



66
VENEZIA 2009
SELECTION OFFICIELLE - Orizzonti

SOPHIE DULAC DISTRIBUTION

Michel Zana

16, rue Christophe Colomb 75008 Paris

Tél. 01 44 43 46 00

Fax 01 47 23 08 02

www.sddistribution.fr

PROMOTION / PROGRAMMATION PARIS

Eric Vicente

Tél. 01 44 43 46 05

evicente@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PROVINCE/ PERIPHERIE

Olivier Depecker

Tél. 01 44 43 46 04

odepecker@sddistribution.fr



SOPHIE DULAC
distribution

Idéale Audience, Zipporah Films et Sophie Dulac Distribution présentent

LA DANSE

LE BALLET DE L'OPERA DE PARIS

UN FILM DE FREDERICK WISEMAN

PRESSE CINEMA

Agnes Chabot
Tél. 01 44 41 13 48
agnes.chabot@free.fr

PRESSE DANSE

Thierry Messonnier
Tél. 01 40 01 20 63
tmessonnier@operadeparis.fr

DISTRIBUTION

Sophie Dulac Distribution
Michel Zana
16, rue Christophe Colomb 75008 Paris
Tél. 01 44 43 46 00
Fax 01 47 23 08 02
www.sddistribution.fr

PROMOTION / PROGRAMMATION

Eric Vicente
Tél. 01 44 43 46 05
evicente@sddistribution.fr

PROGRAMMATION PROVINCE/ PERIPHERIE

Olivier Depecker
Tél. 01 44 43 46 04
odepecker@sddistribution.fr

STOCK PUBLICITE

Distribution Service à Sarcelles
Tél. 01 34 29 44 00
Fax 01 39 94 11 48

STOCK COPIES

DS Sarcelles (GRP, Nord, Est), DS Lyon
DS Marseille, CAMC Bordeaux



Idéale Audience, Zipporah Films et Sophie Dulac Distribution présentent

LA DANSE

LE BALLET DE L'OPERA DE PARIS

UN FILM DE FREDERICK WISEMAN

France/USA – 2009 – 2h38 – 1.66 – Dolby SRD – couleurs – 118 742

SORTIE 7 OCTOBRE 2009

Dossier de presse et photos téléchargeables sur
www.sddistribution.fr

« On essaye d'apprendre quelque chose, de rester les yeux ouverts, pour regarder ce qui se passe devant nous... »

D'abord comprendre ce que la danse représente. Une relation entre le corps et le cerveau. Tous les gestes des danseurs sont du travail, de l'entraînement dès l'âge de 6 ou 7 ans, pour manipuler le corps et arriver à ces choses si belles. Et puis, lorsqu'ils sont plus âgés, ils ont souvent des maladies très liées à leur carrière. Dans un certain sens, c'est une lutte contre la mort...

Pour moi, souvent ce qui se passait dans les répétitions était plus intéressant que les aspects formels du spectacle. Mais d'un autre côté, quand ça marche, il y a quelque chose de si beau qu'on est transporté par l'illusion créée. C'est une illusion qui dure pendant soixante secondes, mais c'est parfait ! Moi, quand je vois quelque chose comme ça, je suis rempli d'admiration, mais aussi un peu triste, parce que ça ne peut pas durer, c'est une perfection transitoire. »

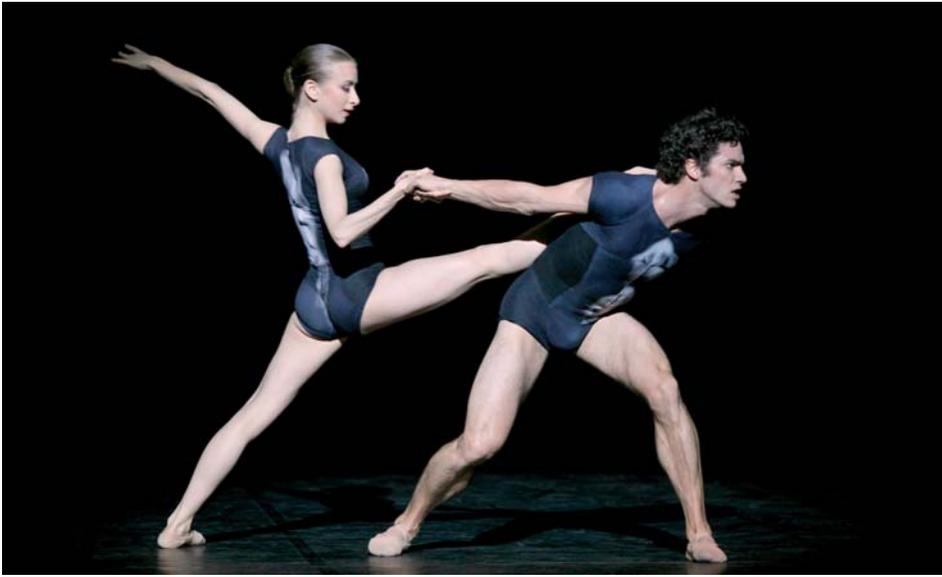
Frederick Wiseman, à propos de La Danse

SYNOPSIS

Frederick Wiseman, pionnier du cinéma documentaire, a installé sa caméra durant neuf semaines au cœur du ballet de l'Opéra de Paris.

Des ateliers de couture aux représentations publiques où brillent les étoiles, *La Danse* nous entraîne dans les coulisses de la prestigieuse institution et nous montre le travail de tous ceux qui donnent corps au quotidien à des spectacles d'exception





Un cinéma iconique

Je me souviens d'un jugement de Mallarmé sur la danse : « la poésie dégagée enfin de tout appareil de scribe ». De cette formule je me saisis, pour exprimer ce *je ne sais quoi* de rebelle aux commentaires, un trouble insurmontable lorsqu'il s'agit de traduire en paroles l'écriture corporelle de la danse, de cette forme cérémonielle soumise à l'ordre du théâtre. En ouvrant cette glose, j'avoue mon dégoût des reportages réalistes ; du poète, je garde encore ceci en mémoire : « la danseuse n'est pas une femme qui danse ».

Porté par son instinct poétique, Frederick Wiseman est dans ce retrait mallarméen, qui a permis une rencontre d'exception, inattendue en France, entre un travail cinématographique *sans phrase* et le savoir faire d'une administration de l'Opéra omniprésente, accordée à l'esprit du réalisateur par ce qu'elle sait du fond des choses chorégraphiques : « assemblage offert au public, qu'il ressent sans en avoir forcément l'explication » ; ce propos orchestral de Brigitte Lefèvre adressé aux danseurs (l'une des premières séquences) vaut un traité sur les spectacles de danse.

Ce film est un genre à lui tout seul dans l'immense production consacrée à un art aussi éternellement primitif, volatile et métaphysique. En allié inconditionnel du Miroir, cet accompagnateur implacable des danseurs en répétition, Wiseman laisse parler les images telles quelles. Mais par la vertu du montage, il les transporte dans cette zone franche du commerce esthétique où se joue, par la sollicitation d'un spectacle éphémère, cette partie lyrique qui réanime en chacun de nous *la passion d'être un autre* – être celui-là ou celle-là, seul ou enlacé, être le couple en scène. Les répétitions en studio, espace et

temps privilégiés où la caméra s'entraîne à suivre les leçons des maîtres de ballet, cessent alors d'être les coulisses des représentations à venir dans la grande salle de l'Opéra, pour mettre sous nos yeux *le travail de métamorphose des corps en icônes* – corps-images plasticiens d'eux-mêmes, formes mouvantes qui hésitent et s'exercent à la perfection, jusqu'à susciter chez les spectateurs cette ferveur propre au théâtre, que les Anciens latins nommaient « pietas ». Quiconque dispose du dvd pourra constater, en s'arrêtant sur les séquences, combien ce film est révélateur d'un art de la réalisation qui trouve ici son classicisme – un cinéma iconique.

