

Zeitschrift: Films : revue suisse de cinéma
Herausgeber: Mediafilm
Band: - (2002)
Heft: 5

Artikel: Frederick Wiseman, grand maître du documentaire
Autor: Chauvin, Jean-Sébastien
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931198>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 26.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Cumming, à découvrir

Parallèlement à Wiseman, un autre Atelier sera consacré au Canadien Donigan Cumming. Avant-goût d'une œuvre hors norme.

Par Corinne Piguet

Ce quinquagénaire discret a déjà acquis une solide réputation dans les milieux de la photo aux côtés de Larry Clark, Diane Arbus ou Nan Golding. Pourtant son travail vidéo, qui a débuté il y a sept ans à peine, reste inconnu du grand public. Au Canada où il vit, de nombreux prix ont salué cependant cette œuvre atypique qui bouscule volontiers les genres et provoque de fortes réactions.

Si sa démarche prend source dans un terreau cher au documentaire social – filmer les marginaux – sa manière de faire malmène les conventions du genre. Certains verront de la provocation, une forme d'obscénité, voire de cruauté dans sa façon de capter la déchéance et les dérives de la communauté qu'il a constituée. Pourtant, les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît, et c'est un véritable contrat qui lie le cinéaste à ses personnages.

De fait, il leur demande le plus souvent de jouer, rejouer, leur vie quotidienne en les plaçant parfois dans un autre cadre que le leur, et aime les provoquer, les interpellier en brisant la sacro-sainte distance censée séparer l'observateur de ses sujets. Tout a commencé en 1995, peu après la mort d'un de ses principaux modèles, Nettie Harris. L'idée lui est alors venue d'organiser un véritable hommage où interviennent des pleureurs qui l'ont à peine connue, autour d'un tombeau mis en scène chez eux («A Prayer for Nettie»).

Dès lors, il ne cessera de suivre Brenda, Colin, Albert, Nelson et Pierre dans leurs révoltes et leurs amours. Cela vous rappelle quelque chose? Oui, il y a du soap-opéra chez Cumming, mais version trash, subverti et transcendé, revu et corrigé par Artaud, Beckett et Ionesco. Allez, vous en reprendrez bien une louche! ■

Atelier Cumming. Visions du réel, Nyon, Cinéma Capitole. Jeudi 25 avril, de 9 à 13 heures.

Donigan Cumming dans son «My Dinner with Weegee»



Frederick Wiseman,

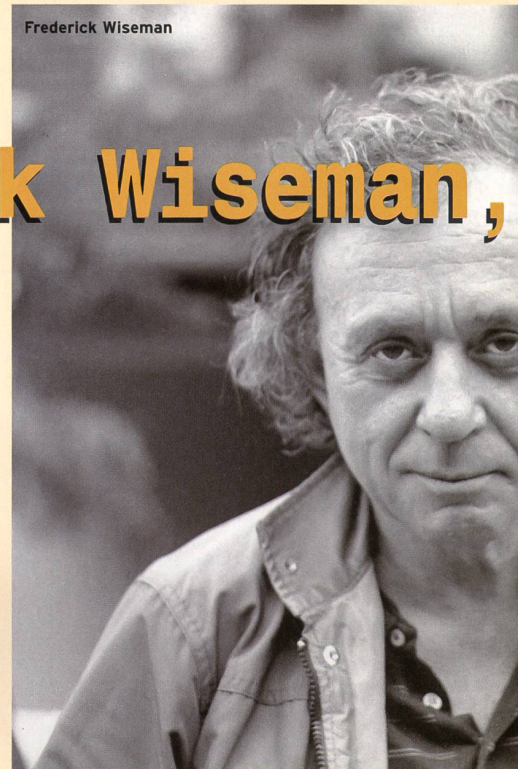
L'événement, cette année à Visions du réel, est sans nul doute la rétrospective consacrée à une sommité du cinéma documentaire, Frederick Wiseman. Mieux encore, le cinéaste américain sera présent à Nyon pour animer un Atelier ouvert au public. En guise d'avant-goût de ce rendez-vous incontournable, Films l'a rencontré à Paris. Présentation et entretien.

