

L'observatoire - projections recherches  
cinéma

## Shock Corridor (Near Death)

séance du 13 mars 2016



« Je suis né à l'hôpital (de Rouen ? dont mon père était le chirurgien en chef ; il a laissé un nom illustre dans son art) et j'ai grandi au milieu de toutes les misères humaines ? dont un mur me séparait. Tout enfant, j'ai joué dans un amphithéâtre. Voilà pourquoi, peut-être, j'ai les allures à la fois funèbres et cyniques. Je n'aime point la vie et je n'ai point peur de la mort. L'hypothèse du néant absolu n'a même rien qui me terrifie. Je suis prêt à me jeter dans le grand trou noir avec placidité. »

Gustave Flaubert, 1850

« Plus de la moitié d'entre nous mourra dans un hôpital. On pourrait considérer "Near Death" comme une sorte de répétition. »

Frederick Wiseman, 1990.

A l'automne 1987, Frederick Wiseman enregistre à l'hôpital Beth Israel de Boston, dans sa ville natale, la matière (600 heures !) de ce qui composera, deux ans de montage plus tard, *Near Death* ? un documentaire de 6 heures, comportant 4 parties. Il faut être précis et direct, comme le cinéma de Wiseman : le film se déroule dans un service

bien particulier de l'hôpital, l'unité des soins intensifs. Tout *près de la mort* donc. A la limite du filmable, sans doute - mais c'est toute la question de cette séance consacrée à un chef d'œuvre absolu ! (Ce qui se mesure concrètement au ratio "risques encourus/maitrise").



LeBeth Israel Hospital est connu ? on l'apprendra au cours du film ? pour avoir une ligne particulière, une vision propre des "soins intensifs". Elles font l'objet de spéculations permanentes ? interrogations et doutes ? des médecins et des équipes soignantes : ici, le principe est que la famille, si le malade n'est pas en mesure lui-même de faire ces choix, doit être fortement engagée dans la prise de décision médicale. Non pas sur la nature des traitements, dont la responsabilité incombe aux médecins, mais sur l'investissement prodigué au malade. Ce qui le plus souvent se traduit par le choix terrible et difficile entre la poursuite ou l'arrêt des soins, l'espoir d'un rétablissement (dont personne au fond ne peut estimer les probabilités) ou l'acceptation de la fin. L'expression "*will make everything possible*" revient constamment dans la bouche des médecins pour bien rappeler aux familles qu'il ne s'agit pas de limiter l'engagement thérapeutique mais que celui-ci ne peut pas non plus signifier maintenir en vie de manière artificielle un corps sans avenir ou de pallier indéfiniment aux souffrances physiques.

# Near Death

La question des "limites" affleure partout dans ce film : limites de l'existence humaine, limites de la résistance à la souffrance et à la dégradation physiques, limites de la médecine et de la compétence scientifique, limites de la parole : les médecins doivent transmettre aux familles un tableau de la situation du patient sans jamais franchir la ligne de la "sentence" : dans ces situations extrêmes, d'extrêmes atteintes et d'extrêmes faiblesses, les pronostics sont presque impossibles et de toute façon, comme le montre le film, peu fiables ; aucune "projection" n'est possible qui ne soit indécente - car elle signifierait l'"arrêt de mort" du patient ? et les médecins, face aux interrogations des familles, concluent souvent par "On ne sait pas".



En regard de toutes ces limites, limites du documentaire : peut-on filmer la mort ? peut-on filmer la maladie, un stade terminal ? peut-on filmer les familles, leur souffrance mais surtout leurs choix, leurs cas de conscience, leurs doutes (et ensuite les projeter publiquement) ? Peut-on filmer le diagnostic, le *off* (les médecins qui parlent entre eux, qui tranchent, qui spéculent, qui soupèsent les chances de survie, qui se persuadent, qui ironisent aussi), éventuellement l'erreur de jugement ? Questions que le film ne cesse de soulever.

Faux-problèmes sans doute pour Wiseman : pour lui, ce n'est pas "Peut-on ?" mais bien "Comment" ? on peut filmer la mort, il le fera deux fois ; on peut filmer les familles, leurs doutes, leurs cas de conscience, il le fera un nombre considérable de fois ; on peut mettre les médecins face à leurs diagnostics, c'est le principe des quatre parties (parfois ils ont raison, parfois non).

On sent d'emblée que *Near Death* enjambe les présupposés moraux, les vastes catégories ou les grands principes. Et que, comme pour la parole des médecins, tout sera question de circonstances, de négociation, de choix et de rapports fins, de ligne qu'on franchit ou qu'on ne franchit pas, de frontières qu'il importe d'identifier correctement. (Et on sait que dans ces cas-là, la morale n'est d'aucune utilité)



A la question du "comment", Wiseman répond de deux manières : en se concentrant sur les discours, l'échange de la parole des médecins entre eux (fascinante dramaturgie du Beth Israel Hospital : tout se déroule dans le large couloir qui jouxte les chambres des malades, où se réunissent le staff de médecins pour "faire le point") ou avec les familles. La maladie ainsi est mise à distance, parce que "parlée". C'est l'acte de parole qui est l'enjeu véritable du film (ce qui peut être dit, ce qui ne peut pas l'être, ce qui est dit, ce qui est tû, qui peut dire, qui ne peut pas, etc.).

