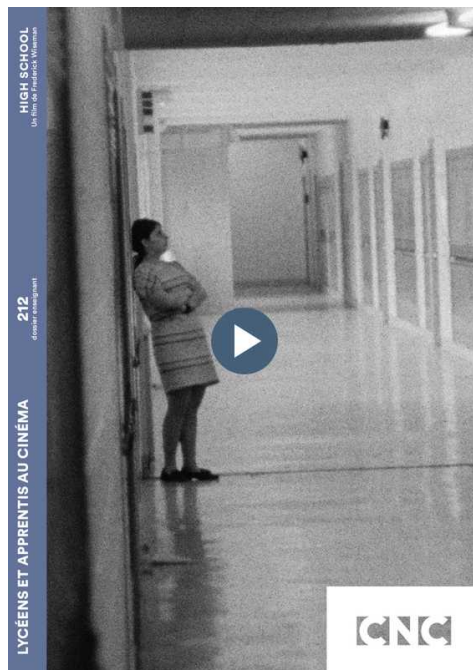
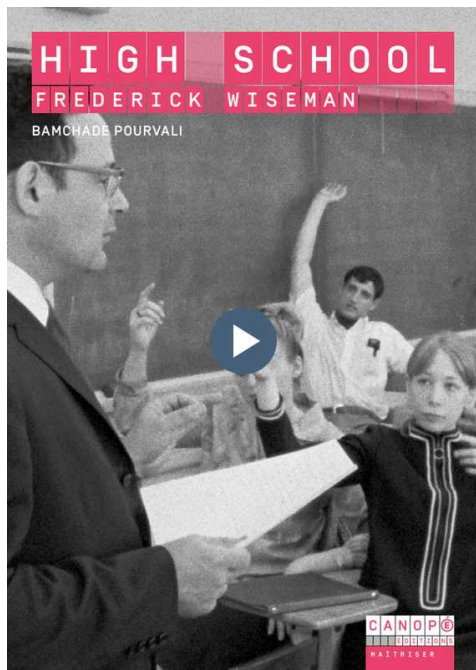


Documents de travail

Livret High School Bac Cinema 2024



Contexte politique

High School de Frederick Wiseman, 1968

Contexte : 1968.

- "Mai 68 " La France connaît l'un des mouvements sociaux les plus importants de son histoire durant lequel éclate la révolte des étudiants qu'accompagnent manifestations d'ampleur et grève générale.
- Aux États-Unis, alors que le pays est massivement engagé dans la guerre du Vietnam, on prend conscience, à la suite de l'offensive du Têt, de la force militaire du Viêtcong qui parvient à occuper pendant plus d'un mois les faubourgs de Saïgon et la citadelle de Hué, tuant quelque trois mille personnes liées à la république du Vietnam.
- Les mouvements d'opposition, notamment estudiantins, sont de plus en plus massifs : des campus sont occupés, celui de Columbia en avril, et de fréquents affrontements opposent les jeunes et les forces de police, comme à Chicago à la fin du mois d'août.
- Au cœur de cette tourmente, le Civil Rights Movement se poursuit, et l'année 68 est marquée par l'assassinat de Martin Luther King, le 4 avril.
- C'est au cœur d'une vague d'émeutes que le président Johnson promulgue, le 11 avril, le nouveau Civil Rights Act.
- Deux mois auparavant, en février, la Nasa présente les cinq sites d'atterrissage potentiels sur la lune,
- quand, le 21 janvier, Simon and Garfunkel sortent l'album The Graduate, qui contient le célèbre « Mrs Robinson » et s'empare, en avril, de la première place du Billboard 200.

Échos dans le film ?

Tous ces événements traversent *High School*, le deuxième film documentaire de Frederick Wiseman, mais à bas bruit, soit subrepticement comme par flash :

- « Le Club du Spectateur va discuter de l'assassinat de Martin Luther King », 58'07-58'13 ;
- la présence soudaine d'un policier dans un couloir de l'établissement, 58'14-58'22)

soit dans des séquences qui y renvoient plus ou moins directement :

- « Qui serait membre d'un club où il y aurait une minorité de noirs [...] et d'un club dont la moitié des membres serait noire, l'autre blanche ? [...] Combien refuseraient ? Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse », 52'32-53'14 ;
- la séquence consacrée au projet SPARC, 1'05'44-1'08'56 ;
- la séquence finale consacrée à la lecture publique de la lettre de Bob Walters, ancien élève du lycée, qui s'engage au Vietnam, 1'10'19-1'14'12).

De fait, Northeast, lycée d'enseignement secondaire public de Philadelphie en Pennsylvanie, que le cinéaste filme pendant cinq semaines entre mars et avril 1968, ne semble pas vibrer des révoltes qui grondent à l'extérieur:

- « Le lycée Northeast est un endroit si cloîtré, si retiré. », 53'47.
- Sans voix off ni musique, sans aucun accompagnement - à la manière d'un Charles Reznikoff, ce poète objectiviste américain qui accueille dans sa poésie, matériaux bruts, les témoignages entendus lors de procès sans ajouter un mot qui lui soit propre -, le film, qui va fonder le cinéma vérité, avec une méthode reprise par Richard Leacock en Angleterre et Raymond Depardon en France, est comme dédramatisé et neutre.

Néanmoins, cette neutralité, cette objectivité d'un réalisateur qu'on a le sentiment de ne pas sentir n'est qu'apparence.

C'est pourquoi, afin d'en cerner la construction et l'expression d'une part, et la réception d'autre part, on

étudiera plus particulièrement High School dans la perspective des questionnements suivants :

Un cinéaste au travail et réception et public

Pour ce faire, on étudiera le découpage des séquences et le montage, qui, jouant par capillarité, sont la plupart du temps porteur de sens. On pourra, par exemple, mettre en évidence l'opposition entre l'apparence et la réalité que révèle le passage de la séquence chorale (53'15-53'44), où les élèves répètent studieusement sous la baguette de leur professeur, à celle qui montre un étudiant, aux lunettes noires tel John Lennon, exprimant, devant ses camarades et son enseignante, sa colère au sujet de ce lycée-cloître, de ce « lycée qui pue » (54'24). Par ailleurs, on interrogera les effets et les symboliques des gros plans, constants dans le film, sur des parties du corps - les oserait-on toutes aujourd'hui ? -, sur des visages, de face ou de profil, sur des bouches qui parlent (1'29), qui chantent (53'37), sur des yeux et des regards, que parfois dérobent voire déforment des lunettes d'un autre âge (41'29) ou qui révèlent des pensées en train de se faire (36'54), des imaginaires en fuite (37'03), sur des gestes d'apprentissage (18'57-19'07), mais aussi sur de multiples objets personnels et quotidiens.

On réfléchira enfin au choix du (presque) huis clos. En effet, le lycée apparaît à l'écran davantage comme une sorte de citadelle, entourée de ses remparts grillagés, le travelling horizontal de la séquence d'ouverture (00'38) plantant le décor, avec ses longs couloirs à l'allure de couloirs de prison, souvent vides (37'30), dans lesquels une figure d'autorité est susceptible de demander aux étudiants s'ils ont un « laissez-passer » (13'09-14'38). Un lycée « moralement et socialement, poubelle » (56'49), dans lequel on enseigne le fait que « le monde vous reconnaît selon vos résultats » (8'40), que « tenue de soirée » signifie robe longue ou smoking (29'04-32'19), que « si un couple vit ensemble, la société considère qu'ils sont mariés, et c'est ainsi formidable : la société sait prendre soin d'unions régulières, responsables et stables » (26'56), que « plus un garçon ou une fille a de rapports avant le mariage, moins ils feront de bons partenaires de mariage » (59'24). Un lycée dans lequel, en présence de la mère dont le gros plan sur le regard semble trahir les pensées (45'08), une probable conseillère d'orientation pose au seul père « la question cruciale : "de quel budget disposez-vous pour les études de votre fille ?" » (45'01).

Au fil du propos du film, sans éclat ni coup de force, ce sont bien les stéréotypes de classes, de genres, de pouvoir, qui sont démontés et révélés, et notamment ceux que véhiculent le modèle éducatif à l'œuvre. « En matière d'éducation, de ses relations avec le monde d'aujourd'hui, ce lycée est pitoyable, c'est un vrai cloître. Il est complètement coupé de ce qui se passe dans le monde. Il faut changer ça. C'est notre but ici. Et non pas de parler cinéma. » (54'33-54'46). Et la fin du film de venir confirmer cette hypothèse : à la suite de l'expression publique de satisfaction d'un membre de la direction (ou d'une professeure) devant l'engagement d'un ancien élève au Vietnam (« Le fait de recevoir une telle lettre me fait penser que nous avons réussi notre travail, ici, au lycée Northeast », 1'14'00-1'14'10), le cinéaste coupe avant toute éventuelle réplique de la part des lycéens que, par ailleurs, tout à fait exceptionnellement, il choisit de ne pas montrer. Leur réponse est comme volée par l'adulte (« Je pense que vous en conviendrez », 1'14'11), mais le découpage de la séquence ouvre à des horizons de grogne possibles. Y a-t-il pour autant un jugement de la part de Wiseman ? Sans doute pas au sens où il chercherait à nous imposer son point de vue. La discrétion de celui-ci, même dans l'efficace des visibilités restaurées, vise sans doute surtout à éveiller notre faculté de juger et à nous laisser maîtres du final cut moral.

On s'en doute, au moment de sa sortie, le film a été fort mal perçu par le personnel de l'établissement qui menaçait Frederick Wiseman de poursuites judiciaires. Il ne sera pas projeté à Philadelphie. Pourtant, c'est une méthode qui s'invente ici et se perfectionne : des cinéastes héritiers qui la déclineront (et même à notre époque, notamment avec Claire Simon) jusqu'aux sociologues qui se l'approprièrent, la réception de High School est vivante et complexe.

