

# H I G H S C H O O L

F R E D E R I C K W I S E M A N

BAMCHADE POURVALI



CANOPÉ  
ÉDITIONS

MAÎTRISER

## BAMCHADE POURVALI

Docteur en cinéma, Bamchade Pourvali a enseigné à l'École Polytechnique et à l'université Gustave Eiffel. Il est l'auteur de *Chris Marker* (Cahiers du cinéma, 2003), *Godard neuf zéro, les films des années 90 de Jean-Luc Godard* (Séguier, 2006) et *Wong Kar-wai, la modernité d'un cinéaste asiatique* (L'Amandier, 2007). Il a rédigé des dossiers pédagogiques sur *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov pour le CNDP en 2010, le documentaire *Iranien* de Mehran Tamadon en 2016, *My Sweet Pepper Land* d'Hiner Saleem en 2017, et *Le diable n'existe pas* de Mohammad Rasoulof en 2023, tous trois pour le CNC dans le cadre du dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma ». Son dernier livre a pour titre *L'essai au cinéma, de Chaplin à Godard* (Créaphis, 2023). Également spécialiste du cinéma iranien, il dirige le site « Iran ciné panorama » ([www.irancinepanorama.fr](http://www.irancinepanorama.fr)).

## EN COMPLÉMENT

Découvrez sur [reseau-canope.fr](http://reseau-canope.fr) deux séquences du film analysées par Bamchade Pourvali :

[Michael dans le bureau de M. Allen](#)

[Une lecture de \*Casey at the Bat\*](#)

Réviser les fondamentaux grâce au [parcours de formation](#) (1 heure) proposé sur M@gistère : quiz, analyses de séquences, vidéos interactives...

### Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

### Directrice de l'édition transmédia

Tatiana Joly

### Coordination éditoriale

Tania Lécuyer

### Suivi éditorial

Alice Faure et Quentin Ganteil

### Iconographie

Adeline Riou

### Mise en pages

Isabelle Soléra

### Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

### Sous la conduite de l'inspection générale de l'Éducation, du Sport et de la Recherche

Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit, IGÉSR chargés de l'enseignement des lettres et du cinéma-audiovisuel

### Photogramme de couverture

© Zipporah films

ISSN : 2416-6448

ISBN : 978-2-240-05575-0

© Réseau Canopé, 2023

(établissement public à caractère administratif)

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes des articles L.122-4 et L.122-5, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective », et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite ».

Cette représentation ou reproduction par quelque procédé que ce soit, sans autorisation de l'éditeur ou du Centre français de l'exploitation du droit de copie (20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Année 1968 aux États-Unis. C'est « la fin de l'utopie des sixties », pour reprendre le titre de la première partie du livret pédagogique sur *High School*, de Frederick Wiseman, que signe Bamchade Pourvali, une première partie qui vient rappeler avec une grande efficacité le contexte dans lequel s'ancre le nouveau film inscrit au programme limitatif du baccalauréat, et qu'il est incontournable que les élèves connaissent.

En 1968, le pays est massivement engagé dans la guerre au Vietnam et les mouvements d'opposition estudiantins sur le sol américain sont de plus en plus massifs et virulents ; Martin Luther King est assassiné le 4 avril et le président Johnson promulgue, une semaine après, au cœur d'une vague d'émeutes, le nouveau Civil Rights Act ; en février, la NASA présente les cinq sites d'atterrissage potentiels sur la Lune. C'est ce contexte de tensions extrêmes et d'événements politiquement, socialement, scientifiquement et culturellement déterminants qui se trouve en arrière-plan de *High School*, le deuxième film du documentaire, qui porte sur l'Amérique de son époque, et en particulier sur son institution scolaire, un regard profondément critique. C'est cet esprit critique qu'une « bonne école » aurait dû développer chez ses élèves et ses étudiants au lieu de se faire le vecteur d'une « idéologie conformiste », comme il l'explique dans l'interview qu'il a accordée au CNC en avril 2023. C'est pourquoi, lorsque l'on regarde *High School* et que l'on écoute Wiseman commenter la séquence finale de son œuvre, on ne peut s'empêcher de penser à « Paradise Lost », le titre de la troisième partie du roman de Philip Roth, *American Pastoral* (1997), qui se passe à Newark en 1968, ainsi qu'au personnage de Merry Levov, la fille de seize ans d'un couple incarnant la parfaite réussite « à l'américaine », révoltée contre la guerre du Vietnam et finissant par faire basculer sa vie dans le chaos. Un parfait contrepoint à Northeast, le lycée d'enseignement secondaire public à Philadelphie que Wiseman filme, un lycée protégé du bruit et de la fureur qui grondent à l'extérieur, un lycée dont Bamchade Pourvali dessine le portrait, complexe, dans la quatrième partie de ce livret, en se demandant, à juste titre, s'il est « un établissement libéral ou conservateur ».

Proposer *High School* au baccalauréat, c'est permettre aux élèves d'approfondir leur culture cinématographique en leur donnant l'occasion de découvrir ce qui va transformer l'approche du documentaire aux États-Unis à la fin des années 1950 – tout l'objet de la deuxième partie de cette ressource au sein de laquelle l'auteur revient sur « l'école américaine du cinéma direct » ainsi que sur les relations que Wiseman entretient avec elle, « plus complexes qu'il n'y paraît ». Car ce ne sont pas tant les personnes qui l'intéressent que les institutions, et, au sein de ces dernières, les centres du pouvoir : là où évoluent ceux qui dirigent – pour *High School* ce sont les bureaux de l'administration –, des lieux dans lesquels Wiseman essaie toujours de tourner. Et, même si les institutions qu'il filme sont américaines – car « son vrai sujet », comme il le dit à la caméra du CNC, « c'est la vie contemporaine américaine » –, elles existent, en réalité, dans la plupart des sociétés (*Titicut Follies* et sa prison d'État psychiatrique, en 1967, *Hospital*, en 1970, *Welfare*, en 1973, et sa plongée dans le système de santé et de sécurité sociale...). Leurs murs constituent pour lui un cadre, une limite à ne pas franchir, tout ce qui se passe à l'extérieur n'ayant pas à entrer dans la composition du film. Pour autant *High School* résonne, à plusieurs reprises, du contexte que nous évoquons plus haut : il sera essentiel de voir avec les élèves comment. Et pour filmer ce réel, la méthode Wiseman consiste en très peu de préparation, une journée ou une demi-journée tout au plus avant que le tournage ne commence, des tournages qui sont toujours très longs – pour

*High School*, se souvient-il, quelque deux cents heures –, et ce par peur de manquer quelque chose d'important. Quant à « l'équipe pendant le tournage, c'est moi. Je fais la mise en scène et je fais le son. Je travaille avec un opérateur, et il y a une troisième personne, l'assistant qui nous aide », dit-il.

Bien sûr, il conviendra de faire découvrir l'héritage de *High School* tant l'école – que nos élèves, les premiers concernés, connaissent mieux que quiconque et sur laquelle ils portent un regard des plus aiguisés – est souvent et, trop souvent, de manière caricaturale, prise comme sujet au cinéma. La dernière partie de ce livret donne à ce propos des pistes, tout aussi nombreuses que pertinentes : les professeurs pourront y trouver de quoi faire leur miel.

*Renaud Ferreira de Oliveira et Marie-Laure Lepetit,  
inspecteurs généraux de l'Éducation, du Sport et de la Recherche,  
chargés des lettres et du cinéma-audiovisuel.*

# SOMMAIRE

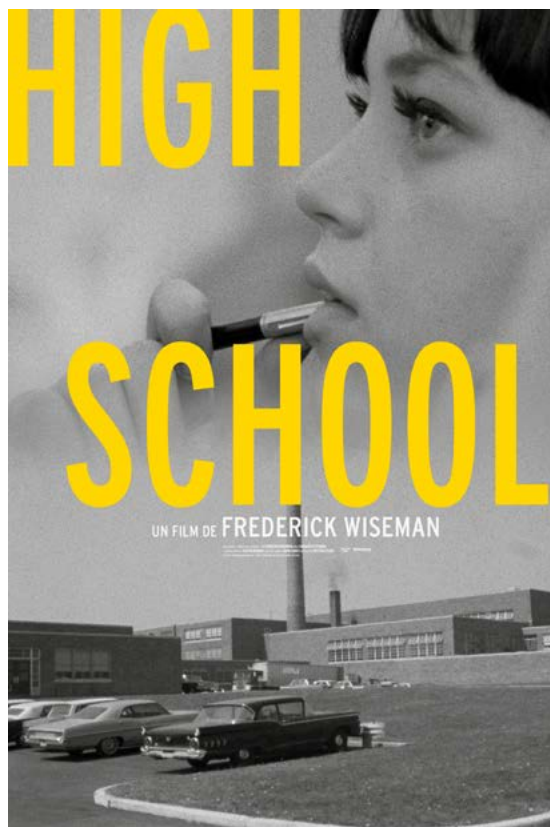
6	<b>1968 AUX ÉTATS-UNIS, LA FIN DE L'UTOPIE DES SIXTIES</b>
6	Vingt-deux jours dans un lycée américain de la classe moyenne
7	L'idéologie de la « Nouvelle Frontière »
7	La guerre du Vietnam
9	La conquête spatiale
11	La contre-culture
12	<b>L'ÉCOLE AMÉRICAINE DU CINÉMA DIRECT</b>
12	Robert Flaherty et l'invention du mot « documentaire »
12	<i>The March of Time</i> , un contre-modèle ?
12	Naissance de Drew Associates
13	Documentaires musicaux
15	<b>UN CINÉASTE AU TRAVAIL : LA MÉTHODE WISEMAN</b>
15	« Je suis quelqu'un qui a fait du droit et qui fait des films »
15	Peu de repérages avant le tournage
16	Un nombre important de rushes
17	Un « montage mosaïque »
19	<b>NORTHEAST HIGH SCHOOL À PHILADELPHIE : UN ÉTABLISSEMENT LIBÉRAL OU CONSERVATEUR ?</b>
19	« La réalité est ambiguë »
20	Cours et méthodes pédagogiques
21	Relations avec l'administration
23	Stéréotypes de genre
24	Langage corporel
24	Échos du monde extérieur
26	<b>HIGH SCHOOL, UN HÉRITAGE MULTIPLE</b>
26	Un titre repris dans l'œuvre du cinéaste
27	Le « high school movie », une nouvelle institution dans le cinéma américain contemporain
28	Filmer l'enseignement aujourd'hui dans le cinéma documentaire : variations et continuité avec la méthode Wiseman
30	<b>BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE</b>
30	Bibliographie
30	Filmographie



# 1968 AUX ÉTATS-UNIS, LA FIN DE L'UTOPIE DES SIXTIES

## VINGT-DEUX JOURS DANS UN LYCÉE AMÉRICAIN DE LA CLASSE MOYENNE

Depuis 1967, Frederick Wiseman mène une carrière de cinéaste qu'il poursuit jusqu'à aujourd'hui, avec la réalisation de 47 films<sup>1</sup>. Son œuvre documentaire<sup>2</sup> place à chaque fois le spectateur au centre d'une institution dont il montre le quotidien, pour en saisir la complexité et les ambiguïtés. Tourné en vingt-deux jours sur quatre semaines, entre mars et avril 1968, *High School* est son deuxième long-métrage. En y appliquant la technique du cinéma direct, qu'il avait déjà expérimentée dans son premier film, *Titicut Follies*<sup>3</sup>, le réalisateur s'intéresse à la vie du lycée Northeast High School de Philadelphie. La caméra s'attarde sur la variété des enseignements, les différentes approches pédagogiques, le rappel de la discipline, la relation de l'administration avec les élèves et leurs parents, les stéréotypes de genre. Situé à un moment charnière de l'histoire des États-Unis marqué par la poursuite de la guerre au Vietnam, l'assassinat de Martin Luther King<sup>4</sup>, l'accélération de la conquête spatiale, mais aussi le développement de la pop culture et la naissance du mouvement hippie, le film résonne avec une série de questions qui traverse la société américaine quelques mois avant l'élection d'un nouveau



© Météore films

- 1 Coproduction franco-américaine, son dernier film, *Menus Plaisirs – Les Troisgras*, a été présenté hors-compétition au festival de Venise en septembre 2023.
- 2 Lauréat de nombreux prix pour ses travaux documentaires, dont un Oscar d'honneur à Hollywood en 2016, Frederick Wiseman est également l'auteur de trois longs-métrages de fiction prenant la forme de monologues féminins : *Seraphita's Diary* (1982), *La Dernière Lettre* (2002), *Un couple* (2022) ainsi qu'un sketch pour le film collectif *Miss Sonia Henie* (1971).
- 3 Consacré à l'hôpital pénitencier de Bridgewater dans le Massachusetts, ce premier film sera interdit de diffusion en dehors des festivals et des circuits universitaires jusqu'en 1992.
- 4 Le meurtre du pasteur noir, militant des droits civiques, se produit à Memphis au Tennessee, durant le tournage du film, le 4 avril 1968.

président, Richard Nixon. Mettant en avant « la loi et l'ordre »<sup>5</sup>, cette victoire républicaine clôt une décennie de changements et signe la fin de l'utopie des sixties, ouverte huit ans plus tôt avec l'entrée à la Maison-Blanche de John Fitzgerald Kennedy.

