

Document

« Le montage, une conversation à quatre voix »

Dans ces extraits de son journal de travail, Frederick Wiseman évoque sa conception du montage comme « une conversation à quatre voix entre [lui-même], la séquence sur laquelle [il] travaille, [s]es souvenirs et des valeurs générales alliées à l'expérience ». S'il développe ces réflexions à partir de *High School II*, tourné à Harlem en 1994, celles-ci nous permettent d'appréhender de façon concrète sa pratique du montage comme un travail de « condensation » : dans un souci d'honnêteté documentaire, il s'agit de « donner une idée juste » de ce qui s'est passé dans la réalité « sans en montrer l'intégralité ». En revenant sur

une séquence d'entretien du premier *High School*, on pourra avec les élèves chercher à repérer les marques de ce travail de condensation : durée totale de la séquence ne correspondant pas au temps réel d'un tel entretien, entrée dans la séquence *in medias res* signalant que le début de l'échange a été supprimé, coupes qui pourraient signaler des ellipses...

À mesure que les jours passent et que le réalisateur retravaille une séquence de *High School II*, d'autres préoccupations émergent sous sa plume : certes, le montage doit être à sa façon fidèle à ce qui s'est passé au tournage, mais le film, tourné localement, n'est pas pour autant représentatif de l'ensemble de la réalité sociale contemporaine [Encadré : « La société hors champ »]. Wiseman critique une approche idéologique du cinéma, qui attend des documentaristes qu'ils portent à l'écran une manière tranchée et préconçue de concevoir le réel. Pour lui, le cinéma documentaire doit être pensé comme appartenant au domaine de la création fictionnelle, au même titre que les autres arts, et ainsi dégagé du fantasme de son « utilité sociale » directe.

« Maine, 17 août 1992

Les idées que j'ai sur les séquences doivent être plus précises et spécifiques au montage que durant le tournage. Lorsque je tourne, ce qui m'incite à filmer telle séquence peut venir de la démarche ou de la tenue vestimentaire d'une personne ; ou bien c'est l'intuition que quelque chose d'intéressant pourrait se passer lorsque deux personnes commencent à discuter. J'ai appris à suivre ce genre d'intuition quand elle se produit, ce qui ne veut pas dire qu'elle est toujours juste ; c'est plutôt qu'en ne la suivant pas, je ne prends pas de risque et ce faisant, je cours le risque de louper une « bonne » séquence. Pendant le tournage, on n'a pas le temps d'analyser les divers éléments qui font qu'une séquence est « bonne » ; on focalise son attention sur l'enregistrement de la séquence pour qu'une analyse détaillée puisse en être faite plus tard. (Ceci dépend naturellement d'une décision ultérieure, souvent prise bien des mois après, selon laquelle la séquence mérite bien d'être analysée et montée, ce qui revient à se confirmer que l'original était correct.)

[...] L'un des aspects du montage consiste donc à confirmer ou à rejeter l'intuition originale et à monter, donc à analyser, la séquence de manière à ce qu'elle ait du sens pour un spectateur qui n'était pas présent [...], mais auquel l'événement et son interprétation peuvent être présentés de façon compréhensible.

High School II (1994) © DICÉLÉ



(Une année passe dans les extraits de ce journal)

Maine, 20 août 1993

Aujourd'hui, j'ai travaillé sur une séquence de *High School II* dans laquelle une adolescente de quinze ans revient au lycée après une absence de six semaines due à la naissance de son premier enfant. Comme c'est si souvent le cas, j'ai filmé cette séquence complètement par hasard. Je passais devant le bureau de la directrice quand j'ai vu un landau dans le couloir. C'était un spectacle inhabituel dans ce lycée. Je me suis adressé à la jeune fille qui se tenait derrière le landau. Elle m'a dit qu'elle venait voir la directrice et que sa mère et son frère l'accompagnaient. J'ai demandé à tous les membres de la famille s'ils étaient d'accord pour que je filme l'entretien avec la directrice et je leur ai expliqué que je faisais un film pour la chaîne de télévision publique. Ni la famille, ni la directrice n'y virent d'inconvénient. L'entretien dura une heure et demie, dont seules trois minutes n'ont pas été filmées. [...]

