



HAL
open science

Frederick Wiseman, le langage de la paix

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Frederick Wiseman, le langage de la paix. l'Entretemps. Scénaristes de la paix - Orient, Occident, , pp.133-149, 2014, Les points dans les poches, 978-2355391835. hal-04288229

HAL Id: hal-04288229

<https://hal.science/hal-04288229>

Submitted on 15 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Titre : *Frederick Wiseman, le langage de la paix*

Auteur : Agathe Torti Alcajaga (Pléiade, EA 7338 – RADAC). IdRef : 160528305.

Publié dans : Brigitte Gauthier ed., *Scénaristes de la paix*, l'Entretemps, Montpellier, 2015, pp. 133-149.

Cet article s'intitule « Frederick Wiseman, le langage de la paix », bien qu'il puisse sembler paradoxal d'associer ce réalisateur à un quelconque langage, fut-ce celui de la paix. En effet, il est l'auteur d'une œuvre presque exclusivement documentaire, qui, de surcroît, s'inscrit dans la veine du cinéma direct, c'est-à-dire de la prise de vue sans intervention ni commentaire auctorial.

Entre 1967 et 2011, Frederick Wiseman a réalisé trente-sept documentaires contre seulement deux longs métrages de fiction – dont l'un n'est d'ailleurs qu'une fiction indirecte, puisqu'il s'agit de la captation d'une de ses cinq mises en scène de théâtre. Il est notable que deux de ces cinq mises en scène portent sur la même œuvre (*La dernière lettre*, adaptation d'un texte court de Vassili Grossman), puisque ceci ramène en fin de compte son travail fictionnel au théâtre à trois créations. Sur ces trente-sept documentaires, trente-quatre ont pour sujet des lieux institutionnels américains soit fermés (un hôpital, un lycée, un commissariat, etc.), soit ouverts (la zone du Canal de Panama (encore sous contrôle américain en 1977), la station de ski d'Aspen, la ville côtière américaine de Belfast, etc.). Les trois autres films – de même que *La dernière lettre* – sont tournés en France sur trois lieux de spectacles assez différents : la Comédie-Française, l'Opéra de Paris et le Crazy Horse. Frederick Wiseman est donc principalement considéré comme un documentariste de la société américaine, un « chroniqueur du monde occidental », dans les termes de Philippe Pilard¹, et l'immense majorité des études qui lui sont consacrées met en avant l'intérêt sociologique de son œuvre. Il est vrai que la diversité de ses films, leur longueur (2h 45 en moyenne !), leur absence de commentaires offre à qui les regarde une expérience d'immersion profonde dans cette société, ce qui fait même dire à son auteur que son œuvre « n'est constituée que d'un seul très long film de quatre-vingt heures » !² Les commentateurs soulignent la filiation de sa démarche avec la microsociologie interactionnelle du sociologue Erving Goffman, qui s'applique à décrire les interactions personnelles ténues mais représentatives des milieux sociaux dans lesquelles elles s'expriment et qui, largement, les formatent – une sociologie du *gestus* de la communication interpersonnelle. Sans être sociologue, on peut effectivement remarquer que la méthode Wiseman convient parfaitement à ce type d'étude. Elle consiste à poser la caméra pour un temps assez court (quelques semaines) dans un lieu circonscrit (une institution), inconnu à l'avance et à filmer tout ce qui s'y passe ou à peu près. Le travail d'édition et de montage s'effectue après coup pour aboutir à un film qui utilisera environ 3% des rushes.³

Pendant le tournage, Wiseman ne se trouve pas à la caméra mais à la prise de son. Mettant en pratique l'adage attribué à Saint Augustin : « pour voir, écoute ». Il écoute ce qui se passe autour de lui et son écoute guide la prise d'image qu'il indique à son opérateur. Il est donc peu surprenant que ses portraits institutionnels s'impriment avant tout sur sa pellicule grâce au langage des individus qui visitent ces lieux ou qui y travaillent. Dans l'économie sémiotique des films, ce qui se dit ou manque de se dire est aussi important que ce qui se voit. Or ce langage apparaît comme celui d'une société structurellement en état de guerre. En effet, si la guerre, d'après Clausewitz, se définit comme « un acte de violence dont l'objectif est de contraindre l'adversaire à exécuter notre volonté⁴ », alors ce qui la fonde est bien l'irréductibilité des positions, l'échec de l'échange, la faillite de la communication et du langage. Violence d'état ou violence d'espèce, au-delà de

¹ PILARD, Philippe, *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Cerf-Corlet, Paris, 2006.

