

Fiche pédagogique

La Danse – Le Ballet de l'Opéra de Paris

Sortie en salles le :
21 avril 2010



Film documentaire long métrage, Etats-Unis, France, 2009

Réalisation :
Frederick Wiseman

Image : John Davey

Son : Frederick Wiseman

Montage : Frederick Wiseman,
Valérie Pico

Production : Ideale Audience,
Zipporah Films, l'Opéra National de Paris, Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains

Distributeur suisse: Xenix Films

Durée : 2h38

Version originale française et anglaise

Age légal : 7 ans

Age suggéré : 14 ans

Site de l'Organe cantonal (VD et GE) de contrôle des films :

[Hhttp://filmages.vd.ch/](http://filmages.vd.ch/)

OBRésumé

Dans les murs de l'Opéra de Paris, les répétitions des ballets avec les chorégraphes sont ponctuées par les rendez-vous entre les danseurs et la directrice artistique. Brigitte Lefèvre choisit les spectacles de la prochaine saison et sélectionne ceux qui les interprè-

tent. Le spectateur de *La Danse*, plongé dans l'ancre de la prestigieuse institution, assiste au quotidien de ceux qui l'incarnent, danseurs, chorégraphes de renom ou artisans qui confectionnent les costumes et maquilleurs.

Commentaire

Des plans sur les toits de Paris, puis dans les méandres des souterrains de l'Opéra Garnier, enfin dans une salle de répétition où se tient un cours de danse, l'introduction du film documentaire de Wiseman contient à elle seule le programme de toute la suite. *La Danse*, film d'un américain à Paris, jette un regard fasciné sur une des institutions françaises les plus prestigieuses et semble, dans ce va-et-vient entre les toits de Paris – vu depuis celui de l'Opéra – et les coulisses de l'Opéra, dresser une équivalence entre la ville et l'institution de danse, les sinuosités des artères et des boulevards de l'une, répondant aux tours et détours des coulisses de l'autre. L'Opéra, c'est Paris. Ou l'inverse. Plus de deux heures durant, le spectateur est invité à contempler ce qu'il n'a encore jamais vu de cette institution qui garde jalousement son mystère : les dan-

seurs étoile et le corps de ballet répéter, les costumières travailler, les ouvriers réparer l'antique bâtisse, la directrice artistique mettre en place les prochains spectacles, choisir les prochains chorégraphes invités qui auront l'insigne honneur de faire travailler la troupe...

Le spectateur pénètre dans les coulisses de l'Opéra sur la pointe des pieds. Aucune interview ne vient ponctuer le film, ni aucune adresse à la caméra. Les protagonistes ne voient pas la caméra, ne prêtent pas attention à elle. Le dispositif donne alors l'impression grisante d'assister aux répétitions avec le point de vue de la mouche sur le mur.

Or, ce dispositif fait partie intégrante de la méthode du cinéaste. Regarder un film de Wiseman, c'est embrasser un pan entier de l'histoire du cinéma documentaire. Il y a plus de quarante ans, Wiseman débutait. Son premier film,

Disciplines et thèmes concernés :

Histoire : l'Opéra de Paris

Education aux citoyennetés : les rapports hiérarchiques dans une institution

Education aux médias: Voix-off, regard caméra, le cinéma direct, le montage,

Cinéma direct :

Révolution technique avant d'être un mouvement cinématographique à part entière, le cinéma direct est né, dans les années 60, de l'élaboration de nouveaux outils. Pour la première fois, les caméras et les magnétophones étaient suffisamment ergonomiques pour être facilement transportables et enregistrer le son et l'image en même temps. De jeunes cinéastes, tels que Pennebaker ou Leacock aux Etats-Unis, Jean Rouch se sont emparés de cette technique pour filmer le monde et tenter de saisir le réel sur le vif et proposer une critique sociale inédite.

