

Un film de **WIM WENDERS** pour **PINA BAUSCH**

pina

dansez, dansez
sinon nous sommes
perdus



3D



61^e Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Hors Compétition



NEUE ROAD MOVIES

EUROWIDE
FILM PRODUCTION

présentent

pina

dansez, dansez
sinon nous sommes
perdus

Un film de **WIM WENDERS** pour **PINA BAUSCH**

SORTIE LE 6 AVRIL 2011

FLM
Medien
Brandenburg

DEUTSCHER
FILMFÖRDERFONDS

FFA

medienboard
Berlin-Brandenburg GmbH

Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KIN

PRESSE

ANDRÉ-PAUL RICCI / TONY ARNOUX /
RACHEL BOUILLON

6, Place de la Madeleine
75008 Paris
Tel : 01 49 53 04 20
apricci@wanadoo.fr

DISTRIBUTION

LES FILMS DU LOSANGE
22, avenue Pierre 1^{er} de Serbie
75116 Paris
Tél. : 01 44 43 87 15 / 16 / 17
Fax : 01 49 52 06 40

Photos & dossier de presse téléchargeables sur
www.filmsdulosange.fr

AU THÉÂTRE DE LA VILLE
PINA BAUSCH ITANZTHEATER WUPPERTAL CRÉATION 2009

« **COMO EL MUSQUITO EN LA PIEDRA, AY SI, SI, SI...** » (DU 22 JUIN AU 8 JUILLET 2011)

« J'ai dû attendre le théâtre-danse de Pina pour apprendre à être attentif aux mouvements, gestes, comportements, attitudes, au langage des corps et apprendre ainsi à l'apprécier. Et de nouveau chaque fois qu'au long des années j'ai vu des spectacles de Pina, beaucoup d'entre eux plusieurs fois, souvent comme touché par la foudre, j'ai appris, à voir la chose la plus simple, la plus naturelle d'un oeil neuf.»

Wim Wenders

Discours pour Pina, août 2008. extrait
Traduction de Michel Bataillon pour le Théâtre de la Ville

TABLE DES MATIÈRES

6 : L'ÉQUIPE

7 : LES DANSEURS

8 : RÉSUMÉ

8 : COMMUNIQUÉ DE PRESSE

9 : WIM WENDERS SUR PINA BAUSCH (1)

9 : Elle a inventé un art nouveau
9 : Mouvement

10 : NOTES SUR LA PRODUCTION

10 : L'histoire du projet
10 : Choc et nouveau départ
11 : Une innovation artistique et une expérience totalement nouvelle
12 : Le tournage

13 : WIM WENDERS SUR PINA BAUSCH (2)

14 : LE TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

14 : QUATRE PIÈCES DE PINA BAUSCH POUR LE FILM PINA

14 : Le sacre du printemps
14 : Kontakthof
15 : Café Müller
15 : Vollmond (Pleine lune)

16 : SILENT PORTRAITS

18 : PINA BAUSCH SUR SON TRAVAIL

18 : Questions
18 : Recherche
18 : Trouver quelque chose qui se passe de toute question

19 : L'INNOVATION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 3D

19 : Entretien avec Wim Wenders

22 : L'INNOVATION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 3D (2ème partie)

22 : Erwin M. Schmidt, 3D-producer, sur le processus de production

24 : BIOGRAPHIES

24 : PINA BAUSCH - danseuse, chorégraphe
26 : PIÈCES DE PINA BAUSCH

29 : WIM WENDERS : scénario, réalisation, production
31 : filmographie de Wim Wenders

32 : GIAN PIERO RINGEL : producteur
32 : ALAIN DEROBE : stéréographe
32 : HÉLÈNE LOUVART : directrice de la photographie
33 : FRANÇOIS GARNIER : superviseur 3D
33 : ERWIN M. SCHMIDT : 3D-producer
33 : TONI FROSCHHAMMER : montage
34 : THOM HANREICH : compositions
34 : PETER PABST : chef décorateur
34 : DOMINIQUE MERCY : conseiller artistique
35 : ROBERT STURM : conseiller artistique
35 : MARION CITO : costumes
35 : ROLF BORZIK : décors et costumes jusqu'en 1980

L'ÉQUIPE

Scénario/Réalisation/Production	Wim Wenders
Producteur	Gian-Piero Ringel
Stéréographe	Alain Deroche
Image	Hélène Louvart
	Jörg Widmer
Supervision 3D	François Garnier
3D Producer	Erwin M. Schmidt
Montage	Toni Froschhammer
Musique	Thom Hanreich
Conseiller musical	Milena Fessmann
	Beckmann
Mixage	Matthias Lempert
Son	André Rigaut
Chargés de programme	Wolfgang Bergmann
	Gabriele Heuser
	Dieter Schneider
Coproducteurs	Claudie Ossard
	Chris Bolzli
Producteur exécutif	Jeremy Thomas
Producteurs associés	Heiner Bastian
	Stefan Rull
	Stephan Mallmann
	Dr. Mohammad Zahoor
Direction de production	Peter Hermann
	Helen Olive

Pour le Tanztheater Wuppertal Pina Bausch	
Chorégraphies	Pina Bausch
Conseil artistique	Dominique Mercy
	Robert Sturm
Chef décorateur	Peter Pabst
Costumes	Marion Cito
	Rolf Borzik
Direction musicale	Matthias Burkert
	Andreas Eisenschneider
Une production Neue Road Movies	
En coproduction avec Eurowide Film Production, ZDF, ZDFTheaterkanal, Arte et 3Sat	
En collaboration avec le Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, L'arche Editeur, La Fondation Pina Bausch, Pictorion Das Werk	
Avec le soutien de Fondation pour le Cinéma de Rhénanie du Nord-Westphalie, DFFF, FFA, Medienboard Berlin-Brandenburg, BKM, CNC	
Distribué par Les Films du Losange	
Ventes Hanway Films	

FICHE TECHNIQUE

Durée 1h43 / Format 1:1,85 / Couleur / Son Dolby 5.1 / Format de projection 3D DCP

LES DANSEURS

Regina Advento
Malou Airaud
Ruth Amarante
Jorge Puerta Armenta
Pina Bausch
Rainer Behr
Andrey Berezin
Damiano Ottavio Bigi
Aleš Cucek
Clémentine Deluy
Josephine Ann Endicott
Lutz Förster
Pablo Aran Gimeno
Mechthild Großmann
Silvia Farias Heredia
Barbara Kaufmann
Nayoung Kim
Daphnis Kokkinos
Ed Kortlandt
Eddie Martinez
Dominique Mercy
Thusnelda Mercy
Ditta Miranda Jasjfi
Cristiana Morganti
Morena Nascimento
Nazareth Panadero
Helena Pikon
Fabien Prioville
Jean-Laurent Sasportes
Franko Schmidt
Azusa Seyama
Julie Shanahan
Julie Anne Stanzak
Michael Strecker
Fernando Suels Mendoza
Aida Vainieri
Anna Wehsarg
Tsai-Chin Yu

avec comme invités pour « Le sacre du printemps »