Le problème à résoudre au montage était de trouver comment donner une idée juste de ce qui s'était dit lors de l'entretien sans en montrer l'intégralité (une heure et demie). J'ai tenté de conserver toutes les questions qui s'étaient posées en cherchant un équilibre entre le traitement complet, la suggestion et la superficialité, afin de faire le compte-rendu le plus juste possible et souligner les aspects les plus importants de la séquence. J'ai maintenant réduit la séquence à vingt-deux minutes mais il y a encore beaucoup à faire.

Maine, 21 août 1993

J'ai retiré sept minutes de plus dans la séquence de l'adolescente, essentiellement en supprimant les répétitions, en écourtant les pauses et en essayant de conserver les dialogues qui expliquent le mieux la situation. Heureusement, j'avais assez de plans de situation pour passer facilement d'une scène à l'autre. Si j'ai appris une leçon, c'est qu'on n'a jamais trop de plans de situation. Tous ces moments de calme lorsque personne ne dit rien, ou bien quand vous pensez que quelqu'un va parler et qu'il continue à se taire, tous ces moments vous offrent les plans dont vous avez besoin pour condenser une séquence. Il s'agit de donner au spectateur l'impression, ne serait-ce que pendant deux secondes, que ce qu'il voit s'est effectivement passé de la manière dont il le voit.

Maine, 22 août 1993

Il se pourrait que j'aie des problèmes avec la séquence de la mère adolescente quand le film sera diffusé. On dira peut-être que peu d'élèves du lycée de Central Park East deviennent mamans et que cette séquence n'est pas représentative d'un problème spécifique à cette école, même si c'est un phénomène assez courant. Je suis incapable de déterminer ce qui est représentatif ou non dans aucune séquence. Je me contente de savoir que telle situation s'est produite lorsque j'étais présent et qu'elle fait partie des thèmes que je trouve dans ce que j'ai filmé. Le cinéma idéologique, qu'il soit de droite ou de gauche, ne m'intéresse pas. Je me souviens avoir été critiqué par des gens de gauche lorsque j'avais fait *Hospital*. Ils savaient, d'après leurs convictions idéologiques, que les médecins et infirmières de la bourgeoisie blanche exploitaient les pauvres noirs et hispaniques. Donc, un film comme *Hospital*, qui montrait comment de nombreux médecins et infirmières blancs (ainsi que des médecins et infirmières noirs et hispaniques) travaillent dur pendant de longues heures pour aider leurs patients, était injurieux d'un point de vue idéologique. Les idéologues du cinéma ne s'intéressent pas à la découverte et à l'élément de surprise que contient le cinéma documentaire, de même qu'ils ne se fient pas à leur propre jugement indépendant ou à celui de quiconque; ils veulent que les documentaristes confirmer leurs opinions idéologiques et abstraites qui ont peu ou pas de rapports avec la vie réelle. Perdus dans les fantasmes politiques qu'ils génèrent eux-mêmes et sous la pression d'universitaires et autres idéologues, de notables et de bureaucrates du cinéma, et de tous les fantassins des pelotons parasites qui s'agitent autour des cinéastes, certains documentaristes pensent que les documentaires sont faits pour éduquer, révéler, informer, réformer et provoquer le changement dans un monde rétif ou rétrograde. On considère que les documentaires ont le même rapport à l'égard du changement social que la pénicilline vis-à-vis de la syphilis. On se cramponne obstinément à l'importance du cinéma documentaire en tant qu'instrument politique du changement, malgré l'absence totale de toute preuve tangible.

Parfois, dans sa hautaine condescendance, un cinéaste veut apporter la lumière à la populace et faire avaler de force telle ou telle bouillie politique à la mode à un public qui n'a pas eu la possibilité, ou peut-être même le désir, de partager le vécu ou les idées du cinéaste. Ce qu'on pourrait appeler le fantasme de "Carlos" conduit le cinéaste à croire qu'il est important pour le monde. Les documentaires – comme les pièces de théâtre, les romans, les poèmes – appartiennent à la forme fictionnelle et n'ont aucune utilité sociale mesurable. »

Frederick Wiseman, « Le montage, une conversation à quatre voix », *Images documentaires* n° 17, 1994, pp. 13-20.