² Frederick WISEMAN, cité dans Bergougnan, Dominique ; Lardeau, Yann ; Le Péron, Serge, *Entretien avec Fred Wiseman, Cahiers du Cinéma*, N° 303, septembre 1979.

³ Frederick WISEMAN, préface de *Five Films by Frederick Wiseman*, p. xi.

⁴ Carl von Clausewitz, *De la guerre*, éd. Minuit, Paris, 1955, p. 51.

la question de l'œuf et de la poule, une constatation s'impose : la guerre, c'est quand le langage ne sert pas à se parler, c'est-à-dire avant tout à établir l'identité fondamentale entre émetteur et récepteur permettant la circulation des mots de l'un à l'autre.

Ainsi, dans chacun de ses films, Wiseman consacre-t-il de longues séquences à montrer des individus communiquant grâce à un langage utilitaire, d'une grande efficacité technique mais absolument dénué de vertus humanisantes. L'exemple le plus flagrant est celui de *Missile*, dans lequel un instructeur apprend à des recrues à faire fonctionner le système de lancement de missiles nucléaires en s'exprimant dans un langage codé qui finit par digérer ceux qui l'écoutent. À la fin de cette formation, après s'être imprégnées de ce langage-code, les recrues sont devenues des synonymes des instructions techniques qu'elles auront à appliquer. Elles ont été formatées par ce langage mort. Lorsqu'il n'est pas purement utilitaire, le langage est purement idéologique, ce qui est une autre forme d'utilitarisme. Ainsi, les séminaires destinés à éprouver la responsabilité morale de ces recrues, potentiellement en position d'infliger la mort de masse, se trouvent-ils d'emblée disqualifiés lorsqu'on les découvre menés par un gradé debout et assisté d'un prêtre, envers des jeunes en position hiérarchique et spatiale inférieure.

L'utilisation d'un langage mort, purement utilitaire, est le procédé dramatique le plus apparent dans les films traitant d'institutions fermées, notamment militaires. Mais Wiseman en souligne la présence dans tous les recoins de la mosaïque sociale, à l'exception notable des institutions culturelles. L'éthologue et sa *checklist* comportementale sur les singes dans *Primate* (1974), l'agent et ses conseils à l'apprenti-mannequin dans *Model* (1980), la responsable de l'hôpital et son exposé de la situation sanitaire dans *Belfast, Maine* (1999) sont autant d'exemples que l'on pourrait multiplier.

Ce que filme Wiseman n'est pas simplement la structuration d'une société par un langage mort. C'est également sa perpétuation à travers la sociabilisation des individus par ce langage et par les valeurs qu'il véhicule, autrement dit, par leur déshumanisation. Formatés par la seule logique de l'efficacité, les individus finissent par se percevoir comme de simples fonctions. Là encore, ceci est plus visible dans les films militaires et pourtant, l'exemple le plus terrifiant se trouve dans *High School I* (1968), lorsque la Principale lit la lettre du jeune homme qui la remercie pour tout ce que l'institution a fait pour lui. Il dit avoir, grâce à elle, trouvé sa place dans la société ... en rejoignant une unité combattante au Viêt-Nam où il se décrit comme « *just a body doing a job* » : « juste un corps effectuant un boulot ».

Dans les situations qui ne relèvent pas de l'efficacité sur le concret mais des questions éthiques ou tout simplement de la complexité du vécu humain, les individus sont soit muets (comme la personne dont un médecin dans *Near Death* (1989) essaye de s'assurer au téléphone qu'elle comprend bien ce qu'implique l'arrêt du respirateur artificiel pour le membre de sa famille hospitalisé), soit dotés d'un langage presque embryonnaire (les femmes battues de *Domestic Violence I* (2001), ou la jeune femme chez l'assistante sociale dans *Belfast, Maine*).