« La Danse » met en scène une question marginalisée : comment la danse théâtralisée peut-elle être ? J'entends : par quelles ficelles tient-elle ? Tout entichés d'objectivité que nous soyons en Occident, il nous échappe que l'organisation, plus exactement la philosophie de l'organisation, puisse prendre place dans un film sur la danse, et non pas sur le mode documentaire mais comme condition du tableau. Les idéologues qui pourfendent ou considèrent avec condescendance le théâtre classique assassinent la pensée, mais les managers de « *l'Entertainment* » de masse ne parviendront jamais à réduire l'administration d'un spectacle à l'investissement financier pas plus qu'à la pure et simple manipulation d'une foule en proie aux théâtralisations des corps, avec si l'on ose dire, un tour de main balzacien : en montrant l'administration comme fonction – une fonction de soutien (ici d'étayage de la construction esthétique) qui se soutient elle-même par la personnalité de ses membres et par le contexte d'une histoire institutionnelle (en l'occurrence, de facture française avec sa force et ses tics). Sous le regard de la caméra, les séquences de bureau relèvent d'une peinture des caractères.

Ce film, tel que je le vois, apporte au Ballet de l'Opéra de Paris un éclairage sans prix, non seulement par ce qu'il montre de la danse, dans un haut lieu de la tradition occidentale, mais par ce qu'il laisse entendre des styles chorégraphiques ancrés dans les profondeurs d'une civilisation. Pour toute l'humanité, la danse demeure la forme la plus animale – je serai tenté de dire, reprenant un mot des surréalistes : la plus convulsive de ce que nous appelons *art*. La narration de Frederick Wiseman porte la marque, aujourd'hui connue dans le monde entier, d'un réalisateur qui un jour résumait par une formule laconique sa position de cinéaste : « un regard intensif sur une réalité précise ». On ne saurait mieux dire, pour amener le public français, rassasié de discours indigents sur la culture, à entrer dans les replis de ce qui s'invente sur les deux scènes : l'écran de cinéma et un théâtre de danse.

Pierre Legendre

(Pierre Legendre, professeur émérite de droit, auteur d'un ouvrage sur la danse intitulé *La passion d'être un autre*, et d'une quinzaine d'ouvrages sur les fondements anthropologiques des sociétés d'occident, auteur également de trois documentaires réalisés par Gérald Caillat.)



Conversation entre Frederick Wiseman et Pierre Legendre

Pierre Legendre - J'ai pensé que la plupart de ceux qui abordent Frederick Wiseman pour la première fois sont désarçonnés, car ils voient la vie dans son entier. Ici, c'est pareil. On voit coexister les choses infimes, les anecdotes, et puis l'administration, les exercices de danse, les répétitions ; et de temps à autre il y a cette ponctuation des représentations proprement dites sur la scène de l'Opéra. Alors, le spectateur entre dans la danse, d'une façon inattendue ! Il voit les choses de l'intérieur. C'est vraiment un film sur la danse, avec la machinerie du corps humain, le cadre matériel, tout ce qui gravite autour ; c'est comme la synthèse de ce qu'est la danse pour les Occidentaux, non ? On voit la danse au plus près. La danse africaine est dans le piétinement du sol, on sent que les Africains ont la danse dans la peau, tandis que les Occidentaux sont d'abord des cérébraux : on voit le labeur des danseurs pour conquérir les gestes de la danse. Que peut-on dire de cette entrée en matière ?

Frederick Wiseman - Pour moi, c'est un sujet très compliqué. Je ne connais pas grand chose à la danse dans les autres cultures, juste un peu de danse occidentale. Je suis un grand amateur de danse classique. Mais pour moi, ce film n'est pas seulement sur la danse. C'est vrai qu'il s'occupe des répétitions, des spectacles et comment se transmet la tradition d'une génération à l'autre par les maîtres de ballet ; les étapes hiérarchiques pour arriver à être danseur étoile. Mais pour moi, c'est aussi très lié aux institutions, à la façon dont fonctionne l'administration de la danse, et les relations entre cette administration et les autres en France, et entre les institutions françaises et les américaines par exemple. Pour moi, il s'agit toujours de trouver les relations entre des choses spécifiques, et de la possibilité de trouver, à la périphérie du sujet, la métaphore.

P. L. - Les Occidentaux ont leur tradition de danse comme spectacle : il y a d'un côté les danseurs et de l'autre les spectateurs. On voit la danse comme un produit fini, et dans le film on voit de temps en temps son exécution sur la scène de l'Opéra ; mais l'essentiel, c'est tout ce travail de répétition des artistes, les coulisses, tout l'appareil administratif, tout un système de préparation, comme en architecture. On voit les échafaudages : l'atelier de couture, les gestes des couturières dans la fabrication des costumes... C'est cela qui sort de l'ordinaire et qui peut déstabiliser le spectateur qui se dit : mais alors, qu'est-ce que c'est que la danse ? Et on voit l'administration fonctionner, non pas sur le mode de l'accomplissement bureaucratique, mais sur le mode de l'accompagnement des artistes, des jeunes qui travaillent pour parvenir à leur performance de danseurs. Donc, on voit que la danse n'est pas un produit consommable, n'est pas quelque chose d'achevé ; elle est en train de se construire, de s'agencer, de s'organiser. On est vraiment dans le cinéma d'institution.

C'est aussi cela qui nous lie, vous et moi, puisque nous portons dans nos histoires propres, comme anciens professeurs de droit, la marque au fer de ce que les constructions juridiques ont pu nous montrer de la rigueur, des exigences que traduisent si bien l'administration et les répétitions; donc c'est un des traits qui rendent ce film saisissant : l'exigence. Pour arriver à montrer la danse qui est un art muet, un art sans parole, il faut vraiment l'audace de faire coexister l'aspect le plus ordinaire de la vie avec le sublime. C'est d'abord cela qui frappe dans vos films : les choses infimes prennent tout leur relief de vie ; on voit que la danse est quelque chose qui suppose d'être porté par l'ordinaire. Et puis, il y a la question de la mise en scène, qui est une affaire considérable. Faire un film comme celui-ci, c'est comme un long travail d'accouchement. Après la Comédie Française, vous vous intéressez à l'Opéra. Ici, c'est du théâtre, mais dans la maison de la danse... Frederick, qu'est-ce qui vous a pris de faire ce film ?

F. W. - D'abord comprendre ce que la danse représente. Une relation entre le corps et le cerveau. Tous les gestes des danseurs sont du travail, de l'entraînement dès l'âge de 6 ou 7 ans, pour manipuler le corps et arriver à ces choses si belles. Et puis, lorsqu'ils sont plus âgés, ils ont souvent des maladies très liées à leur carrière. Dans un certain sens, c'est une lutte contre la mort, parce que c'est quelque chose de très artificiel. Et on sait que ça ne dure pas, parce que le spectacle est transitoire, mais également le corps. Et c'est un privilège de regarder les gens qui se sont consacrés à cette vie, et ne peuvent pas gagner cette bataille contre l'usure et la mort, ou alors pour très peu de temps. Cela m'intéresse beaucoup : la danse est si évanescence...

P. L. - Oui, j'avais eu cette pensée en regardant le film : à peine la danse vient à la vie que déjà elle est évanouie. C'est l'art précaire par excellence.

F. W. - Oui, c'est comme le vent. Et moi j'ai beaucoup d'admiration pour ces gens qui combattent face à la mort.

P. L. - Les autres arts aussi ont à voir avec ce combat contre le destin, contre la mort ; mais là, en plus, il y a le corps comme grand témoin.

F. W. - C'est la danse inexorable vers la mort.

P. L. - Oui, ça c'est une grande leçon. Et on voit les plus vieux qui se tiennent devant les jeunes ; ils sont passés par là.

F. W. - Oui, on voit quelques chorégraphes, Pierre Lacotte par exemple, qui a 65-70 ans ; on voit encore dans ses gestes, quand il met en scène *Paquita*, la grâce d'un grand danseur ; même s'il n'a plus le corps qu'il avait jeune, on voit

quelqu'un qui a fait tout un voyage avec son corps. Et sa femme, qui autrefois était une grande étoile, aujourd'hui marche avec difficulté.

