

Mise en scène

Filmer le lycée comme théâtre social

Le style de *High School* se caractérise par une certaine «transparence» de la caméra documentaire, les scènes semblant se dérouler comme en son absence: les personnes filmées ne regardent pas l'objectif, ne s'adressent pas à l'équipe et ne montrent pas particulièrement de signes de gêne ou d'orgueil à être filmées. Cette extériorité du point de vue permet de documenter avec une indéniable part d'authenticité la *mise en scène sociale* propre au lycée: grâce à leur puissance d'enregistrement, les images filmiques 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, le découpage de l'espace et du temps, etc. Mais cette forte dimension constative du film documentaire va de pair avec une dimension performative, par laquelle celui-ci intervient cinématographiquement sur la mise en scène sociale.

En effet, dans *High School*, transparence apparente ne rime pas avec sobriété du regard, comme c'est le cas dans les œuvres plus récentes du cinéaste. La caméra observe depuis des positions successives, mais, portée à l'épaule, elle est très mobile sur son axe et est munie d'un zoom qui permet de faire varier de manière dynamique la composition et la valeur des plans – du plan large permettant d'embrasser toute une scène au très gros plan qui isole un détail. Wiseman fait ici le choix de tourner avec de longues focales, qui permettent de se «rapprocher» visuellement des visages ou des mains sans que l'opérateur n'ait à se déplacer dans l'espace et donc à sortir de sa position de retrait. C'est ainsi par les moyens propres au langage cinématographique, à l'échelle de la séquence – son, cadrage, découpage – et du film entier – montage, mixage –, que Wiseman se propose de remettre en scène la mise en scène sociale et par là de nous en livrer une interprétation particulièrement dynamique sur le plan plastique.

● Hiérarchies visuelles

Le découpage des séquences d'interaction entre adultes et adolescents – scènes qui constituent l'essentiel du film – se développe suivant une grammaire dont chaque procédé vise à concentrer l'attention sur la dimension hiérarchisée de la vie scolaire. Tout d'abord, le découpage tend généralement à séparer les interlocuteurs, en leur attribuant des positions bien distinctes de part et d'autre de la pièce, plutôt que de les saisir ensemble dans l'espace commun de la classe ou du bureau. Cette séparation est très nette lorsque

la séquence de cours ou d'entretien alterne différents plans, sur l'adulte puis sur le ou les élèves. Souvent, ce découpage *cut* (passage d'un plan à l'autre sans transition) va de pair avec une différence d'angle de prise de vue entre adultes et jeunes: pendant les cours, l'enseignant bénéficie fréquemment d'une légère contre-plongée qui tend à le «grandir», tandis que les élèves sont saisis, eux, dans une légère plongée, les plaçant à l'image dans une position de soumission. Toutefois, au-delà du découpage par *cuts*, il est fréquent qu'au cours d'une même prise la caméra pivote sur son axe et balaye l'espace qui sépare les deux interlocuteurs ou bien les deux parties en présence – parents et enfants/administration, enseignant/groupe d'élèves. Plus qu'une manière de relier lycéens et professeurs, ce type de plan-séquence semble au contraire mesurer la distance qui les sépare: bien qu'ils soient proches physiquement, ils ne se font presque jamais face, de profil, au sein d'un même cadre.

La dimension hiérarchisée de la mise en scène scolaire est également rendue sensible à la faveur de gros plans récurrents, qui sont pour beaucoup dans l'originalité visuelle du film. Cette figure peut elle aussi apparaître soit au fil d'un découpage classique, qui raccorde ces gros plans à des plans plus larges, soit surgir au gré d'un zoom qui fait glisser la même prise du plan large au gros plan. Par exemple, dès la séquence de lecture du bulletin quotidien [séq. 1], le professeur est d'abord cadré au niveau du genou, apparaît ensuite en gros plan le visage d'une élève attentive, puis la bouche de l'enseignant surgit en très gros plan, alors qu'il annonce puis lit aux lycéens la citation du jour. Le fait de situer brièvement les interlocuteurs dans l'espace pour passer rapidement à des vues immersives très zoomées confère une présence exacerbée aux visages des représentants de l'autorité. Cela participe à faire ressentir les relations sociales au lycée comme fondées sur l'exercice d'un pouvoir coercitif. Par l'effet du (très) gros plan, c'est comme si notre attention était happée, aspirée ou écrasée par la présence de ces bouches parlantes mais aussi de ces mains autoritaires, dont les poings fermés ou les doigts tendus appuient les injonctions verbales.