Mai 68 - La Grande Explication



L'Assassinat de Martin Luther King - La Grande Explication



1955-1975 : Vietnam, l'impossible guerre des États-Unis - Lumni | Enseignement



Après la guerre d'Indochine qui prend fin en 1954, une autre guerre commence au Vietnam : un conflit fratricide entre le Nord Vietnam, communiste, et le Sud Vietnam, pro-occidental. Sur fond de guerre froide, les États-Unis s'impliquent de plus en plus dans le conflit et, peu à peu, s'embourbent.

La course à l'espace des années 1950 à aujourd'hui

La conquête spatiale est la compétition à laquelle se livrent les États en vue de l'exploration et de la maîtrise de l'espace.

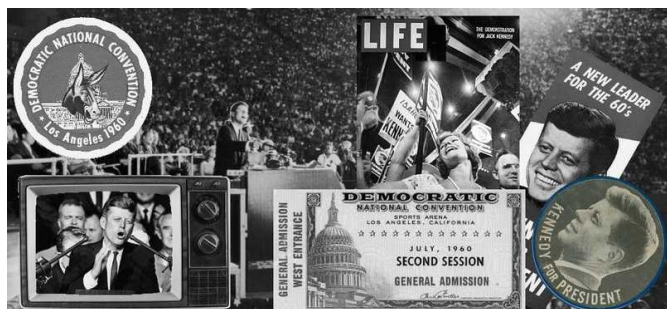
Ici les images de Apollo 11 en direct [ICI](#)

Why Did Columbia University Students Protest in 1968? | History



en anglais

John F. Kennedy et la « New Frontier », ou l'ouverture d'une nouvelle ère - Sébastien-Philippe LAURENS Journaliste et Historien



Dans son discours d'acceptation de l'investiture à la convention du Parti démocrate, en juillet 1960, le Sénateur John F. Kennedy utilisa l'expression de « New Frontier » pour définir son action politique, faisant ainsi un parallèle entre les problèmes...

MemoriaHistórica - 2 de octubre, matanza de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco



Contexte culturel

Chansons dans le film

[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

Paroles [ICI](#)

[Simon Says](#) (1968) du groupe 1910 Fruitgum Company qui accompagne une séance de gymnastique.

Paroles [ICI](#)

[The Dangling Conversation](#) (1966) de Simon & Garfunkel, qui est étudiée en cours d'anglais.

Paroles [ICI](#)

En passant : [Mrs Robinson](#) dans The Graduate (Le lauréat) de Mike Nichols, 1967

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.

Films sortis en 1967 [ICI](#)

La contre-culture popularisée par le mouvement hippie - Émancipation générationnelle - Réseau Canopé



La Beat Generation

ouvre la voie

Aux États-Unis, émerge, dès les années 1950, la Beat Generation, qui désigne un groupe de poètes et d'artistes dont les aspirations sont en rupture avec les valeurs morales et idéologiques de leur temps. Ses figures de proue sont [Allen Ginsberg](#), [Neal Cassady](#), [William S. Burroughs](#) et [Jack Kerouac](#), célèbre pour son ouvrage *Sur la route*, dont le manuscrit est tapé sur un rouleau continu de machine à écrire, devenant métaphoriquement la route que prennent ces personnages faisant le choix de la marginalité et s'opposant à l'idéologie du travail et de la famille. Au cinéma, James Dean dans *Rebel Without a Cause* [*La Fureur de vivre*] (1955) est devenu l'archétype de cette génération pour le grand public : un jeune homme de la classe moyenne supérieure, beau et séduisant, qui, en dépit de toutes ses qualités et d'un avenir prometteur, s'ennuie. Le cinéma des années 1950 est marqué par des figures nouvelles de jeunes hommes (il leur manque souvent, hélas, leur pendant féminin) caractérisées par leur révolte et leur absence d'engagement.

Le personnage de Johnny Strabler (Marlon Brando) dans *The Wild One* [*L'Équipée sauvage*]

incarne, en 1953, la même rébellion sans objet : lorsqu'on lui demande à quoi il s'oppose, contre quoi il se révolte, il se contente de répondre « *what have you got?* », stance d'opposition systématique et nihiliste, réplique cool par excellence pour toute une génération.

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 musique. Les concerts géants deviennent des lieux de rassemblements festifs et politiques ([Monterey en 1967](#), [Woodstock en 1969](#), [l'île de Wight en 1970](#)).

Contexte cinématographique

Nanouk L'esquimau



Auricon 16mm Camera utilisée par la Leacock et Wisemann pour ses deux premiers films



The March of Time - "Teen-Age Girls"



Pourquoi nous combattons Franck Capra [ICI](#)
Que la lumière soit de John Huston, extrait [ICI](#)

Wisemann et le cinéma "direct"

« 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. »

Il se rapproche plutôt de la fiction indépendante des années 1950. [...] 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 » plutôt que de « documentaires », pour évoquer son travail.

The Cool World (1963) [Trailer](#) et [extrait](#)
Le Petit Fugitif (1953) [ICI](#) de Morris Engel,
Shadows (1959), de John Cassavetes, [ICI](#)

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*⁷. 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 tard⁸. En effet, le premier long-métrage de Robert Flaherty, *Nanook 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 totale⁹. » 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

légère et son direct¹⁰. 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 ambulante 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 couteurs du *Petit Fugitif* (1953). Il y voit la possibilité d'un nouveau cinéma¹¹. 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 ça¹² ! » 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 Coopers COU (W)Auteurs

également Wiseman pour ses deux premiers films¹³. 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 : *Money vs. Foule* (1962) montre l'opposition de deux coaches 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 lever les bases économiques d'un nouveau



L'équipe de tournage de *Monterey Pop*, 1968. De gauche à droite, Albert Maysles, Roger Murphy, Richard Leacock, Bob Van Dyke, Tim Conningham, Nina Schultze, Jim Desmond, John Cooke, Bob Newirth, Eric Masten, Nick Profitero et John Madole, capotoulis, D. A. Pennebaker, Robert Leacock, Raoul Hersey et Peter Hansen.
© James Film/University Everett Collection, Photo © Everett Collection/Auteurs

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) entregistre le concert légendaire de trois jours en Californie avec Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Who, Simon & Garfunkel, Otis Redding. Sans oublier *Cinéma 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 institutionnels¹⁴. » 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 réel¹⁵ » plutôt que de « documentaires », pour évoquer son travail.

Le Cinéma direct

Le Cinéma direct, le Cinéma vérité, le Free Cinema

"Le cinéma vérité est une connerie inventée par les français ... ça veut absolument rien dire. Le Cinéma direct non plus, je ne sais pas ce que ça veut dire. j'imagine que ça veut dire sans mise en scène des éléments ... c'est un langage d'universitaire et Dieu merci je n'en suis pas un ..." F.Wiseman - [Tracks](#)

Le "cinéma direct" ou "observational cinema" est un style de réalisation cinématographique qui vise à capturer la réalité de manière la plus directe et non influencée possible. Ce style met l'accent sur l'observation objective des événements tels qu'ils se déroulent, sans l'utilisation de scénarios préétablis, d'acteurs professionnels ni d'interventions du réalisateur dans le déroulement des événements.

Le "cinéma direct" a émergé dans les années 1960 en réaction aux méthodes de production cinématographique plus traditionnelles. Les réalisateurs de ce mouvement cherchaient à créer des œuvres plus authentiques en s'immergeant dans la réalité de manière non intrusive. Les caméras étaient souvent portatives pour permettre une plus grande mobilité et une proximité avec les sujets filmés.

Frederick Wiseman, est souvent associé au "cinéma direct" en raison de sa méthode d'observation sans intervention apparente dans des institutions du monde réel.

Il est important de noter que le "cinéma direct" est souvent comparé au "cinéma vérité", un terme également utilisé pour décrire un style similaire. Bien que les deux termes soient parfois utilisés de manière interchangeable, certains cinéastes et critiques préfèrent faire une distinction subtile entre les deux.

Le "cinéma direct" est parfois considéré comme étant plus axé sur l'observation pure, tandis que le "cinéma vérité" pourrait impliquer une intervention minimale mais néanmoins présente du réalisateur dans le processus. Les nuances entre ces termes peuvent varier selon les perspectives individuelles.

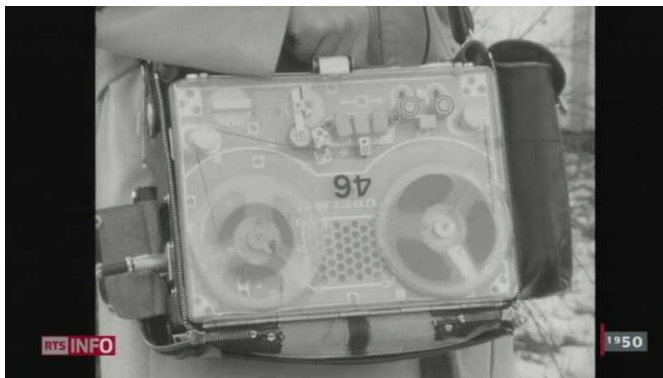
Tout ce cinéma s'est fait aussi grâce aux inventeurs

[Un chat sur l'épaule | Jean-Pierre Beauviala \(1937-2013\) fut un génial inventeur de caméras, fondateur d'Aaton, interlocuteur privilégié de nombreux cinéastes, dont Jean-Luc... | By CinéMutins | Facebook](#)



Jean- Pierre Beauviala (1937-2013) fut un génial inventeur de caméras, fondateur d'Aaton, interlocuteur privilégié de nombreux cinéastes, dont Jean-Luc...