P. L. - Et en même temps, les jeunes qui dansent, qui sont dans l'élan de leur jeunesse, voient ce qu'ils seront plus tard. Et ça, c'est une leçon extraordinaire aujourd'hui. En Occident, on est dans des sociétés où on évacue tout cela, il faut chasser l'idée de défaillance, de mort, de vieillissement. Là, ils apprennent que c'est un privilège de vieillir. Et en même temps, le film souligne ce point si important : toute cette grande affaire de la vie, de la mort, est comme prise dans le filet de l'existence, dans le détail. Je suis aussi frappé des « blancs », des intermèdes ; par exemple, des peintres qui repeignent les murs... Qu'est-ce que vous avez dans la tête quand vous en faites une séquence ?

F. W. - Plusieurs choses. D'abord, dans tous les pays, surtout en France, tout est lié aux classes, tout est hiérarchisé. Qui sont ceux qui font les peintures ? On remarque qu'ils sont Noirs... Et puis, c'est aussi une question de mouvement, il faut faire des gestes précis quand on peint ; peut-être pas comme les danseurs, mais pour moi, même quand les gens marchent dans les couloirs, c'est du mouvement, et puis c'est un moment de transition. Pendant le tournage, on ne pense pas vraiment à ces choses, mais c'est au montage, où on essaye de trouver le rythme du film, et où il faut essayer de penser à ces choses. J'aime énormément le montage, parce que c'est à la fois très logique et très associatif, instinctif. J'ai appris pendant toutes ces années qu'il faut faire attention aux pensées périphériques, et puis depuis que j'ai lu *Watt* de Beckett, je rejette l'idée que tout a une explication.

P. L. - Oui, la maladie de l'explication... C'est aussi la maladie de l'Occident. Là, en entendant tout cela, j'ai le sentiment que, par exemple, si je ne marchais pas longuement tous les jours, je ne marcherais plus, ma machine s'arrêterait. J'aime à dire que je pense avec mes pieds, et c'est sans doute ce qui m'a poussé, sans que je le comprenne, à m'intéresser tellement aux chorégraphies comme systèmes de pensée. Et ce qui est si fort dans ce que vous faites avec ce film, c'est qu'on voit bien que la danse c'est de la pensée, pas de la performance sportive transposée pour l'esthétique. Vous êtes d'accord ?

F. W. - Oui, c'est l'expression de la pensée.

P. L. - J'avais compris ça en allant en Afrique : les chorégraphies africaines sont des systèmes de pensée. C'est ce qui m'avait si facilement amené à critiquer les manières occidentales d'aborder la pensée en dehors du corps, de la présence muette du corps... C'est ce qui est si impressionnant dans vos films, et là particulièrement puisque c'est le corps qui est au premier plan. Et pas seulement un

certain type de corps, le corps esthétisé des artistes, mais le corps de tout le monde, dans les bureaux de l'Opéra...

F. W. - Oui, c'est ça. Quand on voit les corps des danseuses, ça me fait penser aux corps dans le quotidien, les gens qui s'occupent des machines, qui préparent les repas... C'est toujours une histoire de gestes.

P. L. - Dans ce film sur l'Opéra, on remarque les petites transitions, par exemple la présence des escaliers, comme lorsqu'on change de paragraphe en écrivant ; on est dans ce sens du théâtre, et n'importe quel objet devient comme un être vivant. L'escalier invite à monter...

F. W. - Tout prend une signification. Et pour monter le film, même si je dis que c'est une question d'association, de logique... À la fin, on sait qu'on parle avec soi-même, et je dois comprendre pour moi, pourquoi j'ai fait les choses comme ça. Même s'il y a plusieurs raisons. Mais moi, je dois savoir pourquoi le film commence comme ça, finit comme ça, qu'est-ce que ça suggère. Le montage, c'est comme l'écriture. Vous devez avoir la même relation avec vos livres, on sent tout de suite si ça marche ou pas.

P. L. - Oui, surtout que, dans mon cas, j'ai été rééduqué par les copistes du Moyen Âge, qui composaient leurs manuscrits comme des chorégraphes. Mais il y a une chose qui m'intrigue dans la danse, c'est la question du pouvoir. J'avais lu un jour, dans la revue allemande *Ballett*, quelqu'un qui disait : le danseur est-il un instrument dans la main du chorégraphe ? Parce qu'il voyait un peu le maître de ballet comme un dictateur...

F. W. - À mon avis, c'est vrai que le chorégraphe a le dernier mot. Mais souvent les danseurs font des suggestions. Il y a un exemple de ça dans une de mes séquences préférées de *Genus*, avec le chorégraphe anglais McGregor. Et c'est Marie-Agnès Gillot et Benjamin Pech qui dansent, et souvent leurs manières de danser aux répétitions sont au même niveau que le spectacle, voire supérieures. Et à la fin d'une des répétitions, Benjamin Pech dépose Marie-Agnès Gillot sur le plancher, et McGregor trouve que c'est une excellente idée, qu'il faut garder ça, même si ce n'est pas dans la chorégraphie. Certains maîtres de ballet sont des dictateurs, et c'est une lutte de mots et de corps avec eux. J'avais l'impression que Balanchine était plutôt un dictateur, il a tout dans sa tête... Mais ça, ce n'est peut-être pas vrai non plus, parce que même si un chorégraphe imagine tout, lorsqu'il voit les corps des danseurs, ça doit changer ; c'est pareil quand ils font des essais avec eux. Pour beaucoup, cette collaboration est plus importante que de faire respecter ce qu'ils avaient exactement en tête au début.



P. L. - Il y a aussi des séquences qui m'ont particulièrement touché, c'est l'apprentissage des pauses. Par exemple, il y a au début une scène, la scène du fusil, où vous filmez quelque chose qui paraît sortir des gravures du XVIII^e siècle. C'est l'époque des premiers grands écrits européens sur la technique du maniement des armes ; c'était le début des armées modernes et on apprenait au soldat certaines pauses, prendre et manier le fusil d'une certaine façon : les gravures sont parfois extraordinairement belles. J'ai toujours été frappé du côté militaire qu'il y a dans la danse, quand les danseurs se regroupent. C'est comme les exercices de cavaliers, de soldats à la parade ; l'important, c'est de faire un seul corps. Et de suivre les autres. Être un seul à plusieurs.

F. W. - Oui, c'est très intéressant. J'ai d'ailleurs gardé cette scène à cause du fusil.

P. L. - C'est très éloquent. D'un coup, le corps humain devient un peu comme une boîte à musique, ces petites machines aux mouvements saccadés, répétés mécaniquement et sans cesse. Au fond de ça, l'idée de la marionnette vivante, qui nous vient de la philosophie antique.

F. W. - Oui, tout comme les soldats doivent suivre les autres, ça donne à réfléchir sur ce que les chorégraphes peuvent exprimer et qui vient de l'extérieur.

P. L. - Et quand on fait un arrêt sur image, il y a des instants aussi beaux que des sculptures. Et ça met en relief ce à quoi on ne pense jamais et que le film met sous les yeux du public : le mystère de la solennité du spectacle. On le voit bien quand on passe de la répétition à la cérémonie de la scène de l'Opéra. Pour moi, c'est tellement important ce côté mystérieux. Aujourd'hui, avec les pratiques de divertissement, on a promu le chaos, la spontanéité (ou du moins son apparence), le désordre et même l'absurde, dans un spectacle qui se veut transparent. Là, c'est le contraire. Le spectacle prend d'autant plus de mystère qu'on a vu les coulisses, la préparation, le labeur animal pour parvenir à tenir le bon geste, le bon mouvement. Que va penser le public d'aujourd'hui qui voit ça, que peut-il penser du contraste ? Dans le montage on passe de l'instant brownien, où tout s'agite, à un instant formel de la séquence épurée, la séquence que va voir le public...