- 5 Ce mot d'ordre, extrait du discours de nomination de Richard Nixon comme candidat républicain à la Maison Blanche, sert de titre au troisième film de Frederick Wiseman, *Law and Order* (1969), consacré à la police de Kansas City dans le Missouri.



Le sénateur John F. Kennedy salue les 65 000 personnes qui se sont réunies au Los Angeles Coliseum pour l'entendre accepter la nomination démocrate à la présidence des États-Unis, 15 juillet 1960.

© AP/Sipa Press



© Zipporah films

## L'IDÉOLOGIE DE LA « NOUVELLE FRONTIÈRE »

Le 8 novembre 1960, l'élection du 35<sup>e</sup> président des États-Unis fait naître l'espoir d'une Amérique nouvelle, rompant avec les années 1950 incarnées pendant huit ans par Dwight D. Eisenhower, secondé par son vice-président Richard Nixon. À 43 ans, Kennedy est le plus jeune président américain. De confession catholique, appartenant à une minorité religieuse, à l'aise avec les médias, en particulier la télévision, il donne le sentiment de pouvoir dépasser les clivages internes de la société américaine entre protestants et catholiques, riches et pauvres, Blancs et Noirs, en redonnant au pays sa vocation pionnière.

Le 15 juillet 1960, à la convention démocrate, en acceptant sa nomination comme candidat, il pose les termes de la « Nouvelle Frontière », un idéal qui restera celui de l'Amérique jusqu'à la fin de la décennie. Il déclare ainsi : « Nous nous trouvons aujourd'hui au bord d'une nouvelle frontière, la frontière des années 1960, une frontière d'opportunités et de périls inconnus, une frontière d'espoirs insatisfaits et de menaces. (...) Au-delà de cette frontière se trouvent des zones inexplorées de la science et de l'espace, des problèmes de paix et de guerre non résolus, des poches d'ignorance et de préjugés non conquises, des questions

de pauvreté et d'excédent laissées en suspens. (...) Je demande à chacun d'entre vous d'être des pionniers dans cette nouvelle frontière. » L'Amérique redéfinit ainsi sa mission à l'intérieur comme à l'extérieur du pays. Les contradictions ne vont cependant pas manquer dès sa prise de fonction.

## LA GUERRE DU VIETNAM

Dans une des scènes de *High School*, on trouve, sur le tableau noir de la classe de M. Allen, un montage de photographies de guerre avec ces mots : « Notre monde troublé. » En effet, une des caractéristiques du mandat de Kennedy fut la reprise de la guerre froide.

Tout en prônant le désarmement nucléaire, le nouveau président veut endiguer l'influence communiste. La guerre au Vietnam et l'engagement des conseillers et des soldats américains sous sa présidence divisent les historiens sur la suite qu'aurait connue le conflit sans son assassinat le 22 novembre 1963. Bien avant d'être nommé président, Kennedy s'était intéressé à la situation de l'Indochine, où il s'était rendu en 1952. D'abord partisan de la présence française, il prendra ses distances en découvrant sur place le rejet du colonialisme. Séduit par la personnalité de Diêm, il soutient sa politique au Vietnam du Sud lorsqu'il accède à la présidence, en 1955. Les accords de Genève, conclus en 1954 et qui prévoyaient un référendum en 1956 en vue de la réunification du pays, ne seront jamais respectés par Diêm. Le FLN



Basic Training, film réalisé par Frederick Wiseman, 1971.  
© Mary Evans/Aurimages

(Front national de libération du Vietnam du Sud), que l'on appellera bientôt le Vietcong, se forme trois jours après la victoire de Kennedy à la Maison-Blanche, le 11 novembre 1960. Le coup d'État contre Diêm qui précipite le conflit intervient trois semaines avant l'attentat de Dallas, le 1<sup>er</sup> novembre 1963. C'est sous l'autorité de son successeur, Lyndon B. Johnson, que la guerre au Vietnam s'intensifie, en août 1964. L'année 1968 marque un tournant après l'offensive du Têt, déclenchée dans la nuit du 30 au 31 janvier par le Vietnam du Nord et le Vietcong, et remportée par les États-Unis au terme de deux mois de combats. Éprouvé par cette campagne militaire, Johnson annonce, le 31 mars, qu'il ne se présentera pas pour un nouveau mandat à l'automne suivant. Le 31 octobre, il décide de l'arrêt des bombardements aériens sur une partie du Vietnam du Nord et commence les négociations de paix à Paris, qui seront conclues en 1973. Le tournage de *High School* se situe très exactement à ce tournant de la guerre du Vietnam. *Basic Training* (1971), quatrième long-métrage du cinéaste, sera consacré à l'entraînement militaire de jeunes recrues venant de terminer leurs études secondaires comme un prolongement de *High School*, alors que la guerre n'est pas encore terminée.

## LE MOUVEMENT DES DROITS CIVIQUES

Au début des années 1950, près de cent ans après la fin de la guerre de Sécession (1861-1865) qui marque l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, de nombreux États du Sud continuent à pratiquer une politique raciste. Ces lois, appelées « Jim Crow laws », introduisent la ségrégation dans les services publics et

restreignent les interactions sociales entre Blancs et Noirs. Créée en 1909, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP, Association nationale pour la promotion des gens de couleur) obtient, le 17 mai 1954, la condamnation par la Cour suprême de la ségrégation dans l'enseignement public. Ce sera le début d'une série de luttes qui aboutira, le 2 juillet 1964, au vote de la loi sur les droits civiques. C'est à travers ce combat que se fait connaître Martin Luther King. Le 1<sup>er</sup> décembre 1955, à Montgomery, Rosa Parks, une jeune couturière de 31 ans, refuse d'obéir au conducteur d'un autobus qui lui demande de céder sa place à un passager blanc<sup>6</sup>. Pour la soutenir, Martin Luther King lance, le 5 décembre 1955, une campagne de boycott contre les autobus municipaux de Montgomery qui durera trois cent quatre-vingt-deux jours. En décembre 1956, la Cour suprême déclare inconstitutionnelle la ségrégation raciale dans les transports en commun. Les politiciens du Sud résistent à ces changements. Parmi eux, de nombreux gouverneurs démocrates surnommés « Dixiecrats ». Devenu président de la Conférence sur le leadership chrétien du Sud, Martin Luther King organise de nouveaux boycotts et reçoit le soutien du sénateur John Kennedy, dont l'élection à une faible majorité en 1960 a été favorisée par le vote noir, qui s'est reporté à 78 % sur son nom. Le 28 août 1963, à Washington, a lieu la Marche pour l'emploi et les libertés, qui rassemble 250 000 personnes.

6 Dans la même ville de Montgomery, neuf mois auparavant, le 2 mars 1955, une jeune lycéenne de 15 ans, Claudette Colvin, membre du conseil des jeunes (Youth Council) de la NAACP et proche de Rosa Parks, avait déjà refusé de céder sa place à un autre passager.





Martin Luther King et les leaders de la Marche sur Washington pour l'emploi et la liberté, 28 août 1963.

© Bridgeman Images

Devant la statue d'Abraham Lincoln, Martin Luther King prononce le discours : « I have a dream » (« Je fais un rêve »). Il est désigné comme « l'homme de l'année » par le magazine *Time*, en décembre 1963. Après le vote de la loi sur les droits civiques, en juillet 1964, il reçoit le prix Nobel de la paix, en octobre de la même année. D'autres figures charismatiques s'affirment à travers le mouvement des droits civiques, comme Malcolm X. D'abord porte-parole des Black Muslims (musulmans noirs), organisation fondée en 1930, ce dernier s'en éloigne et crée son propre mouvement, l'Organization of Afro-American Unity (Organisation de l'unité afro-américaine), en 1964. Il est assassiné le 21 février 1965. En octobre 1966, naît le Black Panther Party, mouvement révolutionnaire d'extrême gauche, fondé par Bobby Seale et Huey Percy Newton. Prônant l'autodéfense, ils se rendent célèbres par leurs patrouilles dans les ghettos et par leur promotion de la notion de Black Power qui encourage la population noire à prendre elle-même

en charge ses problèmes, sans attendre de réponse de l'État. En 1968, le combat de Martin Luther King évolue, ajoutant à la lutte contre la discrimination raciale la bataille contre la pauvreté. Un des enseignants de *High School* évoque cet engagement en faveur de « l'autre Amérique ». Favori à l'élection présidentielle de l'automne 1968, Robert Kennedy, ministre de la Justice de 1961 à 1964 et jeune frère de l'ancien président, menait les deux mêmes combats. Victime d'un attentat, il succombera à ses blessures le 6 juin 1968, deux mois après l'assassinat de Martin Luther King, le 4 avril.

## LA CONQUÊTE SPATIALE

Dès son discours de candidat du parti démocrate, en 1960, John Fitzgerald Kennedy évoquait la conquête spatiale comme un des objectifs à atteindre dans le cadre de la « Nouvelle Frontière ».





Trois jours après le vol historique de l'astronaute américain John Glenn, le président américain John F. Kennedy inspecte l'intérieur de la capsule Mercury Friendship 7, 23 février 1962, Hangar «S», Cap Canaveral, Floride.

© Ann Ronan Picture Library/Photo12 via AFP

Au début des années 1960, les États-Unis sont devancés par l'Union soviétique, qui a déjà envoyé son premier satellite dans l'espace, Spoutnik 1, le 4 octobre 1957, suivi un mois plus tard de Spoutnik 2, transportant le premier être vivant, la chienne Laïka. Ces expériences précèdent le premier vol humain de Youri Gagarine, avec la mission Vostok 1, du 12 avril 1961. Les États-Unis rattrapent leur retard avec la création de la NASA, le 29 juillet 1958. La Lune est le prochain défi. Les soviétiques y envoient plusieurs sondes baptisées Luna, dès 1959. Mais ce seront les Américains qui, avec la mission Apollo 11 du 21 juillet 1969, accompliront les premiers pas de l'homme sur la Lune. Cette course à l'espace influence l'enseignement secondaire aux États-Unis. Désireux de former une nouvelle élite scientifique, les programmes scolaires évoluent. Le lycée Northeast de Philadelphie bénéficie d'un centre unique, imaginé en 1962 et finalisé en 1964, intitulé « Sparc » (The Space Research Center, c'est-à-dire « le Centre de recherche spatiale »). Dans *High School*, nous assistons à un exercice de cent quatre-vingt-treize heures de vol simulé, qui est salué par un télégramme de l'astronaute Leroy Gordon Cooper. Ce dernier avait établi avec Charles Conrad Jr., lors de la mission Gemini V du 21 au 29 août 1965, le record de durée en orbite de cent



© Zipporah films

quatre-vingt-dix heures et cinquante-six minutes. On voit dans le film un matériel vidéo avec retransmission en direct des images à l'intérieur de la capsule, annonçant les plans qui seront filmés un an plus tard lors de la mission Apollo 11.

## LA CONTRE-CULTURE

Les années 1960 constituent la période où la musique contestataire s'affirme, avec Bob Dylan, Joan Baez ou Leonard Cohen. En effet, la jeunesse, comme nouvelle catégorie sociale apparue au milieu des années 1950, s'impose dans la décennie suivante avec l'arrivée à l'âge adulte des enfants de l'après-guerre. C'est par elle qu'une contre-culture se développe. Succédant au rock'n'roll des années 1950 et précédant le mouvement hippie, qui prend son essor après le Summer of Love (en français : « Été de l'amour ») de San Francisco en 1967, le courant musical dominant des années 1960 est la pop musicale. Les concerts géants deviennent des lieux de rassemblements festifs et politiques (Monterey en 1967, Woodstock en 1969, l'île de Wight en 1970).

S'intéressant à la jeunesse et se situant au terme du mouvement pop, *High School* comprend trois chansons contemporaines. En ouverture, on entend *The Dock of The Bay* (1968), dernier titre enregistré par Otis Redding avant son accident à bord de son bimoteur, le 10 décembre 1967. C'est la seule occurrence d'une mélodie fredonnée au générique dans le cinéma de Wiseman. Deux autres chansons sont présentes en relation avec les cours : *Simon Says* (1968) du groupe 1910 Fruitgum Company, qui accompagne une séance de gymnastique, et *The Dangling Conversation* (1966) de Simon & Garfunkel, qui est étudiée en cours d'anglais. Sur le plan cinématographique, les années 1960 sont marquées par la fin du système de studio hollywoodien. Dès 1966, le code de censure Hays est réécrit, puis définitivement abandonné en 1968. Une autre forme de production se met en place, qu'on appellera plus tard le « Nouvel Hollywood », nourri par la contre-culture. Comme en Europe, ce nouveau cinéma se définit par une approche plus documentaire de la réalité, une complexité que l'école américaine du cinéma direct avait su mettre en avant dès le début des années 1960.