Une histoire - L'histoire du Nagra et de son créateur Stefan Kudelski - Play RTS



L'histoire du Nagra et de son créateur Stefan Kudelski (extrait du Journal du 28.01.2013) - Christophe Schenk journaliste

La Traversée documentaire - Épisode 2 - Le cinéma direct | 💡 Comment le cinéma est-il sorti des studios pour aller capter le réel ? Réponse dans l'épisode 2 de La Traversée documentaire de Tënk : Le cinéma direct... | By Tënk.fr | Facebook 9:03



💡 Comment le cinéma est-il sorti des studios pour aller capter le réel ? Réponse dans l'épisode 2 de La Traversée documentaire de Tënk : Le cinéma direct...

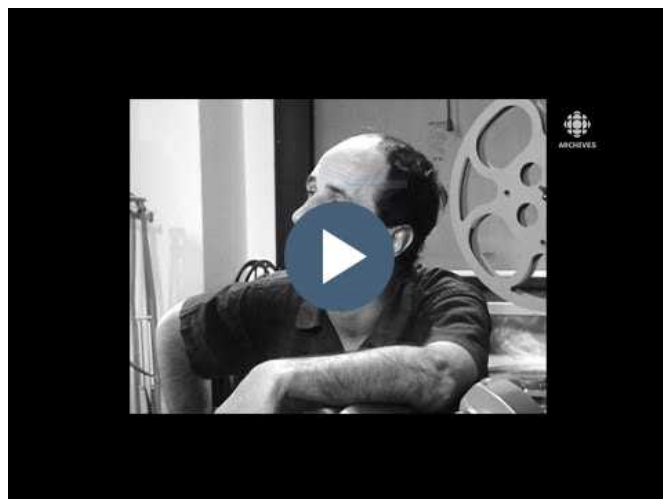
Free cinema LINDSAY ANDERSON [extract]



Jean Rouch, caméra au poing



En 1961, Michel Brault, "le caméraman qui marche", raconte et explique le «cinéma-vérité»



Pour la suite du monde, 1962 [ICI](#)
105 mn

Le cinéma direct selon Denys Arcand



Edgar Morin à propos de cinéma vérité |
INA



Chronique d'un été (1961) - Jean Rouch et Edgar
Morin [ICI](#)
1:25:22

Bonus Cinéma vérité : le moment
décisif 1:42:23



Un cinéma "engagé"

En France

Carole Rossopoulos, *une femme à la caméra* [ICI](#)

Chris Marker, *Le Joli mois de mai*, 1968 [ICI](#)

Jean-Luc Godard, *La petite chinoise*, 1967 [ICI](#)

Aux Etats-Unis

Le Collectif Newsreel et Jonas Mekas

<https://mubi.com/fr/cast/the-newsreel-collective>

Madeline Anderson [ICI](#)

Still a Brother: Inside the Negro Middle Class (1968) William Greaves [ICI](#)

Black liberation Edouard de Laurot [ICI](#)

● Documenter et soutenir les luttes

En France, les années 1960-70 sont désignées comme « l'âge d'or » du cinéma militant : des collectifs, notamment constitués autour de Chris Marker et Jean-Luc Godard, y documentent et y soutiennent les luttes ouvrières, féministes et anti-guerre, dans une perspective internationaliste. Aux États-Unis, le documentaire accompagne aussi les luttes du tournant 68. Le collectif décentralisé The Newsreel est fondé en 1967 sur un appel du cinéaste expérimental Jonas Mekas et se donne pour mission de « couvrir de nombreux événements et fronts : l'anti-impérialisme, la répression policière, les combats des minorités, (...) les luttes ouvrières et étudiantes »². L'objectif de The Newsreel est de fournir une contre-information susceptible d'« articuler ces luttes » à l'échelle internationale. À la fin des années 1960, d'autres réalisateurs s'emparent en leur nom propre du cinéma pour informer et porter la lutte pour les droits civiques. Des cinéastes afro-américains tels que Madeline Anderson (*Integration Report One*, 1960, *I Am Somebody*, 1970), formée par Leacock, et William Greaves (*Still a Brother: Inside the Negro Middle Class*, 1968) développent un registre à la fois didactique et engagé et diffusent leurs films au sein du programme télévisé *Black Journal*. Pensons également à la figure singulière d'Édouard de Laurot, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale en Pologne. Laurot

rejoint les États-Unis et le mouvement des Black Panther à la fin des années 1950, puis réalise en 1967 le puissant *Black Liberation* (renommé *Silent Revolution* pour cause de censure), un essai militant reprenant notamment les textes de Malcom X. Autant que les mouvements de contestation, c'est ce cinéma militant en ébullition qui forme aussi bien le hors-champ que le contrechamp symbolique du huis clos de *High School*.

Dans le film ; la société hors champ :

ce qui n'apparaît pas ou peu :

- les liens familiaux
- les relations amicales

Absences :

- la diversité raciale américaine
- le combat et la mort de Martin Luther King (mentionné)
- un seul élève afro américain prend la parole dans cette majorité blanche
- la guerre du Viêt Nam n'est évoquée que pour être niée et éloge de l'engagement qui clôt le film

Cinéaste : Qui est Frederik Wiseman ?

Filmographie

By Météore Films | Facebook



🇺🇸 Cinéaste américain multi primé, Frederick Wiseman est le maître du cinéma documentaire. Ses films composent un portrait mosaïque de la société...

« JE SUIS QUELQU'UN QUI A FAIT DU DROIT ET QUI FAIT DES FILMS ». »

Frederick Wiseman naît le 1^{er} 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/Agf. 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 passe¹⁷ », déclare-t-il. Une

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 sujet¹⁸. » 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.

Frederick Wiseman - Tracks ARTE



[http:// tracks.arte.tv/ fr/ frederick- wiseman](http://tracks.arte.tv/fr/frederick-wiseman) Frederick Wiseman - 160

;En 50 ans de carrière, Frederick Wiseman a réalis&eacut...

Cinéaste : La méthode Wiseman

"Mes films sont plus romanesques que journalistiques. Ils amènent le spectateur dans l'évènement. Il est au centre de chaque séquence et donc au centre du film, au milieu des gens qui se parlent entre eux. Si tout marche bien, le spectateur a assez d'informations pour comprendre ce qu'il se passe et il n'y a pas de barrière entre le spectateur et le sujet du film". Extrait de [Tracks](#)

Questionnement

Un spectateur émancipé ? Jacques Rancière

Le "cinéma direct" de Wiseman est en rupture avec le "mode exposé" (selon l'expression de l'universitaire Bill Nichols) du documentaire, typique aujourd'hui encore des reportages télévisés qui imposent avec une objectivité illusoire, "leur message" au public.

Mais en renonçant à la voix off, le cinéma direct se distingue aussi de certaines formes militantes, tels, ciné-tract ou ses équivalents contemporains sur les réseaux sociaux, qui proposent sous forme orale ou écrite des slogans, des idées, des actions, dans l'espoir de faire changer la société.

Cela signifie t-il qu'un cinéma où l'auteur ne prend pas la parole a renoncé au désir de transformer les consciences ?

Répondre à cette question nous invite à distinguer deux manières dont l'art documentaire peut se faire politique.

Il peut être politique par le contenu idéologique qu'il veut faire assimiler à un spectateur, qu'il s'agit d'éduquer par la transmission d'un message déterminé.

Mais selon le philosophe Jacques Rancière, l'art se fait encore plus politique car démocratique s'il s'adresse à un "spectateur émancipé", c'est-à-dire une personne considérée comme étant capable autant que l'auteur d'interpréter une réalité complexe et ambiguë.

Wiseman ne cherche pas à nous imposer une manière de penser mais nous invite à nous interroger sur le monde social et à prendre part à un débat sur ses possibles transformations.

Qu'en pensez-vous ?

« Reality fictions »

Wiseman a proposé l'expression « reality fictions » pour désigner ses films, afin de souligner la part de construction artistique qu'implique tout travail de mise en scène, même en documentaire. Bien qu'il se refuse à intervenir dans les situations filmées, ses choix visuels et sonores créent au sein du film une forme de réalité inédite.

Qu'est-ce qu'un documentariste invente au cours de la réalisation d'un film, alors même qu'aucune scène n'est scénarisée ni jouée pour la caméra ?

Quelle la frontière entre le fictionnel intrinsèque à toute création artistique, la fiction qui vise la « suspension temporaire de l'incrédulité » et le mensonge ou la manipulation qui vise à tromper le public ?

Partagez-vous cette opinion ? Appuyez-vous sur des exemples tirés du film

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 savoir¹⁹. » 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 tout²⁰. » 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 sens²¹. » 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 travail²². » 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 caché²³. » 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 repérage²⁴. » 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'endroit²⁵. » 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 moi²⁶. »

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,

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 réactif²⁷. » 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 répétitif²⁸. » 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 tourné²⁹. »

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

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 terminé³⁰. » 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 pas³¹ », déclare-t-il. Ces différentes séquences établies, il peut réfléchir à la structure du film. « Au montage, j'obtiens d'abord des flots 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 finale³². » 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 de 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 identiques³³. » 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 ainsi³⁴. » 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 étudie³⁵. » 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.

Présentation générale

Présentation de "High School" par Antoine Billot et Frederick Wiseman @Majestic Bastille



Présentation synthétique

- Tourné en vingt-deux jours sur quatre semaines, entre mars et avril 1968,
- *High School* est son deuxième long-métrage.
- applique la technique du cinéma direct, qu'il avait déjà expérimentée dans son premier film, *Titicut Follies*
- 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 4 , 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 président, Richard Nixon. Mettant en avant « la loi et l'ordre » , 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.