Alexeider Abad Gonzales
Stephan Brinkmann
Meritxell Checa Esteban
Paul Hess
Rudolf Giglberger
Chrystel Wu Guillebeaud
Mu-Yi Kuo
Szu-Wei Wu
Tomoko Yamashita
Sergey Zhukov
Andy Zondag

RÉSUMÉ

PINA est un film pour Pina Bausch de Wim Wenders. C'est un film dansé en 3D, porté par l'Ensemble du Tanztheater Wuppertal et l'art singulier de sa chorégraphe disparue à l'été 2009. Ses images nous convient à un voyage au coeur d'une

nouvelle dimension, d'abord sur la scène de ce légendaire Ensemble, puis hors du théâtre, avec les danseurs, dans la ville de Wuppertal et ses environs - cet endroit dont Pina Bausch a fait son port d'attache durant 35 ans et où elle a puisé sa force créatrice.

NOTE POUR LA PRESSE

Après la disparition soudaine de Pina Bausch à l'été 2009 – alors qu'elle préparait le tournage avec Wim Wenders – ce dernier a dû, après une période de deuil et de réflexion, reprendre entièrement la conception de son film sur et avec Pina Bausch. C'est devenu un film pour Pina Bausch. On y trouve, en plus des chorégraphies qu'ils avaient choisies ensemble : « Café Müller », « Le sacre du printemps », « Vollmond » et « Kontakthof », un petit nombre d'images et de documents sonores sur sa vie. On y voit aussi, filmés en 3D à Wuppertal et dans ses environs, les membres de l'Ensemble du Tanztheater danser les souvenirs personnels qu'ils gardent du regard rigoureux, critique et bienveillant de leur grande inspiratrice.

Wim Wenders et Pina Bausch ont été amis pendant plus de vingt ans, et ils avaient toujours évoqué l'idée de faire ensemble un film dansé. Mais c'est seulement avec les dernières avancées de la technologie 3D numérique que Wim Wenders a trouvé le langage esthétique capable de rendre à l'écran la plasticité singulière et la force d'expression émotionnelle de la danse-théâtre si novatrice de Pina Bausch. C'est maintenant seulement que la dimension spatiale fait son entrée au cinéma et qu'on peut la travailler. Cette dimension a toujours été celle de la danse et du mouvement, et le nouveau cinéma en 3D peut à présent y emmener le spectateur pour un voyage d'exploration sensuel.

WIM WENDERS SUR PINA BAUSCH (1)

ELLE A INVENTÉ UN ART NOUVEAU

Non, ce n'était pas un ouragan qui venait de balayer la scène.
Il y avait là... des gens
qui se mouvaient différemment de ce à quoi j'étais habitué,
et m'émouvaient autrement que tout ce qui m'avait ému auparavant.
Au bout de quelques instants j'avais déjà une boule dans la gorge
et après quelques minutes d'un incroyable étonnement,
j'ai simplement laissé libre cours à mes sentiments
et je me suis mis à chialer sans retenue.
Cela ne m'était encore jamais arrivé...
Si, dans la vie, ou parfois aussi au cinéma,
mais pas en regardant une mise en scène bien rôdée,
sans même parler d'une chorégraphie.
Ce n'était pas du théâtre, ni de la pantomime,
ce n'était pas du ballet et encore moins de l'opéra.
Pina, comme vous le savez, a inventé (et pas seulement en Allemagne)
un art nouveau.

MOUVEMENT

Avant, le mouvement comme tel ne m'avait jamais touché.
Je l'avais toujours pris comme une donnée de fait.
On se meut, c'est tout. Tout est en mouvement.
C'est seulement grâce à la danse-théâtre de Pina que j'ai appris
à prêter attention aux mouvements, aux gestes, aux attitudes,
aux mimiques, au langage du corps.
Et par là même, j'ai appris à les apprécier.
Au fil des années, chaque fois que je revoyais les pièces de Pina,
la plupart pour la énième fois,
j'apprenais de nouveau, souvent comme foudroyé,
à voir dans les gestes les plus simples et les plus évidents
ce qu'il y a de plus émouvant au monde.
A voir quel trésor habite nos corps, et nous permet de communiquer sans les mots,
combien d'histoires peuvent se raconter sans qu'une seule phrase soit dite.

*(Extraits du discours prononcé lors de la remise à Pina Bausch du Prix Goethe 2008
de la ville de Francfort-sur-le-Main)*

NOTES SUR LA PRODUCTION

L'HISTOIRE DU PROJET

En 1985, Wim Wenders est profondément ému et impressionné lorsqu'il voit pour la première fois une pièce de la chorégraphe Pina Bausch, « Café Müller », lors d'une tournée du Tanztheater Wuppertal à Venise. La rencontre des deux artistes fait naître une amitié qui va durer des années et aussi, au fil du temps, le projet d'un film à faire ensemble. Mais cette idée se heurtera longtemps aux limites du cinéma lui-même : Wenders sent qu'il n'a pas encore trouvé la forme adéquate pour transposer dans l'espace l'art singulier de Pina Bausch, fait de mouvements, de gestes, de langage et de musique. Ce film en commun devient au fil des années le sujet de plaisanteries par lesquelles les deux artistes se rappellent régulièrement leur projet.

En fin de compte, le déclic décisif pour Wim Wenders se produit lorsque le groupe de rock irlandais U2 présente au Festival de Cannes 2007 son concert filmé en 3D numérique, « U2-3D ». Wenders se rend compte immédiatement que « ce n'est possible qu'en 3D ! C'est seulement en intégrant la dimension spatiale que je pourrais me sentir capable, sans outrecuidance, de transposer à l'écran la danse-théâtre de Pina dans une forme appropriée. » Wenders commence alors à regarder systématiquement les films 3D de dernière génération et se met à réfléchir avec Pina Bausch, au début 2008, à la réalisation de leur rêve commun. Pina choisit alors avec lui dans son répertoire les pièces « Café Müller », « Le sacre du printemps », « Vollmond » et « Kontakthof » et les met au programme de sa saison 2009 / 2010.