Couple hippie, île de Wight, 27 août 1970.

© Mirrorpix/Bridgeman Images



*Nanook l'Esquimau*, film réalisé par Robert J. Flaherty, 1922.

© Pathé-Revillon/DR. Photo : © Prod DB/ KCS/Aurimages

## ROBERT FLAHERTY ET L'INVENTION DU MOT « DOCUMENTAIRE »

Au terme des années 1950, sous l'impulsion de la télévision, se développe aux États-Unis une esthétique nouvelle de l'information qui va transformer l'approche du documentaire. En effet, si le cinéma américain a souvent été associé à la fiction et au cinéma de studio à travers Hollywood, on oublie que c'est pour définir *Moana* (1926), l'œuvre du cinéaste américain Robert Flaherty, que le réalisateur britannique John Grierson inventa le mot « documentary » dans un article paru dans le *New York Sun*<sup>7</sup>. C'est bien à Flaherty, autant qu'à Dziga Vertov, que l'on peut attribuer la naissance d'une tradition qui est celle du cinéma direct tel qu'il se définira plus tard<sup>8</sup>. En effet, le premier long-métrage de Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimau* (1922), connaît un succès considérable, influençant de nombreux réalisateurs, notamment américains.

Ainsi, tourné par les futurs réalisateurs de *King Kong* (1933), Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, mais aussi par Marguerite Harrison, *Grass: A Nation's Battle for Life* (1925, sorti en français sous le titre *L'Exode*) utilise la même technique pour suivre en Iran le déplacement de la tribu nomade des Bakhtiari. Cooper et Schoedsack signeront également le documentaire *Chang* (1927), qui raconte la vie d'un paysan du Siam, avant de se consacrer à la fiction.

### THE MARCH OF TIME, UN CONTRE-MODÈLE ?

Le parlant, qui justifie le recours au studio pour l'enregistrement du son, fait naître une autre approche du documentaire aux États-Unis. C'est ainsi qu'apparaît

le magazine cinématographique *The March of Time*. Produits par la société Time Inc., les films de cette série d'actualités seront projetés chaque samedi dans les cinémas américains, de 1935 à 1951. Né en 1930, Frederick Wiseman, qui fréquente les salles obscures depuis son plus jeune âge, grandira avec ces images accompagnées d'un commentaire permanent. Ainsi, il déclare : « J'ai en horreur le didactisme, plaie des documentaires des années 1930 aux années 1950. J'ai grandi avec les actualités filmées, puisque j'allais au cinéma tous les samedis après-midi et que le film était précédé de trente minutes de *The March of Time*, très bien fait techniquement, mais qui restait de l'ordre de la propagande. Le documentaire classique me donne toujours l'impression d'avoir une idéologie à vendre, et je tends – je tendais déjà à l'époque – à prendre, par réaction, le point de vue opposé à celui de la voix off ou à verser dans l'indifférence totale<sup>9</sup>. » Si *The March of Time* sera parodié au début de *Citizen Kane* (1941) par Orson Welles avec le magazine fictif *News on The March*, ce modèle de films d'actualités parlant annonce cependant une autre série documentaire au ton plus inventif, *Pourquoi nous combattons* (1942-1945), un ensemble de sept longs-métrages créé sous la direction de Frank Capra. C'est dans le prolongement de cette prise en charge du documentaire au service de l'effort de guerre que John Huston tourne en 1946, à l'hôpital Mason de Brentwood, le court-métrage *Que la lumière soit*, qui s'intéresse aux conséquences psychologiques de la guerre sur les anciens soldats. Le film tourné en son synchrone sera interdit par l'armée américaine jusqu'en 1980.

### NAISSANCE DE DREW ASSOCIATES

En 1954, le photographe de presse Robert Drew, qui travaille pour *Life Magazine*, cherche à lancer à la télévision un nouveau format documentaire, avec caméra

7 John Grierson, « Flaherty's Poetic Moana », *New York Sun*, 8 février 1926.

8 Si l'expression n'est pas utilisée à l'époque, c'est qu'il s'agit d'enregistrer des images et non d'images et de sons synchronisés nécessitant un matériel qui ne sera conçu qu'à la fin des années 1950.

9 Charlotte Garson, « Le complot pour l'Amérique. Entretien avec Frederick Wiseman », *Cahiers du cinéma*, n° 769, octobre 2020, p. 13.

légère et son direct<sup>10</sup>. Il est séduit par le travail pionnier de l'anglais Richard Leacock, qui fut l'assistant de Flaherty et dont le documentaire *Toby and the Tall Corn* (1954) suit un théâtre ambulant dans le Middle West. Drew parvient à convaincre Time Inc, propriétaire de *Life Magazine*, de financer la mise au point d'un équipement spécial. Il engage Richard Leacock comme chef opérateur en 1955 et Donn Alan Pennebaker comme ingénieur en 1959.

La même année, Leacock s'enthousiasme, dans un article paru dans les *Cahiers du Cinéma*, pour *Wedding and Babies* (1958), un film de fiction tourné en décor réel et en son synchrone par Morris Engel, l'un des coauteurs du *Petit Fugitif* (1953). Il y voit la possibilité d'un nouveau cinéma<sup>11</sup>. La société de production Drew Associates, à laquelle s'est joint Albert Maysles, est créée en 1960. Pour sa première réalisation, l'équipe tourne *Primary* (1960), qui suit la campagne des primaires démocrates dans le Wisconsin opposant John Kennedy à Hubert Humphrey. Le film utilise pour la première fois un système reliant une caméra légère à un magnétophone portatif, permettant de suivre dans la foule le sénateur du Massachusetts : « Kennedy avance, des jeunes filles, des gens de toutes sortes s'accrochent à ses basques et poussent des cris d'extases. Et la caméra l'accompagne, grimpe l'escalier, tourne vers la gauche, s'avance sur la scène, jusqu'au podium, comme ça<sup>12</sup> ! » Le film marque la naissance du cinéma direct aux États-Unis. La France et le Canada, grâce à l'Office national du film créé sous l'impulsion de John Grierson en 1939, seront les deux autres centres de ce nouveau cinéma documentaire qui se construit autour de la parole et d'une caméra utilisant le zoom comme une nouveauté. Si on y retrouve le même appareil d'enregistrement du son à travers le Nagra, la caméra utilisée aux États-Unis par l'équipe de Robert Drew n'est pas une Arriflex comme au Canada, ni le prototype KMT d'André Coutant pour *Chronique d'un été* mais l'Auricon, qu'emploiera



Richard Leacock (à gauche) et D. A. Pennebaker dans leur bureau new-yorkais en 1970.

© The Granger Coll NY/Aurimages

également Wiseman pour ses deux premiers films<sup>13</sup>. Il est révélateur que les prémices de cette approche du cinéma du réel soient liées à la figure de Kennedy, quand on sait le rôle que joueront désormais les images dans la vie politique. Un rôle perceptible dès 1960, après la réalisation de *Primary*, à travers les quatre débats télévisés qui opposèrent le candidat démocrate à Richard Nixon. Drew Associates consacrera trois autres films à Kennedy : *Adventures on the New Frontier* (1961), qui accompagne les premiers mois de sa présidence, *Crisis, Behind a Presidential Commitment* (1963), qui s'intéresse à son combat contre la ségrégation raciale aux côtés de son frère Robert Kennedy et, enfin, *Faces of November* (1964) qui suit ses obsèques.

## DOCUMENTAIRES MUSICAUX

À côté de ces films consacrés au nouveau président, Drew Associates s'intéresse à des rencontres sportives : *Mooney vs. Fowle* (1962) montre l'opposition de deux coachs d'équipes de football américain de deux lycées, *On the Pole* (1960) et *Eddie* (1960) sont consacrés au coureur automobile Eddie Sachs. Après l'éclatement du groupe en 1963, Richard Leacock, Donn Alan Pennebaker, Albert Maysles et son frère David rendront

10 Comme il le dira plus tard : « Notre but est de réussir à toucher une quinzaine de millions de téléspectateurs par film et de jeter les bases économiques d'un nouveau journalisme à la télévision américaine. », (André S. Labarthe et Louis Marcorelles, « Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock », *Cahiers du cinéma*, n° 140, février 1963, p. 19).

11 Richard Leacock, « La caméra passe-partout », *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959.

12 André S. Labarthe, Louis Marcorelles, art. cité, p. 23.

13 « *Titicut Follies* et *High School* ont été tournés avec une caméra Auricon. Puis, à partir de *Law and Order*, on a travaillé avec une caméra Éclair. De *Meat à La Danse*, nous utilisons l'Aaton, puis la Sony F55 pour *Crazy Horse*, *In Jackson Heights* et *Ex Libris*. Seul *National Gallery* a été tourné avec la Big Red. », (Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *Frederick Wiseman, à l'écoute*, Playlist Society, « Entretien/cinéma », 2017, p. 82).





L'équipe de tournage de *Monterey Pop*, 1968. De gauche à droite, debout, Albert Maysles, Roger Murphy, Richard Leacock, Bob Van Dyke, Tim Cunningham, Nina Schulman, Jim Desmond, John Cooke, Bob Neuwirth, Brice Marden, Nick Proferes et John Maddox ; agenouillés, D. A. Pennebaker, Robert Leacock, Baird Hersey et Peter Hansen.

© Janus Films/courtesy Everett Collection. Photo: © Everett Collection/Aurimages

compte de la contre-culture à travers l'apparition de nouveaux noms qui seront de véritables phénomènes dans la musique. *What's Happening! The Beatles in the USA* (David Maysles, Albert Maysles, 1964) s'intéresse à la première tournée américaine du groupe de Liverpool, *Don't look back* (D. A. Pennebaker, 1967) suit la tournée londonienne du chanteur américain Bob Dylan, *Monterey Pop* (D. A. Pennebaker, 1968) enregistre le concert légendaire de trois jours en Californie avec Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, Simon & Garfunkel, Otis Redding. Sans oublier *Gimme Shelter* (David Maysles, Albert Maysles, Charlotte Zwerin, 1970) consacré à la tournée américaine des Rolling Stones en 1969.

La relation de Frederick Wiseman avec le cinéma direct américain est plus complexe qu'il n'y paraît. Il déclare ainsi : « J'ai une réaction contre certains des films de cinéma direct qui se centrent sur un ou deux personnages, une charmante vedette ou un charmant criminel... Pour moi, la vedette, c'est le lieu et le lien social, d'où ma série de films sur les lieux institutionnels<sup>14</sup>. » En effet, le cinéaste, qui n'a jamais fait partie de Drew Associates et n'a rencontré qu'une seule fois Leacock et Pennebaker, semble tout autant

se rapprocher d'un autre courant du cinéma américain, celui de la fiction indépendante, apparu dans les années 1950. *Le Petit Fugitif* (1953), de Morris Engel, Ray Ashley (pseudonyme de Raymond Abrashkin) et Ruth Orkin, en est un exemple, mais aussi *Shadows* (1959), de John Cassavetes, *Pull My Daisy* (1959), de Robert Frank, ou *The Connection* (1961), de Shirley Clarke. Si ce mouvement se développe essentiellement sur la côte est, on peut également citer *The Savage Eye* (1960), tourné à Los Angeles par Sidney Meyers, Ben Maddow et Joseph Strick, comme expression de cette fiction américaine réalisée avec un matériel léger. C'est avec *The Cool World* (1963), deuxième long-métrage de Shirley Clarke, que Wiseman commence à travailler dans le cinéma en tant que producteur. Par la suite, il préférera parler de « films » ou de « fictions du réel<sup>15</sup> » plutôt que de « documentaires », pour évoquer son travail.

14 François Niny, « Wiseman, le direct sans commentaire. Entretien avec Frederick Wiseman », in F. Niny (dir.), *Dans le réel : la fiction*, Groupement national des cinémas de recherche, 2001, p. 46.

15 Il déclare ainsi : « (...) d'une certaine manière, le film documentaire reste une fiction du réel », (Philippe Pilard, « Rencontre avec Fred Wiseman », *La revue du cinéma, image et son*, n° 337, mars 1979, p. 101).