Ma classe au cinéma | « High School » de Frederick Wiseman



Structure

00:00:09 – 00:02:02	Carton titre. Au son de la chanson « The Dock of the Bay » d'Otis Redding, la caméra circule dans la ville jusqu'au parking d'un bâtiment dont l'architecture évoque la prothèse d'une usine. Dans les couloirs du lycée, les élèves, fesses sous le bras, se rendent en classe. Un professeur lit le bulletin quotidien contenant une citation : « La vie est courte et effrice. Chacun orlé son lendemain à tout instant par ses raisons, ses pensées et ses actes du jour. »	estiment rétrograde et réactionnaire. Annonces des activités de la journée, notamment d'une discussion sur l'assassinat de M. L. King.
2 UN CADRE DISCIPLINAIRE 00:02:02 – 00:14:40	Enchaînement rapide de scènes de cours et d'activités avec l'administration. Une professeure d'espagnol, évoquant Sartre, fait répéter en cœur à ses élèves le terme « <i>«<i>ais-ten-foi-ai-foi</i>»</i> . Un enseignant dirige un petit orchestre de percussions. Un lycéen qui n'a pas apporté sa tenue de sport se voit étonnamment épinglé par le CPE, M. Allen : « <i>Tais-toi et écoute.</i> » Un professeur de français explique à sa classe les différences culturelles en termes de repas. Un père contacte sa fille au téléphone. Une mère se félicite de la réussite de sa fille ait obtenu de mauvais résultats dans une matière alors qu'un de ses devoirs a été jugé « <i>très bon</i> » par l'enseignant. Un élève, qui estime qu'il a été injustement puni, est sommé de « <i>revenir</i> qu'il est un homme » en acceptant une heure de retenue. Ronde d'un surveillant dans le couloir.	8 LE SPECTACLE DE L'ORDRE 00:15:18 – 01:14:14
3 DES RÔLES GENÉRÉS 00:14:40 – 00:23:04	Succession d'activités culturelles et sportives, où cette fois les élèves sont souvent regroupés par genre. Des filles exécutent une chorégraphie de gym. Une enseignante lit un texte évoquant un match de baseball où les félés sont masouffés. De nouveau au gymnase, les lycéennes passent à la pratique. Les garçons participent à un tour de cuisine. On retrouve ensuite leur enseignante commentant la tenue, le port et la démarche de jeunes filles qui préparent un défilé de mode. Les lycéennes passent une épreuve chronométrée de dactylographie. Deux autres hommes de couleur sont, eux, un tour sur le système marital. Les lycéennes sont rassemblées pour fonder une conférence d'éducation sexuelle ; l'oratrice y rappelle des principes	Enchaînement de séquences collectives. Sur le scène de la salle de spectacle, les garçons travestis font une parade de chorégraphie de pom-pom girls. Un gynécologue tient une « <i>conférence</i> » sur la reproduction. Un ancien élève, en permission, évoque avec son entraîneur de basket ses camarades blessés au Viêt Nam. Au gymnase, un jeu s'agit une foule de lycéens : ils se précipitent sur le ballon, tombent au sol, se battent en riant. Les élèves qui ont accompli une simulation de vol dans l'espace sont accueillis à leur sortie par un public enthousiaste. Sur scène, des élèves performant une parodie de parade militaire, en uniforme. Miss Haller lit avec fierté la lettre d'un ancien élève parti combattre au Viêt Nam, signe selon elle de réussite pédagogique.
4 ÉCHAPÉE MUSICALE 00:23:04 – 00:30:47	Une enseignante fait étudier à ses élèves « <i>The Dangling Conversation</i> » de Simon et Garfunkel. Après lecture du texte poétique, elle leur fait écouter le chanson en leur demandant de prêter attention à la façon dont le rythme et la mélodie participent au sens. Les élèves semblent se laisser aller à une certaine rêverie.	9 GÉNÉRIQUE 01:14:16 – 01:14:46
5 CONFLITS ENTRE ÉLÈVES 00:30:47 – 00:43:55	Le CPE admoneste un élève qui en a frappé un autre au visage et lui demande des explications sur son geste. Une fille qui a été isolée avec une enseignante tente de justifier son comportement. Il a un conflit avec des camarades. Derrière son bureau, la responsable lui intime de faire preuve de maturité pour « <i>rompre le cercle vicieux.</i> »	Les crédits s'affichent blanc sur noir.
6 L'AVENIR EN QUESTION 00:43:55 – 00:49:14	Dans un bureau, une élève est reçue avec ses parents pour discuter de son orientation après le lycée. L'échange porte sur les projets de la jeune fille, puis sur la possibilité pour le père de financer ses études. Le conseiller suggère à l'élève de candidater à l'université de ses rêves, mais aussi à « <i>l'ères établissements plus économiques.</i> Une autre lycéenne réfléchit après de ses parents qu'elle veut devenir esthéticienne, et non aller à l'université comme le souhaiteraient son père, car c'est de sa propre vie qu'il s'agit.	
7 EXPRESSIONS CRITIQUES 00:49:14 – 00:58:18	À la cantine, les enseignants parlent de « <i>l'argent glôché</i> » en aides, notamment à l'étranger. M. Allen donne un cours sur la production. Un autre enseignant évoque l'ouvrage de Michel Harrington <i>«<i>Liberty Américaine</i></i> », les inégalités, la lutte de M. Luther King contre la pauvreté, le question de la mort raciale. Une chorale fait ses gammes. Lors d'un atelier informel, plusieurs élèves	

Récit

Du récit au discours

● Une narrativité précoce

La première séquence de *High School* nous fait traverser une portion de la ville jusqu'au parking du lycée, à la manière d'un élève accomplissant son trajet matinal. Cette introduction fonctionne comme un seuil narratif pour le spectateur, invité à plonger progressivement dans l'univers diégétique. Puis, à l'intérieur du lycée, nous découvrons la lecture rituelle du bulletin quotidien : la temporalité du film s'ouvre en rejoignant celle de la journée au lycée.

La première moitié du film fait ensuite se succéder les cours, les entrefrains dans le bureau du proviseur avec les élèves et leurs parents, ou dans celui du CPE. Le montage enchaîne rapidement les séquences, condensant à l'écran la densité de l'emploi du temps scolaire. De cette relative sensation de « temps réel » naît un sentiment de naturalité du récit. Bien que le film ne s'attache pas à certaines personnes en particulier, le montage fait revenir quelques visages familiers comme celui de M. Allen, l'autoritaire CPE.

Mais, une fois écoulée la première moitié du film, la sensation de progression temporelle tend à laisser place à celle d'une répétition autour d'une unique matrice dramatique. De scène en scène, adultes et adolescents se font toujours face suivant une même disposition hiérarchique, qui voit les premiers imposer des règles d'expression ou de comportement aux seconds, contraints de céder. Malgré la diversité thématique des séquences, le parti pris de Wiseman est chaque fois d'insister sur la verticalité des interactions. La trame du récit semble peu à peu se déployer en un quotidien cyclique, au sein duquel les relations n'évoluent pas.

● Surgissement du désordre

La séquence musicale du cours de littérature [Séquence] marque, au milieu du film, un temps de suspension et de révélation, avant que ne commencent à surgir de plus grandes variations narratives, en forme de protestation de la part des lycéens. Dans la seconde moitié de *High School*, des scènes évoquent ainsi le comportement violent ou insolent de certains jeunes [seq. 5], une jeune femme assume de décevoir son père en refusant d'aller à l'université « parce que c'est [à] la vie » [seq. 6], un enseignant évoque Martin Luther King et les inégalités raciales... Autant de situations qui, bien qu'elles se déroulent selon la même « scénographie » que les séquences précédentes, font planer une possible remise en question des principes conservateurs de l'institution.

Au point qu'à la 53^e minute s'insère un moment qui tranche avec le reste du film [seq. 7] : il s'agit de l'unique scène montée par Wiseman où des élèves prennent la parole librement et paraissent penser par eux-mêmes. Un premier étudiant dénonce « l'attitude éducative » de l'école qui est selon lui « coupée du monde » ; un second, seul Afro-Américain à prendre la parole dans *High School*, critique le fait qu'on attende des lycéens de se « conformer aux idées » et va jusqu'à affirmer : « Moralement et socialement, cette école est une poubelle. » Lors de cette séquence indisciplinée, le découpage saisit en gros plans les visages des lycéens, presque comme s'ils n'étaient qu'entre eux. À plusieurs reprises apparaît leur interlocutrice adulte, qui proteste avec peu d'aplomb et paraît sur tout gênée. Après cette séquence de la protestation, le film semble faire reprendre aux événements du lycée leur cours bien orchestrés.

● Horizon dialectique

À mesure qu'avance le film, la temporalité de *High School* paraît changer d'échelle : plus qu'une journée de la vie du lycée, il semble que c'est maintenant l'année scolaire qui est sur le point de s'achever. L'horizon pour les lycéens n'est pas de faire le prosaïque trajet retour vers leur foyer, mais de réfléchir à leur place dans la société. En même temps que le récit a changé d'échelle temporelle, il a donc pris un caractère plus nettement discursif. Mais le discours de *High School*, comme en témoigne la réception ambivalente du film (Genèsis), est loin d'être univoque.

Si le montage organise une certaine dialectique en installant un ordre hiérarchique qu'il vient ensuite déstabiliser, l'épilogue du film ne propose aucun mouvement de synthèse stable. En effet, selon une perspective conservatrice, la fin du film a pu être envisagée comme un juste retour à l'ordre : la parole rebelle de quelques lycéens est recouverte, discréditée par l'autocélébration de l'institution éducative qui voit dans la lettre d'un ancien élève parti avec enthousiasme combattre au Viêt Nam le signe de sa « réussite ». Mais la fin de *High School* peut au contraire être interprétée, sous l'effet révélateur de la parole anti-autoritaire de quelques lycéens, comme un démasquage de la mascarade jouée par une institution rétrograde – tout particulièrement lors des séquences finales de spectacle – qui voue cruellement ses jeunes à mourir à la guerre et se fait sourde aux mouvements de la société [seq. 8].