CHOC ET NOUVEAU DÉPART

Début 2009, Wim Wenders et sa société de production Neue Road Movies commencent à préparer concrètement la production avec Pina Bausch et l'Ensemble du Tanztheater Wuppertal. Après six mois de travail intensif, deux jours avant le premier essai de tournage en 3D à Wuppertal, l'inimaginable se produit : Pina Bausch meurt soudainement le 30 juin 2009. Dans le monde entier, les admirateurs de son art et les amis du Tanztheater Wuppertal pleurent la mort de la grande chorégraphe. Ce décès semble signifier la fin du projet de film commun. Wim Wenders arrête aussitôt la préparation, persuadé que ce film est impossible à réaliser sans Pina Bausch.

Après une phase de deuil et de réflexion, encouragé par de nombreuses voix venues du monde entier, par l'accord de la famille, par les incitations des collaborateurs et danseurs de l'Ensemble qui viennent à peine de retravailler avec Pina les pièces prévues pour le tournage, Wim

Wenders décide de réaliser le film sans l'avoir à ses côtés. Le regard pénétrant, amoureux, que portait Pina sur les gestes et les mouvements de ses danseurs, sur le moindre détail de ses chorégraphies, est inscrit de façon vivante dans les corps et la force expressive de son Ensemble. Malgré cette perte immense, c'est le bon moment pour rechercher ce regard et en garder la trace par les moyens du cinéma.

A côté d'extraits des pièces « Café Müller », « Le sacre du printemps », « Vollmond » et « Kontakthof », le nouveau concept du film comprend quelques documents d'archives soigneusement choisis montrant Pina Bausch au travail, intégrés de façon innovante à l'univers en 3D du film. Et aussi un troisième élément : de nombreux solos, très inventifs et très courts, des danseuses et danseurs de l'Ensemble. Wim Wenders s'est servi pour cela de la méthode des « questions » utilisée par Pina Bausch pour

élaborer ses nouvelles mises en scène. Pina posait des questions et ses danseurs lui répondaient, non pas avec des mots, mais par des improvisations dansées et mimées. Ils dansaient des sentiments et des expériences intimes à partir desquels Pina, dans un échange intense avec l'Ensemble, inventait ses nouvelles pièces. Wim Wenders a donc repris cette méthode en demandant aux danseuses et aux danseurs de formuler pour le film leurs souvenirs de Pina à travers des solos. Il a filmé tous ces « Soli pour Pina » en différents endroits de Wuppertal et de ses environs, dans la nature du Bergisches Land, dans des installations industrielles, à des croisements de rues et dans le monorail suspendu de Wuppertal. Ils donnent un visage et une individualité aux danseurs de l'Ensemble

tout en offrant un passionnant complément polyphonique à ces pièces très composées que sont « Café Müller », « Le sacre du printemps », « Vollmond » et « Kontakthof ». Marion Cito, qui durant des années a conçu les costumes du Tanztheater Wuppertal, résume ainsi le travail avec Wim Wenders et son équipe lors du tournage : « Parfois, comme beaucoup de mes camarades, je ne réalise pas du tout que Pina Bausch n'est plus là. Ce deuil immense est encore bien loin d'être achevé. Il faut du temps pour surmonter cela. Mais on sent qu'elle continue à vivre dans ses pièces. Tout ce que je fais, y compris le tournage, je le fais pour Pina. Je trouve ça vraiment génial que Wenders tourne son film maintenant, parce que Pina désirait vraiment qu'il se fasse ».

UNE INNOVATION ARTISTIQUE ET UNE EXPÉRIENCE TOTALEMENT NOUVELLE

PINA n'est pas seulement l'un des premiers films européens en 3D, c'est aussi le premier film d'auteur en 3D au monde. Le producteur Gian-Piero Ringel n'a pas eu la tâche facile : « Avec PINA, nous explorons un terrain totalement vierge, que ce soit du point de vue technique ou du point de vue du genre. Trouver des experts pour la conception technique et la réalisation a déjà été une gageure, car ils sont très peu nombreux ». En ce moment on assiste, grâce à la technologie 3D numérique, à la naissance d'un nouveau langage cinématographique — et c'est un défi pour tous les producteurs : « Nombreux sont les réalisateurs qui hésitent encore à travailler en 3D, parce qu'il n'y a pas encore de précédents qui aient rencontré le succès. Nous voulions être des pionniers de cet élargissement du langage cinématographique à la troisième dimension ».

Mais l'exploration d'un terrain vierge suppose des efforts particuliers : « Toux ceux qui ont participé à la production ont dû d'abord inventer la façon de mettre en oeuvre un film de danse en 3D. Car rien ne dit que ce qui fonctionne en deux dimensions doive fonctionner en trois. Pour cela, il a fallu une véritable recherche fondamentale », explique Erwin M. Schmidt, le 3D-producer. Et il ajoute : « Au fil d'un processus d'apprentissage permanent, nous avons

acquis le savoir-faire pour la préparation, le tournage ainsi que pour la post-production et l'exploitation ».

« Avec la nouvelle technologie 3D, Wim Wenders reprend les passages de frontière opérés par la danse-théâtre », explique Peter Pabst, chef décorateur du Tanztheater Wuppertal depuis 1980 et directeur artistique du film PINA. « Le passage de la frontière entre la scène et le spectateur tient une place importante dans les chorégraphies. Les danseurs sont sans cesse aux prises avec le public, ils descendent aussi physiquement de la scène. Pour Pina Bausch, il a toujours été capital que les pièces ne se parachèvent que dans la tête, dans les yeux, dans les cœurs et les sentiments des spectateurs ».

Avec PINA, Wim Wenders conquiert une nouvelle dimension de la réalisation cinématographique, et pourtant, dès le tournage, il déclare : « Même si nous avons absolument besoin de la troisième dimension, nous ferons en même temps tout notre possible pour que le spectateur, justement, oublie cette « conquête de l'espace ». L'effet relief ne doit pas attirer l'attention sur lui-même, mais se rendre aussi invisible qu'il se peut, afin de mettre d'autant mieux en évidence l'art de Pina ».

LE TOURNAGE

PINA a été tourné à Wuppertal en deux périodes, fin octobre 2009 et mi-avril 2010. Lors de la première période, les pièces « Café Müller », « Le sacre du printemps » et « Vollmond » ont été filmées en intégralité, en public, sur la scène de l'Opéra de Wuppertal. Le planning très serré de la tournée mondiale du Tanztheater ne laissait qu'une fenêtre très étroite pour ces enregistrements. En plus de la nouveauté de l'enregistrement 3D, la situation de direct a considérablement accru les difficultés, puisqu'il était impossible d'interrompre et de reprendre les prises à la demande. La complexité d'une captation sur le vif en 3D a demandé une préparation et une planification très intensives.