Frederick Wiseman filme dans *Welfare* (1975), un bureau d'aide sociale, dans *Titicut Follies* (1967), une prison pour malade mentaux criminels, et dans *Near Death* une unité de soins intensifs. Dans *Primate*, il s'intéresse à un centre d'expérimentation sur les singes. Lorsque la dignité, l'intégrité physique et la vie humaine ou animale sont en jeu la gestion utilitaire de celles-ci par la société qui les prend en charge suggère une malignité foncière de l'espèce humaine. Le regard caméra émanant des yeux fixes du petit singe dont on a, vivant, rasé la tête, écharné le crâne, ouvert celui-ci et retiré le cerveau sans application pratique immédiate à cette opération, résonne très lugubrement dans la conscience du spectateur.

Pour réelle qu'elle soit, la dimension sociologique des films de Wiseman et son témoignage sur le langage semble être un point de départ plutôt qu'un aboutissement, point de départ à partir duquel l'œuvre vient se hisser sur le terrain de l'éthique par la réflexion sur la condition humaine qu'elle propose et par l'engagement qu'elle constitue vis-à-vis de cette réflexion. Certains éléments récurrents tels que la narration

cinématographique (dont peu de critiques parlent, alors que Wiseman, lui, la revendique sans cesse) vont dans le sens de l'universalité plus que dans celui de l'étude clinique de fragments sociologiques.

Le choix du noir et blanc, qui, s'il se justifiait au début de la carrière de Wiseman pour des raisons techniques de sensibilité pelliculaire permettant de filmer sans un éclairage artificiel qui aurait perturbé le tournage « du réel », se poursuit bien au-delà de ces raisons techniques, puisqu'il perdure jusqu'en 1983 avec *The Store*, son premier film en couleur. À cette époque, cela fait longtemps que les reportages (même « directs ») sont passés à la couleur – banalisation de la télévision couleur dans les foyers à partir des années soixante oblige. Wiseman avoue n'avoir franchi le pas que contraint et forcé par son principal commanditaire : la télévision nationale américaine. Le noir et le blanc sont les couleurs des absolus moraux et relèvent donc bien d'un choix esthétique qui laisse transparaître la nature des interrogations qui sous-tendent l'œuvre entière. D'ailleurs, le noir et blanc ne disparaîtra pas complètement des images de Wiseman, puisque deux documentaires ultérieurs seront encore tournés ainsi⁵, de même qu'en 2002 son second film de fiction, *La dernière lettre*, qui traite directement de la question du Bien et du Mal. « Le noir et blanc », déclare Wiseman, « est plus abstrait, plus fort [que la couleur] ... »⁶