Par Jean-Sébastien Chauvin

Frederick Wiseman est l'auteur d'une trentaine de films consacrés aux institutions américaines. Son œuvre embrasse un nombre impressionnant de sujets qui finissent par former un véritable kaléidoscope de l'Amérique. De son premier film, «Titicut Follies» (1967), où il décrit l'univers carcéral d'un hôpital psychiatrique, à «Domestic Violence» (2001), Wiseman passe au crible de sa caméra le fonctionnement de la société en filmant systématiquement toutes les strates des lieux qu'il investit. Une agence de mannequins («Models», 1980), un grand magasin («The Store», 1983), la police («Law and Order», 1969), un zoo («Zoo», 1993), une grande école («High School», 1969), un asile de fin de vie («Near Death», 1989), tous sont soumis au même modèle d'analyse. On a souvent taxé ses films de «cinéma vérité», ce que Wiseman récuse: un film, ce sont des choix, du montage, de la construction, un regard. Il n'en reste pas moins qu'ils décrivent des réalités complexes avec une rare acuité.

Pouvez-vous nous décrire la «méthode Wiseman»?

Je vais visiter l'endroit pendant un ou deux jours, puis je commence le tournage, qui dure entre quatre et huit semaines, avec deux autres personnes: un cameraman, une personne chargée du magnétophone et moi, qui m'occupe de la mise en scène et de la prise de son. Je mène l'opérateur avec le micro grâce à une série de signaux que nous avons mis au point. Je ne demande rien aux participants, excepté la permission de les filmer dans leurs activités de la vie quotidienne. Je tourne entre 80 et 110 heures de film, toujours en 16 mm. Je n'ai aucune idée



du thème du film pendant le tournage. Cela vient au montage, qui dure entre huit et douze mois. Je mets bout à bout les séquences qui m'intéressent et, après six ou sept mois de montage, je fais un assemblage structuré. Après, je joue avec la structure et le rythme intérieur des séquences. Le travail du montage ressemble à l'écriture d'un roman ou d'une pièce de théâtre. On se pose les mêmes questions: comment débiter, introduire les personnages, présenter les abstractions, le passage du temps?...

Marcel Ophuls, que vous connaissez bien, dit qu'il ne croit pas que les gens puissent oublier la caméra...

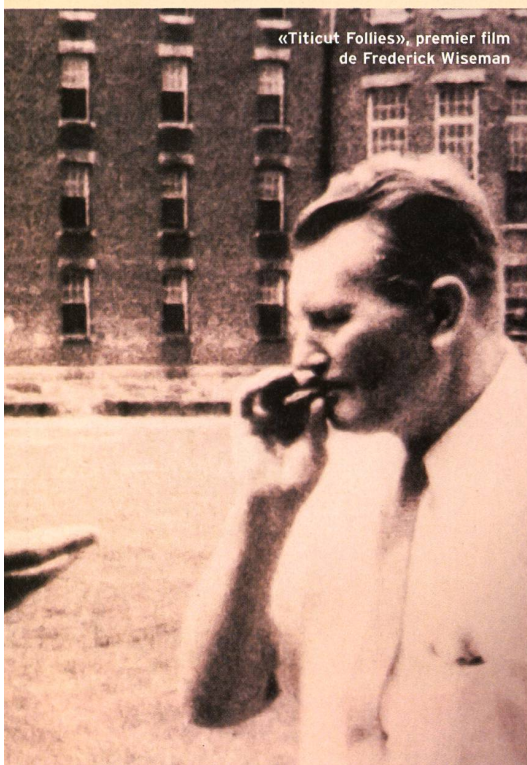


grand maître du documentaire



Ma position est évidemment à l'opposé, même si je suis un très grand admirateur de son œuvre. Si les gens ne veulent pas participer, ils font les idiots devant la caméra. Quand vous posez des questions lors d'une interview, vous sentez si l'on vous ment ou non. Pour mes films c'est la même chose: il faut avoir ce qu'on appelle un très bon *bullshit meter* (en clair: baromètre à conneries!...).

On a le sentiment que votre travail consiste à épuiser le sujet. Dans «Welfare», il y a une très longue séquence avec une femme qui réclame son argent, comme si la vérité de cette scène s'inscrivait dans la durée...