Titicut follies, a jeté les bases d'une méthodologie – en accord avec les principes du cinéma direct (voir note ci-contre) – dont il ne s'est jamais départi. Après des études de droit, Wiseman visite la prison de Bridgewater au sein de laquelle se trouve une unité psychiatrique. Bouleversé, il décide de revenir filmer les lieux. Dès lors, il choisit de passer un long moment dans l'institution, de faire le montage sans commentaire sur les images (voix-off) et de couper tous les « regards caméra » (lorsque le protagoniste regarde dans la direction de la caméra. Le « regard caméra » témoigne, de la part du protagoniste, de sa conscience d'être filmé). Durant les années qui ont suivi ce tournage, et jusqu'à *La Danse*, Wiseman ne s'est jamais départi de cette méthode, ni de son désir de filmer les institutions, qu'elles soient médicales, juridiques, éducatives ou culturelles. Ainsi, comme dans ses autres films, le spectateur assiste à la vie de l'institution – ici le Ballet de l'Opéra de Paris – sans qu'aucune voix-off ne situe les images et réponde aux questions suivantes : Quels sont les noms des danseurs étoile que l'on voit évoluer sur scène ? Et des chorégraphes – pourtant célèbres – tels que [Angelin Preljocaj](#), [Mats Ek](#) etc... ? Les seules informations dont dispose le spectateur sont les mots échangés lors de dialogues entre les protagonistes et le contenu des images. En ce sens, Frederick Wiseman pratique un cinéma documentaire bien loin des clichés télévisuels (bien que la plupart de ses films soient réalisés pour la télévision, faute de moyens) et de la voix sentencieuse d'un commentaire sur les images qui guide le spectateur mais qui lui dicte aussi ce qu'il doit voir. Ainsi, *La Danse* fonctionne à contre sens de ce que le spectateur habitué aux documentaires télévisuels peut attendre. Il ne connaîtra pas l'identité des danseurs, ni celle des chorégraphes (les noms apparaissent pour la première fois dans le générique

de fin). C'est l'occasion de focaliser l'attention sur ce qui intéresse fondamentalement Wiseman, à rebrousse poil de toute logique de *peopolisation* : le fonctionnement social du groupe au sein de l'institution. Les rapports de pouvoir et le poids de la hiérarchie sont les vrais sujets du film. Ainsi, lorsque la directrice reçoit un nouveau chorégraphe, elle lui explique qu'il ne peut pas choisir n'importe qui pour danser et qu'il est nécessaire de respecter la hiérarchie : il peut avoir quinze danseurs du corps de ballet, mais il n'est pas certain d'obtenir une seule danseuse étoile. Une séquence propose la mise en abîme percutante de cette idée : sur les toits de l'Opéra Garnier, l'opérateur filme les ruches (on vend le miel des abeilles de l'Opéra), métaphore s'il en est d'une hiérarchie tranquille et immuable. Dans le film, la reine des abeilles, c'est Brigitte Lefèvre, la directrice artistique, ancienne danseuse. Elle reçoit les danseurs, écoute leurs doléances, accède ou non à leurs demandes, les affecte à des spectacles, distribue les rôles et surtout, veille à la cohésion de la troupe. C'est elle qui donne le « la ». Chacune des séquences qui la met en scène montre qu'en toutes circonstances, d'une main de fer dans un gant de velours, elle assigne à chacun sa place et dirige l'institution.

D'autre part, lorsqu'il filme des répétitions et les mouvements des danseurs, Wiseman fait un choix de cadre tout à fait original : il filme les corps en entier, sans recadrer, jamais. Cette approche inhabituelle permet de contempler le mouvement dans son ensemble et de voir à quel endroit du corps il s'amorce et où il s'épuise. Mais le choix de ne jamais recourir au gros plan est aussi l'occasion de ne pas isoler le danseur, de montrer ses partenaires, les enseignants, les salles de répétitions : le danseur fait partie d'une institution qui le dépasse et qui, méta-

phoriquement doit rester quasi-omniprésente dans le cadre. Lors d'une réunion avec le représentant syndical à propos des retraites, la directrice dit ce que l'on pourrait reformuler de la sorte : le danseur de la troupe de

l'Opéra existe avant tout dans et par le groupe. Ainsi, bien que l'Opéra ne cesse de mettre en valeur l'individualité de certains danseurs en les faisant « étoile », l'appartenance à l'institution prime sur l'individu.