Le deuxième élément de narration cinématographique destiné à aller dans le sens d'une universalité qui transcenderait la dimension sociologique des films est le travail sur le périmétrage. En effet, l'unité de temps, de lieu et d'action objectivement inhérente au filmage de microcosmes en temps réel est soulignée par des procédures narratives qui, paradoxalement, l'universalisent. Que Wiseman revendique « un seul film de quatre-vingt heures » ne fait pas pour autant des fragments de chacun des opus qui le constitue. Son œuvre ne s'inscrit pas dans l'imaginaire du fragment, mais bien plutôt dans celle d'une totalité symbolique reprise à chacun des différents films. Ainsi, Wiseman n'hésite-t-il pas à construire de longues séquences introductives comme celle, si classique, d'un plan général des gratte-ciel de New York, suivi de plans d'ensemble du quartier de Manhattan, puis d'un plan plus resserré sur une femme entrant dans un immeuble : celui de l'agence de mannequins sur laquelle va porter le film *Model* ; il utilise généreusement le chapitrage, insérant entre les séquences des vues contextualisantes (vues de Paris dans *La Danse* (2009), *La Comédie-Française* (1996), ou *Crazy Horse* (2011), par exemple). Il n'hésite pas à clore ses films sur des rappels d'images du début (plongées identiques sur Spanish Harlem dans *High School II* (1994), entraînement d'aviron sur la Charles River dans *Near Death*, etc.). Mais Wiseman prend également soin d'insérer cet hyper-soulignement de « l'ici et maintenant » à l'intérieur d'une totalité non bornée. Ses films commencent et se terminent quasi-systématiquement de la même façon : les images et le son venant soit coloniser soit absorber les génériques de début et de fin, leur ôtant ainsi leur statut de guillemets. Nous ne donnerons ici qu'un exemple de début et un exemple de fin. *Aspen* (1991) s'ouvre sur une image de montagne accompagnée du son qui lui correspond (vent, cloches, meuglements, etc.), suivie de quatre séquences autonomes (une messe dans une chapelle, un paysan qui vient distribuer du fourrage à ses bêtes, un mariage dans une montgolfière et des skieurs sur les pistes). Puis le film continue avec une séquence de course à skis, course à l'issue de laquelle, sur la bannière d'arrivée, on lit le nom de la ville : « Aspen », qui marque le générique de début à la 7'39. Même lorsque les films commencent par un carton, celui-ci est si bref qu'il semble une indication de collure de la pellicule. Pour ce qui concerne la fin des films, on peut citer l'exemple de *Primate*, qui s'achève sur les images d'un avion qui décolle pour faire subir à des singes des tests en apesanteur, portant au-delà de la terre les tortures commencées sur elle, avion qui s'éloigne et dont le bruit demeure sur le générique de fin – donc, aussi dans la tête du spectateur lorsqu'il sort de la salle. Le fait d'annuler « par digestion » les guillemets des génériques a pour effet de suggérer que les films sont les échos d'une réalité plus vaste, universelle, qui commence avant et se poursuit après eux.

⁵ *Racetrack* (1985) et *Near Death* (1989).

⁶ Frederick WISEMAN cité par Philippe PILARD dans *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Cerf-Corlet, Paris, 2006. p. 227.

De même, toute temporalité linéaire qui irait en se développant est étouffée dès le départ (en général dans le premier quart des films) lorsqu'une scène plus verbeuse que les autres montre un personnage-clé expliquant les enjeux de la situation dans laquelle se trouvent les protagonistes. Par exemple, des policiers expliquent les missions dont ils ont la charge⁷. Des officiers briefent de nouvelles recrues⁸. Divers administrateurs exposent leur plan de travail ou les contraintes auxquelles ils doivent faire face⁹, etc. Aucun suspense, aucune possibilité de développement, de coup de théâtre n'est autorisée à prendre la main. Même dans un film comme *Near Death*, montrant pourtant des gens entre la vie et la mort, la réunion de l'équipe médicale à la troisième minute interdit de lire le film comme l'histoire de ce qui *pourrait* arriver aux patients : ce qui leur arrive, arrive, par définition, à tous ceux qui se trouvent dans ce service de soins intensifs ; dans *tout* service de soins intensifs. Là, pas ailleurs, se situe le sujet du film. La totalité des cartes est très tôt remise entre les mains du spectateur qui perçoit alors le caractère statique du temps cinématographique comme la temporalité de l'absolu.

Enfin, dans le même ordre d'idées et bien que la nomenclature précise n'en ait pas encore été faite¹⁰, on constate grâce à la diversité des univers examinés la récurrence de situations interactionnelles identiques. À un certain moment, toujours, quelqu'un explique quelque chose à quelqu'un d'autre. Quelqu'un apprend à faire quelque chose à quelqu'un d'autre. Quelqu'un présente à un groupe son analyse d'une situation. Quelqu'un commande ou dirige quelqu'un d'autre. Quelqu'un réalise quelque chose de technique, etc. Chaque film reprend la palette finalement assez étroite des interactions sociales. Ces variations sur ces quelques thèmes donnent à l'œuvre considérée dans son ensemble son caractère claustrophobique relevé par Sophie Bruneau¹¹. Elles en généralisent également le sujet, transformant l'étude de cas particuliers en une étude des invariants comportementaux humains.