Wim Wenders a pu s'adjoindre l'un des pionniers les plus expérimentés de l'image 3D en la personne du stéréographe Alain Derobe. Pour satisfaire aux exigences spécifiques du tournage de PINA, Derobe a mis au point un système spécial de caméras 3D montées sur une grue. Pour rendre la profondeur de l'espace, il est très important de rester près des danseurs et de les suivre : « Normalement, pour un film de danse, on placerait les caméras devant la scène, loin de ce qui s'y déroule », dit Alain Derobe. « Pour PINA, nous avons mis les caméras au milieu des danseurs. La caméra doit littéralement danser avec eux. C'est pourquoi tous les membres de l'équipe ont dû se familiariser avec les chorégraphies. Chacun devait savoir exactement vers où les danseurs allaient se diriger, afin que la caméra puisse les suivre ». Derobe a été aidé par le superviseur 3D François Garnier, qui voit

lui aussi dans la danse-théâtre en 3D un véritable défi : « Nous ne pouvons pas interrompre un danseur par un découpage trop rapide, il faut donc tourner des plans sensiblement plus longs. Le défi consiste donc à rester toujours le plus près possible avec la caméra, bien que le danseur ou la danseuse se déplace ». Malgré les difficultés, Garnier est convaincu par l'utilisation de la 3D : « Comme la danse est par essence un mouvement dans l'espace, il n'y pas de meilleur procédé que la technologie 3D pour la représenter. La 3D offre plus d'espace, plus d'action, plus de mouvement. L'impression de sensation physique est bien plus forte que toute réflexion intellectuelle. Avec la 3D, le cinéma atteint un niveau supérieur ».

Lors de la deuxième période de tournage, l'équipe a filmé « Kontakthof », une autre des pièces de jeunesse de Pina Bausch, cette fois sans public. Wenders a filmé ce classique dans les trois différentes distributions conçues par Pina Bausch : avec l'Ensemble du Tanztheater de Wuppertal, avec des hommes et des femmes de 65 ans et plus, et avec des teenagers de 14 ans. Ensuite, la production a quitté l'espace limité du théâtre : les solides danseuses et danseurs ont été mis en scène dans des lieux publics, dans des paysages industriels, dans les grands espaces naturels du Bergisches Land et dans le monorail suspendu de Wuppertal. Sur le plan technique, ce deuxième tournage a été rendu possible grâce à un système de steadycam compact en 3D conçu spécialement pour le film. ■

WIM WENDERS SUR PINA BAUSCH (2)

POUR PINA

Pina a vu avec le cœur, jusqu'à l'épuisement.
Elle a prodigué ses dons sans compter.
Son regard, cependant, était toujours sévère,
aussi critique que bienveillant.
Mais il vous protégeait, justement, il ne vous démasquait pas.
Il ne jugeait jamais, il élevait.

« You gotta be cruel to be kind »,
dit très bien Elvis Costello dans une de ses chansons.
Le plus grand des talents dans les relations avec les autres,
c'est aller chercher ce que chacun a de meilleur
et le mettre en évidence.
Ce talent-là, Pina le possédait au plus haut point.

Vous, ses danseurs, vous savez tout cela bien mieux que moi.
Vous avez été pendant des années,
Voire des décennies pour nombre d'entre vous,
l'orchestre du regard de Pina,
Où chacun d'entre vous est un instrument précieux et singulier.
En amenant chacun,
avec sa bienveillante rigueur,
à ne plus cacher ce qu'il a de meilleur, mais à le montrer,
elle nous a aussi permis, à nous spectateurs,
de partager son regard,
elle nous a ouvert les yeux
sur nous-mêmes et sur la langue cachée en nous.

*Discours prononcé lors de la cérémonie funèbre en l'honneur de Pina Bausch
le 4 septembre 2009 à l'Opéra de Wuppertal (extrait)*

LE TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

Les polémiques n'ont pas manqué au début, quand Pina Bausch, à partir de la saison 1973-74, a pris la direction de la danse au sein des théâtres de Wuppertal. Car la forme qu'elle a élaborée au fil des années, ce mélange de théâtre et de danse, était inhabituelle. Chez elle, les interprètes ne faisaient pas que danser, ils parlaient, chantaient, et parfois aussi ils pleuraient ou riaient. Mais ce travail inhabituel a fini par s'imposer. Une révolution partie de Wuppertal allait émanciper et redéfinir la danse dans le monde entier. La danse-théâtre progressa jusqu'à devenir un genre en soi qui influença des chorégraphes dans de nombreux pays et dont l'apport se fit sentir aussi dans le théâtre et dans le ballet classique. Ce succès mondial reposait sur le fait que Pina Bausch avait pris pour thème central un besoin universel : le besoin d'amour, de chaleur humaine et de protection. Pour cela, elle élaborait une méthode de travail ouverte qui pouvait intégrer les influences culturelles les plus diverses. Au gré d'excursions poétiques sans cesse renouvelées, elle a cherché ce qui nous rapproche de notre besoin d'amour et ce qui nous en éloigne. C'est un théâtre du

monde, qui ne prétend pas faire la leçon au spectateur, mais qui met en œuvre des expériences : des expériences heureuses ou tristes, douces ou conflictuelles, et souvent aussi étranges ou grotesques. Ce sont des scènes mouvantes et émouvantes de paysages intérieurs, qui explorent avec la plus grande précision ce qu'il en est des sentiments humains, sans jamais abandonner l'espoir que le besoin d'amour puisse être satisfait. L'espoir est l'une des clés de cette œuvre tout autant que la proximité avec le réel, car les pièces se rapportent toujours à quelque chose que tout spectateur connaît et dont il peut faire l'expérience dans sa propre vie. Pendant plus de 36 ans, Pina Bausch a imprimé sa marque sur ce travail à Wuppertal. Elle a créé une œuvre qui pose un regard intègre sur la réalité et nous donne en même temps le courage d'assumer nos souhaits et nos désirs. Son Ensemble, riche de personnalités aussi fortes que singulières, gardera ce cap à l'avenir. ■

Extrait de : www.pina-bausch.de

QUATRE PIÈCES DE PINA BAUSCH POUR LE FILM « PINA »

LE SACRE DU PRINTEMPS (création en 1975)

« Le sacre du printemps » fait partie, avec « Iphigénie en Tauride » et « Orphée et Eurydice », des pièces de jeunesse de Pina Bausch les plus jouées, qui ont connu le plus grand succès et ont fait connaître son travail à un large public. La scène est entièrement recouverte de tourbe jusqu'à hauteur de chevilles : les mouvements des danseurs

laissent donc des traces, et on ne peut y danser d'un pied léger. Peu à peu, tout cela devient une arène archaïque dans laquelle les sexes se combattent. A la fin, une femme est sacrifiée lors d'un rituel. La musique rythmique d'Igor Stravinsky renforce cette violente dynamique de groupe qui anéantit peu à peu toute réaction individuelle.