F. W. - C'est curieux le contrat avec le public. On ne peut pas répéter, on ne peut pas faire d'erreurs, s'excuser, recommencer, et c'est entendu. Si on fait une erreur, il faut se lever tout de suite et continuer. Et dans un certain sens, le film passe derrière ça, en montrant les répétitions, les erreurs... Mais pour moi, souvent ce qui se passait dans les répétitions était plus intéressant que les aspects formels du spectacle. Mais d'un autre côté, quand ça marche, il y a quelque chose de si

beau qu'on est transporté par l'illusion créée. J'ai vu dernièrement *Le Parc*, un ballet de Prejocaj, et il y avait un duo entre Nicolas Le Riche et Emilie Cosette qui était si romantique, si beau, que j'étais totalement transporté, parce qu'à mon avis dans ce duo tout était absolument parfait. C'est une illusion qui dure pendant soixante secondes, mais c'est parfait ! Moi, quand je vois quelque chose comme ça, je suis rempli d'admiration, mais aussi un peu triste, parce que ça ne peut pas durer, c'est une perfection transitoire.

P. L. - L'instant de perfection. Une autre chose qu'il peut être intéressant de noter, c'est le moment où il y a cette ouverture sur le ciel parisien, avec les toits, les paysages, et des plans rapprochés. Je suis très frappé de ça, parce qu'on voit ces très beaux ciels de feu qui ont eu tant d'emprise sur les peintres à Paris... Ces instants ne sont pas une petite distraction, mais plutôt comme un appel nostalgique. Et de même pour les petites fenêtres rondes ; sur quelques-unes il y a même la lyre représentée, qui rappelle que nous sommes dans un lieu musical... Je suis touché de ça, parce que les Occidentaux sont dans une idée de la danse conçue comme l'envol : se soulever du sol, quelque chose de céleste... Et je suis très touché de ces instants mélancoliques où on retombe sur les pieds, sur les gestes.

F. W. - Oui, c'est la vie quotidienne, et c'est le passé aussi.

P. L. - Et puis, il y a cette affaire qui mérite grande considération, parce que personne, je crois, n'avait osé faire ça : donner toute cette place à l'administration. Pas celle qui simplement gère et doit accomplir certaines tâches pratiques, mais celle qui a toute son importance pour les danseurs, comme des parents pour leurs enfants, qui les enveloppe de sollicitude et de discipline. J'aimerais bien savoir ce que vous pensez de ça.

F. W. - Dans un certain sens, c'est très français. Et ça reflète quelque chose de la vie contemporaine française et dans l'Histoire. La France est vraiment un pays hiérarchisé, un pays de castes même. Si on compare avec le film que j'avais fait sur *l'American Ballet Theatre*, on voit les différences entre les questions hiérarchiques en France et en Amérique, et ça c'est quelque chose qui m'intéresse. J'avais trouvé la même chose à la Comédie Française, la façon dont c'est dirigé, les luttes de pouvoir là-bas...

L'autre chose, c'est qu'une compagnie de danse de 150 danseurs a besoin d'un appui pour exister. Il y a quelque chose de très pratique dans l'administration, il faut gérer une grande organisation, et ça m'intéresse. Et aussi le fait que l'administrateur est une femme, et le rôle de la femme dans cette administration. Il y a une comparaison à faire entre la façon dont la Comédie Française est dirigée, les luttes de pouvoir, et la façon dont ça se passe ici. À la Comédie Française, on

partage le pouvoir. Il y a beaucoup de clans, et ils sont souvent en guerre les uns avec les autres. Ici, l'administratrice a tous les pouvoirs. Elle n'est pas dictatrice, mais c'est elle qui prend les décisions. Et ça, c'est intéressant comme comparaison entre deux grandes institutions culturelles en France...

P. L. - ...qui toutes les deux ont la marque monarchique, venue du fond des âges français. Les Français ne conçoivent pas la chose autrement. Pour le regard américain ce doit être saisissant.

F. W. - Mais quand les sociologues disent que l'Amérique est un pays plus ouvert... En un sens c'est vrai. Les classes existent en Amérique, mais c'est beaucoup plus fluide. C'est plus facile de commencer très bas et de monter. Ici on peut, mais c'est très difficile.

P. L. - Et dans les têtes, la hiérarchie a ici quelque chose de sacré.

F. W. - Et pour un étranger, quelquefois c'est très comique.

P. L. - Ici, c'est souvent lourd à porter, parce que même la critique est codifiée. Il y a les « hérétiques officiels », appelons-les comme ça. Il y a une fonction, très prisée par les universitaires, pour engueuler le pouvoir, acceptée par lui. Et puis, ici il y a la frappe catholique, et pour le spectacle c'est aussi présent. Ces grandes institutions culturelles, soutenues par le mécénat d'État, c'est comme le mécénat du Saint Siècle qui fut si important en Europe. Par ailleurs, dans la vision que vous avez du cinéma institutionnel, ce serait intéressant que vous filmiez la vie de l'Assemblée Nationale ou du Sénat, avec ses soubassements de la France féodale. La France est peut-être révolutionnaire, mais elle est très bien conservée...

F. W. - La tradition absorbe la révolution.

P. L. - On voit, dans ce que vous faites en France, que l'administration se laisse dévoiler parce que c'est au nom de l'art. Parce qu'il y a un respect pour l'art. L'art a de l'autorité ! Mais si vous alliez à la Cour des Comptes, un grand bâtiment où on tient les comptes de la Nation Française, ce serait peut-être plus difficile. J'ai aussi l'impression que les danseurs ont un bon rapport avec la patronne, un mot que j'emploie dans toute son épaisseur historique d'instance protectrice.

F. W. - Oui, elle est très attentive à eux et très respectée. Et puis, ils commencent tous très jeunes, avec cette idée qu'il faut suivre les autres. J'ai tourné à l'École de danse de Nanterre ; je ne l'ai pas incluse dans le film, mais Brigitte Lefèvre était là, avec des gens de télévision... Et chaque fois que des jeunes danseurs me rencontraient dans les couloirs, les petites filles faisaient la révérence



et les jeunes garçons saluaient. C'est comme dans les plantations, où les esclaves disaient bonjour au maître, et un peu comme l'armée. On doit suivre les autres, être discipliné. Ils ont l'habitude depuis le début de suivre le chorégraphe, professeur, maître de ballet ; ils sont très respectueux. Et tous les danseurs viennent de cette école, et toutes les compagnies de danse en sont l'écho, parce qu'elles peuvent ainsi former les troupes avec leur style à eux... Et ça m'a beaucoup frappé. Je me suis demandé pourquoi je n'avais pas fait ça avec mes fils... Comme ça, chaque fois qu'ils me voient, ils se mettraient au garde-à-vous (rire). Mais c'est très intéressant, le fait d'introduire cette discipline.

P. L. - Et dans le cadre américain, comment ça se passe ?

F. W. - Quand j'ai visité la *School of American Ballet*, je n'ai pas vu ça. Les relations entre jeunes et professeurs étaient respectueuses, mais plutôt amicales, plus ouvertes.

P. L. - Ici, il y a ce qu'on peut appeler le respect de l'étiquette. Ce serait curieux de voir comment ça se passe dans les écoles de danse en Chine aussi... En France, nous sommes des cousins des Chinois. On a longtemps pensé que beaucoup de nos pratiques dans l'administration venaient du XVII^e - XVIII^e siècle, à l'époque des missions des Jésuites qui allaient et venaient entre la France et la Chine. Du reste, aujourd'hui même, quand des Chinois viennent ici pour des contacts avec l'administration française, ils pensent que nous avons imité la Chine ! Et quand dans le film on voit les jeunes avec les plus anciens, on a l'impression que c'est un monde très solide, très respectueux. Après tout, c'est ça la force des traditions sur la planète...

F. W. - Si Darwin était allé à la Comédie Française, il n'aurait pas eu besoin d'aller aux Iles Galapagos (rire), parce que c'est la même chose : à la Comédie Française, c'est la guerre... Entre les clans, etc.