C'est bien à cause des résonances universelles de son œuvre que l'on peut qualifier Wiseman de « scénariste de la paix ». En effet, face aux constatations pessimistes auxquelles l'amène son observation de l'espèce humaine par le prisme de l'*homo americanus*, Wiseman dans et par son travail, prend position. À la parole sociale morte dont il enregistre les effets autour de lui, il oppose le silence de ses films et par eux invente une parole non-verbale, une parole d'images constituant un espace de rencontre véritable. « Le film », dit-il, « c'est le point où le spectateur rencontre l'écran »¹².

Cette égalité entre le cinéaste qui prend la parole et le public qui regarde son film est en premier lieu marquée par le respect scrupuleux porté au matériau qui les unit tous deux : le réel. Wiseman parle « avec le même réel » que celui du spectateur, il ne se prétend pas dépositaire d'une vérité supérieure qu'il tenterait d'imposer par le biais d'images fabriquées. La garantie de ce respect tient d'ailleurs en ce que Wiseman ne sait pas à l'avance ce qu'il va dire dans son film. La scénarisation a lieu après le tournage. Les vers du poète Yannis Ritsos lui correspondent bien : « Ce que tu vas dire après, les mots vont te le dire »¹³ ; les « mots » étant pour lui les séquences filmées. Une très grande partie du travail de montage consiste pour Wiseman à réduire, au sens culinaire du terme, c'est-à-dire à concentrer, chaque séquence. Ainsi, d'une tranche de vie d'une heure, il tirera une dizaine de minutes sans rien changer au contenu, mais en en exhalant l'essence. C'est cette étape de compréhension du matériau par réduction qu'il scénarisera dans un deuxième temps en ordonnant les séquences de façon thématique et rythmique (et non pas chronologique). Ce n'est donc qu'une fois que Wiseman a fait sens du matériau qu'il s'autorise à prendre la parole. Encore n'est-ce jamais pour dire rien de plus que : « voilà ce que je comprends de ce que j'ai vu ».

⁷ *Sinai Field Mission, Manœuvre.*

⁸ *Basic Training, Law and Order.*

⁹ *Canal Zone, Ballet, La Comédie Française ou l'amour joué, La Danse. Le Ballet de l'Opéra de Paris.*

¹⁰ Elle a toutefois été ébauchée en 2006 par Philippe Pilard dans *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental.*

¹¹ *A propos de Frederick Wiseman, Communications*, N° 71 : Le parti pris du document, 2001.

¹² *Entretien avec Gerald Peary, Positif*, N° 445, 1988, p. 94.

¹³ *Sur une corde et autres poèmes*, Gallimard, Paris, 2001, p. 361.

C'est bien le montage lui-même qui constitue le discours de Wiseman. Bien que l'impression d'immersion totale dans le sujet traité soit réelle, le spectateur n'a jamais l'impression d'être kidnappé par le film, comme dans une fiction naturaliste. Wiseman assume sa prise de parole, même s'il le fait avec une discrétion qui peut la rendre invisible à celui qui ne sait pas regarder. Ainsi, la caméra n'hésite-t-elle pas à passer d'un plan général à un très gros plan sur un détail qui lui semble significatif par le biais de zooms parfois fulgurants, comme dans *Basic Training* (1971), où, lors d'une remise de galons solennelle filmée en plan général, la caméra montre le geste de tendresse presque incongru d'un officier qui caresse la main de sa femme. De même, les variations sur les échelles ou les oxymores sont présents pour qui veut les voir – telle la présence des petits campagnards allemands en train de jouer après l'école à côté des énormes chars américains mobilisés pour la mission d'entraînement par des adultes qui jouent à la guerre avec un sérieux qui en devient ridicule et tragique dans *Manœuvre* (1979). De même, les différences de rythme ne sont pas nivelées : un temps de la représentation coexiste à côté d'un temps des répétitions, qui coexiste avec un temps des costumiers, qui coexiste avec un temps des administrateurs dans *Crazy Horse*. Enfin, l'humour (souvent noir, ici) est bien la marque d'un point de vue. Le meilleur exemple se trouvant dans *Primate*, lorsque le respectable scientifique tente de faire bouger l'orang-outang par mimétisme, ce qui a pour effet de faire se demander lequel des deux, exactement, se trouve au bout de la laisse.