KONTAKTHOF (créations en 1978, 2000 et 2008)

« Kontakthof » pourrait être considéré à divers points de vue comme la somme des travaux de Pina Bausch. La pièce se déroule dans un lieu unique, une grande salle de danse, ou un théâtre. L'espace, de grande hauteur, est entièrement vide, et sur le devant il est ouvert en direction du public, comme une visionneuse, alors que les trois autres côtés sont bordés par de longues rangées de chaises. Des hommes et des femmes y sont assis, contre les murs. Lentement, ils commencent à se rencontrer de toutes les façons possibles, certains prudemment, à tâtons, d'autres avec fougue et violence. Parfois il y a un seul couple sur la scène, parfois la troupe au complet avec ses trente danseurs. Pina Bausch a créé cette pièce en 1978 avec son Ensemble puis l'a reprise et retravaillée des années plus tard, en 2000, mais plus avec sa troupe habituelle : avec des danseurs non-professionnels, des amateurs. Et un genre d'amateurs qu'on ne voit jamais dans ces circonstances-là : des seniors âgés de plus de

65 ans. La pièce fit ainsi – et fait encore – sensation, car elle interroge et modifie radicalement notre regard sur les personnes âgées et sur la vieillesse elle-même. « Kontakthof », joué et dansé par des vieux, nous fait percevoir de manière totalement différente la beauté, le charme, notre condition de mortels, le vieillissement, la compassion et aussi – mais oui – les sentiments et la passion en général. L'expérience « Kontakthof » est complétée huit ans plus tard, en 2008, par l'adjonction d'une nouvelle couche de représentation, lorsque la pièce est retravaillée avec des jeunes gens de 14 à 18 ans. Voilà qui apporte à tout cela un point de vue nouveau. Les mêmes gestes, les mêmes mouvements, se retrouvent porteurs d'une signification différente. Soudain, le spectateur est lui aussi confronté à sa propre expérience et plus encore à sa propre vision de lui-même, de sa vie, de ses rêves, de ses angoisses, de ses projections.

CAFÉ MÜLLER (création en 1978)

« Café Müller » est une pièce vraiment minimaliste, interprétée par six danseurs / comédiens. Le décor montre un lieu désolé, gris et vide, rempli seulement par six tables et des douzaines de chaises. Les comédiens et les danseurs essaient de trouver un chemin les uns vers les autres. Mais l'espace est tellement encombré que leurs mouvements en sont ralentis et limités. Ils se meuvent comme des somnambules, les yeux clos, comme en transe, et

restent ainsi étrangers les uns aux autres, se tournant autour en aveugles. Seul un homme, les yeux ouverts, essaie de les aider à s'atteindre et leur ouvre frénétiquement des passages à travers la forêt de chaises en balançant certaines de côté. Sur la musique mélancolique de Purcell, « Café Müller » parle de la solitude et du désir dans une atmosphère onirique.

VOLLMOND (PLEINE LUNE, création en 2006)

« Vollmond » montre l'art de Pina Bausch à son apogée. Une musique exubérante caractérise cette pièce, de même que le magnifique décor de Peter Pabst, proche collaborateur de Pina pendant de longues années. Un grand rocher domine la scène ainsi qu'un fossé empli d'eau qui, tel un fleuve, divise le plateau en deux. Douze danseurs jouent dans ce paysage argenté, livrés à la pluie puis finalement à l'ouragan, tout en cherchant fiévreusement l'amour.

Ici aussi, un combat (ou une guerre) entre les sexes est au cœur de toutes les relations. Comme dans toutes les pièces récentes de Pina Bausch, cela provoque par moments des situations légères et pleines d'humour, mais souvent aussi de l'angoisse et de la frayeur. Après un début très ludique, la pièce se termine dans la sauvagerie et le déchaînement, quand les douze danseurs se démènent jusqu'à l'épuisement total.

PORTRAITS

... du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, tirés du film PINA



Regina Advento



Malou Airaud



Ruth Amarante



Jorge Puerta Armanta



Rainer Behr



Andrey Berezin



Damiano Ottavio Bigi



Ales Cucek



Clémentine Deluy



Josephine Ann Endicott



Lutz Förster



Pablo Aran Gimeno



Silvia Farias Heredia



Barbara Kaufmann



Nayoung Kim



Daphnis Kokkinos



Eddie Martinez



Cristiana Morganti



Franko Schmidt



Michael Strecker



Dominique Mercy



Nazareth Panadero



Azusa Seyama



Fernando Suels Mendoza



Tsai-Chin Yu



Thusnelda Mercy



Helena Pikon



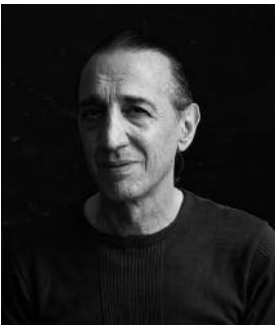
Julie Shanahan



Aida Vainieri



Ditta Miranda Jasjfi



Jean Sasportes



Julie Anne Stanzak



Anna Wehsarg

PINA BAUSCH SUR SON TRAVAIL

QUESTIONS

« Les questions servent à approcher un thème avec la plus grande prudence, à tâtons. C’est une méthode de travail très ouverte et pourtant très précise. Car je sais toujours très exactement ce que je cherche, mais je le sais avec mon sentiment, pas avec ma tête. C’est une des raisons pour lesquelles on ne peut jamais poser des questions très directes. Ce serait trop grossier et les réponses seraient trop banales. En fait, c’est plutôt comme ça : ce que je cherche, je dois éviter de le troubler avec des mots et pourtant l’amener au jour, avec beaucoup de patience.

