numéro 4 (octobre 1974)
- xiv Doubleday, 1971.
- xv Atkins, Thomas R. “The films of Frederick Wiseman : American Institution” in Sight and Sound, volume 43 numéro 4 (octobre 1974)
- xvi Atkins, Thomas R. “The films of Frederick Wiseman : American Institution” in Sight and Sound, volume 43 numéro 4 (octobre 1974).
- xvii Benson and Anderson in Reality fictions: the films of Frederick Wiseman, SIU Press, 2002.
- xviii Aftab and Weltz
- xix Peary
- xx Andrew Delbanco, Wiseman, The Museum of Modern Art, New York; First Edition edition (December 15, 2010)page 5
- xxi Spotnitz, page 20
- xxii Wiseman, pages 5 et 6.