P. L. - C'est parce que, voyez-vous, dans ces milieux-là, ça se passe comme dans l'Université française : un milieu centré sur l'ego. C'est la guerre des egos et des égaux ! Là, dans l'Opéra, ils ne sont pas égaux, il y a différents niveaux, plus visiblement.

F. W. - Et comme dans la société, dans l'administration il y a des centres de pouvoir, un partage.

P. L. - Il y a un côté organisation tribale là-dedans. Autre chose qui m'importe beaucoup dans le monde du théâtre, c'est le rôle que joue le faste, la somptuosité. En France comme partout, mais avec un accent particulier, il y a, dans les

grandes institutions issues de la Monarchie, cette tradition de l'autorité muette qui passe par le faste. On voit très bien, grâce à votre sensibilité instinctive de cinéaste, que depuis le sous-sol de l'Opéra, qui a aussi à sa manière quelque chose de grandiose, jusqu'à l'extérieur du bâtiment, quand on entre, on sait qu'on a affaire à l'autorité : l'autorité est dans la gloire. Et là, ces choses qui viennent du fond des âges monarchique en France, ça se sent parce que vous, vous le sentez d'instinct ; et même vous insistez, avec ces « blancs », ces plans de l'avenue de l'Opéra... Même si ce film est regardé par des anarchistes, le public français respecte le faste, le glorieux. Et ça pèse très lourd ces choses-là. Je pense aussi à autre chose : pour faire des films comme celui-là, il faut accepter d'être ignorant, parce qu'on reste des apprentis, comme toujours en partance...

F. W. - Oui. On essaye d'apprendre quelque chose, de rester les yeux ouverts, pour regarder ce qui se passe devant nous...

P. L. - Pour regarder et pour voir, il faut ne pas être atteint par la maladie de l'explication... qui comprend avant d'avoir vu ! Ce film est comme l'aboutissement de tout un parcours. Vos films gardent leur enveloppe de mystère, alors que tout est apparemment très clair puisqu'il s'agit de documents. Mais celui qui fait de tels films, il est confronté au montage, à ce qu'enseigne ce labeur du montage : il découvre que la vie est faite de montages ; ça donne au récit toute son épaisseur, l'ouverture à la compréhension du fond même de l'existence, car rien n'est exclu du champ de la caméra, depuis le peintre qui peint les murs jusqu'à celui qui va fumer sa cigarette dehors. Le plus banal, l'infime prend place, avec le sublime. Il y a un temps pour tout, la vie, la mort, l'expérience, la jeunesse, la vieillesse... C'est ça, les films d'institution.





Entretien avec Brigitte Lefèvre, directrice de la danse - Opéra de Paris

Pierre Legendre - Si j'ai souhaité parler avec vous, c'est que, ayant vu votre film - vous voyez je dis *votre* film...

Brigitte Lefèvre - ... Ah non, le film de Frederick, le film sur le Ballet de l'Opéra !

P. L. - Oui, je me suis dit, voilà quelqu'un qui travaille à faire fonctionner une institution d'un tel poids historique, une institution qui a devant elle un avenir toujours incertain, mais qui appartient au capital culturel de la France ; j'ai trouvé qu'il y avait là quelqu'un qui faisait vivre l'administration d'une façon inédite. Il ne s'agit pas de gestion ordinaire. C'est comme jouer de plusieurs instruments. Il est tout à fait clair que vous jouez plusieurs rôles, vous êtes un point de repère pour les jeunes danseurs, votre présence n'est pas seulement d'administrer au sens banal du terme, c'est-à-dire accomplir les tâches de la gestion...

B. L. - Mais je me permets de vous interrompre un instant : pour moi ce mot d'administration ne me convient pas. D'abord je suis directrice artistique, directrice de la danse, et j'ai la chance d'être accompagnée par un administrateur. Ma tâche à moi, mon plaisir, c'est précisément d'impulser, tout en sachant que ce n'est pas une sinécure : une fois qu'on a le désir, on se heurte à beaucoup d'impossibilités. Il faut faire en sorte que tel chorégraphe à tel moment puisse réellement venir, que ce soit dans le champ du possible. Ce qui m'intéresse c'est d'impulser cette vie là. Le mot *administratif* ne me convient pas d'abord parce que je n'en suis pas capable, je n'ai ni le calme, ni la mesure.

P. L. - Vous savez j'ai toujours eu le sentiment que le mot *administration* est un mot qui sue l'ennui. Pour moi, c'est un mot qui a derrière lui une histoire et qui est un peu méconnu aujourd'hui. Cela dit, ceux qui sont les administrateurs en titre font ce qu'ils ont à faire, mais vous, en effet, vous êtes directement dans l'accompagnement de tout ce qui se passe au plan de la vie artistique.

B. L. - Ce qui se passe, c'est que c'est une maison compliquée... dans le sens où il y a beaucoup de choses qui nous encadrent, un cahier des charges notamment... C'est un Établissement Public Industriel et Commercial, c'est une grande maison d'art, avec des forces artistiques très fortes, le chœur bien sûr, l'orchestre, le ballet... Et c'est vrai que ce qui est extraordinaire dans cette maison, c'est que tout y est fait pour que ce soit parfait, et tout y est fait pour que ce soit parfois quasiment impossible. Entre ces deux extrêmes, il faut faire en sorte que la pulsion artistique puisse exister. Ce n'est pas le mot *administration* qui me fait peur, au contraire j'ai beaucoup de respect pour les personnes qui administrent cette vitalité, moi je suis là aussi pour gérer cet élan, lié à la danse,

et puis en même temps ce principe de réalité qu'est un budget... Ce que je trouve intéressant dans ce film, mais qui à la fois m'a gênée, troublée, c'était de me voir, parce que normalement, une grande partie de ma tâche, de mon travail - je ne parle pas de ma personne - est essentiel, mais la plupart des choses que je fais ne sont pas visibles. Là, par ce film et la confiance qu'on lui a manifestée, d'un seul coup Frederick Wiseman a pris des images où je me trouve absolument ridicule ! Quand je me vois, j'ai l'impression que je joue un rôle. On assiste presque à une espèce de dédoublement, entre la réalité de ce que l'on ne voit jamais, et la sensation que c'est joué; alors que c'est comme ça : quand je parle à la petite jeune fille, c'est comme ça, et puis à un moment donné je peux parler tout à fait différemment... Finalement la seule qui parle dans le film, c'est moi.

P. L. - Oui, mais quand j'ai réfléchi aux places de chacun dans le film, le mot qui m'est venu à l'esprit c'est *chef d'orchestre*, une fonction d'orchestration, comme quelqu'un à qui on demande toute une série de choses qui ne sont pas au même niveau.

B. L. - Oui, j'aime bien cette image, mais je dirais même Femme-Orchestre, pas simplement chef d'un groupe de musiciens, mais avoir moi-même sur ma tête les cymbales, le clairon... Parce que finalement dans l'impulsion de ma vision artistique - et je le dis sans emphase, je ne sais faire que ça - j'ai été conduite à étudier des systèmes de management, et j'aime bien ce mot... ça a quelque chose de dynamique.

P. L. - Vous dites « je suis la seule qui parle », en tout cas on a le sentiment que quelqu'un montre de la façon la plus vivante ce que c'est qu'habiter la danse, l'art le plus difficile, l'art sans parole.

B. L. - Cela dit, ce n'est pas tout à fait vrai, je ne suis pas la seule à parler ; il y a des répliques tout à fait drôles faites par Pierre Lacotte et Ghislaine Thesmar. Mais eux, ce n'est pas pareil, ils sont dans une action... Mais la participation que Frederick a retenue de moi, c'est que je *dis* des choses... Frederick ne retient que ce que je dis, si vous voulez. Quelquefois ça m'a embarrassée... Parfois on a la crainte de ne pas être reconnue, mais là c'est le contraire, je suis *montrée*. Mais en même temps c'est comme ça, c'est la vie au quotidien !

P. L. - Oui, ça passe très bien, tellement vous êtes présente, même quand on ne vous voit pas. Le fonctionnement de la beauté suppose un principe de gouvernement. On voit bien l'inévitable et fondamentale présence d'une orchestration derrière tout ça.