CHERCHER

« Le moindre détail est important, le moindre changement, parce que tout décalage modifie l’effet produit. Tout ce que nous trouvons pendant les répétitions, nous l’examinons très précisément et nous vérifions que cela puisse tenir le coup même dans les conditions les plus difficiles. Je n’autorise rien à quoi je ne puisse croire, rien qui ne soit pas convaincant. A la fin, il reste très peu de choses de toutes ces questions, et c’est avec ça qu’on fait une pièce. Tout est retourné dans tous les sens et repensé à fond. Chaque détail passe à travers une série de méta-morphoses jusqu’à trouver à la fin sa juste place. Il faut

TROUVER QUELQUE CHOSE QUI SE PASSE DE TOUTE QUESTION

« Je n’ai jamais eu pour projet de découvrir un style particulier ou un théâtre nouveau. La forme a surgi d’elle-même à partir des questions que je me posais. Dans mon travail, j’ai toujours été à la recherche de quelque chose que je ne connaissais pas encore. C’est une quête permanente, et aussi très douloureuse, un combat. Lorsqu’on cherche, on ne peut se réclamer de rien : aucune tradition, aucune routine. Il n’y a rien à quoi on puisse se raccrocher. On est tout seul face à la vie et aux

Et ensuite, lorsqu’on a trouvé un petit élément, alors je sais qu’il fait partie de ce que je cherche. Je m’en réjouis, mais je n’en parle pas. Les danseurs non plus ne savent pas ce que je cherche, ni ce que je crois digne d’intérêt. Cela participe de cette confiance réciproque dont nous avons besoin dans notre travail. Chacun doit être libre de tout montrer sans inhibition. Si on garde quelque chose au fond de soi, les pensées ne cessent pas de tourner autour et on n’arrive pas à s’en débarrasser. Mais si on le laisse sortir, alors d’autres choses peuvent venir au jour ».

toujours beaucoup de temps pour que ça devienne fluide. Si on néglige ne serait-ce qu’une chose minime, le travail part dans la mauvaise direction et c’est très difficile à corriger. C’est pourquoi ce travail exige beaucoup de précision et de sincérité, et aussi beaucoup de courage. Nous montrons quelque chose de personnel, mais ce n’est pas intime. Cela montre un peu de ce que nous avons tous en commun. Pour le trouver, il faut beaucoup de patience et il faut être toujours prêt à reprendre la recherche au début ».

expériences que l’on fait, et c’est tout seul que l’on doit essayer de rendre visible ce que l’on sait depuis toujours, ou du moins d’en donner une vague idée. Il s’agit de trouver quelque chose qui se passe de toute question ».

Extrait de : The 2007 Kyoto Prize Workshop in Arts and Philosophy. « Trouver quelque chose qui se passe de toute question », par Pina Bausch.

L’INNOVATION CINÉMATOGRAPHIQUE EN 3D

ENTRETIEN AVEC WIM WENDERS

Il vous est arrivé ce qui peut arriver de pire lorsqu’on fait un film : la mort du personnage principal. Le projet n’était-il pas mort en même temps que Pina Bausch ?

Pina était bien plus que le « personnage principal ». Elle était la raison même pour laquelle il fallait faire ce film. Nous étions en pleine préparation, à la veille des premiers essais de tournage en 3D avec l’Ensemble à Wuppertal, lorsque nous avons appris la disparition brutale de Pina. Et là, bien entendu, nous avons d’abord tout arrêté. Il semblait absurde de vouloir encore faire le film. Car Pina et moi avions porté ce projet ensemble pendant vingt ans. A l’origine, c’est moi qui avais proposé spontanément cette idée à Pina, dès le milieu des années 80. Et peu à peu, c’était devenu une sorte de running gag entre nous. Pina me demandait : « Alors, Wim, tu veux le faire, cette fois ? » et je répondais : « Je ne sais toujours pas comment, Pina ! » Tout simplement, je ne voyais pas comment il fallait filmer la danse – même après avoir étudié tous les films de danse possibles. C’est que la danse-théâtre de Pina Bausch est si libre, si joyeuse, et elle est si vivante que je ne savais vraiment pas comment on pouvait la filmer de manière adéquate. Jusqu’au jour où j’ai vu un film tourné avec le nouveau 3D numérique. J’ai tout de suite appelé Pina, avant même de sortir du cinéma : « Cette fois, Pina, je sais comment on va faire. »

Et vous avez commencé tout de suite ?

Cela a pris encore un peu de temps. En y regardant de plus près, je me suis aperçu que la technique n’était pas encore tout à fait au point. Elle était suffisante pour des films d’animation ou à grand spectacle, mais pour un rendu naturel des mouvements, il a fallu encore attendre. Nous avons donc commencé à préparer le film il y a deux ans et avions prévu le tournage pour l’automne 2009, la première année où il a été vraiment faisable sur le plan

technique. Et voilà que soudain Pina n’était plus là. J’ai tout stoppé, j’ai arrêté la préparation. Car tel que le film était écrit, il reposait entièrement sur Pina. On voulait l’accompagner dans ses voyages avec l’Ensemble, elle nous aurait ouvert elle-même les portes de son royaume... C’est seulement quelques semaines plus tard que nous avons commencé à y voir plus clair : les danseurs étaient en train de répéter les pièces que Pina et moi avions mises au programme afin qu’on puisse les filmer, et c’est d’abord eux qui nous ont dit : « Au cours des mois qui viennent, nous allons jouer tout ce que vous vouliez filmer. Tu ne peux pas nous laisser seuls avec ça. Surtout pas maintenant ! Vous devez filmer ! » Et ils avaient absolument raison ! Le regard de Pina était encore posé sur tout cela. Nous avons donc repris le projet et on s’est démenés pour qu’au moins « Café Müller », « Le sacre du printemps » et Vollmond » puissent être filmés en 3D au mois d’octobre. On n’était pas encore en mesure d’en faire davantage. Car il fallait transformer radicalement la conception du film. Au départ, il s’agissait d’un film que nous aurions fait ensemble, pour ainsi dire en co-réalisation, et là il fallait inventer quelque chose de nouveau. Ce n’est qu’au moment du deuxième et du troisième tournage, en avril et juin 2010, que nous avons mené le film à son terme.

Y avait-il déjà des rushes avec Pina Bausch ?

Non, nous n’avions jamais rien tourné ensemble. Elle est morte le 30 juin, et nous devions nous retrouver deux jours plus tard à Wuppertal avec notre équipe 3D pour un premier tournage d’essai avec ses danseurs, afin que Pina puisse voir quelque chose en 3D. Elle n’a jamais rien vu. Et je n’ai jamais eu la possibilité de l’avoir elle-même devant ma caméra. Mais elle est quand même présente dans le film. Il y a des possibilités assez excitantes pour intégrer dans un film en 3D du matériel documentaire et des images en deux dimensions.

Où en est la technique ?