Cette distance, qui est la présentation d'un point de vue et non d'une vérité, marque l'égalité émetteur-récepteur nécessaire à toute parole humanisante, puisqu'elle implique pour le spectateur le droit d'avoir, lui aussi, un point de vue. Les films de Wiseman sont des œuvres ouvertes. Nombreux sont ceux qui n'y voient pas la même chose et aucun n'a tort. Il nous semble que les films « militaires » de Wiseman sont de vigoureux plaidoyers pacifistes. Et pourtant, nul ne peut contredire les militaires filmés par lui dont il rapporte qu'ils vinrent le remercier d'avoir fait de bons portraits de leur vie telle qu'elle est. De même, Wiseman rapporte avec stupeur que la Principale de *High School I* fut persuadée que le film était laudatif envers son établissement.

Malgré la noirceur de son œuvre, notre conviction est que Wiseman croit à la paix. Clairement pas sur le mode de l'optimisme béat, ni sur celui de l'activisme positiviste, mais comme à un mystère au sens religieux du terme – quelque chose qui se révèle et dépasse la raison, quelque chose dont il relève les signes au cœur même de cet état de guerre qui semble la signature de l'espèce. Un motif, notamment, d'abord discret, prend de plus en plus de place dans son œuvre, au point qu'au moins trois films finiront par lui être totalement consacrés : celui d'un rapport artisanal aux éléments ou aux événements de la vie qui, inexplicablement, perdure. Nous entendons par « rapport artisanal » une attitude individuelle, unique, caractérisée par l'attention, le respect, vis-à-vis de ce qui est extérieur à soi, qui peut être une matière comme une personne, et sur qui ou sur quoi l'on agit. Sarah Sékaly verra cette attitude dans le soin avec lequel une vieille dame découpe une feuille de chou pour son repas dans *Public Housing* (1997), mais les exemples sont très nombreux. Elle transparait chez un pêcheur qui mesure chaque homard pour rejeter à la mer ceux qui sont trop petits, dans la confection d'un gâteau par un pâtissier, dans les travaux de couture ou les arrangements floraux des membres d'un club du troisième âge, dans les soins ou l'écoute qu'une infirmière à domicile dispense à ses patients, ou surtout – c'est là que les exemples sont les plus évidents – dans l'activité artistique. Qu'ils soient pratiqués en amateur ou de manière professionnelle, le chant, la danse, la musique, le jeu, la couture, la scénographie imposent humilité et attention et à ce prix permettent l'éclosion d'une parole unique, originale (même si elle est parfois collective), permettent une expression ouverte, c'est-à-dire en fin de compte, humanisante, puisque celui vers qui elle est dirigée est invité à y participer. Dans ses trois grands films sur trois institutions culturelles prestigieuses (l'American Ballet Theatre de New York, la Comédie-Française et l'Opéra de Paris) Wiseman filme les débats sans fin sur les mille interprétations des textes, des gestes ou des pas des œuvres classiques, il filme les répétitions des danseurs et des acteurs remettant cent fois sur le métier leur ouvrage, il filme des créateurs de décors, de lumières qui avancent au gré de leurs questions plus qu'à celui de réponses prédéterminées. Il filme des costumiers fabriquant des pièces uniques en synergie avec ceux qui doivent les porter. Il filme des artistes de cultures, de langues, de

traditions différentes, enrichissant les productions par leur coopération. Ainsi trouve-t-il des échos de sa propre démarche et de sa propre éthique chez les autres artistes, mais aussi chez les gens ordinaires. Le modèle mortifère de la pensée, de la sensibilité, de la parole industrielles, pour dominant qu'il soit, est poreux. Il y a des surgissements vitaux qu'il n'arrive tout simplement pas à faire mourir et que l'art, notamment mais pas uniquement, régénère. Or Frederick Wiseman non seulement atteste ces surgissements dans ses images, mais par ses images, choisit également d'y participer.