# UN CINÉASTE AU TRAVAIL : LA MÉTHODE WISEMAN

## « JE SUIS QUELQU'UN QUI A FAIT DU DROIT ET QUI FAIT DES FILMS<sup>16</sup>. »

Frederick Wiseman naît le 1<sup>er</sup> janvier 1930 à Boston. Il est le fils d'un avocat juif arrivé d'Ukraine aux États-Unis à l'âge de 5 ans et d'une mère née aux États-Unis de parents juifs polonais et qui, après avoir rêvé d'être comédienne, se tournera vers la psychanalyse. Elle sera nommée directrice administrative du premier centre thérapeutique à appliquer pour les jeunes enfants les théories de Freud aux États-Unis. C'est dans l'Amérique des années 1930, marquée par l'antisémitisme, que grandit Frederick Wiseman. À la fin de ses études secondaires, il intègre, en 1947, le Williams College, où il restera jusqu'en 1951. Pour éviter l'incorporation dans l'armée américaine durant la guerre de Corée (1950-1953), il entreprend des études de droit à Yale. En 1954, il commence son service militaire, qu'il poursuivra en effectuant un séjour de vingt et un mois à Paris comme étudiant à la Sorbonne, de 1955 à 1956. Au cours de ces années dans la capitale française, il tourne ses premiers films en 8 mm. Rendu à la vie civile, il enseigne le droit à Boston, de 1958 à 1961, et exerce le métier d'avocat. Impressionné par le premier film de Shirley Clarke, *The Connection* (1961), il lui confie la mise en scène de *The Cool World* (1963), réalisé d'après le livre autobiographique de Warren Miller et consacré à un gang de jeunes Afro-Américains de Harlem. Cette première expérience cinématographique l'encourage à passer derrière la caméra, sur un terrain qui sera celui du documentaire. Dans le cadre de ses cours, l'enseignant de droit avait pris pour habitude d'emmener ses étudiants visiter des institutions. Parmi elles, la prison pour criminels aliénés de Bridgewater, dans le Massachusetts, à laquelle il consacre son premier film, *Titicut Follies* (1967). Pour ce tournage, comme pour ses œuvres suivantes, l'équipe ne comporte que trois personnes :



Frederick Wiseman (date non connue).  
© Album/Akg-Images

le réalisateur, qui s'occupe également du son, un caméraman et un assistant. Wiseman dirige l'opérateur avec sa perche et un code de signaux indiquant le nombre de personnes à filmer. Refusant le commentaire en voix off, l'entretien, et les sous-titres explicatifs, il cherche à capter une réalité immédiate. « C'est plus intéressant de placer les spectateurs au centre des événements, de leur livrer des situations et des informations avec lesquelles ils peuvent se faire leur propre idée sur ce qui se passe<sup>17</sup> », déclare-t-il. Une

16 Claire Clouzot, « Mort et résurrection du réalisme américain. Entretien avec Wiseman », *Écran*, n° 50, 15 septembre 1976, p. 28.

17 François Niney, *op. cit.*, p. 44.

affirmation qu'il reprendra à plusieurs reprises pour définir son style : « Je veux essayer, pendant quelques secondes, de donner l'illusion que le spectateur est là, présent. À mon avis, tout ce qui contribue à nous éloigner de cette illusion ne marche pas. Parce qu'on est trop attentif au mouvement de la caméra. Or, je souhaite que le spectateur soit attentif au sujet<sup>18</sup>. » La méthode Wiseman, qu'il met ainsi en place, se caractérise par un repérage limité, un tournage de quatre à six semaines en moyenne, avec un nombre important de rushs et un montage « mosaïque » conçu sur plusieurs mois.

## PEU DE REPÉRAGES AVANT LE TOURNAGE

Frederick Wiseman a toujours déclaré commencer un tournage sans connaître par avance les thèmes, les concepts ou la durée du film. Il affirme ainsi : « Je filme un sujet, une situation, parce que je ne sais pas ce que j'en pense, je tourne et je monte justement pour le savoir<sup>19</sup>. » Si *Titicut Follies* a été tourné à crédit, le financement de *High School* a reçu un apport extérieur avec le soutien de la Fondation Ford. Le cinéaste a par la suite bénéficié de l'aide de la télévision éducative à travers la chaîne PBS (Public Broadcasting Service), sous la forme d'un contrat de cinq ans, régulièrement renouvelé, à raison d'un film par an. Définissant sa relation avec ses producteurs, le cinéaste note : « Je présente mon projet par écrit : cela tient en quelques pages. Je n'écris pas de scénario. Je décris l'institution où je veux travailler, j'explique ce qui m'intéresse, ce qui est susceptible de se produire devant la caméra, je rappelle ma méthode de travail et c'est à peu près tout<sup>20</sup>... » Sur le choix de l'institution, il précise : « Je choisis toujours un lieu qui a une bonne réputation ; une bonne école, un bon tribunal, etc. Je ne veux pas que mon film soit simplificateur ; donc, pour que la complexité de la réalité demeure, il faut que l'institution décrite soit déclarée bonne, pour que le film ait un sens<sup>21</sup>... » Le réalisateur donne une définition assez large d'une « bonne » institution : « Un lieu qui existe depuis un certain temps, dont les

limites géographiques sont relativement circonscrites et dont on pense que le personnel s'efforce de faire du bon travail<sup>22</sup>... » Une fois obtenue l'autorisation de tournage, il rencontre la direction : « Je commence toujours par établir un contrat avec le responsable de l'institution afin de m'assurer ma liberté de tournage et de montage. J'organise aussi des réunions avec les gens qui travaillent là pour leur expliquer ce que je vais faire, rien ne doit être caché<sup>23</sup>. » Refusant d'être témoin de scènes qu'il ne pourrait pas filmer sans délai, il réduit le plus possible le temps des repérages. « Je l'ai souvent dit, mais c'est la vérité : pour moi, le tournage, c'est le repérage<sup>24</sup>. » Et à la question « Vous restez longtemps sur place avant de tourner ? », il répond : « Non, un ou deux jours pour repérer la géographie et les rapports de force des gens dans l'endroit<sup>25</sup>. » Cette absence de préparation en amont et l'assimilation du repérage au tournage le conduisent à se montrer attentif à tout événement pouvant se produire au cours du tournage, en misant sur les renseignements des personnes en relation avec l'institution pour le guider dans ses choix de séquences. Il rappelle ainsi : « Je ne demande jamais à personne de faire quelque chose pour le film, mais je mers beaucoup des gens de l'endroit. Il y a toujours quelqu'un qui se présente pour demander ce qu'on tourne, pour vouloir regarder dans la caméra – on le laisse faire – et c'est la même personne souvent qui vous dit "Ah oui, demain à 15 heures il va se passer quelque chose d'intéressant." ou "À propos, ne manquez pas telle réunion." Et je note tout ça dans mon petit cahier, c'est très utile, les habitants ou les familiers d'un lieu donné connaissent évidemment ce lieu mieux que moi<sup>26</sup>. »

## UN NOMBRE IMPORTANT DE RUSHS

Pour chaque tournage, l'équipe enregistre en moyenne deux heures de rushs par jour, pour une présence sur place de douze heures. Le tournage de *High School* qui a duré vingt-deux jours, répartis sur quatre semaines,

18 Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *op. cit.*, p. 47.

19 Frederick Wiseman, « Wiseman par Wiseman, "Je fais l'effort de ne pas simplifier les événements" », *Images documentaires*, n° 85/86, juin 2016, p. 75.

20 Philippe Pilard, « Wiseman : discours de la méthode », *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Cerf-Corlet, 2006, p. 33.

21 Philippe Pilard, art. cité, p. 97.

22 « (...) a place that has existed for a while and that has fairly circumscribed geographical boundaries and where the staff is thought to be trying to do a good job... », Benito Vila, « Frederick Wiseman: the director who makes the ordinary extraordinary », *Please Kill Me*, 25 mars 2020.

23 Philippe Pilard, art. cité, p. 98.

24 Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *op. cit.*, p. 49.

25 Claire Clouzot, art. cité, p. 21.

26 Frederick Wiseman, art. cité, p. 66.



© Zipporah films



© Zipporah films

a permis de recueillir quarante heures de pellicule. « Il faut être attentif, le tournage est très instinctif. Avec notre matériel assez léger, on peut se rapprocher très vite. C'est un sport. On doit être très réactif<sup>27</sup>. » Le cinéaste souligne souvent ce caractère immédiat du tournage : « Les choses arrivent, et nous devons les enregistrer. On n'a pas les mêmes possibilités de réfléchir [que dans une fiction], on doit tourner de façon très instinctive, sans envisager cent possibilités de placements de caméra. Il faut trouver un endroit tout de suite, il n'y a pas de répétition ! On peut répéter uniquement lorsque l'événement filmé est lui-même répétitif<sup>28</sup>. » La caméra est située à deux mètres des personnes et le micro sur perche est tenu en bas du cadre. La proximité avec les participants du film est renforcée par l'utilisation fréquente du zoom.

Souvent interrogé sur les modifications que peut induire la présence d'une caméra sur le comportement des individus, Wiseman a toujours estimé que très peu de personnes pouvaient changer leur manière d'être, et que la plupart continuait à agir devant la caméra selon leurs habitudes. Sans se dissimuler, en restant au milieu de l'institution, l'équipe du film parvient ainsi à se faire oublier et à être témoin de scènes quotidiennes inattendues : « On doit toujours être prêt à tourner très vite. La caméra, le son doivent toujours être prêts, avec des bobines en réserve, et je dois prendre très vite la décision ou non de lancer un tournage parce que, souvent, si on manque la première minute d'un échange on manque la raison même de cet échange. Au départ,

une situation m'attire, l'aspect de quelqu'un, alors je parie. Parfois je "gagne" et parfois je "perds" : ce qu'on a choisi de suivre n'est pas intéressant. D'où le métrage important de mes tournages. Mais ce risque doit être pris. Si on ne tourne pas beaucoup, on n'arrive à rien. (...) On ne peut pas trouver sans tourner. Toutes mes séquences, en un sens, sont des "objets trouvés" : je ne peux pas les imaginer, je suis seulement patient et chanceux. (...) Sans rester et sans tourner pendant qu'on reste, c'est presque impossible de tomber sur... "Tomber sur" est le bon mot, car c'est le hasard qui fait presque tout le travail. Comment savoir ce qui peut sortir ou comment anticiper une réaction qui va vous intéresser ? Le hasard et un peu d'intuition, pour reconnaître ce qui se passe ou ce qui est en train de commencer devant vous. Là, il faut se lancer et tourner, et tourner, car si on commence et on s'arrête, puis on reprend et on s'arrête encore, on peut être sûr que le meilleur aura eu lieu dans les moments où ça n'a pas tourné<sup>29</sup>. »

Les derniers rushs sont visionnés chaque soir par le réalisateur et son cameraman pour améliorer l'approche du sujet ou réfléchir à de nouvelles séquences. C'est à partir de ce matériau que le film trouve sa forme au montage.

## UN « MONTAGE MOSAÏQUE »

Preneur de son, Wiseman est également le monteur de tous ses films. « Cela a toujours été clair dès le départ : c'est moi qui monte le film, suivant mon idée du fair-play. Je ne prétends pas que les participants

27 Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *op. cit.*, p. 52-53.

28 *Ibid.*, p. 74-75.