1;Partagez vous les opinions proposées à la suite (livret CNC) : .Dispositif général

1.Filmer le lycée comme un théâtre social, c'est le titre donné au chapitre "mise en scène" dans le livret CNC.

- Avant de répondre, définissez d'abord le sens de "théâtre social" et faites des liens avec des thèmes, des séquences.

2."Transparence de la caméra documentaire" comme si les scènes se déroulaient en son absence. [...] par les moyens propres au langage cinématographique, Wiseman se propose de remettre en scène la mise en scène sociale et par là de nous livrer une interprétation particulièrement dynamique sur le plan plastique.

- Relever les différents procédés filmiques mis en place et répondez à la question après.

3.L'extériorité du point de vue permet [...] une indéniable part d'authenticité de la *mise en scène sociale* du lycée [...] les images rendent compte de la manière dont l'institution régit la disposition des corps dans l'espace, la répartition de la parole et de l'écoute, la répartition dans l'espace et du temps.

- Décrivez cette disposition et répartition et répondez à la question après

2;Inégalités et hiérarchies visuelles

1.le découpage des interactions entre adolescents et adultes [...] met en place une grammaire dont chaque procédé vise à concentrer l'attention sur la dimension hiérarchisée de la vie scolaire.

- Quels procédés Wiseman met-il en place pour se faire ?
 - position des personnages ?
 - raccord ou cut ?
 - angles de vue identiques ?
 - mouvement de caméra ?
 - échelles de plan ?
 - plans liés à des mouvements de zoom avant ou arrière
 - composition du cadre ? du champ et de la profondeur ?

4.Discipliner les consciences et les corps

Séquence 2 : tournée dans les couloirs à l'heure du déjeuner à connotation policière voire horrifique

- montrer comment le cadrage des corps et l'espace sonore, surveillant et adolescents le suggèrent il ?

Séquence 3 : dépossession de toute individualité, à l'heure de la discipline

- noter le raccord de plan entre les deux séquences
- quelles échelles de plans et que voit-on des corps qui dansent ?

Autres séquences de contraintes physiques, par le son ;

- les relever
- noter maintenant le rôle de la musique avec ou sans parole

6.Montage cartographique : l'institution scolaire comme espace figé, où rien de nouveau ne peut advenir, où le temps, précisément, ne semble pas passer.

- Exploration spatiale plutôt que agencement linéaire des lieux
- Des lieux décors qui semblent passifs, comme de simples contenants
- Chaque espace est assigné à une tâche particulière où l'on adopte une manière de se tenir ("*techniques de corps*" expression de Marcel Mauss, sociologue)
- des lieux sans interaction sociale, ou des lieux où l'on peut ne rien faire, juste être ensemble
- exceptions : le cours d'écoute de la chanson de Simon and Garfunkel et la séquence de "rebellion" qui détourne le lieu justement

3. Inégalités et hiérarchie : le visage et la voix

1. La circulation de la parole guide les changements dynamiques du cadrage et du montage des plans pour rendre ces inégalités et hiérarchie :

- par le discours du pouvoir (ordres, questions, affirmations) : relevez des exemples
- par le discours des dominés (reformulations sous la contrainte, réponses, justifications, excuses : relevez des exemples

2. L'effet de contrainte disciplinaire sur l'adolescent est rendu par des gros plans, entre autres, sur les élèves qui permettent de témoigner de cette force d'intimidation, voire d'humiliation comme nous l'avons déjà relevé. Le sens vertical du pouvoir. Ce qui est fondamental ici, c'est le procédé de montage utilisé pour recréer l'interaction entre voix de l'autorité et visage de l'élève.

- Par exemple dans les séquences du CPE, Mr Allen (tenue de sport et celle d'un élève qui a frappé un autre élève)
 - observer les plans sur les adolescents qui écoutent et l'espace sonore du champ et hors champ. Décrivez puis expliquez
 - observer les plans sur les adolescents qui tentent de se défendre et la place du hors champ. Décrivez puis expliquez

3. La mise en scène de l'écoute de la parole de l'autorité n'est pas que passivité des élèves.

Wiseman porte attention à cette écoute pour ce qu'elle révèle de la soumission mais aussi de la résistance, de l'émancipation. Relevez les éléments suivants des séquences de votre choix :

- expressions des visages
- le ton de la voix indique le contraire de ce que l'élève dit
- attention aux germes de la rébellion au fur et à mesure que le récit avance
 - paroles dissidentes : où dans le film ?
 - comment sont alors filmés élèves et adultes (images et sons)

5.Recomposer le temps réel

La chronologie du récit tend à se dissoudre à mesure qu'avance le film, passant d'une journée à une année et à un temps indéterminé

- impression de vivre en temps réel une journée par la succession des cours
- évolution du récit sur la pointe des pieds presque vers la fin de l'année

Par l'improvisation au tournage et la recomposition au montage

- utilisation de plans d'écoute par exemple d'un autre moment
- variation des angles de vue et des échelles
- dans le livret CNC, on parle de "rapiécage", partagez-vous cette opinion ?

séquences d'entretien

- une durée longue qui permet d'évaluer son évolution

Coupe drastique dans la plupart des séquences

"cours" : **effet de loupe**

- Cours d'espagnol, cours de sport, cours de cuisine... réduits à quelques mots, quelques gestes.
- Ce travail d'élimination participe à l'« effet grossissant » de la mise en scène wisemanienne, qui agit telle une loupe sur les aspects les plus disciplinaires de l'institution
- choisir un passage de l'un de ces séquences pour le montrer

7. Montage mosaïque : échos, analogies, rythmes

Dave Saunders lorsqu'il écrit que « le caractère complémentaire ou associatif du motif de la mosaïque chez Wiseman souligne sa volonté de chercher des contraintes générales, plutôt que des formes de déterminisme ou de causalité. Un événement ne se produit pas en raison d'un événement antérieur, comme c'est le cas dans un récit classique, un événement se produit plutôt en raison des contraintes communes à tous les cas dans un système donné – dans le cas de Wiseman, il s'agit du système régi par le code institutionnel »(Dave Saunders, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Wallflower Press, 2007.)

des raccords par analogie de gestes qui suggèrent ces contraintes communes :

- le geste de la main de la professeure d'espagnol faisant répéter « e-xis-ten-tia-lista » à sa classe en écho direct dans les gestes du chef d'orchestre dirigeant les percussionnistes de la scène qui suit
- le profil du visage du lycéen qui a frappé son camarade, en amorce sur le côté gauche du cadre, se voit substitué au plan suivant par celui d'une autre lycéenne qui proteste contre une sanction
- des échos par analogie ou contraste ou opposition :
 - le proviseur explique à un père qu'il ne faut pas qu'il impose ses désirs à sa fille, mais son poing fermé raccorde avec une séquence de discipline, où il est précisément question d'imposer quelque chose à un élève

"Tout le montage de High School pourrait ainsi être envisagé comme une œuvre rythmique : le rythme rapide du découpage et du montage rejoue, condense, réinterprète les rythmes spatiaux, temporels, physiques, sonores par lesquels l'institution entend gouverner sans répit les corps et les pensées des adolescents." Partagez-vous cette opinion ?

Cinéaste : genre - discipline

Discipline

Société

La discipline selon le philosophe Michel Foucault

Texte introductif et propos recueillis par Pascaline Bonnet, chargée de programmes sur France Culture

De nombreux philosophes se sont penchés sur la question de l'éducation, comme Hannah Arendt, Nicolas de Condorcet ou encore Hegel. Mais il en est un qui a fondamentalement contribué à penser et repenser l'école et la place des enseignants, c'est le philosophe français et ancien professeur au Collège de France Michel Foucault (1926-1984), notamment avec la parution en 1975 de son livre majeur, *Surveiller et Punir*. Dans cet ouvrage, il tente de comprendre le processus disciplinaire mis en œuvre par le système carcéral depuis le début du XIX^e siècle, et élargit sa réflexion à d'autres institutions comme l'école ou l'hôpital, des lieux qui réussissent une mise d'individus dans des corps soit contrôlés et surveillés.

Pour le philosophe, la classe est un lieu où l'on peut observer l'assujettissement des corps. Néanmoins, faire l'analogie entre prison et école serait mal interpréter la parole de Foucault. Il considère l'espace éducatif comme un lieu de référence, ce qu'il appelle une « hétérotopie », un endroit où la liberté d'expression est possible, où l'on autorise une parole, une circulation de la parole. Par ailleurs,

Deux questions à Erick Pratret, professeur de philosophie de l'éducation à l'université de Lorraine et chercheur associé au Groupe de recherche sur l'éthique de l'éducation de l'université du Québec à Montréal, autour notamment de *Propos sur l'enseignement*, La Sorbonne, 2019.

► Pourquoi, selon Foucault, l'école est-elle un espace disciplinaire, et donc un lieu de contrainte ? En quoi la classe est-elle un lieu inhérent à la surveillance des corps, et au contrôle ?

Dans son étude *Surveiller et Punir*, Foucault montre comment, à l'époque moderne, dans les hôpitaux, les manufactures, les écoles et plus largement dans tous les lieux qui ont été pensés en charge de multiples humains, se développent ce qu'il nomme « les disciplines », qu'il définit comme des méthodes permettant une certaine régulation des opérations du corps, assurant l'assujettissement constant de ses forces et son imposition en rapport de causalité ordonnée. Ce qui concerne l'univers scolaire, les disciplines apparaissent dès le XIX^e siècle avec les premières écoles congréganistes (pensons aux Jésuites) et vont prospérer avec une étonnante rapidité tout au long du siècle suivant.