Wiseman répond ensuite avec les principes du cinéma-direct qu'il pratique dans tous ces films. Un cinéma où la caméra et le micro se contentent de capter le réel qui se déroule devant eux.

Lorsqu'il débute en 1967, le cinéma direct est une approche documentaire éprouvée et elle représente moins à ses yeux une révolution technique (le son synchrone, la caméra légère, etc.) que la possibilité offerte d'une écriture neuve et surtout invisible : il s'agit de présenter au spectateur les choses comme si il en était le témoin direct. Wiseman explique la nécessité qu'il y a à préserver *« fiction selon laquelle vous regardez des événements en train de se produire. Cette fiction, je veux que le spectateur l'accepte, et c'est l'acceptation de cette fiction qui prouve que le film est réussi »* De ce désir (immerger le spectateur au cœur du réel même), découle une série de règles quasiment intangibles : refus de la mise en scène, refus du commentaire, refus des entretiens, refus de la musique ajoutée, refus des incrustations informatives présentant les personnes filmées... Bref, refus de tout ce qui pourrait rappeler au spectateur qu'il assiste à un film.



Cette ligne puriste n'a d'importance que par ce qu'elle permet : des films où l'expérience du spectateur est préservée, où c'est à lui, pour peu que le film soit réussi, parfaitement construit, de se faire son propre avis, sa propre perception de ce à quoi il assiste. L'auteur ne qualifie pas immédiatement ce qu'il montre ("pas de commentaire", "pas d'entretiens"). *Quant à laisser voir mon opinion personnelle sur les gens que je mets en scène, non, non, mille fois non ! Je ne m'en reconnais pas le droit.* C'est Flaubert qui parle, mais la citation vaut tout aussi bien pour Wiseman<sup>1</sup>.

« Il me serait bien agréable de dire ce que je pense et de soulager le sieur Gustave Flaubert par des phrases ; mais quelle est l'importance dudit sieur ? Je pense comme vous, mon maître, que l'art n'est pas seulement de la critique et de la satire ; aussi n'ai-je jamais essayé de faire, intentionnellement, ni de l'un ni de l'autre. Je me suis efforcé d'aller dans l'âme des choses et de m'arrêter aux généralités les plus grandes, et je me suis détourné exprès de l'accidentel et du dramatique. Pas de montres et pas de héros ! »

Flaubert, à George Sand, 20 décembre 1875.

La responsabilité de l'auteur est ailleurs : construire un récit documentaire cohérent, fidèle, complet : "un monde" en somme, reflet conforme de la réalité côtoyée et filmée. Récit dans lequel le spectateur sera convaincu qu'il peut évoluer sereinement, en ayant foi en ce qu'il voit. Et dans le cas de *Near Death*, ce travail n'est pas une mince affaire, ni un enjeu dénué d'éthique, tout au contraire, puisqu'au fond chaque comportement, chaque prise de parole, chaque décision est au sens propre une question de vie et de mort. Le film lui-même est irradié par cette gravité : chaque choix de montage, chaque coupe, chaque rapprochement met en jeu, dans le système du récit, la responsabilité des personnes filmées (sur laquelle, nous spectateurs, témoins directs en quelque sorte, sommes

amenés à nous prononcer). Ce qu'on appelle un "point de vue d'auteur" prend ici toute sa signification : une manière d'agencer le récit et un abord "moral" des choses qui place le spectateur à l'écoute (à l'écoute de la voix de la narratrice, à l'écoute de la voix de la narratrice's memoriam ).



Voilà en quelques lignes, les contours de cette séance et les thèmes ou les questionnements qui la traversent. Il y en a bien d'autres (la question de la construction du sens dans les films de Wiseman, le travail de la série, l'ampleur de son ?uvre, etc.) qu'on aura sans doute le plaisir d'approfondir tous ensemble !

à dimanche !  
Arnaud

**ps** : la séance se déroulera ainsi. RV à 17h30, pour la première partie (1h45), ensuite premiers échanges et pause dinatoire (si vous apportez un petit quelque chose à partager, c'est s(o)uper), et vers 20h30, on enchaîne avec la deuxième partie (1h05). Selon les désirs, on s'interrogera sur l'organisation d'une autre séance pour les troisième et quatrième parties.



## Notes

[1] Citation tirée de la *Correspondance avec George Sand*, 6 février 1876, recueil dont Wiseman explique qu'il est le manuel indispensable des jeunes réalisateurs.

[2] Suite de la lettre de Flaubert à George Sand (cf. note précédente) : "Si le lecteur ne tire pas d'un livre la moralité qui doit s'y trouver, c'est que le lecteur est un imbécile ou que le livre est *faux* au point de vue de l'exactitude. Car du moment qu'une chose est vraie, elle est bonne. Les livres obscènes ne sont même pas immoraux parce qu'ils manquent de vérité. Ça ne se passe pas « comme ça » dans la vie. Et notez que j'exécrais le réalisme (...)."



Copyright : appareil simple - 2016-03-07 20:23:32