29 Frederick Wiseman, *art. cité*, p. 68-69.

vont forcément aimer le film, si je n'avais pas le contrôle du montage, ce serait leur film pas le mien. Je leur montre le film lorsqu'il est terminé<sup>30</sup>. » En effet, pour mener à bien, cette partie, la plus longue de son travail, qui s'échelonne sur plusieurs mois, le cinéaste procède par étapes. Il commence par une sélection des images qu'il souhaite garder. Cela correspond en général à 3 % des rushes. Pour ce choix très sélectif, il doit s'interroger sur la signification de chaque geste, de chaque regard, de chaque mimique à l'intérieur des plans. À partir de ce premier matériau, il opère, séquence par séquence, des coupes, condensant l'action tout en respectant la chronologie de l'événement. « Je resserre le temps mais je ne le renverse pas<sup>31</sup> », déclare-t-il. Ces différentes séquences établies, il peut réfléchir à la structure du film. « Au montage, j'obtiens d'abord des îlots qui deviennent des archipels, X rejoint Y dans une sorte de rêverie éveillée, et il est bien rare qu'au bout de trois mois je n'ai pas une structure qui ressemble à ce que sera la forme finale<sup>32</sup>. » En parlant de sa pratique du montage, le cinéaste évoque la notion d'écriture. Il note ainsi : « Au risque de sembler prétentieux, je pense que le montage de mes films a quelque chose en commun avec l'écriture. L'écriture d'un roman est évidemment différente, mais elle est similaire sur certains points, parce que je dois traiter un grand nombre des mêmes questions : abstractions, passage du temps, métaphores, caractérisation, etc. La forme dans laquelle je travaille est différente, mais les enjeux liés à l'abstraction sont identiques<sup>33</sup>. » C'est de sa formation reçue en tant qu'étudiant au Williams College que Wiseman tient son approche de la lecture et de l'écriture. Ainsi, il se souvient : « Quand j'étais étudiant, on m'a enseigné ce que l'on appelait à l'époque le *close reading*, c'est-à-dire prêter la plus grande attention au texte lui-même sans l'interpréter par un prisme biographique. Tout ce que l'on disait d'un roman ou d'un poème, il fallait en trouver la preuve dans le texte lui-même. J'ai l'impression que cet enseignement m'a accompagné depuis lors : j'ai appris à être attentif en toutes circonstances, quand je tourne, quand je monte, quand je rencontre des gens... Je suis attentif à toute expérience, parce qu'on

m'a appris à lire ainsi<sup>34</sup>. » Si, dans *Titicut Follies*, il avait pratiqué un montage parallèle présentant un prisonnier nourri par une sonde sur une table d'opération et son corps inerte, quelques jours plus tard, dans un cercueil, il renoncera à cette approche trop soulignée, préférant laisser au spectateur la possibilité de découvrir par lui-même le lien entre les deux séquences juxtaposées et non entremêlées. On parlera alors de montage « mosaïque » : chaque séquence possède une valeur en soi tout en occupant une place définie dans une construction d'ensemble. Le cinéaste travaille ainsi la littéralité et l'abstraction, permettant plusieurs niveaux de lecture dans son œuvre. Tenant compte de cette réalité, Maurice Darmon propose une interprétation différente de l'adjectif « mosaïque » : « On comprend mieux pourquoi Wiseman a souvent qualifié son montage de "mosaïque". Au sens où les figures émergent de la juxtaposition patiente de morceaux, mais aussi en ce que, comme du message de Moïse, embarrassé de la bouche et inventeur de l'écriture et donc du déchiffrement, le sens ne se révèle qu'à celui qui longuement les étudie<sup>35</sup>. » Bien que *High School* ne suive pas un déroulement linéaire, on note que le film s'ouvre par un trajet en voiture, au matin, en direction du lycée. La première heure de classe débute par la lecture de la maxime du jour qui s'adresse aux lycéens comme une pensée à méditer durant la journée. Le cours de français évoque le petit déjeuner. Au milieu du film, nous suivons une conversation entre des professeurs, à l'heure du déjeuner. Évoquant une fin d'après-midi, la chanson de Simon & Garfunkel est entendue dans la dernière partie du film. Une certaine progression se dessine ainsi, épousant le déroulement d'une journée du matin jusqu'au soir.

30 François Niney, *op. cit.*, p. 47.

31 Frederick Wiseman, *art. cité*, p. 73.

32 François Niney, *op. cit.*, p. 47.

33 Benito Vila, *art. cité*.

34 Julien Gester, « Frederick Wiseman : "La vie est une expérience très étrange" », *Libération*, 16 octobre 2020.

35 Maurice Darmon, *Frederick Wiseman. Chroniques américaines*, Presses universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2013, p. 14.



# NORTHEAST HIGH SCHOOL À PHILADELPHIE : UN ÉTABLISSEMENT LIBÉRAL OU CONSERVATEUR ?

## « LA RÉALITÉ EST AMBIGUË »

Après *Titicut Follies*, qui s'intéressait à un pénitencier psychiatrique, *High School* se tourne vers une institution plus ordinaire, que les spectateurs du film ont tous fréquenté, fréquentent encore ou continueront de fréquenter comme élève, parent ou enseignant. Comme pour *Titicut Follies*, le cinéaste souhaitait d'abord réaliser un film dans le Massachusetts, près de Boston, où il est né et où il enseignait à l'université. « Au départ, je voulais tourner dans une école des environs de Boston et j'ai obtenu la permission. Mais ils sont revenus sur leur engagement à cause des difficultés que rencontrait *Titicut*. Un ami de l'inspection académique de Philadelphie m'a mis en contact avec une personne à qui j'ai exposé l'ensemble de ma situation et qui a fini par me donner son accord. J'ai alors visité deux écoles : la première, Northeast High School, où j'ai tourné, et Central High School, qui était une école de garçons – je ne l'ai pas retenue parce que je me suis dit que c'était mieux de filmer dans une école mixte<sup>36</sup>. » Le film a immédiatement suscité des réactions contraires, entraînant son interdiction dans la ville de Philadelphie jusqu'en 1994. C'est l'un des trois films du cinéaste, avec *Titicut Follies* et *Primate* (1974), à avoir fait l'objet d'un conflit avec les représentants de l'institution filmée. « C'est un cas typique : ils aiment, d'abord, et ne protestent que lorsqu'on parle d'eux en mal dans la presse », dit le cinéaste. Et d'ajouter : « La directrice de *High School* (celle qui lit la lettre du gars du Vietnam) m'a accusé de faire un film contre la classe moyenne américaine, quand elle a lu ça dans les journaux. Le gynécologue de *High School* aussi était prêt à m'envoyer son avocat, mais il n'avait pas de terrain légal<sup>37</sup>. » En effet, comme le rapporte le cinéaste, loin de ces



© Zipporah films

reproches, le film lui valut même, lors de la première dans sa ville, les félicitations sincères d'une représentante conservatrice : « Lors de la première de *High School* à Boston, en 1969, Louise Day Hicks, femme très conservatrice et membre du conseil d'éducation de Boston, est venue me dire : "Quelle école merveilleuse, Monsieur Wiseman !" J'ai cru qu'elle me faisait marcher, jusqu'à ce que je comprenne qu'elle avait tout interprété selon ses valeurs personnelles, qui étaient le contraire des miennes. Les éléments parodiques lui avaient échappé. Je ne crois pas que sa réaction prouve que le film est un échec, mais elle démontre, une fois de plus, que la réalité est ambiguë. Le "vrai" film se situe entre le spectateur et l'écran<sup>38</sup>. » La dimension critique du film n'avait pas échappé à la presse, qui s'interrogea cependant sur la réception

36 Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *op. cit.*, p. 63.

37 Claire Clouzot, art. cité, p. 23.

38 Gérard Peary, « Entretien Frederick Wiseman : "Je suis incapable de prononcer des vérités générales" », *Positif*, mars 1998, n° 445, p. 94.

du film. Ainsi pouvait-on lire dans *The Saturday Review* : « La question la plus inquiétante que *High School* pose au spectateur est celle-ci : « Combien d'enseignants et d'administrateurs de notre pays, regardant ce film, n'y verront rien d'anormal<sup>39</sup>... » »

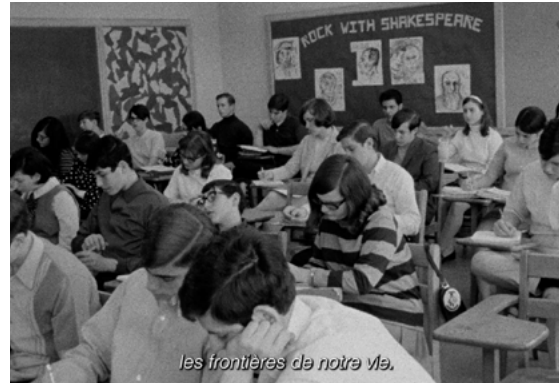
En effet, école mixte (mais où garçons et filles sont séparés pour certains cours), multiethnique (mais ne comprenant que 12 élèves noirs et 4 000 élèves blancs) et multiconfessionnelle (mais avec des cours consacrés à la famille selon des critères religieux distinguant les élèves entre eux), Northeast High School traduit à la fois une résistance et une ouverture au monde moderne à travers une administration qui impose ses normes en termes de discipline, tout en prenant le parti des élèves dans leur choix d'orientation en plaidant leur cause auprès de parents parfois réticents. Il est ainsi difficile de répondre à la question : Northeast High School à Philadelphie est-il un établissement libéral ou conservateur ?

## COURS ET MÉTHODES PÉDAGOGIQUES

Comme dans de nombreux lycées d'enseignement général, on trouve à Northeast High School des cours de langues, de chant et de sport, auxquels s'ajoutent des matières inattendues comme des cours de cuisine, d'éducation sexuelle<sup>40</sup>, d'organisation de la famille mais aussi de dactylographie. Le film nous fait entrer, pour chaque séquence, au sein de la classe *in medias res*, sans nous donner l'intitulé du cours. À travers l'enchaînement des scènes, le cinéaste souligne la diversité des matières proposées, pointant souvent des éléments qui peuvent annoncer un autre cours. La mention de Jean-Paul Sartre et de l'existentialisme en classe d'espagnol ne devance-t-elle pas le cours de français qui, en parlant de petit déjeuner, semble ouvrir sur le cours de cuisine ? De même, la lecture du poème *Casey at the Bat* (1888), d'Ernest Thayer, qui s'intéresse à un joueur de base-ball, est immédiatement suivie de la frappe d'une jeune fille qui s'entraîne à ce sport en cours de gymnastique. Cette apparente continuité d'un cours à l'autre n'en souligne pas moins des différences dans les méthodes pédagogiques. Ainsi, l'énonciation très traditionnelle, d'une voix monocorde, du poème *Casey at the Bat*, en cours d'anglais,

39 James Cass, *The Saturday Review*, 19 avril 1969.

40 L'éducation sexuelle ne sera inscrite au programme de l'enseignement secondaire en France qu'en 1973 après l'avoir été en Suède en 1955, en Allemagne en 1968, et au Danemark et en Finlande en 1970.



© Zipporah films



© Zipporah films

devant des élèves dépourvus du texte [voir l'analyse de séquence], est à l'opposé de l'étude de la chanson *The Dangling Conversation* (1966), de Simon & Garfunkel, dont les paroles sont d'abord distribuées, avant d'être lues, puis écoutées sur bande magnétique. « Rock with Shakespeare » peut-on lire sur un mur de la classe. Une expression qui semble traduire cette approche novatrice utilisant des outils modernes et se référant à des œuvres récentes.

Certains enseignants cherchent davantage que d'autres à faire participer leurs élèves. Ainsi, lors de la leçon consacrée à Martin Luther King et à la lutte contre la ségrégation, on assiste à un vote à main levée pour déterminer le nombre d'élèves qui accepterait d'appartenir à un club comprenant une minorité, une majorité ou un nombre égal de membres noirs. « Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse », souligne le professeur. On voyait ce dernier, au début du film, lire la phrase du jour de Joyce et on le reverra, à l'heure du repas, reprocher à l'un de ses collègues sa morale protestante.

Mais la séquence qui surprend le plus par sa liberté de ton est celle qui se déroule dans « le club de discussion des relations humaines<sup>41</sup> ». La parole y est donnée librement aux élèves, qui tiennent des propos acerbes vis-à-vis de l'établissement. Ces réunions à l'intérieur du lycée avaient lieu en présence d'une enseignante et en-dehors des heures de cours. Pour connaître la philosophie de Northeast High School, sans doute faut-il nous référer aux maximes, pensées et citations qui figurent dans le film.

Ainsi, une phrase de l'Écclésiaste est reproduite sur le pupitre de la scène de l'amphithéâtre où sont donnés les cours d'éducation sexuelle et où aura lieu la parade militaire et la lecture de la lettre de Bob Walters au terme du film : « Tout ce que ta main trouve à faire avec ta force, fais-le. » Cette citation entre en résonance avec celle de Joyce, citée au début : « La vie est cause et effet. On crée son lendemain à tout instant par nos raisons, nos pensées et nos actes d'aujourd'hui. » On trouve dans le couloir une citation de Thomas Dewar : « Les esprits sont comme des parachutes. Ils ne fonctionnent que lorsqu'ils sont ouverts. » L'auteur, distillateur de whisky, ayant vécu entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, fut un entrepreneur averti, à l'origine d'une marque familiale devenue mondialement célèbre. Une autre maxime est lue par la professeure d'anglais : « Le dictionnaire est le seul endroit où "succès" vient avant "travail". » Si ces pensées proviennent de sources variées, on remarque cependant une identité morale de l'action et de la responsabilité renvoyant au protestantisme. En ce sens, les valeurs qui sont transmises à Northeast High School apparaissent à la fois libérales et conservatrices, encourageant l'action, tout en défendant la tradition que représentent la patrie et la famille.

## RELATIONS AVEC L'ADMINISTRATION

Le fonctionnement de l'institution amène Wiseman à s'intéresser non seulement aux cours, mais aussi aux relations des élèves et des parents avec l'administration, qui est un des lieux du pouvoir où se définit l'idéologie derrière l'enseignement. Le bureau de M. Allen constitue un espace central dans le film, où



© Zipporah films

est rappelé le règlement et son application. Également professeur d'histoire, diplômé de l'université de Philadelphie, comme l'indique l'inscription sur sa bague, M. Allen est le « doyen de discipline », un poste auquel il semble attaché.