Probablement que la scène était même plus longue de trente minutes. Il est très important de donner le sens de la complexité et de l'ambiguïté, afin que le public sente la frustration et l'ignorance de cette dame, mais aussi l'impassibilité des employés qui traitent avec elle. Ainsi, on comprend mieux l'effort des femmes qui, à la fin, tentent de l'aider. Ça ne m'intéresse pas du tout de couper un film pour le bloc de programmation d'une chaîne de télévision. Mes obligations envers les participants d'un film sont beaucoup plus fortes. Les gens m'ont prêté une partie de leur expérience et je dois prendre le temps de les présenter de la façon la plus juste qui soit.

Est-ce facile de faire accepter votre présence?

Oui. Le plus important est la façon de se présenter, d'être direct et honnête. Pendant le tournage de «Law and Order», en 1968, il y avait à Kansas City une très bonne équipe de foot. Or, je suis passionné de sport. Beaucoup de policiers suivaient ça de près. Si j'avais fait semblant de m'y intéresser, sans être réellement captivé, ils l'auraient senti, même d'une façon instinctive. C'est une situation où la moralité correspond à la stratégie.

Au début de «Public Housing», vous filmez une longue conversation téléphonique avec la responsable d'un quartier, afin de poser immédiatement les enjeux du film...

Oui, c'est un choix volontaire. Tout passe par son bureau, elle a beaucoup de pouvoir. Mais elle a aussi une très forte personnalité. Elle *dit* les choses. C'est toujours plus intéressant lorsqu'on filme des gens qui mettent les problèmes à plat. On cherche toujours ces personnalités-là, comme le monsieur qui parle avec le gardien à la fin de «Welfare»: c'est un don de Dieu!

Est-ce pour éviter de laisser échapper ces dons que vous filmez plus de cent heures?

Oui, car on ne sait jamais ce qui va arriver. Quand je commence à tourner, ou bien je tourne la séquence jusqu'au bout, ou alors j'arrête immédiatement. On ne peut pas filmer un bout puis arrêter, car alors vous pouvez être sûr de rater le meilleur moment. Le film tout entier est un pari. Quelquefois on gagne, d'autres fois on ne gagne pas.

N'est-ce pas difficile pour le cameraman de filmer une conversation durant 1 h 40?

Un film documentaire est une sorte de sport. On est debout douze ou quatorze heures par jour. On doit être prêt à courir. Souvent, pour attraper la séquence, si la police court, on doit courir juste derrière elle, et même la précéder.

Vous filmez des «milieux» circonscrits. N'êtes-vous jamais tenté d'en sortir pour suivre un personnage?

J'y ai pensé bien sûr, mais quand on choisit une institution, il y a davantage de densité et de complexité qu'en suivant un personnage. Dans ces endroits, il y a toujours une sorte de reflet de la vie extérieure. Pour «Welfare», j'aurais pu tourner dans les hôtels où les gens sont hébergés, filmer les gens cherchant du travail. Mais ce sont des sujets pour d'autres films. Si je tente l'expérience, le film sera automatiquement superficiel.

N'est-ce pas aussi une façon de garder de l'implicite?

Tout à fait. Ce problème est lié aux questions de métaphore, mais c'est aussi une façon de laisser aux spectateurs la possibilité de se demander quelle est la relation entre ce qu'ils voient et ce qui manque. De même, dans «Models», il fallait présenter différents quartiers de New York ainsi que des passants. Après quelque temps, j'ai compris que les plans des badauds étaient davantage que des plans de respiration. Ils posaient la question consistant à savoir qui est le *model*. C'est la métaphore qui questionne le sujet à la périphérie du film.

Est-ce une manière de mettre le sujet en perspective?

Oui, sans être trop explicite, sans dire que tous les mannequins sont des hommes et des femmes magnifiques, ce qui est banal. Quand je lis un roman, une des raisons pour lesquelles je l'aime, c'est qu'il est écrit de façon à ce que le lecteur puisse découvrir la relation entre un événement du début du livre et un autre situé cinquante pages plus loin. L'écrivain vous a donné l'illusion que c'est vous qui l'avez trouvée. Il vous conduit à réfléchir sans être didactique. ■

Atelier Wiseman. Visions du réel, Nyon, Cinéma Capitole. Vendredi 26 avril de 9 à 13 heures.