Enfin, dernier procédé formel par lequel Wiseman travaille la répartition à la fois spatiale et symbolique des places dans la mise en scène scolaire: la composition du champ, horizontalement et dans la profondeur. Dans les cadres plus larges peuvent ainsi cohabiter un ou une enseignante et ses élèves, mais c'est souvent le corps de la première, debout, de dos, qui surplombe la classe, assise dans la moitié inférieure de l'image. Ou bien c'est le corps ou la main de l'adulte qui, en occupant une part imposante de l'avant-plan, entrave la vision des élèves, réduits à des silhouettes à l'arrière-plan, «aplaties» sous l'effet de la longue focale.





● Le visage et la voix

La «grammaire visuelle» de *High School* que nous venons d'analyser ne serait rien sans la circulation de la parole qui guide les changements dynamiques de cadrage au fil de chaque scène. Souvenons-nous qu'au tournage Wiseman opère à la prise de son: on retrouve dans sa manière de faire interagir le son et l'image une volonté de mettre l'accent sur les dynamiques hiérarchiques du lycée. Cela passe d'abord par le choix de se concentrer sur des situations où l'inégalité des postures discursives est flagrante: il y a d'une part le discours du pouvoir, grâce auquel les adultes émettent des ordres, des questions, des affirmations, et d'autre part le discours des dominés, par lequel les élèves formulent, sous l'effet d'une contrainte plus ou moins explicite, réponses, justifications, excuses. Mais en deçà des contenus sémantiques, la mise en scène chez Wiseman se rend attentive aux manières de parler, donc aux voix et aux styles d'incarnation de ces discours, qui en disent autant, sinon plus, sur les rapports de pouvoir qui traversent les corps au sein de l'institution.

La part corporelle de cette inégalité des voix est particulièrement évidente dans les séquences de discipline. Lorsque le CPE réprimande le jeune homme sans tenue de sport [séq. 2] ou celui qui a frappé un camarade [séq. 5], l'exercice du pouvoir passe autant par le langage du CPE que par l'assurance de sa voix. Celui-ci parle fort, sans vaciller, et joint à cela un regard sévère, un visage fermé. Il va même jusqu'à se lever de derrière son bureau pour mieux imposer son ascendant physique à l'élève puni. Mais l'autorité qu'il représente passe aussi dans la façon dont sa parole affecte l'élève qui écoute. Pour mettre en scène le pouvoir en tant que relation, Wiseman cherche à rendre visible l'effet de la contrainte disciplinaire sur l'adolescent. Des gros plans

sur les visages des élèves permettent ainsi de témoigner de cette force d'intimidation, voire d'humiliation, du discours de M. Allen. D'une part, et comme souvent dans *High School*, les plans sur les élèves réprimandés les donnent à voir écoutant, alors que l'espace sonore du champ est envahi par la voix de l'adulte venue du hors-champ. D'autre part, lorsque des gros plans donnent à voir les adolescents prenant la parole pour se défendre, leur ton de colère rentrée ou résignée laisse cette fois sentir l'effet du regard de l'autorité invisible qui continue de peser sur eux et de les déstabiliser. Autrement dit, l'interaction entre son et image devient chez Wiseman une interaction entre voix et visage, où circule le courant vertical du pouvoir.

La mise en scène de l'écoute dans *High School* est cependant complexe: elle n'est pas donnée à voir comme un simple canal de soumission, par lequel les élèves recevraient passivement les injonctions des adultes. Porter attention à ceux qui écoutent, c'est pour Wiseman faire exister ce qui, en eux, se soumet au pouvoir de leur interlocuteur, autant qu'à ce qui résiste à la discipline. Les regards énervés, le bouillonnement insolent qui point par moment dans les voix des élèves font affleurer à l'image une subjectivité qui, bien que forcé d'obéir, refuse intérieurement de se laisser assujettir et garde un vif sentiment d'injustice. Cette attention aux germes de rébellion se fait plus présente à mesure que *High School* avance [Récit], jusqu'à ce que des paroles dissidentes se fassent clairement entendre [séq. 7]. Dans la séquence où les élèves critiquent leur lycée, le rapport entre les voix et les visages de l'adulte et des adolescents est d'ailleurs renversé: c'est l'enseignante qui apparaît muette, gênée, sous l'effet de la voix et du regard hors champ des lycéens émancipés.