B. L. - Ce que je trouve intéressant aussi comme enjeu, c'est la difficulté de

l'apparition, et la difficulté de la disparition. La difficulté de l'apparition, c'est de se montrer à un moment donné où vous êtes attendu, ou alors où vous n'êtes pas attendu ; puis après il y a la nécessité de la disparition, parce que vous devez vous fondre pour que quelqu'un d'autre apparaisse. Je pense que c'est indispensable dans tout fonctionnement humain. Je crois que c'est l'enjeu, surtout quand on est danseur, de faire preuve à la fois de courage et de timidité. Et moi-même je suis encore à la recherche de ce qui est juste entre l'apparition et la disparition.

P. L. - Paul Valéry dit que l'ordre du monde est fiduciaire, c'est-à-dire basé sur la confiance, sur le crédit qu'on porte aux choses, à ce qui est présent dans l'absence. À propos du mot management : c'est un vieux mot français derrière lequel il y a le mot ménage, et ça nous est revenu comme mot anglais.

B. L. - Oui, et quand on dirige, j'aime cet aspect de pouvoir mettre les mains dans le cambouis. Ici il y a 1500 personnes qui travaillent pour la beauté, et finalement, pourquoi en est-on encore là en 2009 ? Quand Frederick est venu, quand il m'a parlé de son projet, je l'ai trouvé très intéressant, mais je me suis dit qu'il fallait que je disparaisse, pour laisser apparaître les forces de cette maison.

P.L. - Vous avez disparu pour que cela se fasse ; mais Frederick, parce que c'est son naturel de tout regarder, est lui aussi entré dans le jeu avec vous. Un autre point qui me paraît intéressant : comment caractériseriez-vous cette relation si personnelle avec tous vos danseurs. Vous les recevez comme si c'était votre famille.

B. L. - Oui. J'aime beaucoup ce moment, où Laure, qui est une très bonne danseuse mais aussi extrêmement intelligente, tourne autour du pot, me dit qu'elle veut danser mais pas danser... ça c'était facile à résoudre. Mais parfois pour les étoiles c'est plus compliqué. Vous savez, moi j'étais au ballet, mais j'ai quitté l'Opéra pour fonder ma propre compagnie de danse. Je n'ai jamais été étoile. J'ai beaucoup appris. J'ai quitté l'Opéra, car je voulais ne faire que de la création, et je voulais m'adresser à un nouveau public, savoir ce que je pouvais construire. Et j'ai eu le plaisir de constater que je pouvais le faire, trouver des subventions, convaincre... C'est la troupe que j'avais fondée avec mon ami Jacques Garnier, *Le Théâtre du Silence*.

P. L. - Quel beau titre...

B. L. - Les gens confondaient souvent avec le *Regard du sourd*... Et le dernier ballet que nous avons fait s'appelait *Voyage vers des commencements*... Au bout de 12 ans j'ai arrêté ma compagnie, j'ai eu ma fille, et le Ministère de la Culture

m'a demandé de travailler pour lui ; puis on m'a demandé de venir ici comme administratrice générale, et très vite comme directrice de la danse. C'est un parcours qui me permet de continuer d'avancer, qui a renforcé la considération que j'ai pour cette grande maison : faire du passé patrimonial un socle, un tremplin...

P. L. - Oui, celui qui ne sait pas d'où il vient ne sait pas où il va.

B. L. - ...et dans cette grande maison où il y a 154 danseurs, si une seule personne s'exprime, cela suffit à donner l'impression que c'est tout le ballet qui s'exprime. Et tout se transforme tout le temps. Par moment ça se fige, et alors notre rôle est de redynamiser, mais par moment on ne peut pas.

P. L. - J'aurais voulu votre opinion : il y a beaucoup de choses aujourd'hui qui apparaissent comme mondialisées. Qu'est ce que vous pensez des possibilités de contact entre les chorégraphies occidentales et orientales ?

B. L. - D'abord, je pense qu'on n'a jamais autant parlé de culture, on parle beaucoup de diversités culturelles, mais on parle beaucoup moins d'art. Et je pense que plus on parle de la culture et des cultures, moins on les vit. Et je crois qu'on ne se *consacre* pas beaucoup, à force de vouloir tout faire. Je pense qu'avant de vouloir faire se rencontrer des cultures, il faut que ce soit une entreprise individuelle, mais il faut qu'il y ait une pédagogie qui donne envie aux jeunes d'aller plus loin eux-mêmes.

P. L. - Une des leçons pour les jeunes qui iront voir ce film, c'est qu'ils découvriront le travail de l'exigence, et la répétition. Quand Frederick était à la recherche d'un titre, il était question de ce mot, *répétition*. Acquérir des gestes de beauté. Je pense que j'ai toujours été devant la danse comme devant l'énigme absolue. Il n'y a pas de mots. Je me rappelle un philosophe antique qui disait : *Ce que tu fais danseur, je ne sais pas très bien, mais il me semble que tu parles avec les mains*. Les systèmes chorégraphiques, c'est de la pensée.

B. L. - J'ai une émission sur France Culture intitulée *A quoi pensez vous ?* Tout est parti d'une rencontre en public avec une Étoile, Agnès Letestu, une rencontre que je n'avais pas préparée, et tout à coup je lui ai dit : mais à quoi penses-tu quand tu dances ? Parce qu'on pense tout le temps ! Et elle est partie là-dessus, et c'est devenu tout à fait intéressant et unique. Et c'est vrai que la danse c'est du mode de la pensée. J'avais un professeur qui me disait : *ne pense pas ce que tu fais, danse ce que tu penses*. Cette espèce de chose qui s'appuie sur un élan, ce n'est pas une pensée raisonnée, mais intuitive.

P. L. - Quelqu'un parlait de l'*appréhension sensuelle de la pensée*.



B. L. - Oui, et je suis pour qu'on puisse se familiariser avec l'art, mais contre la vulgarisation, parce que sinon on passe à côté, on a l'impression qu'on peut tout faire, et là j'en reviens à la notion de se consacrer... Aujourd'hui ils sont nombreux ceux qui pensent pouvoir se lancer dans la danse, la chanson etc. Dans la danse classique on fait tout de suite la différence, il faut un savoir faire... Mais pas dans la danse contemporaine, où il y a des choses très intéressantes, mais qui demandent parfois moins de savoir. N'importe qui peut danser. Et comme on est dans une espèce de snobisme, on va trouver merveilleux quelqu'un qui ne remue que la jambe droite, et mépriser *Giselle* parce que c'est du déjà vu... Et en même temps il y a ceux qui ne veulent voir que *Giselle*, qui estiment que toute nouveauté est inintéressante parce que ce n'est pas de la danse. Et mon métier, c'est justement non pas de faire cohabiter, mais de montrer, de donner à voir, par l'intermédiaire de mes danseurs, la tradition et la nouveauté à un public qui a une grande empathie pour la troupe. Moi, en vieillissant, je pense que l'art c'est aristocratique !

P. L. - C'est la fibre du meilleur...

B. L. - Oui, c'est la fibre du meilleur en soi, ce n'est pas le dénominateur commun. Il y a des chorégraphes qui ont beaucoup de succès, mais qui pour moi relèvent du standard européen. Ils ne surprennent pas. Ils font bien leur job, mais n'ont pas de spécificité, ne sèment pas de doutes dans nos esprits. Il y a une virginité dans la danse, il n'y a pas de corruption, et ces artistes semblent parfois l'ignorer.

P. L. - Quand je vois certains spectacles, je souffre quelquefois de cette complaisance plate. Je ne vois pas d'avenir à ça.

B. L. - Mais souvent les artistes sont manipulés par ceux qui les regardent. Il y a une grande vulnérabilité, en même temps qu'un manque d'écoute de l'artiste.

P. L. - Comment cela se passe-t-il pour les jeunes au sein de votre école ? On sait qu'on vous a parfois accusée d'une trop grande rigueur...