Se souvenant de sa rencontre avec cette figure du film, Wiseman écrit : « Le premier jour à Northeast High School, à Philadelphie, pour *High School*, (...) un homme s'est présenté à moi comme le "doyen de discipline". J'ai trouvé que c'était une description de poste curieuse ou, du moins, quelque peu ambiguë. Il m'a alors proposé, pour mieux comprendre sa fonction, de venir un matin à son bureau, à 9 h 15, pour y découvrir les "coupables" faisant la queue devant sa porte. (...) C'était un mini-tribunal de police, et le doyen de discipline jouait le rôle à la fois de procureur et de juge, pour des délits tels que lancer de la craie en classe, tabasser un autre élève, arriver en retard à l'étude ou enfermer un autre élève, parfois un professeur dans un placard<sup>42</sup>. » Portant une chemise à manches courtes, des lunettes à montures noires, une coupe en brosse, M. Allen affiche une allure militaire, renforcée par la photographie du drapeau américain près de son bureau. Il ne se contente pas de faire respecter la loi, mais veut s'assurer que la fonction de celle-ci est bien comprise par les élèves. Ainsi, il se montre sévère envers ceux qui acceptent d'obéir tout en désapprouvant secrètement son jugement par leur

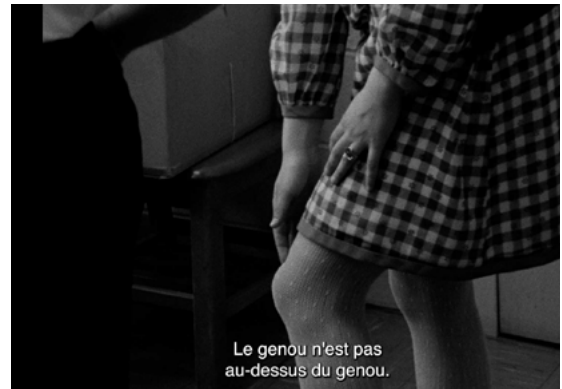
41 « The human relations discussion club », c'est ainsi que Wiseman désigne ces séances dans le chapitre « High School » du livre d'Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, University of California Press, 1971, p. 75.

42 Marie-Christine de Navacelle, Joshua Siegel, *Frederick Wiseman*, © Éditions Gallimard/MoMA, 2010, p. 31.

regard ou le ton de leur voix, exagérant le respect en répétant « Yes, Sir ». À l'inverse, il se montre compréhensif envers ceux qui, sans remettre en cause son autorité, continuent à critiquer le bien-fondé de leur punition. Il s'agit de se comporter « en homme », en acceptant une sanction, même injuste, comme il est dit à Michael [voir l'analyse de séquence]. Si M. Allen ne remet pas en cause le jugement des professeurs, il peut s'opposer à celui des médecins, extérieurs à l'école. « Nous jugerons si tu es apte ou pas », dit-il à l'élève qui refuse de se mettre en tenue de sport. L'autorité de l'établissement prime sur tout autre institution. Il semblerait cependant que des non-dits pèsent sur certaines situations. Ainsi la raison réelle de l'altercation entre Pergolino et Levine, deux élèves convoqués dans son bureau, ne nous sera jamais donnée, ni par l'un ni par l'autre. Comme si tous deux gardaient le secret sur un échange qui n'a pas à être divulgué. Nous remarquons que seuls des épisodes mettant en scène des garçons nous sont montrés dans le bureau de M. Allen. D'autres cas, concernant des filles, apparaissent cependant dans le film. Une élève est ainsi convoquée pour répondre de son envie de porter une minijupe lors du bal de fin d'année. Il s'agit de la tenue la plus fréquente chez les adolescentes de Northeast, et certainement dans le reste des États-Unis au printemps 1968, mais elle est jugée indécente pour l'événement qui se prépare. « Ce sera peut-être la mode [pour un bal de fin d'année] dans 5 ans », concède l'administrateur.

On retrouve, dans cette remarque, la dimension à la fois libérale et conservatrice de l'établissement, qui accepte d'opérer des changements en suivant la décision de la majorité. Une discussion s'engage pour savoir ce que signifie « jusqu'au genou » : cela renvoie-t-il à « au-dessus » ou à « en-dessous » du genou ? On voit comment les mots peuvent être interprétés selon ceux qui les prononcent et ceux qui les reçoivent, sources de malentendus, de négociations ou de compromis. La relation avec l'administration ne concerne pas uniquement les élèves, mais aussi leurs parents. Les scènes avec le père et la mère de Rhona constituent deux moments significatifs du film.

Dans la première séquence, le père, à l'étroit dans son costume, contient difficilement sa colère. Il conteste la moyenne de sa fille dont un devoir a été jugé « fabuleux ». Il faudra toute la diplomatie de l'administrateur aux côtés du professeur pour faire entendre raison au père, lui faire admettre qu'une appréciation ne détermine pas une moyenne et pour lui dire qu'il lui faut accepter les choix de sa fille pour son



© Zipporah films



© Zipporah films

avenir, quand bien même ces derniers s'opposeraient à ses propres souhaits. Une deuxième séquence nous montre les parents en présence de leur fille. Le calme de Rhona contraste avec l'emportement précédemment manifesté par son père. Elle a conscience de le décevoir, mais estime qu'elle doit prendre des décisions qui concernent sa propre vie. En affirmant sa personnalité, elle semble paradoxalement fidèle à son père, à l'avis duquel elle se range sans révolte, quand celui-ci dit regretter que l'intelligence de sa fille ne soit pas à la hauteur de sa force physique. Ainsi, le bureau de l'administrateur devient un lieu où se démêlent des situations familiales. On peut prendre pour autre exemple la séquence entre Eileen et sa mère, lorsque celle-ci demande à sa fille ce qu'elle entend par l'expression « chahuter », qu'elle utilise fréquemment devant l'administratrice comme chez elle, minimisant par ce verbe son comportement. On lui dit qu'elle a le potentiel d'être une meneuse et qu'elle doit en prendre conscience. Par sa fronde, n'est-elle pas justement consciente de ce pouvoir qu'on lui reconnaît et dont on regrette l'usage ?



© Zipporah films



© Zipporah films

## STÉRÉOTYPES DE GENRE

*High School* souligne à plusieurs reprises des stéréotypes de genre présents dans les propos des éducateurs. En effet, bien que Northeast High School soit un établissement mixte, certains cours se distinguent par leur séparation entre garçons et filles. C'est le cas en matière d'éducation sexuelle. L'établissement fait appel à une gynécologue pour s'adresser aux filles et à un gynécologue pour s'entretenir avec les garçons. Là où la première se tient derrière un pupitre, de manière solennelle, le second apparaît en bas de l'estrade, micro à la main, n'hésitant pas à plaisanter. Différents dans leur forme, les discours des deux intervenants sont semblables sur le fond. L'un et l'autre mettent en garde contre la multiplication des partenaires avant le mariage. L'idéal présenté est celui du couple marié et de la famille. Un documentaire scientifique insiste sur les risques de maladies vénériennes transmises à l'enfant *in utero*. La responsabilité des garçons est souvent soulignée. Leurs désirs sont présentés comme naturellement plus affirmés que ceux des jeunes filles. Cette responsabilité semble toutefois en contradiction avec les plaisanteries du gynécologue. Le premier stéréotype de genre apparaît dès le générique d'ouverture, à travers une publicité pour la société laitière Penn Maid que l'on peut traduire par « la Servante de Pennsylvanie ». Son logo représente une vache avec de longs cils et du rouge à lèvres. Son corps, formé d'un bidon de lait à l'horizontale, porte l'inscription « Penn Maid Dairy Products », les « produits journaliers de la Servante de Pennsylvanie ». Le caractère anthropomorphe de la publicité semble désigner aussi bien l'animal qui donne son lait que la ménagère qui achète ces produits. On remarque que les propos les plus sévères

envers les jeunes filles sont tenus par des enseignantes. Un cours de maintien en vue d'un défilé devient une séance d'humiliation quant à la forme des jambes ou des bras des jeunes filles, qui sont désignées par des numéros. L'enseignante d'éducation physique, qui reproche à une lycéenne de vouloir porter une minijupe pour le bal de fin d'année, reconnaît ne pas pouvoir monter facilement en voiture ni marcher sans entrave en robe de gala, mais accepte ces contraintes. Cette même enseignante, encourageant ses élèves lors d'un exercice aux anneaux, les compare à Tarzan, renvoyant à un héros masculin et non féminin. Dans les cours d'éducation physique, des tenues différentes sont imposées aux garçons et aux filles, qui évoluent dans des groupes séparés.

Les jeunes filles portent une combinaison noire, avec une ceinture que toutes ne referment pas, des chaussettes blanches et des chaussures noires. Quant aux garçons, ils sont vêtus d'un tee-shirt et d'un short blancs, avec des chaussettes et des baskets assorties. La danse sur la chanson *Simon Says*, du groupe 1910 Fruitgum Company, est le premier exercice dans lequel nous voyons s'entraîner les jeunes filles, qui reproduisent les ordres énoncés par les paroles de la chanson, version anglaise du jeu « Jacques a dit<sup>43</sup> ». C'est à un exercice plus surprenant auquel se livrent les garçons, quand ils se disputent un ballon de baudruche à la forme ronde comme la lune. Sans règlement apparent, dans une joyeuse mêlée, ils courent derrière l'objet, essayant de se l'accaparer. Doit-on y voir une métaphore de la conquête spatiale ?

43 C'est sous ce titre que Claude François adaptera en français la chanson *Simon Says*, durant cette même année 1968.





© Zipporah films

Le projet Sparc de vol simulé rassemble uniquement des garçons au sein de l'établissement. Lors de la fête de fin d'année, alors que les filles, au second plan, sont déguisées en joueurs de football américain, les garçons se travestissent en pom-pom girls. De manière parodique, les stéréotypes de genre sont plus que jamais mis en avant dans cette séquence.

### LANGAGE CORPOREL

Le langage corporel des enseignants, des élèves, comme celui des parents tient souvent lieu dans le film de commentaire, souligné par les zooms et les plans de coupe. Ce langage traduit une forme de résistance de la part des élèves, qui ne prennent la parole que dans les bureaux de l'administration ou dans « le club de discussion des relations humaines ». Ainsi, lors de la lecture du poème *Casey at the Bat*, le cinéaste multiplie les gros plans sur les visages des lycéens. Wiseman a souvent expliqué la manière dont il filmait les scènes de réunion : « Quand c'est intéressant, on tourne des plans larges et quand ça ne l'est pas, on fait des gros plans<sup>44</sup> », rappelle-t-il.

La multiplication des plans de coupe sur les visages dans cette séquence de lecture souligne le désarroi des élèves, qui cherchent à croiser le regard de

44 Thomas Aidan et Sandrine Marques, « La réalité est si compliquée », entretien avec Frederick Wiseman, *La Septième Obsession*, n° 4, avril-mai 2016.

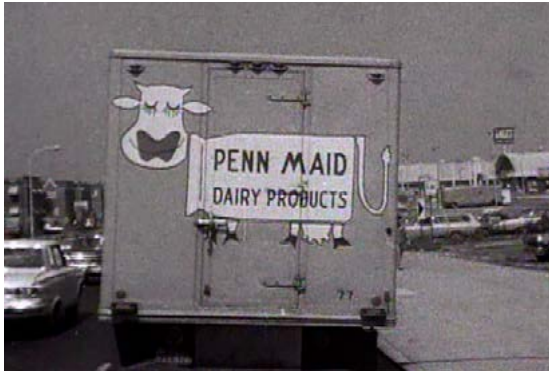


© Zipporah films

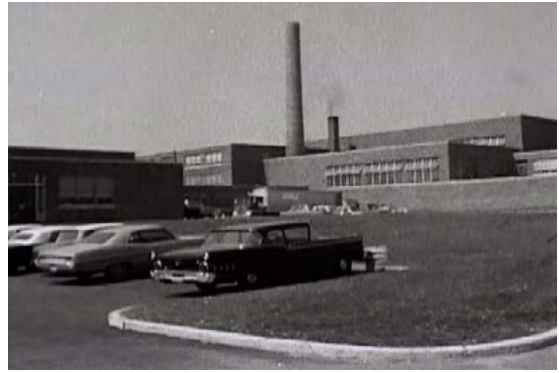
l'enseignante [voir l'analyse de la séquence]. Dans ce langage corporel, les objets jouent un rôle important. Les deux téléphones posés au premier plan sur le bureau de l'administrateur, lors de la réunion avec Rhona et ses parents, semblent faire référence à la communication difficile entre le père et la fille. Le fait que celui-ci se penche pour apparaître dans le cadre en même temps que sa fille montre qu'ils restent proches, malgré la distance qui les sépare. Le gros plan sur la main de la mère de Rhona, sur le rebord de la chaise, quand elle écoute son mari parler avec l'administrateur ou le geste de la mère d'Eileen parcourant son sac à main soulignent leur nervosité. Plusieurs élèves montrent, par leur attitude, une certaine désinvolture, comme le lycéen au dos tourné qui téléphone dans le couloir et ne répond pas à l'administrateur qui lui dit de raccrocher. On retrouvera cette même posture, dans le bureau de M. Allen, de la part de l'adolescent accusé d'avoir frappé son camarade. C'est dans « le club de discussion des relations humaines » que le langage corporel s'exprime avec plus de liberté, à travers les lunettes noires et le collier hippie de Mark, son sourire et le fait d'embrasser une jeune fille. Tout semble relever d'une provocation assumée.