Dès les premiers essais, il s'est avéré qu'elle n'était pas aussi avancée que nous l'avions espéré. Et parce que Pina n'était plus là, justement, j'étais d'autant plus tenu à ce que ces images en trois dimensions soient vraiment aussi extraordinaires que je le lui avais promis. Il fallait obtenir un rendu naturel et une perception de l'espace semblable à celle d'un spectateur assis devant la scène ou même évoluant au milieu des danseurs.

C'est plus facile à dire qu'à faire, je suppose...

Les premiers essais étaient consternants. Nous avons vite compris que toutes les causes de défauts d'une image 2D étaient décuplées en 3D. Par exemple, si on fait un panoramique avec les danseurs sur la scène, on peut vite avoir un effet stroboscopique, autrement dit des saccades peu naturelles. En 2D, on sait comment l'éviter : il suffit de faire un panoramique plus lent. Mais en 3D, cela semblait impossible. A chaque mouvement rapide du bras d'un danseur, on avait l'impression, durant une fraction de seconde, de voir deux, trois ou quatre bras. Le cinéma ne rend pas nécessairement tous les mouvements de façon naturelle à l'écran, mais nous y sommes habitués et nous ne nous en rendons plus compte. Mais en 3D, le moindre défaut optique vous saute aux yeux.

On pourrait tourner à une vitesse plus élevée.

Exact, il faudrait tourner à 50 images par seconde au lieu des 24 usuelles. On a aussi essayé ça, et le résultat était sensationnel, magnifique. Mais il y avait un hic : on pouvait tourner comme ça, mais ça ne pouvait pas être projeté dans les cinémas, car la seule norme au monde pour la diffusion en 3D, c'est 24 images / seconde. Nous nous sommes coltinés avec l'institut américain qui est responsable de cette norme et nous nous sommes vite rendu compte que nous marchions sur les traces de James Cameron. Lui aussi avait tenté désespérément de leur faire comprendre que son « AVATAR » serait bien meilleur s'il le tournait à 50 ou 60 images / seconde. Ils ne l'ont pas laissé faire non plus.

Avez-vous pu apprendre quelque chose d' « AVATAR » ?

Je l'ai regardé plusieurs fois et j'ai vite remarqué que les avatars animés par ordinateur avaient des mouvements d'une extrême élégance — la même élégance que je voulais pour nos danseurs. Mais les vrais humains qui se baladent dans « AVATAR », ils sont à peine regardables. Tous les défauts que nous avons relevés dans nos propres essais, on les retrouve dans « AVATAR ». Dès qu'ils bougent, on voit trois ou quatre bras. Les mouvements ne sont pas coulés ni fluides. On ne s'en rend pas trop compte parce que le montage de Cameron est très rapide, mais dès qu'un de ses acteurs fait plus que quelques pas, c'est franchement moche. Ils avaient les mêmes problèmes que nous, sauf qu'en général ils pouvaient les camoufler plus facilement parce que leurs arrière-plans étaient générés par ordinateur. Alors que nous, nous voulions et devons tourner des images 100 % réelles. Il fallait que nos danseurs se déplacent de façon élégante et fluide ! Pour cela, nous avons d'abord dû trouver le moyen de ruser avec la technique de façon à retrouver un rendu naturel des mouvements.

Quelle est la solution du problème ?

En fait, il faut se souvenir du cinéma. Les caméras numériques produisent des photogrammes extrêmement nets qui offrent une reproduction remarquablement précise, mais du coup la qualité de mouvement à laquelle nous nous sommes si bien habitués au cinéma n'est plus là. On peut la recréer artificiellement. Avec les caméras légères de ces quinze dernières années, le cinéma s'est habitué à une incroyable mobilité. Et au final, c'est aussi ce que promet la 3D : être partout à la fois, devant, derrière, au milieu. Mais par ailleurs, le matériel 3D est très lourd à manipuler.

Cela évolue très vite. En octobre dernier encore, nous avons tourné depuis une grue énorme, qui était là comme un dinosaure au milieu du théâtre et occupait la moitié de l'espace, une « Technocrane » qui pouvait avancer assez loin sur la scène et aussi aller en hauteur tout en supportant le poids des deux caméras et du miroir qui les relie...

... deux caméras placées à côté l'une de l'autre comme deux yeux, qui imitent ainsi l'effet de la vision spatiale...

En principe, c'est ça. La technologie professionnelle n'est pas encore assez avancée pour qu'on puisse tourner avec une seule caméra pourvue de deux objectifs, donc il faut deux caméras. Et elles ne peuvent pas être l'une à côté de l'autre parce que les dimensions imposantes de leurs boîtiers et des objectifs ne permettent pas de reproduire l'écart moyen de six centimètres qui existe entre nos yeux. Il faut donc les placer l'une au-dessus de l'autre et les relier au moyen d'un miroir semi-transparent. Mais ce dernier absorbe beaucoup de lumière. Donc tout ça donne un appareillage énorme, piloté par de nombreux moteurs.

Tout le contraire des danseurs aux pieds ailés...

Un monstre télécommandé qui requiert cinq personnes pour piloter toutes ses fonctions. Malgré tout, nous avons pu déplacer ce truc de façon très fluide. Mais à peine cinq mois plus tard, lors de notre deuxième tournage en avril, nous avons tourné presque exclusivement avec un steadycam. La caméra doit bouger. Si elle reste statique, une grande partie de l'effet 3D se perd. Cela n'implique pas de faire de grands mouvements dans tous les sens. Les travellings lents, justement, sont très payants parce que c'est alors tout l'espace qui se décale et devient sensible.

C'est la troisième fois que vous vous retrouvez aux avant-postes du développement des technologies. La première fois avec « HAMMETT », où vous avez essayé le studio électronique de Coppola, puis avec « BUENA VISTA SOCIAL CLUB », votre premier film en numérique haute définition. Le saut technologique d'aujourd'hui est-il le plus radical ?

Oh oui ! « BUENA VISTA SOCIAL CLUB », le premier documentaire entièrement numérique jamais distribué, n'était pas pour moi une rupture radicale pour ce qui est de l'esthétique et de la méthode de travail — simplement,

le même concept n'aurait pas été réalisable sur pellicule, voilà tout. Les caméras 16 ou 35 mm font encore trop de bruit pour qu'on puisse enregistrer de la musique acoustique en studio avec des caméras film qui tournent à côté. Les caméras numériques nous ont permis de tourner 24 heures sur 24, et quand on finissait tout de même par s'arrêter, les musiciens étaient très déçus : « Qu'est-ce qui se passe, vous ne nous aimez plus ? » La technique nous a donné des ailes, mais sur le fond, la façon de travailler n'était pas vraiment différente.