Le plus emblématique et le plus bel exemple de l'attitude de Wiseman se trouve dans l'épisode où Catherine Samie instruit en tête à tête un jeune acteur de la Comédie-Française. Ils sont côte à côte, le texte ouvert entre eux deux, et elle lui dit :

Il faut que tu oses sortir tous tes verbes, et que tous les mots soient une jouissance dans ta bouche. ... Il ne faut pas que tu appuies sur les mots, il faut que tu prennes une joie égale à les dire dans ta bouche, en-ti-è-re-ment. Tu oseras les dire. Tu n'en lâcheras pas un. Tu vas les respecter tous. Tous les mots vont avoir une valeur, et ils vont être magnifiques, tu vas leur faire des caresses dans ta bouche, dans ton souffle. ... Et comme tu as du cœur, tu as du ventre, sur tes mots qui vont être entiers, tu vas lâcher ton sentiment.¹⁴

N'a-t-on pas ici tous les ingrédients d'un beau scénario de la paix ?

Références

PILARD, Philippe, *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Cerf-Corlet, Paris, 2006.

GRANT, BARRY Keith, *Five Films by Frederick Wiseman*, University of California Press, Berkeley, 2006.

DEVARRIEUX, Claire & NAVACELLE, Christine, *Boston : Frederick Wiseman*, dans *Cinéma du réel*, Paris, Autrement, 1988.

SOULEZ, Guillaume, *L'acteur et son ombre, et l'Histoire. Jeu d'acteur et dynamique rhétorique dans La dernière lettre*, dans AMIEL, Vincent ed., *L'acteur de cinéma : approches plurielles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2007.

AZALBERT, Nicolas, *La dernière lettre, Cahiers du Cinéma*, N° 573, 2002.

BERGOUGNAN, Dominique, LARDEAU, Yann, LE PÉRON, Serge, *Entretien avec Fred Wiseman, Cahiers du Cinéma*, N° 303, septembre 1979.

BOUQUET, Stéphane, *La traversée des apparences, Cahiers du Cinéma*, N° 508, 1996.

BRUNEAU, Sophie, *À propos de Frederick Wiseman, Communications*, N° 71 : Le Parti pris du document, 2001.

CHAPUT, Luc, *Frederick Wiseman : le marqueteur, Séquences : Revue de Cinéma*, N°2009, 2000.

CLOUZOT, Claire, *Mort et résurrection du réalisme américain : Frederick Wiseman, Ecran*, N° 50, 1976.

¹⁴ *La Comédie-Française ou L'amour joué*, 1996.

COVINGTON, Richard, *The Salon Interview: Frederick Wiseman*,
<<http://www.salon.com/weekly/interview960826.html>>, 1996. Dernière visite 10/02/12.

DELUBAC, Yves-André, *Frederick Wiseman, Positif*, N° 190, 1977.

DEROBERT, Eric, *Institutions, Positif*, N° 317/318, 1987.

DYKYJ, Oksana, *Frederick Wiseman, La Revue de La Cinémathèque*, N° 59, 2000.

ESDRAFFO, Benjamin, *Un Américain à Saint-Denis, Cahiers du Cinéma*, N° 567, avril 2002.

GARSON, Charlotte, *Domestic Violence et Domestic Violence 2, Cahiers du Cinéma*, N° 594, octobre 2004.

GAYRAUD, Michel, *Wiseman, USA, Vidéo-Ciné-Troc/Vidéographe*, Montréal, Québec & CFPJ, Paris, couleur, 52 mn., 1987. *Idéale Audience International* (ce site propose un résumé et des photographies de la plupart des films)
<http://www.ideale-audience.com/site/frederick_wiseman.84.0.html>.