### ÉCHOS DU MONDE EXTÉRIEUR

À l'exception du générique d'ouverture, qui suit un trajet en voiture dans les quartiers nord de Philadelphie, l'intégralité de *High School* se situe dans les murs du lycée.



1



2

1, 2 et 3 © Zipporah films

Le monde extérieur est toutefois présent à travers les cours ou les discussions sur l'orientation des élèves. Les événements politiques s'invitent également dans l'école lorsque, après l'assassinat de Martin Luther King, un groupe de discussion est organisé pour évoquer son combat contre la ségrégation raciale et la pauvreté. Ce même jour, une personne extérieure à l'institution, un officier de police, fait une apparition dans un couloir de l'établissement.

Un an avant la mission Apollo 11, qui va permettre aux États-Unis d'envoyer le premier homme sur la Lune, trois élèves participent à une simulation de vol, soulignant l'importance de ce rêve spatial dans le cadre de leur formation au lycée. Mais c'est la guerre du Vietnam qui représente l'écho du monde extérieur le plus important en occupant toute la dernière partie du film. Un jeune soldat en permission s'entretient avec son ancien professeur de gymnastique. Ils évoquent la situation d'un autre appelé revenu blessé et qui ne pourra plus jouer au football. Le film se termine avec la lecture de la lettre de Bob Walters, qui déclare faire don de ses économies à ceux qui, comme lui, passeront par cet établissement. En évoquant son parcours, la principale souligne qu'il aurait pu échouer et n'être personne. Son obéissance est citée comme un exemple de réussite. Se définissant comme « un corps qui accomplit un travail », il semble lui-même se penser comme une simple pièce sur un échiquier. Le cinéaste déclarera : « *High School* est une comédie triste. Comique parce que les valeurs des enseignants étaient si stupides et triste parce que ça touche à la vie des jeunes<sup>45</sup>. » Et d'ajouter : « À



3

mon avis, le but de l'éducation est de développer un cerveau qui a la capacité de raisonner, de questionner, de penser par soi-même. Mais ce n'est pas l'école qui permet l'argumentation ici : ce sont les élèves qui s'autorisent à discuter<sup>46</sup> ! » On peut cependant nuancer cette vision, car il n'est pas certain que tous les enseignants partagent le point de vue de la principale et que l'ensemble des élèves suive le chemin de Bob Walters. La séquence finale révèle cependant que cet itinéraire est considéré comme un accomplissement par la directrice de l'établissement.

En découvrant Northeast High School à travers son parking et ses cheminées, Wiseman avait été frappé par la ressemblance du bâtiment avec une usine. L'élève est-il conditionné par l'établissement pour se résigner à son sort ? Il est difficile de ne pas penser aux paroles de M. Allen à Michael, lui demandant d'être un homme en acceptant une punition qu'il juge injuste [voir l'analyse de la séquence].

45 Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *op. cit.*, p. 64.

46 *Ibid.*, p. 77.

# HIGH SCHOOL, UN HÉRITAGE MULTIPLE

## UN TITRE REPRIS DANS L'ŒUVRE DU CINÉASTE

Frederick Wiseman a souvent estimé que son œuvre ne constituait qu'un seul et même film de plusieurs heures dont il aimerait achever la réalisation après un cinquantième et dernier long-métrage. À l'intérieur de cet ensemble, qui reste encore à terminer et pourrait rester en chantier au-delà d'un cinquantième film<sup>47</sup>, *High School* occupe une place particulière. En effet, l'enseignement n'était-il pas destiné à devenir un sujet récurrent dans l'œuvre du cinéaste, ancien professeur de droit criminel ? C'est à l'occasion de la présentation de *High School* au festival de New York, en 1969, en même temps que son film suivant, *Law and Order* (1969), que la critique Pauline Kael rédige la première étude importante sur l'œuvre de Wiseman, qu'elle considère « comme l'intelligence la plus sophistiquée qui soit entrée dans le domaine du documentaire ces dernières années »<sup>48</sup>. Considérant ses trois premiers films, elle écrit : « Les documentaires de Wiseman montrent ce qui n'est pas pris en compte dans les films de fiction et les documentaires standard qui simplifient volontairement leur sujet<sup>49</sup>. » *High School* lui apparaît alors comme un film permettant de redécouvrir ce qu'on savait déjà ou que l'on devrait savoir. Elle émettra cependant une réserve vis-à-vis du cinéaste : « On aimerait souvent avoir plus d'informations sur les gens et leur situation qu'il n'en donne, mais c'est peut-être moins une critique de la méthode Wiseman qu'une preuve de sa capacité à nous intéresser à ses sujets<sup>50</sup>. » Ce sentiment de manque sera comblé dans les films suivants du réalisateur, dont plusieurs scènes résonnent avec *High School*. En 1994, vingt-six ans après son deuxième film, le cinéaste consacre un nouveau long-métrage à une école secondaire en s'intéressant cette fois-ci au Central Park East Secondary School, un

lycée pilote au cœur du Harlem hispanique de New York qui devient le sujet de *High School II*. Le chiffre « II » figurant après « High School » doit moins être entendu, dans ce cas, comme une suite au film de 1968, que comme une version différente à travers un autre enseignement, une autre ville et une autre époque. En effet, contrairement au premier *High School*, Wiseman s'intéresse ici autant aux discussions entre enseignants qu'entre élèves, montrant un encadrement individuel de ces derniers et la présence d'ordinateurs favorisant un apprentissage autonome. Si la plupart des élèves sont noirs et hispaniques, les professeurs sont majoritairement blancs. Une réalité qui est présentée comme un problème par l'un des élèves. Comme dans le film de 1968, on y trouve un cours d'éducation sexuelle, mais proposé ici aux enseignants par l'un de leurs collègues, pour les former à la prévention contre le sida. Si la comparaison des deux films permet de voir une évolution, on remarque cependant certaines continuités révélatrices de la société américaine. Ainsi, à l'assassinat de Martin Luther King, dans *High School*, répond le procès des policiers après l'arrestation de Rodney King, dans *High School II*. C'est également sur un discours de la principale que s'achève le film. La directrice définit un idéal d'enseignement très différent de celui énoncé en 1968. Il est à noter que ce deuxième *High School* a été tourné en 1994, l'année même où l'interdiction du *High School* de 1968 a été levée dans la ville de Philadelphie. Mais *High School* résonne avec d'autres films dans l'œuvre de Wiseman, comme *Basic Training* (1971), qui suit l'entraînement militaire des GI au moment de la guerre au Vietnam, un écho à la toute dernière partie du film de 1968. S'intéressant au tribunal pour enfants de Memphis, une séquence de *Juvenile Court* (1973) semble reprendre les discussions du film de 1968 sur l'obéissance et la tenue vestimentaire des jeunes filles quand une lycéenne est interrogée sur son refus de porter un soutien-gorge au lycée. La condamnation, au terme du film, d'un jeune homme qui plaide son innocence semble aussi résonner avec l'argumentation de Michael dans *High School*. En 1986, le cinéaste consacre quatre films (*Blind, Deaf, Adjustment & Work, Multi-Handicapped*) au monde du handicap et aux institutions spécialisées recevant des élèves. Si *At Berkeley* (2013) peut être vu

47 Avec humour, le cinéaste déclare : « Si j'arrive à 50, je dirai 55, puis 60. », Benito Vila, art. cité.

48 Pauline Kael, « High School », *The New Yorker*, n° 45, 18 octobre 1969.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*



*Elephant*, film réalisé par Gus Van Sant, 2003, avec John Robinson.

© HBO Films/Fine Line. Photo: © Collection ChristopheL



© Zipporah films

comme une autre suite de *High School*, montrant les cours de la prestigieuse université californienne, la plus belle scène en établissement scolaire dans un film de Wiseman se trouve certainement dans *Belfast, Maine* (1999), lors d'un cours portant sur *Moby Dick* qui souligne l'attention des élèves devant la richesse des propos de leur professeur.

### LE HIGH SCHOOL MOVIE, UNE NOUVELLE INSTITUTION DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN CONTEMPORAIN

Les documentaires de Frederick Wiseman ont souvent servi de référence à des films de fiction. Ainsi, avant de tourner la première partie de *Full Metal Jacket* (1987), Stanley Kubrick s'est adressé à Zipporah Films<sup>51</sup> pour louer une copie 16 mm de *Basic Training* (1971). L'hôpital psychiatrique de *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975) de Milos Forman s'inspire de l'asile pénitencier de *Titicut Follies* (1967). Cette dimension dramatique a toujours été revendiquée par le cinéaste qui a pu ainsi dire de ses films : « Mais c'est des fictions ! J'ai fait des films appartenant à des genres : policier (*Law and Order*), science-fiction (*Primate*), délinquance juvénile (*Juvenile Court*), une comédie de situation (*Welfare*)<sup>52</sup>. » En prolongeant cette liste, on peut se demander si *High School* ne constitue pas un film pionnier, annonçant un genre nouveau qui va se développer après la sortie du film. En effet, ce deuxième long-métrage de

Wiseman apparaît comme un trait d'union entre deux époques. La première correspond à l'image qui est donnée du lycée américain dans les années 1950 et 1960, avec des films comme *Graine de violence* (Richard Brooks, 1955), *La Fureur de vivre* (Nicholas Ray, 1955) ou *Up the Down Staircase* (Robert Mulligan, 1967). Cette vision perdurera d'ailleurs sous une forme nostalgique dans les années 1970, avec des œuvres telles que *The Last Picture Show* (Peter Bogdanovich, 1971), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Grease* (Randal Kleiser, 1978), voire jusque dans les années 1980, avec, par exemple, *Outsiders* (Francis Ford Coppola, 1983), *Retour vers le futur* (Robert Zemeckis, 1985) ou *Peggy Sue s'est mariée* (Francis Ford Coppola, 1986). La seconde époque caractérise la façon dont le lycée américain contemporain est représenté depuis le milieu des années 1970, par exemple dans *Carrie au bal du Diable* (Brian De Palma, 1976). Cette image va se développer dans les années 1980 et 1990 en privilégiant la comédie, dans des films tels que *La Folle Journée de Ferris Bueller* (John Hughes, 1986) ou *Rushmore* (Wes Anderson, 1998), mais on retrouve également cette image dans d'autres genres, que ce soit dans le drame (*Fame*, Alan Parker, 1980) ou dans le film fantastique (*Donnie Darko*, Richard Kelly, 2001). Cette deuxième époque institue le *high school movie* comme un genre en lien avec le *teen movie*, à travers ses images récurrentes de casiers dans les couloirs, de terrains de sport, de bals de promotion. En 2003, Gus Van Sant remporte la Palme d'or avec *Elephant*. S'inspirant de la fusillade qui s'est produite au lycée Colombine le 20 avril 1999, le cinéaste suit le parcours d'adolescents au cours d'une journée jusqu'au moment fatidique. L'élaboration du montage, croisant les itinéraires pour remonter en arrière ou reprendre le fil d'un parcours là où il s'était arrêté à travers un autre angle, offre une vision à la fois subjective et objective d'une histoire.

51 Portant le prénom de son épouse, Zipporah Films est le nom de la société de production de Frederick Wiseman, créée en 1970.

52 Claire Clouzot, art. cité, p. 27.

Les nombreux plans-séquences filmant les personnages de dos, arpentant des couloirs, sont comme une citation de la ronde du surveillant de *High School*.

En 2010, la chaîne de télévision américaine A&E diffuse une émission de télé-réalité en sept épisodes, intitulée *Teach: Tony Danza*, qui suit les premiers pas comme professeur d'anglais à Northeast High School de l'acteur Tony Danza. Nous nous retrouvons ainsi dans l'établissement où a été tourné le deuxième long-métrage de Wiseman, quarante-deux ans après, à travers, cette fois-ci, un format documentaire télévisuel qui montre les interrogations de l'enseignant novice et le scepticisme de ses élèves.