B. L. - Il y a eu toute une campagne qui je pense était surtout conjoncturelle et ne s'appuyait pas vraiment sur le fond. J'ai moi-même fais partie de cette école enfant, et c'est une école, il est vrai, rigoureuse, qui vous met face à des choses qui normalement arrivent plus tard dans l'enfance. Mais en même temps, qui sait quelles sont les étapes ? A titre personnel, cette école m'a sauvée. J'étais quelqu'un de très réservée, et progressivement j'ai pu grâce à cette école et à la danse sortir de cet état. En même temps que la difficulté, on a la fierté de choisir, et d'être choisie. On a une responsabilité parce qu'on a reçu et qu'on doit redonner. Il y a eu par le passé une tendance à confondre la sévérité avec la

méchanceté, à juger les enfants sur ce qu'ils sont plutôt que sur ce qu'ils font. Mais c'est certainement parce qu'on transmettait ce que l'on avait reçu. L'actuelle directrice, Elisabeth Platel a réussi à transformer cette façon de faire. Cette école, c'est un vrai parcours de vie. On y entre entre 9 et 12 ans pour ressortir du Ballet à 42 ans !

P. L. - Combien y a-t-il d'élèves ?

B. L. - Aujourd'hui, un peu plus de 150. Mais, je crois qu'à une période de « l'enfant roi » est en train de succéder une période plus dure vis-à-vis de nos enfants, où on leur fait peur de l'avenir, on leur donne l'impression qu'il n'y a pas de place pour eux. C'est aussi terrible au bout du compte. Il faut tenter de conserver un certain équilibre.

P. L. - L'équilibre, c'est la danse.

B. L. - Je vois certains chorégraphes qui ont tendance à considérer les danseurs comme leur appartenant, comme étant leur chose. Je ne crois pas à cela. Je crois qu'il y a toujours une part de chacun qui doit lui revenir. Ce ne sont pas des marionnettes. Si le chorégraphe traite le danseur, la danseuse, en marionnette, ce n'est pas que ce soit humiliant, car la plupart l'acceptent, voire apprécient, mais c'est ... mutilant. C'est se substituer à la personne, alors que la danse doit venir pour une part directement du danseur. De ce point de vue, je trouve que Ghislaine Thesmar et Pierre Lacotte apportent quelque chose de très amusant dans le film, en même temps que quelque chose d'essentiel.



Biographie de Frederick Wiseman

Frederick Wiseman est un cinéaste américain né le 1^{er} janvier 1930 à Boston, Massachusetts. Documentariste, il s'est principalement appliqué à dresser un portrait des grandes institutions nord américaines.

Après avoir fait des études de droit à l'université de Yale, il commence à enseigner sa discipline sans grande conviction. En 1964, sa vie prend un virage suite à sa décision de produire la réalisatrice Shirley Clarke, qui a décidé de réaliser *The Cool World* adapté d'un roman de Warren Miller. Cette expérience ayant été révélatrice pour lui, il décide de consacrer sa vie à réaliser, produire et monter ses propres films. Trois ans après sort dans les salles son premier documentaire : *Titicut Follies* qui jette un regard d'une acuité terrible sur un hôpital pour aliénés criminels.

Dès son premier documentaire, il se démarque clairement de ses contemporains. Ses films, que l'on peut rapprocher de l'essai littéraire, ne comportent aucune interview, aucune musique ajoutée, aucun commentaire, ni ordre chronologique. Ils présentent des segments thématiques qui se répondent et se lient par contraste et comparaison. Wiseman fournit une vision brute et laisse au spectateur le soin de se créer son propre avis. Il choisit pour tous ses tournages de prendre lui-même le son et dirige son cameraman en communiquant par des signes convenus.

Après son premier film *Titicut Follies*, il réalise et produit, au rythme de un par an, une série de documentaires aux titres évocateurs dans lesquels il poursuit son étude des règles du « vivre ensemble » tel qu'il est agi dans les grandes institutions dont s'est dotée la société américaine : *High School* (Collège) en 1968, *Law and Order* (Le commissariat de police) et *Hospital* en 1969, *Juvenile Court* (Tribunal pour mineurs) en 1973, et *Welfare* (Aide sociale) en 1975. Durant cette période, outre *Zoo* (1993), il réalise deux documentaires sur les rapports avec le monde animal : *Primate* en 1974 et *Meat* en 1976, respectivement sur l'expérimentation scientifique animale et l'élevage de masse des bœufs destinés à l'abattoir et la consommation. Ces deux films, particulièrement impressionnants, mettent en relief l'interrogation qui traverse l'ensemble de son œuvre : le phénomène institutionnel et ses rapports complexes avec le théâtre de la vie.

Il se lance ensuite dans l'observation des modèles de la société de consommation avec *Model* en 1980 puis *The Store* en 1983. Comme dans chacun de ses précédents films, il prend le temps d'écouter et de regarder en privilégiant les longs plans séquences. Acuité de l'observation, humour féroce et compassion caractérisent ses plongées dans l'agence de mannequins et le grand magasin Neiman Marcus, temples de la modernité occidentale. En 1989, il achève le monumental *Near Death*, un film de près de six heures tourné dans l'unité de soins intensifs de l'hôpital Beth Israël de Boston. Il s'immisce en 1995, dans les coulisses du théâtre et réalise *La Comédie-Française ou l'amour joué*. Il aborde de nouveaux

les thèmes sociaux avec *Public Housing* (1997), tranche de vie dans les logements sociaux d'un ghetto noir de Chicago, *Belfast, Maine* (1999), véritable radiographie du quotidien d'une ville côtière de la Nouvelle Angleterre. *Domestic Violence* et *Domestic Violence 2* (2001-2002), filmés à Tampa, en Floride montrent le travail du principal centre d'accueil offrant un abri aux femmes et enfants victimes de violences physiques et le système des tribunaux. Dans *State legislature* (2006), ode à la démocratie représentative et au travail législatif, Wiseman suit les travaux des deux chambres du Parlement de l'Idaho. En 2002, il réalise une œuvre de fiction : *La Dernière Lettre*, poignant monologue résumant les derniers jours d'une mère juive dans un ghetto en Ukraine, qu'il avait mis en scène au théâtre en 1988 puis à la Comédie Française en 2000. Passionné de théâtre, il met en scène plusieurs pièces jusqu'à « *Oh les beaux jours* » de Samuel Beckett à La Comédie Française, en 2006.

Les films de Frederick Wiseman ont été sélectionnés et récompensés dans de très nombreux festivals à travers le monde, aux premiers rangs desquels Cannes, Venise et Berlin. L'ensemble de son œuvre a été récompensé à plusieurs reprises, Prix Dan David, Membre de la Fondation John D. et Catherine T. MacArthur, Membre d'Honneur de l'Académie Américaine des Arts et des Lettres.

FILMOGRAPHIE

1967	TITICUT FOLLIES	1989	NEAR DEATH
1968	HIGH SCHOOL		CENTRAL PARK
1969	LAW AND ORDER	1991	ASPEN
	HOSPITAL	1993	ZOO
1971	BASIC TRAINING	1994	HIGH SCHOOL II
1972	ESSENE	1995	BALLET
1973	JUVENILE COURT	1996	LA COMÉDIE FRANÇAISE
1974	PRIMATE	1997	PUBLIC HOUSING
1975	WELFARE	1999	BELFAST, MAINE
1976	MEAT	2001	DOMESTIC VIOLENCE
1977	CANAL ZONE	2002	DOMESTIC VIOLENCE 2
1978	SINAI FIELD MISSION		LA DERNIÈRE LETTRE
1979	MANŒUVRE	2004	THE GARDEN
1980	MODEL	2006	STATE LEGISLATURE
1982	SERAPHITA'S DIARY	2009	LA DANSE
1983	THE STORE		BOXING GYM
1985	RACETRACK		
1986	DEAF		
	BLIND		
	ADJUSTMENT & WORK		
	MULTI-HANDICAPPED		
1987	MISSILE		

Pour une liste complète des films et leur description : www.zipporah.com

IDÉALE AUDIENCE

Idéale Audience est une société française de production de films documentaires et musicaux créée par Pierre-Olivier Bardet et Hélène Le Cœur en 1990. Elle consacre l'essentiel de son activité à la production de films patrimoniaux destinés au marché international. Elle s'est fait une spécialité d'intervenir dans les domaines culturels, notamment dans le champ du spectacle vivant (musique et danse) qui représente aujourd'hui plus de cinquante pour cent de son activité. Dans tous ses domaines d'intervention, Idéale Audience a favorisé à la fois une politique d'auteurs (en travaillant de manière suivie notamment avec Bruno Monsaïgeon, Johan van der Keuken, Frederick Wiseman, Alexandre Sokourov, Gérald Caillat, Henry Colomer, Andy Sommer, Don Kent, Philippe Beziat, Olivier Simonnet etc...) et une approche totalement internationale du marché, relayée par une politique de commercialisation vigoureuse menée dans plus de quarante pays.