● Les corps disciplinés

Au-delà des scènes de classe et d'entretien à l'administration, *High School* porte spécifiquement attention à la manière dont l'institution entend discipliner non seulement les consciences, mais aussi les corps des adolescents. C'est le cas de la scène tournée dans le couloir à l'heure du déjeuner [séq. 2]. Il s'agit d'une des rares séquences du film où la caméra est mobile: elle suit la ronde d'un surveillant et adopte, en vue semi-subjective, l'angle de vue de celui-ci. L'autorité apparaît ici comme cette silhouette sombre et imposante, de dos, sans visage, qui semble pourchasser des élèves dont le seul tort est de circuler dans le couloir sur leur temps libre. Vers la fin de la séquence, un plan en plongée sur les pieds de l'homme, où résonne le claquement de ses pas, participe à donner une connotation policière, voire horrifique, à cette patrouille scolaire.

Cette scène de surveillance enchaîne avec une autre scène importante de discipline physique. Sur le plan des pieds du surveillant commence à se faire entendre en amorce



une chanson pop. Au plan suivant, l'homme se penche pour regarder par la lucarne d'une porte et son geste raccorde avec un plan sur un amplificateur sonore. Nous sommes à l'intérieur d'une salle de gym où des filles effectuent une chorégraphie en rythme et en rang. Leurs corps sont découpés par des gros plans flous ou bien saisis ensemble de dos, en un bataillon bien ordonné : sans visage, ces morceaux de corps ou ces silhouettes effectuant les mêmes mouvements et portant des tenues identiques semblent dépossédés de toute individualité. D'autres séquences s'attachent à souligner les contraintes qui s'exercent sur les manières de se mouvoir des adolescents : une autre scène de gym montrant des corps sans visages, la séquence de préparation du défilé de mode ou encore celle du spectacle en forme de parade militaire. Chaque fois, le son, qu'il soit fait de paroles ou de musique, fonctionne comme un instrument disciplinaire : il est ce qui dicte le rythme auquel chacun doit se conformer et rappelle la posture inculquée à ces corps en formation [Enjeu].

● Recomposer le temps réel

Une grande part du travail de mise en scène chez Wiseman opère par les choix de montage. Au niveau de la séquence, le découpage – l'enchaînement des plans et de leurs différentes valeurs – est à la fois le fruit de l'improvisation au tournage et d'une patiente reconstruction au montage. En effet, de nombreux plans d'écoute ont certainement été associés après coup aux sons *in* d'une autre prise, afin de reconstruire de façon dynamique l'espace de l'échange entre les interlocuteurs qui se font face. C'est toujours ce travail de « rapiéçage » qui permet aux films de cinéma direct de préserver pour les spectateurs le sentiment du temps réel, tout en variant de façon souple – à la façon d'un film de fiction – les angles et les valeurs de plan.



● «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. Cette expression paradoxale peut être un point de départ intéressant pour s'interroger avec les élèves sur la rencontre qu'implique le documentaire entre une réalité qui existe hors du cinéma – ici la Northeast High School – et les moyens créatifs propres à l'art filmique – ici la mise en forme de l'écoute et du regard propre à Wiseman. 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 ? En particulier, on pourra discuter de la frontière entre le *fictionnel* intrinsèque à toute création artistique, la *fiction* qui vise la «suspension temporaire de l'incredulité» et le *mensonge* ou la *manipulation* qui vise à tromper le public.

De plus, à l'échelle de la scène, le montage opère une sélection drastique : si souvent les séquences d'entretien se développent sur une durée qui permet de voir évoluer la situation, nombreuses sont les séquences de cours qui fonctionnent comme des aperçus rapides et parcellaires. Cours d'espagnol, cours de sport, cours de cuisine... : ces moments de la vie pédagogique subissent des coupes très franches qui les réduisent 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 [Document].

Plus généralement, le montage est ce qui permet à Wiseman d'agencer l'ensemble des séquences analysées ci-dessus de manière isolée. Il est possible d'appréhender le geste de montage dans *High School* suivant deux perspectives – la première plutôt narrative, la seconde plutôt discursive – qui ont en commun de défier la linéarité [Récit].