Cinq principes sont à l'œuvre : l'organisation collégiale de l'espace, la mise en place d'une temporalité soignée, une surveillance de tous les instants, le codage des comportements et l'instauration d'un régime pénal intrinsèque. L'organisation disciplinaire n'est appelée pas nécessairement, contrairement à ce que l'on peut dire, à la déshumanisation. N'importe quel conditionnement est un élément conditionnant qui, selon les configurations et les opportunités, vient favoriser ou contraindre le dispositif disciplinaire. Foucault le dit ainsi : « Le principe de culture n'est ni constant, ni indispensable, ni suffisant dans les appareils disciplinaires. Ceux-ci travaillent l'espace de manière plus fine. »

Quadrilles, rythmes, sollicités sans cesse, il importe moins d'indiquer que de faire passer les groupes et d'empêcher toutes formes de lien social. Foucault a cette formule surprenante : « On n'éduque pas la prison ressemblant aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons ? »

Enfin professeur au Collège de France, Michel Foucault ne profitait guère à l'exercice du grand esprit assésant du haut de sa chaire de doctes vérités à un public réduit au silence. Il le reconnaît publiquement et à plusieurs reprises, « Je ne réponds à cette objection, dit-il suite à la note déposée dans sa boîte aux lettres, (...) parce que j'ai une beaucoup qu'on m'en pose. C'est très bien (...) Je crois finalement que cette pratique de la question écrite et de la réponse orale est une des possibilités, encore une fois, d'échapper dans une institution qui n'est évidemment pas faite pour la didactique et le travail en commun, à mon regret. » (Leçon du 9 février 1983).

Foucault propose des formes de travail et d'étude plus collectives et plus interactives : « La transmission du savoir par la parole, par la parole professorale, dans des salles, dans un espace, dans une institution comme une université, un collège, peu importe, cette transmission-là du savoir est maintenant complètement dépassée (...) et d'ailleurs, (...) c'est 1950.



au gré de ses écrits et de ses leçons inaugurales dans les années 1970 et 1980. Foucault dénonce la difficulté de circulation de la parole au sein d'une classe, où les conditions d'enseignement réduisent intérioriquement l'auditoire au silence. Pourtant, le terme « enseignant » est dérivé du latin *discipulus*, qui signifie « élève », montrant à savoir proposer des voies plurielles pour atteindre une meilleure compréhension du monde. La constatation de ce savoir scolaire académique est-elle toujours d'actualité ?

► Pourquoi, selon Foucault, l'école est-elle un espace disciplinaire, et donc un lieu de contrainte ? En quoi la classe est-elle un lieu inhérent à la surveillance des corps, et au contrôle ?

► Pourquoi, selon Foucault, l'école est-elle un espace disciplinaire, et donc un lieu de contrainte ? En quoi la classe est-elle un lieu inhérent à la surveillance des corps, et au contrôle ?

► Pourquoi, selon Foucault, l'école est-elle un espace disciplinaire, et donc un lieu de contrainte ? En quoi la classe est-elle un lieu inhérent à la surveillance des corps, et au contrôle ?

► Pourquoi, selon Foucault, l'école est-elle un espace disciplinaire, et donc un lieu de contrainte ? En quoi la classe est-elle un lieu inhérent à la surveillance des corps, et au contrôle ?

Lycée Armée

Parallèle

Du lycée à l'armée

► Armée, école : même combat ?

Au moment du tournage de *High School*, l'armée américaine est mobilisée au Viet Nam, mais le mouvement contre la guerre et pour le retrait des troupes s'amplifie (1968-1970). Une actualité brûlante que seuls deux scènes de *High School* transmettent (10). Pourtant, tel que l'une d'entre elles constitue la clôture du film prouve que l'enjeu n'a, pour Wiseman, rien d'anodin.



Sur le générique de fin résonnent dans l'esprit les mots de l'enseignant, qui vient de terminer la lecture de la lettre d'un ancien élève. Filérement parti au front : « Recevoir une telle lettre me fait penser que nous avons réussi notre travail ici, au lycée Northeast. » Mais cette scène à la fin, pour le cinéaste, suggère l'idée que même les autres sans réflexion nous met dans une situation de victime, comme est abducté. Victime d'une idéologie qu'il ne remet pas en cause ? Cette phrase de l'enseignant fonctionne donc comme un révélateur de l'idéologie qui sous-tend toutes les institutions disciplinaires selon Wiseman, et dont l'armée serait une des manifestations les plus évidentes, tandis que le lycée n'en serait qu'une forme atténuée ou limitée. Cette idée d'une structure commune tend à se renforcer à l'un compare *High School* au film que Wiseman a réalisé au sein de Fort Knox, dans le Kentucky. *Basic Training*, sorti en 1971, consacré à l'entraînement militaire des nouveaux appelés.

► L'individu dans le système

Comme dans *High School*, lorsqu'il filme à Fort Knox Wiseman est soucieux d'interroger la place de l'individu dans le système. Dans le film de 1966, toutes les séquences de discipline sont aussi des séquences où transparaissent des individus, qui argumentent, négocient, résistent, consentent parfois et adhèrent. Dans *Basic Training*, on retrouve cette dialectique entre ordre et rébellion, une attention portée surtout aux entrainements où qu'il y a le retour de certains face à la guerre, ou aux réflexions de la discipline. « L'armée n'est pas composée d'un seul homme mais de millions d'individus qui doivent être ensemble. Tu es dans un système. Tu ne peux pas être l'individu que tu aimerais être, assésé au supérieur à son subordonné. Cette tension entre conformisme et singularité, la tension du cadavre. Le regard s'agit régulièrement en tout les corps en un mouvement unique les séquences de gym et de sports dans *High School*, les séquences de tir ou de marche cadencée dans *Basic Training*, mais la séquence d'aparté au début du film est un regard pour singulariser, différencier les sujets. Il leur accorde une place quel institution leur refuse.

► De la célébration à la massocratie

Dans cette confrontation entre système et individus, *High School* et *Basic Training* ont en commun de souligner la force de construction de l'institution, qui fait tout pour gagner et dénier aux sujets le droit d'exister par eux-mêmes. Quels que soient les espaces d'expression qui sont accordés aux élèves ou aux appelés, l'issue est chaque fois la même : les scènes de sanction et d'expulsion sont signifiées qui toujours les élèves ou les soldats ont accepté de renoncer à leurs principes et à leur désir pour se soumettre aux ordres de la hiérarchie, qu'il s'agisse d'un CPE ou d'un lieutenant. Chez Wiseman, l'obéissance apparaît comme la valeur première de la société américaine de l'époque, bien qu'elle soit déguisée sous les principes d'honneur, de virilité, de tradition ou



► La célébration à la massocratie

Dans cette confrontation entre système et individus, *High School* et *Basic Training* ont en commun de souligner la force de construction de l'institution, qui fait tout pour gagner et dénier aux sujets le droit d'exister par eux-mêmes. Quels que soient les espaces d'expression qui sont accordés aux élèves ou aux appelés, l'issue est chaque fois la même : les scènes de sanction et d'expulsion sont signifiées qui toujours les élèves ou les soldats ont accepté de renoncer à leurs principes et à leur désir pour se soumettre aux ordres de la hiérarchie, qu'il s'agisse d'un CPE ou d'un lieutenant. Chez Wiseman, l'obéissance apparaît comme la valeur première de la société américaine de l'époque, bien qu'elle soit déguisée sous les principes d'honneur, de virilité, de tradition ou

10. Lucie Fontaine, *Quentin Dupont de Nemours*, Fondation Bénédictine, 2017.

11. *Basic Training*, 1971.

Lien doc p 7

Questionnements

Avez vous le sentiment que la discipline joue un rôle fondateur dans les pédagogies ou fonctionnement dans ce lycée ?

Pouvez-vous repérer des similitudes ou différences avec ce que vous connaissez de votre lycée ?

Partagez-vous l'opinion de l'auteur de l'article ci-dessus :

"Chez Wiseman, l'obéissance apparaît comme la valeur première de la société américaine de l'époque, bien qu'elle soit déguisée sous les principes d'honneur, de virilité, de tradition ou de fertilité nationale."

Relevez les séquences où elle apparaît :

- les situations
- comment est-ce filmé ?
- pourquoi ?

Stéréotype De Genre

Enjeu Construire/déconstruire les rôles féminins et masculins

Avec High School, Wiseman se propose de réfléchir à la façon dont « le système scolaire réinvoque pas seulement pour transmettre des "habits", mais transmet aussi des valeurs sociales de génération en génération ». Parmi les valeurs que la direction et les enseignants cherchent à inculquer aux élèves, celles liées aux rôles de genre sont omniprésentes, reflétant la vision conservatrice d'une large part de la société américaine de l'époque, qui s'opposait à la libération sexuelle et au mouvement féministe.

Documenter la fabrication des genres

L'ensemble du film peut être envisagé comme un document sur la reproduction de la domination patriarcale par l'éducation. Au sein du lycée, pourtant mixte, règne une très forte séparation des filles et des garçons. Parmi les scènes où le système s'oppose de façon fragmentaire, celle de la préparation du défilé de mode est centrale (1:15-3). Sur un ton en apparence léger et bienveillant, l'enseignante de couture y remarque le surpoids d'une des adolescentes ou fait la démonstration de la démarche que toutes doivent adopter afin d'être féminines, sur scène comme au quotidien : les jambes peu écartées, un pied devant l'autre. Le système d'institution s'exprime aussi lorsqu'une élève est sévère

reprise sur la longueur de sa mini-jupe. Il n'est pas question de savoir si sa tenue lui plaît ou si elle se sent mal à l'aise en robe longue. Imposée pour le bal, montrer ses genoux est considéré comme « offensant pour toute la classe », le corps de la jeune femme est gouverné par la communauté. Les filles sont ainsi contraintes de se soumettre à ces ordres concernant leur physique, autant qu'à ceux de respecter leurs envies ou de « faire preuve de maturité ».