Adossée au groupe Medici Arts depuis avril 2007, devenu son actionnaire minoritaire de référence, elle bénéficie d'un accès privilégié au département de distribution TV du groupe basé à Berlin. Idéale Audience a créé début 2002 au sein de sa filiale Idéale Audience International un pôle d'édition DVD, dont l'activité débute avec la collection *Classic Archive* (60 titres). Cette activité éditoriale, transférée aujourd'hui au sein de la filiale française de Medici, Medici Arts International, poursuit son activité dans deux directions :

- d'une part, l'édition DVD de documentaires musicaux à caractère patrimonial et à fort potentiel international : réalisations de Bruno Monsaïgeon et Frank Scheffer, archives de musique filmée, concerts et opéras...

- d'autre part, l'édition en coffrets DVD des œuvres de référence du cinéma documentaire : Alexandre Sokourov et Johan van der Keuken, trilogie Legendre/Caillat, etc.

Depuis juillet 2007, Idéale Audience a développé avec l'aide du programme MEDIA une forte présence sur Internet avec sa plateforme www.medici.tv : avec plus de quarante concerts ou opéras retransmis en direct au cours de l'année 2008, et une offre « Video on demand » de plus de 200 titres, [medici.tv](http://www.medici.tv) s'est positionné comme l'un des sites leader dans le domaine du cinéma documentaire et musical.

Forte exigence artistique, ambition patrimoniale et approche internationale sont les axes-clefs autour desquels les quatre producteurs d'Idéale Audience Hélène Le Cœur, Françoise Gazio, Pierre-Martin Juban et Pierre-Olivier Bardet entendent continuer à développer un pôle éditorial de référence.

FILMOGRAPHIE D'IDEALE AUDIENCE

LONG-MÉTRAGES CINÉMA

- 1995 **MADAME BUTTERFLY**. D'après l'opéra de Puccini. Un film de Frédéric Mitterrand.
- 1997 **LA FABRIQUE DE L'HOMME OCCIDENTAL**. Un film de Gérald Caillat et Pierre Legendre.
- 2002 **LA DERNIÈRE LETTRE**. Un film de Frederick Wiseman.
- 2003 **POLIGONO SUR**. Un film de Dominique Abel.
- 2005 **MARIA BETHÂNIA, MUSICA E PERFUME**. Un film de Georges Gachot.
- 2006 **LA FLÔTE ENCHANTÉE**. D'après l'opéra de Mozart. Un film de Kenneth Branagh.
- 2009 **LA DANSE, LE BALLET DE L'OPÉRA DE PARIS**. Un film de Frederick Wiseman.

LONG-MÉTRAGES TÉLÉVISION

- 1995 **YEHUDI MENUHIN, LE VIOLON DU SIÈCLE**. Réalisation : Bruno Monsaïgeon
- 1996 **LA COMÉDIE FRANÇAISE, OU L'AMOUR JOUÉ**. Réalisation : Frederick Wiseman
- 1997 **RICHTER L'INSOUMIS**. Réalisation : Bruno Monsaïgeon
- 1999 **MIROIR D'UNE NATION, L'ENA**. Réalisation : Gérald Caillat
- LE JAZZMAN DU GOULAG**. Réalisation : Pierre-Henry Salfati
- 2001 **L'ÉQUIPÉE BELLE - AU CŒUR DU TOUR DE FRANCE**. Réalisation : Jean Christophe Rosé
- ÉLÉGIE DE LA TRAVERSÉE**. Réalisation : Alexandre Sokourov
- 2002 **MARTHA ARGERICH, CONVERSATION NOCTURNE**. Réalisation : Georges Gachot
- HOOVER STREET REVIVAL**. Réalisation : Sophie Fiennes
- 2003 **RIBATZ, RIBATZ, OU LE GRAIN DU TEMPS**. Réalisation : Marie-Hélène Rebois
- 2005 **AFRICA LIVE, ROLL BACK MALARIA**. Réalisation : Mick Csaky
- 2006 **GLENN GOULD, AU DELÀ DU TEMPS**. Réalisation : Bruno Monsaïgeon
- 2007 **DOMINIUM MUNDI, L'EMPIRE DU MANAGEMENT**. Réalisation : Gérald Caillat
- 2009 **ARTURO TOSCANINI IN HIS OWN WORDS**. Réalisation : Larry Weinstein
- PIOTR ANDERSZEWSKI, VOYAGEUR INTRANQUILLE**. Réalisation : Bruno Monsaïgeon

EN PRODUCTION

- LA PIEUVRE**. Réalisation : Laetitia Carton

LISTE ARTISTIQUE

AVEC LES ETOILES

Emilie Cozette
Auréli Dupont
Dorothée Gilbert
Marie-Agnès Gillot
Agnès Letestu
Delphine Moussin
Kader Belarbi
Claire-Marie Osta
Lætitia Pujol
Jérémy Bélingard
Mathieu Gano
Manuel Legris
Nicolas Le Riche
José Martinez
Hervé Moreau
Benjamin Puech
Wilfried Romoli

AVEC

Les Premiers Danseurs de l'Opéra National de Paris
Le Corps de Ballet de l'Opéra National de Paris
L'Orchestre de l'Opéra National de Paris
L'École de danse de l'Opéra National de Paris

LISTE TECHNIQUE

Image John Davey
Son Frederick Wiseman
Montage Frederick Wiseman
Valérie Pico

Montage son Hervé Guyader
Mixage Emmanuel Croset
Produit par Idéale Audience,
Françoise Gazio,
Pierre Olivier Bardet
Zipporah Films
Frederick Wiseman

Coproduit par Opéra National de Paris,
Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains
Avec la participation de TPS (France), Planète (France) et YLE (Finlande)
En partenariat avec Public Broadcasting Service (PBS), TPS Star, Planète, YLE (Finlande)
Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie, Foundation Florence Gould - John Young
Foundation Pershing square - Karen & William Ackman
Distribution Showgate (Japon), ZIPPORAH FILMS (Amérique du Nord)
Sophie Dulac Distribution (France)

BALLETS

extraits en répétition et en représentation

GENUS

Chorégraphie : Wayne McGregor
Musique : Joby Talbot et Deru

ROMEO ET JULIETTE

Chorégraphie : Sasha Waltz
Musique : Hector Berlioz

LA MAISON DE BERNARDA

Chorégraphie : Mats Ek
Musique : Johann Sebastian Bach

CASSE-NOISETTE

Chorégraphie : Rudolf Noureev
Musique : Piotr Ilyitch Tchaïkovski

PAQUITA

Chorégraphie : Pierre Lacotte
d'après Joseph Mazilier et Marius Petipa
Musique : Edouard Marie Deldevez
et Ludwig Minkus
Version réalisée par David Coleman

ORPHEE ET EURYDICE

Opéra dansé de Pina Bausch
(chorégraphie et mise en scène)
Musique : Christoph Willibald Gluck

LE SONGE DE MEDEE

Chorégraphie : Angelin Preljocaj
Musique : Mauro Lanza

Design : soazig.petit. Photos © Sébastien Mathé, © Laurent Philippe, © Cosimo Mirco Maglioccca