● Montage cartographique

Si 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, l'espace où évoluent les personnages paraît au contraire se déployer et se complexifier tout au long de *High School*. Le montage possède une dimension cartographique : plus que d'agencer les séquences selon un principe d'enchaînement linéaire, il adopte un principe d'exploration spatiale, en réseau. Certes, passé la séquence d'ouverture [séq. 1], les espaces du lycée ne sont jamais filmés pour eux-mêmes et semblent n'être que de passifs décors. Mais à mesure que se succèdent les séquences, l'espace du lycée se met, de façon souterraine, à raconter quelque chose des principes idéologiques qui organisent la vie de l'institution. Le montage de Wiseman insiste en effet sur la dimension fonctionnelle de l'architecture du lycée. Salles de classe, couloirs, salle de spectacle ou de conférence, salle de musique, bureaux, gymnase, cantine : chaque type d'espace apparaît assigné à un usage spécifique et héberge des formes d'interaction et des «techniques du corps»¹ distinctes. Hormis lors de la séquence musicale [Séquence] et du moment rebelle [séq. 7] où opère une forme de détournement de l'espace de la classe,

1 Soit des façons de se servir de notre corps (démarche, nage) transmises par l'éducation, selon le sociologue et anthropologue Marcel Mauss. Voir *Les Techniques du corps* (1936), Payot, 2021.



la cartographie wisemanienne ne laisse persister aucun espace-temps interstitiel, au sein duquel pourraient éclore des modes d'occupation et d'être-ensemble imprévus ou improductifs. Même les couloirs, placés sous haute surveillance, ne peuvent se constituer en espace de sociabilité lycéenne informelle : ils ne sont que des voies de circulation. Ce montage spatial participe donc à appuyer la vision de l'institution scolaire comme espace figé, où rien de nouveau ne peut advenir, où le temps, précisément, ne semble pas passer.

● Analogies, échos, rythmes

En renonçant à la linéarité narrative du montage, Wiseman se prémunit par ailleurs du risque d'effet explicatif, soit le sentiment qui fait confondre enchaînement temporel et logique de cause à effet. Le montage « mosaïque » de *High School*, qui relie dans l'espace les séquences comme autant d'îlots, invite à suspendre toute interprétation locale des comportements filmés, pour prendre de la hauteur et interroger la société tout entière. C'est ce qu'affirme 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 »².

La volonté que le spectateur s'interroge sur ces « causes communes » paraît guider la logique des raccords entre séquences dans *High School* : plutôt que d'enchaîner les situations suivant une évolution narrative, le montage propose régulièrement des analogies à la fois formelles et symboliques. Ainsi le geste de la main de la professeure d'espagnol faisant répéter « e-x-i-s-t-e-n-t-i-a-l-i-s-t-a » à sa classe trouve-t-il un écho direct dans les gestes du chef d'orchestre dirigeant les percussionnistes de la scène qui suit [séq. 2]. Ou bien 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 [séq. 5].

Les échos entre séquences peuvent aussi se faire par 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 [séq. 2]. En outre, ces jeux d'échos n'opèrent pas seulement

dans l'enchaînement des séquences, mais aussi à l'échelle du film, à la manière de rythmes ou de thèmes revenant au fil d'une pièce musicale. 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.



● *High School II*

En 1994, Wiseman tourne *High School II*, dans le quartier de Harlem à New York. Le contraste avec le film de 1968 est frappant : il s'agit cette fois d'un lycée pilote dont les élèves sont essentiellement afro-américains et hispano-américains et où est développée une pédagogie alternative, qui se veut à l'écoute des élèves. Ce déplacement correspond à une tendance plus générale dans l'œuvre de Wiseman qui consiste à aller des institutions disciplinaires à des lieux où coexistent, de façon plus libre, cadre et liberté, et où se réinventent des modes démocratiques de l'être-ensemble [Réalisateur]. À partir d'un extrait de *High School II*, on pourra observer avec les élèves que la mise en scène wisemanienne s'ajuste à la souplesse du cadre pédagogique : la durée des séquences s'étire, le rythme est moins militaire. En outre, le découpage relie souvent à l'horizontale enseignants et lycéens et les saisit dans des cadres communs.

² Dave Saunders, *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*, Wallflower Press, 2007.