Les garçons eux, sont encouragés à l'expression d'une virilité machiste ainsi qu'à l'obéissance à la hiérarchie, préparent à l'armée l'entraîneur « valeurs résumées par le CPE lorsqu'il déclare à un élève : « Il faut leur démontrer quelque chose. Que tu es un homme et que tu es capable d'être aux ordres. » Que l'élève lui rétorque « Je prouverai que je suis un homme en affirmant que je fais ce que je pense être juste » ne change rien à l'issue. Le vœux contraire d'accepter la sanction. Même le médecin-chargé de l'éducation sexuelle des jeunes hommes fait preuve d'un sexisme sans complexe. À propos des actes gynécologiques, il déclare avec orgueil : « Il faut dire que je suis gynécologue et qu'on me paie pour ça » dédaignant les rites et applications de non-auditaires masculins. Sa leçon ne se limite d'ailleurs pas aux connaissances médicales, mais est imprégnée de préceptes moraux, sur la virginité et le mariage.

Déconstruire le sexisme

Un simple document sur la mentalité de l'époque, tout ouvert à ses spectateurs des instruments d'instruction de la pensée sexuelle. Tout d'abord, la séparation entre ce qui est attendu des filles et des jeunes hommes rend sensible le caractère de différenciation et de hiérarchisation des rôles en charge par l'institution éducative. De plus, la mention d'une séquence à l'air des années 60 au genre révèle la dimension structurelle de l'éducation patriarcale : celle-ci surdétermine les comportements et les valeurs par-delà la variété des situations scolaires. De façon générale, la mise en scène filmique de Wiseman dénaturalise la mise en scène sociale, qu'elle donne à voir en tant que telles dans High School, les inégalités de genre sont ostensiblement le produit d'institutions et de pratiques sans cesse réitérées. Elles peuvent donc être remises en question.



Questionnement

Dans High School, qu'est-ce qui vous étonne chez ces lycéens américains des années 1960 : leurs manières de parler, de s'habiller, d'obéir, de protester ? Quelles évolutions, notamment en termes d'égalité de genre, saisissent-ils en comparant notre époque à ce qui se joue dans le film ?

Cette expérience d'étonnement ou de distance à la vision d'un film en noir et blanc tourné en 1968 peut permettre de réfléchir plus généralement à la puissance d'incarnation des archives filmiques. Penser l'histoire à partir des films du cinéma direct, c'est pouvoir rencontrer imaginairement des humains singuliers, qui ont un corps, une voix, une personnalité, là où les livres d'histoire nous exposent classiquement des faits, des dates, des événements collectifs sans que l'on ne puisse accéder à la « chair » du passé

Exemple 1 : Générique de début : Penn Maid Dairy Products

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 anthropomorphique de la publicité semble désigner aussi bien l'animal qui donne son lait que la ménagère qui achète ces produits.

Exemple 3 Préparation du défilé - La mini jupe - Tarzan

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.

Exemple 2 : L'éducation sexuelle

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.

Exemple 4 Costumes et danse

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 ». 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 ?

Cinéaste : cours et pédagogies

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 *, 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.

*Note 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.

Exemple 1

Ainsi, l'énonciation très traditionnelle, d'une voix mono-corde, du poème Casey at the Bat, en cours d'anglais devant des élèves dépourvus du texte, 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.

Exemple 3

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 ». 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.

Exemple 2

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.

Exemple 4

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'Ecclésiaste 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^e siècle et le début du xx^e 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.

Cinéaste : l'administration toute puissante

Administration

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 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, le doyen de discipline jouait le rôle à la fois de procureur et de juge, pour des délits tels que l'absence en classe, tabasser un autre élève, arriver en retard à l'étude ou enfermer un autre élève, par exemple, professeur dans un placard ». « Portant une chemise à manches courtes, des lunettes à monture noire, 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

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 lors l'analyse de séquences. 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 jugeons 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 inacceptable 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 Ribbons constituent deux moments significatifs du film.



Cinéaste : Montage

Private video on Vimeo Conférence de Amélie Dubois à Sarlat Frederick Wiseman ou l'art du montage

Join the web's most supportive community of creators and get high-quality tools for hosting, sharing, and streaming videos in gorgeous HD with no ads.

<https://vimeo.com/892190114>

Montage 4 Voix

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, les acteurs et des valeurs générales liées à l'expérience». S'il développe une réflexion à partir de High School II, tourné à Harlem en 1994, celui-ci nous permettrait 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'inégalité». En revenant sur une séquence d'interview du premier



(Une année passe dans les extraits de ce journal)

High School, on pourra avec les élèves chercher à repérer les marques de ce travail de condensation: quelle partie de la séquence ne correspond pas au temps réel d'un tel entretien, quelle dans la séquence le montage est signalant que le début de l'échange a été supprimé, coupes qui pourraient signifier des ellipses.

À mesure que les jours passent et que le réalisateur retrouve une séquence de High School II, d'autres occupations émergent sous sa plume: certes, le montage sera à la façon habitée de qui s'est passé au tournage. Non, tourné localement, n'est pas pour autant non de l'ensemble de la réalité sociale contemporaine. «La société nous change», Wiseman critique une idéologie du cinéma, qui amène des documents qu'il portant à l'écran une manière tranchée et précise de montrer 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 déjugué du fantôme de son «utilité sociale» directe.

Même, 17 août 1992
Les idées qui se sur les séquences doivent être plus précises et spécifiques au montage que durant le tournage. Lorsque je tourne, ce qui m'intéresse à filmer telle séquence peut venir de la démarche ou de la tenue vestimentaire d'une personne, ou bien c'est l'émotion 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 possible qu'en la suivant pas, je ne prends pas de risque et ce faisant, je cours le risque de perdre une «bonne» séquence. Pendant le tournage, on n'a pas le temps d'analyser les choses éliminées du fait qu'une séquence est «bonne»: on focalise son attention sur l'enregistrement de la séquence pour qu'une autre séquence puisse en être faite plus tard. (Ceci dépend naturellement d'une décision préliminaire prise lors des mois après, étant laquelle la séquence méritait bien d'être analysée et montée, ce qui revient à la confirmer que l'impact était correct.) [...] Un des aspects du montage consiste dans la coopération ou à isoler l'émotion qui est 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'émotion et son interprétation peuvent être présentées de façon compréhensible.

(Une année passe dans les extraits de ce journal)
Atlanta, 20 août 1992
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: j'étais devant le bureau de la directrice quand j'ai vu High School dans le couloir. C'était un spectacle inhabituel. Je me suis adressé à la jeune fille qui se trouvait devant moi. Elle m'a dit qu'elle venait voir le directeur 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 si non et expliqué que je fisais un film pour le chaîne de télévision publique. Né 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 passé lors de l'entretien sans en montrer l'intégralité: une heure et demie. J'ai tenté de conserver toutes les questions qui 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 couvrir les aspects les plus importants de la séquence. J'ai manqué peut-être les séquences à vingt-deux minutes mais il y a encore beaucoup à faire.

Même, 27 août 1992
J'ai réfléchi beaucoup de plus dans la séquence de l'adolescente, essentiellement en supprimant les répétitions, en éliminant les pauses et en essayant de conserver les dialogues qui expliquent le mieux la situation. Heureusement, j'étais assis: je pensais d'habitude pour passer facilement d'une scène à l'autre. Si j'ai appris une leçon, c'est qu'il n'y a jamais trop de plans de séquence. Et ces moments de calme lorsque personne ne dit rien, ou bien quand vous pensez que quelque un va parler et qu'il continue à se faire, tous ces moments vous offrent un sens 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 n'est effectivement passé de la manière dont il le voit.

Réception du film

La portée critique du film

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 complètement 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".

- Interdiction du film dans la ville de Philadelphie jusqu'en 1994

- Avec *Titicut Folies* et *Primate* (1974), ce sont les trois films ayant fait l'objet de conflit avec l'institution filmée

- *High School* a été diffusé pour la première fois aux États-Unis sur des chaînes de télévision locales, à New York et à Los Angeles, fin 1968. Mais il a surtout circulé sous la forme de copies 16 mm, dans des ciné-clubs, universités et lycées.

- Le film n'a été montré sur une chaîne publique que 20 ans plus tard, probablement du fait de scènes évoquant la sexualité

« LA RÉALITÉ EST AMBIGUË »

Après *Titicut Folies*, 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 Folies*, 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. 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 Folies* 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. Il faut 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* avait aussi été prêt à m'envoyer son avocat, mais il n'avait pas de terrain légal. En effet, comme le rapporte le cinéaste, loin de ces films. 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 verraient rien d'anormal ? ».

En effet, école mixte (mais où garçons et filles sont séparés pour certains cours), multithématique (mais ne comprenant que 12 élèves noirs et 4 000 élèves blancs) et multidimensionnelle (mais avec des cours construits 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 ?



© Zappenh 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 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 ». La dimension critique du film n'avait pas échappé à la presse, qui s'interrogeait cependant sur la réception

"La directrice de High School 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 était prêt pour m'envoyer un avocat, mais il n'avait pas de terrain légal".

Réception : échos dans sa filmographie

High School 2 (1994) Frederik Wiseman

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.

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

1 MINUTE OF - *Basic training* (1971)
Frederick Wiseman
suit l'entraînement militaire des GI au moment de la guerre au Vietnam, un écho à la toute dernière partie du film de 1968.



Juvenile Court (1973) Frederik Wiseman
Bande-annonce [ICI](#)

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*.