Objectifs pédagogiques

- Savoir distinguer le cinéma documentaire du reportage télévisuel
- Comprendre le fonctionnement d'une institution et ses rouages, ses enjeux
- Décrypter le sens des choix d'un réalisateur et voir le lien entre le fond et la forme
- Savoir identifier la portée métaphorique des images

Pistes pédagogiques

1. Que remarque-t-on d'inhabituel dans ce documentaire ? (pas de voix-off, pas de regard caméra, pas d'entretiens, etc.) Quel sens peut-on donner à cette absence ?
2. Comment expliquer le choix de Wiseman de filmer le corps du danseur dans son entier alors que la plupart des captations de spectacles recadrent et ont recours à des gros plans ? Voir entretien du cinéaste avec [Libération](#).
3. Expliquer l'image de la ruche sur le toit du Palais Garnier. En s'appuyant sur les connotations se rapportant aux abeilles, dire en quoi elle est une métaphore de l'Opéra (hiérarchie, travail permanent, élégance et minutie...) ?
4. Citer une séquence qui pourrait être critiquée par rapport à l'institution (la réunion à propos des mécènes américains, la re-marque adressée à une danseuse par la directrice : « Tu as maigri, non ? » etc.).
5. A partir de l'entretien accordé par Wiseman aux [Inrocks](#), dire quelle est sa méthode de filmage. En quoi est-elle contraire à la démarche télévisuelle (le temps du tournage et du montage, l'absence de voix-off. Il dit qu'avant de filmer il ne sait pas ce qu'il va faire et que ce n'est que bien plus tard, après des mois de tournage et de montage qu'il sait quelle forme donner à son film..).
6. La voix-off a un pouvoir indéniable, elle influence la façon dont le spectateur perçoit les images. Pour s'en convaincre regarder [l'extrait](#) des *Lettres de Sibérie* de Chris Marker durant lequel il propose deux fois la même séquence avec deux commentaires radicalement opposés. Wiseman n'emploie jamais de voix-off, pour autant, son film ne développe-t-il pas un

- discours ? Penser au rôle du montage.
7. Imaginer de faire un film à la manière de Wiseman sur votre école. Dans quels lieux poser la caméra ? Quels sont les instants les plus représentatifs de la vie de l'établissement ? Se rappeler d'une scène vécue particulièrement marquante, qui symboliserait bien l'école et la manière dont on pourrait la présenter à un public.
 8. Dans la séquence où une danseuse tente de réduire son nombre de rôles, restituer ses arguments (elle est maintenant trop âgée pour faire le [pas de trois](#) dans Paquita. Quel âge a-t-elle ?) Quels éléments de la discussion permettent au spectateur de comprendre de quel côté est le pouvoir ? Comment la danseuse appelle-t-elle la directrice artistique ? (« Je demande d'abord à Dieu »)
 9. Pour prolonger le point précédent, et en se référant à la séquence avec le syndicaliste, dire à quel âge le danseur obtient-il la retraite (40 ans). A quel âge la carrière du danseur commence-t-elle ? (en général dès 6 ou 7 ans, dans l'école de danse de l'Opéra).
 10. Après s'être documenté, écrire en une demi-page l'histoire de l'Opéra de Paris. Cet historique permet-il de comprendre le poids de la hiérarchie dans l'institution ?
 11. Quelle est la différence entre un danseur du [corps de ballet](#) et un [danseur étoile](#) ? Chercher tous les différents titres qu'un danseur peut avoir dans la troupe de l'Opéra de Paris (disponible [ici](#)).
 12. Quels sont les enjeux de la réunion qui fixe la tenue des soirées offertes aux donateurs américains ? Pourquoi est-il absolument nécessaire de bien les « traiter » ? Comment se positionne la directrice artistique lors de cette réunion ? Bien que l'Opéra soit subventionné par l'Etat français, est-elle vraiment en position de refuser ces faveurs aux donateurs américains ?
 13. Comment expliquer le titre du film ? Pourquoi avoir mis « le Ballet de l'Opéra de Paris » seulement en sous-titre et *La Danse* en premier ?

Pour en savoir plus

- Filmographie complète de Frederick Wiseman et commande de DVD pour les écoles et gymnases sur le site de sa société de production, [Zipporah Films](#) (les films incluent les droits de projection publique !)
 - L'histoire de la construction de l'Opéra Garnier est disponible [ici](#).
 - Un historique de l'Opéra de Paris sur le [site officiel](#)
 - *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Philippe Pirlard, Editions du Cerf, Paris, 2006
 - *Le documentaire, un autre cinéma*, Guy Gauthier, Armand Colin Cinéma, Paris, 2008
-