JOUSSE, Thierry, *Wiseman, un cartographe du pouvoir, Cahiers du Cinéma*, N° 541, 1999.

JOYARD, Olivier, *Vitesse d'exécution : Propos de Frederick Wiseman, Cahiers du Cinéma*, N° 541, décembre 1999.

LEGENDRE, Pierre, *Les ficelles qui nous font tenir, Cahiers du Cinéma*, décembre N° 508, 1996.

LE PÉRON, Serge, *Cinéma indépendant américain : Fred Wiseman, Cahiers du Cinéma*, N°328, 1981.

LE PÉRON, Serge, *Rétrospective : tout Wiseman, Cahiers du Cinéma*, N° 328, 1981.

LE PÉRON, Serge, *Wiseman ou le cinéma américain vu de dos, Cahiers du Cinéma*, N° 330, décembre 1981.

NINEY, François & PILARD, Philippe, Dossier Wiseman, *Images en Bibliothèques*, N° 12, 1993.

MIKLES, Laetitia, *Une leçon de sociologie : l'œuvre de Frederick Wiseman*, dossier Présence du documentaire, *Positif*, N°445, 1998.

PEARY, Gerald, *Entretien : Frederick Wiseman « Je suis incapable de prononcer des vérités générales »*, dossier Présence du documentaire, *Positif*, N° 445, 1998.

PEARY, Gerald, Frederick Wiseman, *Interview*, (reprise de l'entretien traduit dans *Positif*, N°445, 1998)
<<http://www.geraldpeary.com/interviews/wxyz/wiseman.html>>, 1998. Dernière visite 05/01/2012.

PILARD, Philippe, *Il n'y a pas qu'Hollywood, Cinéma d'Aujourd'hui*, N° 11, 1977.

PILARD, Philippe, *Wiseman ou la découverte de l'Amérique, La Revue du cinéma*, N°337, 1979.

PILARD, Philippe, *Frederick Wiseman, c'est aussi l'Amérique, La Revue du cinéma*, N°366, 1981.

POPPY, Nick, Frederick Wiseman, the father of CIN,
<http://www.salon.com/2002/01/30/wiseman_2/>, 2002. Dernière visite 10/02/2012.

PRÉDAL, René, *À l'écoute de l'Amérique avec Frederick Wiseman, CinémAction*, N° 76, 1995.

SÉKALY, Sarah, *Bienvenue au pays de Wiseman !, Communications*, N° 71 : Le Parti pris du document, 2001.

STRAUSS, Frédéric, *Entretien avec Frederick Wiseman, Cahiers du Cinéma*, décembre N° 406, 1988.

VAN DER KEUKEN, Johan, *Autour du documentaire : Frederick Wiseman*, Brochure de la Cinémathèque française, février 1987.

VARÈNE, Carine, *Rétrospective Frederick Wiseman*, *Cinématographe*, N° 72, 1981.

WISEMAN, Frederick, *Editing as a Four Way Conversation*, dans *Dox. Documentary Quarterly*, N° 1, 1994, version française dans *IMAGES documentaires*, N° 17, 1994.

WISEMAN, Frederick,, *Une approche du monologue*, *Les Cahiers de la Comédie-Française*, N°23, 1997.

WISEMAN, Frederick,, Zipporah Films, < <http://www.zipporah.com/>>.

WISEMAN, Frederick, films non cités dans cet article :

Law and Order, 81 min., 1969

Hospital 84 min., 1970

Essene, 86 min., 1972

Juvenile Court, 144 min., 1973

Meat, 113 min., 1976

Canal Zone, 174 min., 1977

Sinai Field Mission, 127 min., 1978

Seraphita's Diary, 90 min., 1982

Racetrack, 114 min., 1985

Blind, 132', *Deaf*, 164 min, *Adjustement and Work*, 120 min, *Multi-handicapped*, 126'. 1986

Missile, 115 min., 1987

Central Park, 176 min., 1989

Zoo, 130 min., 1992

Ballet, 170 min., 1995

Domestic Violence 2, 196 min., 2002

Boxing Gym, 91 min., 2010