Autres liens

En 1986, le cinéaste consacre quatre films au monde du handicap et aux institutions spécialisées recevant des élèves :

- *Blind, Deaf Adjustment & Work*,
- *Multi-Handicapped*
- *At Berkeley* (2013) peut être comme une autre suite de *High School*, montrant les cours de la prestigieuse université californienne
- *Belfast, Maine* (1999) la plus belle scène en établissement scolaire dans un film de Wiseman se trouve certainement dans , lors d'un cours portant sur *Moby Dick* qui souligne l'attention des élèves devant la richesse des propos de leur professeur.

Réception: héritage fictions

High School, un film pionnier annonçant un genre nouveau ? Le High School Movie

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 Films¹¹ 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'aile pénitentiaire de Titicut Folies (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*) ».

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 *Quatre de violence* (Richard Brooks, 1955), *Le 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, *Outiders* (Francis Ford Coppola, 1983), *Jeune vers le jour* (Robert Zemeckis, 1984) ou *Peaky Blowers* (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 *Carre 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 (*Alain Parker*, 1983) ou dans le film fantastique (*Darke*, Richard Kelly, 2001). Cette deuxième

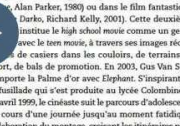
image institue le high school movie comme un genre avec le *teen movie*, à travers ses images récurrentes : les couloirs, les terrains de sport, de bals de promotion. En 2003, Gus Van Sant remporte la Palme d'or avec *Elephant*. S'inspirant de la fusillade qui s'est produite au lycée Columbine le 20 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.

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 *Tough*. 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.



Elephant, film réalisé par Gus Van Sant, 2003, avec Miles Robbins.



© Zipporah Films



© Zipporah Films

"Mes films, 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*)."

- *Vol au-dessus d'un nid de coucou* de Milos Forman [ICI](#) inspiré de *Titicut Folies*
- *Full Metal jacket* de Stanley Kubrick [ICI](#) Kubrick avait loué le film pendant plus d'un an
- *Elephant* de Gus Van Sant [ICI](#)
- La série *The Wire* (*Sur Ecoute*) [ICI](#)

Dans [Tracks](#) à 2:28

Tea movies

1950 / 1960

Graine de violence Richard Brooks 1950 [ICI](#)
La fureur de vivre Nicholas Ray 1955 [ICI](#)
Up the down staircase Robert Mulligan 1967 [ICI](#)

Après 1970, version nostalgique

American graffiti Georges Lukas 1973 [ICI](#)
Grease Randal Kleiser 1978 [ICI](#)
Ousiders FF Coppola 1983 [ICI](#)

Le lycée contemporain depuis les années 1970 :

Carrie au bal du diable Brian de Palma 1976 [ICI](#)
Fame Alan parker 1980 [ICI](#)
La folle journée de Ferris Bueller John Hughes 1986
[ICI](#)
Rushmore Wes Anderson 1998 [ICI](#)
Donnie Darko Richard Kelly 2001 [ICI](#)
Elephant Gus Vant Sant 2003 [ICI](#)

Série télévisée

Teach : Tony Danza (tourné dans le lycée de High School) [ICI](#)

Vol au-dessus d'un nid de coucou Bande-annonce VO



Regardez la bande annonce du film Vol au-dessus d'un nid de coucou (Vol au-dessus d'un nid de coucou Bande-annonce VO). Vol au-dessus d'un nid de coucou, un film de Milos Forman

The Wire Trailer (HBO) - VOSTFR



Full Metal Jacket - Bande Annonce Officielle (VF) - Stanley Kubrick



Entre les murs de Laurent Cantet



Elephant - trailer - Gus Van Sant - 2003

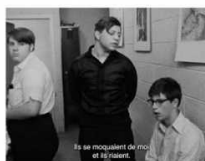


Réception: héritage documentaires

Filmer L'Enseignement Today

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 *Enfants et Adultes* (2002), qui s'intéresse à une classe unique à Saint-Denis-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 la voix off, se rapprochant de la fiction. Nous, principaux de Cluses (Régis Saulier, 2011) et *Chante ton bac* (David André, 2014) avaient exploré la même voie, la mise en abîme du roman de M^{me} de La Fayette, par des passages chantés accompagnant les portraits de lycéens. Deux réalisations plus anciennes pour la télévision française se rapprochent plus précisément de la méthode Wiseman. En 1995, *Un lycée* par comme les autres, de Jean-Michel Barjot, 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



© Zeynep Aksoy

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 question la forme essentielle du film. D'autres réalisations adoptent 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 Elèves 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 Elèves 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 Dasey a pu qualifier Kiarostami de « Wiseman perse¹¹ », 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'un jeune



Sans soleil, film réalisé par Chris Marker, 1983
© 1983 Agence France Presse/Photo

Scène d'ouverture de 🎬 ET LA VIE de Denis Gheerbrant (1991), où le cinéaste nous emmène dans sa quête du premier personnage de son film. Ce samedi 5... | By La Cinémathèque du documentaire à la BpiFacebook



Scène d'ouverture de 🎬 ET LA VIE de Denis Gheerbrant (1991), où le cinéaste nous emmène dans sa quête du premier personnage de son film. Ce samedi 5...

Trailer | La Permanence | Alice Diop



Extrait du documentaire "La loi du collègue" de Mariana Otero



Rétrospective Abbas Kiarostami : bande-annonce



Un lycée pas comme les autres (2007)
documentaire société



Premières Solitudes - de Claire Simon
Bande annonce HD



San clemente (teaser)



Un film de Raymond Depardon
En VOD ici : [https:// www.lesmutins.org/ san-clemente](https://www.lesmutins.org/san-clemente)

Depardon, le plus proche sans doute de Wiseman pour ce qui concerne la méthode mais qui n'a pas réalisé de film sur l'éducation

Être et avoir (Nicolas Philibert)



analyses séquences

Analyse 1 Cpe Gym

Analyse filmique pour le 21 mars 2024

 03:24"	 05:40"
---	---


Analyse filmique pour le 21 mars 2024

 03:24"	 05:40"
---	---

Analyse filmique pour le 21 mars 2024

 03:24"	 05:40"
---	---

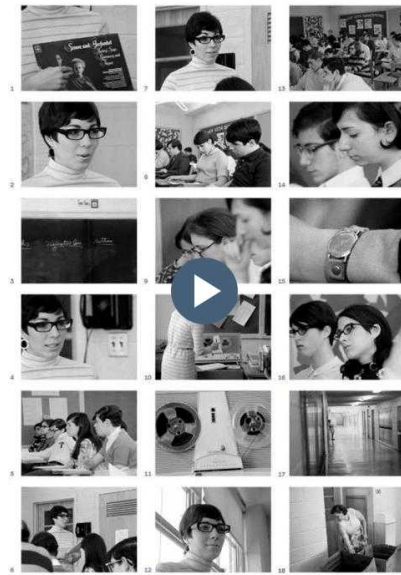
Analyse filmique pour le 21 mars 2024

 03:24"	 05:40"
---	---

A large blue play button icon is centered over the second and third rows of video frames.



Pour choisir votre Atelier Canopé, sélectionnez votre académie ou saisissez votre code postal



Pour approfondir

PATRICIA KRUTH / High School (1968) et High School II (1994) : ordre et résistance chez Frederick Wiseman - La Furia Umana

Vingt-six années et vingt-quatre longs métrages séparent High School (1968, 75 min.), le deuxième film de Frederick Wiseman et son premier film diffusé par la

DAVID LIPSON / Migration et résistance culturelle : Canal Zone et In Jackson Heights - La Furia Umana

Dès son premier film, Ticut Follies, Frederick Wiseman fixe, une fois pour toutes, une méthode et un protocole qu'il va garder tout au long de sa carrière.

BARRY KEITH GRANT / American Madness: The Early Documentaries of Frederick Wiseman - La Furia Umana

In 1835, Alexis de Tocqueville famously observed that social mobility and the lack of a true aristocracy in America broke the social chain of being that had

MATHIAS KUSNIERZ / Montage rythmique et idiolectes. Comment Wiseman coupe-t-il dans le bruit du monde ? - La Furia Umana



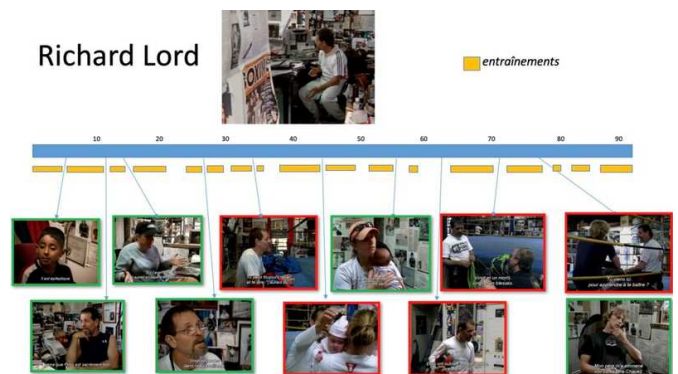
Fig. 1 et fig. 2



Fig. 3 et fig. 4

Ébranler le monde figuratif, cela revient à mettre en question les garanties de l'existence.i

TANASSIS VASSILIOU / Boxing Gym : mont(r)er la canalisation de la violence - La Furia Umana



« Je ne demanderais jamais à quelqu'un d'arrêter de parler, de marcher, de crier pour des besoins de continuité qui ne concernent que moi. C'est à nous

ZACHARY BAQUÉ & VINCENT SOULADIÉ /
Frederick Wiseman, ordre et résistance - La
Furia Umana



Fig. 2
Titicut Follies ; High School ; Model

Forte d'une constance et d'une rigueur sans commune mesure, l'œuvre de Frederick Wiseman s'enrichit en moyenne d'un nouveau film tous les deux ans depuis plus