### FILMER L'ENSEIGNEMENT AUJOURD'HUI DANS LE CINÉMA DOCUMENTAIRE : VARIATIONS ET CONTINUITÉ AVEC LA MÉTHODE WISEMAN

L'approche du cinéma direct selon Frederick Wiseman, prenant pour objet une institution, sans commentaire ni interview, aura une influence importante chez de nombreux réalisateurs français. Si Raymond Depardon apparaît comme l'un des cinéastes les plus proches de Wiseman, on note cependant que le thème de l'éducation est absent de son œuvre. On le trouve chez Nicolas Philibert avec *Être et Avoir* (2002), qui s'intéresse à une classe unique à Saint-Étienne-sur-Usson. Le film, qui rassemble des élèves de différents âges, se construit autour de la figure de l'instituteur, Georges Lopez. La technique utilisée est bien celle du cinéma direct, mais le long métrage comprend un entretien avec l'enseignant qui rompt avec la méthode Wiseman. En 2018, Claire Simon donne la parole aux adolescents de l'option cinéma du lycée Romain-Rolland d'Ivry-sur-Seine, avec *Premières Solitudes*. Le film garde son caractère documentaire, mais s'éloigne du cinéma direct par l'utilisation de la musique et de la voix off, se rapprochant de la fiction. *Nous, princesses de Clèves* (Régis Sauder, 2011) et *Chante ton bac d'abord* (David André, 2014) avaient exploré la même voie, par la mise en abîme du roman de M<sup>me</sup> de La Fayette et par des passages chantés accompagnant les portraits des lycéens. Deux réalisations plus anciennes pour la télévision française se rapprochent plus précisément de la méthode Wiseman. En 1995, *Un Lycée pas comme les autres*, de Jean-Michel Barjol, s'intéresse au lycée Eugène-Freyssinet de Saint-Brieuc, dont la particularité est d'être un lycée professionnel, un lycée technique du bâtiment et des travaux publics et un lycée d'enseignement général, permettant des



*Les Élèves du cours préparatoire*,  
film réalisé par Abbas Kiarostami, 1984.  
© 1984 Kanoon. Avec l'autorisation de mk2 Films.



© Zipporah films

passerelles d'un cursus à l'autre. Bien que le documentaire comporte des entretiens, ceux-ci sont présentés comme des discussions spontanées à l'intérieur du film, n'en brisant pas la fluidité. *La Loi du collège* (1994), de Mariana Otero, feuilleton documentaire en six épisodes, tourné à Saint-Denis est également fidèle au cinéma direct. De brefs commentaires introduisent des séquences, sans remettre en cause la forme essentielle du film. D'autres réalisateurs, dont l'approche documentaire relève davantage du dispositif ou du commentaire, se sont inspirés de Wiseman, à l'échelle d'un film entier ou d'un extrait significatif. En effet, en 1984, *Les Élèves du cours préparatoire*, d'Abbas Kiarostami, suit l'entrée en primaire de jeunes enfants iraniens filmés dans la cour de récréation ou dans le bureau du directeur. Le réalisateur respecte le principe du cinéma direct, sans mise en abîme ou interférence de l'équipe du tournage dans le déroulement des séquences. Bien que



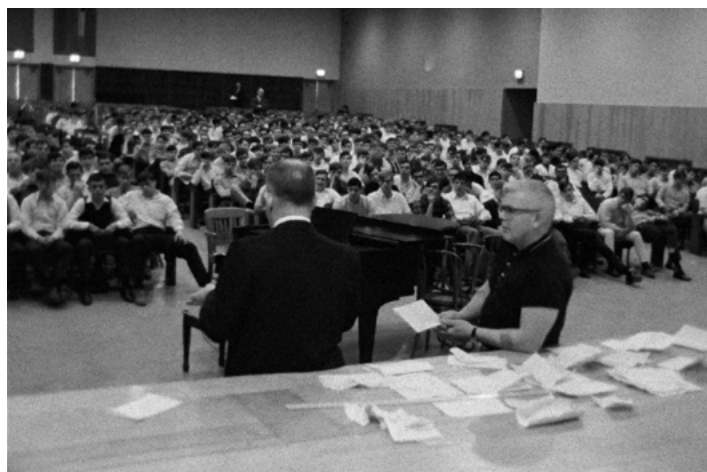
s'intéressant à un autre niveau scolaire, *Les Élèves du cours préparatoire* évoque de toute évidence *High School*. Sans doute est-ce en pensant à ces deux films, qui prennent en compte le monde de l'éducation, que Serge Daney a pu qualifier Kiarostami de « Wiseman perse<sup>53</sup> », en découvrant ses films, encore peu connus en 1990 ? Citons enfin, un passage de *Sans soleil* (1983), de Chris Marker, qui évoque également *High School*. Dans les dernières séquences du film, le cinéaste s'intéresse à un rituel de passage dans la société japonaise : « Le 15 janvier est le jour des vingt ans, une cérémonie obligée dans la vie d'une jeune Japonaise. Les municipalités distribuent des petits sacs remplis de cadeaux, d'agendas, de recommandations : comment être une bonne citoyenne, une bonne mère, une bonne épouse. Ce jour-là, toute fille âgée de vingt ans peut téléphoner gratuitement à sa famille, en n'importe quel endroit du Japon. Travail, famille, patrie, c'est l'antichambre de l'âge adulte. Le monde des Takenoko et des chanteurs de rock s'éloigne comme une fusée. Des orateurs expliquent ce que la société attend d'elles. Combien de temps leur faudra-t-il pour oublier le secret<sup>54</sup> ? » À ce moment, le commentaire, très présent, cesse brusquement tandis que résonne une musique élégiaque. Des plans nous montrent les mains des jeunes filles en kimono transies de froid. Dans un amphithéâtre, nous les voyons écouter les conseils qui leur sont donnés. Au premier rang, apparaissent quelques hommes, dans un auditoire largement féminin. Une profonde mélancolie se dégage de la scène, qui rappelle certains passages de *High School*, où hommes et femmes étaient également séparés pour les cours d'éducation sexuelle.

*High School* inspire ainsi de nombreux films, tout en restant une œuvre unique qui, comme tous les longs-métrages de Wiseman, garde sa puissance initiale, mais aussi sa valeur de témoignage sur une époque précise.



*Sans soleil*, film réalisé par Chris Marker, 1983.

© 1983 Argos Films/Chris Marker



© Zipporah films

53 Serge Daney, « Téhéran 1990. Images fondues au noir dans Téhéran sans visage », *Libération*, 3 et 4 mars 1990, repris in *La Maison cinéma et le monde*, vol. 3 : *Les années Libé 1986-1991*, P.O.L., 2012, p. 519.

54 Chris Marker, « *Sans soleil* », *Trafic*, n° 6, printemps 1993, p. 95. Le texte fait référence à d'autres parties du film autour de la jeunesse à travers les Takenoko, « bébés Martiens » qui dansent tous les dimanches au parc Yoyogi, et la jeunesse du quartier de Shinjuku, amatrice de concerts de rock regardés sur des écrans géants et qui « sait d'évidence qu'elle n'est pas sur une rampe de lancement pour la vraie vie, qu'elle-même est une vie, à consommer tout de suite comme les groseilles » (*Ibid.*, p. 87). C'est ce secret dont parle le film.



# BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

## BIBLIOGRAPHIE

### Le cinéma direct

Collectif, « Le cinéma et la vérité », *Artsept*, n° 2, avril/juin 1963.

Séverine Graff, *Le Cinéma-Vérité. Films et controverses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

André S. Labarthe et Louis Marcorelles, « Entretien avec Robert Drew et Richard Leacock », *Cahiers du cinéma*, n° 140, février 1963.

Richard Leacock, « La caméra passe-partout », *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959.

Louis Marcorelles, « L'expérience Leacock », *Cahiers du cinéma*, n° 140, février 1963.

Louis Marcorelles, « La Foire aux vérités », *Cahiers du cinéma*, n° 143, mai 1963.

Gilles Marsolais, *L'Aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, « Cinéma-club », 1974.

Dave Saunders, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Londres/New York, Wallflower Press, 2007.

Caroline Zéau, *Le Cinéma direct. Un art de la mise en scène*, L'Âge d'homme, 2020.

### Le cinéma de Frederick Wiseman

Thomas Aidan, Sandrine Marques, « La réalité est si compliquée », entretien avec Frederick Wiseman, *La Septième Obsession*, n° 4, avril-mai 2016.

Thomas R. Atkins, *Frederick Wiseman*, New York, Monarch Press, 1976.

Thomas W. Benson et Carolyn Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.

Claire Clouzot, « Mort et résurrection du réalisme américain. Entretien avec Wiseman », *Écran*, n° 50, 15 septembre 1976.

Maurice Darmon, *Frederick Wiseman. Chroniques américaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le spectaculaire », 2013.

Bastien Deroussent, Chiara Zappalà, « Rencontre avec Frederick Wiseman », *Il était une fois le cinéma*, mai 2012.

Laura Fredducci, Quentin Mével et Séverine Rocaboy, *Frederick Wiseman, à l'écoute*, Playlist Society, « Entretien/cinéma », 2017.

Charlotte Garson, « Le complot pour l'Amérique. Entretien avec Frederick Wiseman », *Cahiers du cinéma*, n° 769, octobre 2020.

Julien Gester, « Frederick Wiseman : "La vie est une expérience très étrange" », *Libération*, 16 octobre 2020.

Barry Keith Grant, *Voyages of Discovery: The Cinema of Frederick Wiseman*, Champaign, University of Illinois Press, 1992.

Marie-Christine de Navacelle et Joshua Siegel, *Frederick Wiseman*, Paris/New York, Gallimard/MoMA, 2010.

François Niney, « Wiseman, le direct sans commentaire. Entretien avec Frederick Wiseman », de François Niney (dir.), *Dans le réel : la fiction*, Groupement national des cinémas de recherche, 2001.

Philippe Pilard, « Rencontre avec Fred Wiseman », *La revue du cinéma, image et son*, n° 337, mars 1979.

Philippe Pilard, « Wiseman : discours de la méthode », *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Paris, Cerf-Corlet, 2006.

Benito Vila, « Frederick Wiseman: the director who makes the ordinary extraordinary », *Please Kill Me*, 25 mars 2020.

Frederick Wiseman, « Wiseman par Wiseman, "Je fais l'effort de ne pas simplifier les événements" », *Images documentaires*, n° 85/86, juin 2016.

### High School

David Bordwell et Kristin Thompson, « Forme et style du documentaire : *High School* », *L'Art du film. Une introduction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Arts & cinéma », 2014.

Camille Bui, *High School, de Frederick Wiseman, 1968*, dossier n° 212 du programme « Lycéens et apprentis au cinéma », CNC/Capricci, 2023.

Pauline Kael, « *High School* », *The New Yorker*, n° 45, 18 octobre 1969, repris in Thomas R. Atkins, *Frederick Wiseman*, Monarch Film Studies, Simon & Schuster, Inc., 1976.

Barry Keith Grant, *Five Films by Frederick Wiseman: Ticut Folies, High School, Welfare, High School II, Public Housing*, Berkeley, University of California Press, 2006.

Anne Mortal, *Frederick Wiseman. High School*, Neuilly-sur-Seine, Atlante, « Clefs Bac », 2023.

Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press, 1971.

## FILMOGRAPHIE

Frederick Wiseman, *Intégrale* :

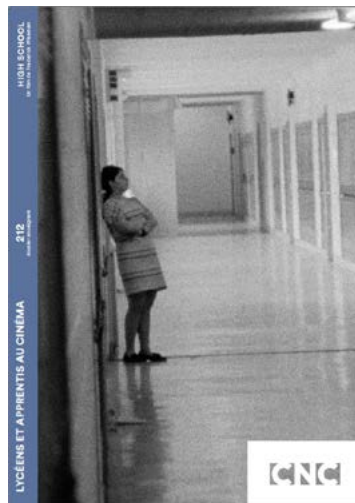
- vol. 1 (1968-1979), Paris, Blaq Out, 2015 ;
- vol. 2 (1980-1994), Paris, Blaq Out, 2016 ;
- vol. 3 (1995-2016), Paris, Blaq Out, 2016.

Frederick Wiseman, *Ex Libris: The New York Public Library* (2017), Blaq Out, 2018.

Frederick Wiseman, *Monrovia, Indiana* (2018), Blaq Out, 2019.

Frederick Wiseman, *City Hall* (2020), Jour2Fête, 2021.

Frederick Wiseman, *Un couple* (2022), Jour2Fête, 2023.



### Livret « Lycéens et apprentis au cinéma »

Chaque année, le film inscrit au baccalauréat rejoint le dispositif « Lycéens et apprentis au cinéma » et fait l'objet d'un livret pédagogique édité par le CNC et les éditions Capricci à retrouver sur le site du [CNC](https://www.cnc.fr).