Donc le travail en 3D d'aujourd'hui est un véritable bond en avant.

J'ai été enthousiasmé dès la première image que nous avons produite. On peut dire que cette technologie a pris un mauvais départ. A l'heure actuelle, nous ne connaissons de la 3D que des dessins animés ou des films à grand spectacle générés par ordinateur. Des films tournés en décors réels, il n'y en a pratiquement aucun. Je crois que l'avenir de cette technologie n'est pas là où elle est le plus employée, dans les films de science-fiction. Il en a été de même pour les débuts de la technologie numérique : elle a été utilisée pour la publicité, d'abord parce qu'elle était coûteuse, et aussi pour les effets spéciaux dans les films américains à gros budget qui pouvaient se le permettre. A l'époque, personne n'aurait imaginé que le cinéma numérique allait en fin de compte sauver et refonder le documentaire. Je pense qu'il en va de même avec la technologie 3D. Dès qu'elle sera adaptée à des caméras plus légères et plus petites — ce n'est qu'une question de temps — on pourra s'en servir pour ouvrir un nouvel accès à la réalité. ■

Questions et réponses extraites d'une table ronde animée par Hanns-Georg Rodek avec Wim Wenders, le 29 juin 2010, dans le cadre du « Forum cinéma » du Congrès International de Cinéma de la Fondation pour le Cinéma de Rhénanie du Nord-Westphalie. Le thème était : « La technique face au contenu – le 3D, une nouvelle chance ».

L'INNOVATION CINÉMATOGRAPHIQUE 3D (2^{ème} partie)

ENTRETIEN AVEC LE PRODUCTEUR 3D ERWIN M. SCHMIDT SUR LE PROCESSUS DE PRODUCTION

Les nouvelles possibilités offertes par la technologie 3D numérique

La technologie numérique permet un contrôle complet de l'image tout au long du processus de production, depuis le tournage jusqu'à l'exploitation en salles en passant par la post-production. En cela, cette technologie est le support indispensable au boom récent de la 3D, qui a surmonté les difficultés rencontrées par le format 3D analogique des vagues précédentes, des années 50 et 80. Les caméras numériques sont synchrones et offrent, tout comme les projecteurs numériques, une stabilité d'image absolue, ce qui est capital pour la perception en 3D. Au début de la préparation de PINA, l'offre en matériel et en personnel spécialisé était encore très restreinte. Un heureux hasard nous a fait rencontrer un grand expert, le stéréographe Alain Derobe, et nous avons pu ainsi nous familiariser de manière intensive avec les prototypes de rigs à miroir qu'il a mis au point, tout en profitant de ses connaissances et de son enthousiasme inépuisables.

Préparation du tournage en 3D

Nous avons préparé le tournage avec des essais très complets et une planification extrêmement précise. A l'été 2009, environ deux mois avant le tournage proprement dit, nous avons fait sur place, à Wuppertal, un tournage d'essai avec l'équipe technique au complet, l'Ensemble et l'équipe du Tanztheater, ainsi que tout le matériel. En faisant un tournage en conditions réelles, nous voulions détecter à temps les éventuels points faibles mais aussi voir jusqu'où les systèmes techniques et l'équipe internationale résisteraient à de fortes sollicitations. Après ce tournage, les essais sont partis en post-production et nous avons analysé toutes ces expériences après un

visionnage en salle. Nous avons continué à faire des essais plus restreints pratiquement jusqu'à la veille du tournage, car nous devions acquérir les connaissances complexes relatives à la 3D : à l'exception d'Alain Derobe et de son équipe, nous étions tous inexpérimentés en la matière. Le calendrier très serré du Tanztheater et le temps de tournage très court ne permettaient aucune erreur, aucun retournage, tout devait être dans la boîte du premier coup.

Un système 3D live perfectionné

Wim Wenders a mis au point, en collaboration avec le superviseur 3D François Garnier, un système très perfectionné grâce auquel on pouvait piloter la grue télescopique installée dans le parterre du théâtre. Pour cela, ils ont utilisé un plan de masse de la salle, sur lequel un quadrillage virtuel divisait en quadrants la scène et le parterre, de même qu'un rapporteur pour tracer l'angle couvert par l'objectif prévu pour telle ou telle séquence. En se basant sur des enregistrements vidéo des différentes pièces, Wenders et Garnier ont pu établir un conducteur détaillé qui indiquait avec une grande précision ce que devait cadrer la caméra pour chaque moment de la pièce, ainsi que dans quel quadrant et à quelle hauteur devait se trouver la tête de la grue. Durant les répétitions et les tournages, le réalisateur transmettait ces informations par radio aux techniciens concernés.

La technologie 3D utilisée

En principe, pour un tournage en 3D, on a besoin de deux caméras : elles sont soit parallèles, montées l'une à côté de l'autre, soit placées dans ce qu'on appelle un rig à miroir. Dans le rig, elles sont disposées selon un angle de 90 °, et reliées entre elles par de nombreux moteurs.

Entre elles est placé un miroir semi-transparent que les deux axes optiques coupent à 45 °. L'une des caméras filme à travers le miroir, l'autre filme l'image sur le miroir. Les différents rigs utilisés sur le tournage de PINA étaient tous des prototypes modifiés et optimisés pour notre film par Alain Derobe. Les deux types de caméra utilisées étaient des Sony : deux grosses caméras de studio (HDC-1500) montées sur la grue, et deux caméras similaires, mais plus petites et plus mobiles (HDC – P1) pour le steadycam.

La 3D ne permet d'utiliser qu'une gamme restreinte de focales : au grand angle, des déformations apparaissent et au téléobjectif, on observe un effet de « coupe au ciseau » : les objets perdent leur volume et paraissent plats. Après des essais approfondis, nous nous sommes limités à trois objectifs, des Digiprimes de 10, 14 et 20 mm. Comme le changement d'objectif sur un rig 3D prend du temps à cause de l'ajustement et du calibrage nécessaires – un temps que nous n'avons pas – la focale de chaque scène était clairement définie avant le début du tournage.

Le calibrage du rig et le contrôle de l'effet 3D se faisaient sur le plateau au moyen d'un moniteur 3D spécial de Transvidéo, qui affiche les images des deux yeux (caméras) en mode anaglyphique, de sorte que le décalage entre les images des caméras droite et gauche est visible au

pixel près. Ce moniteur a été l'outil principal de nos stéréographes – avec, bien sûr, leur expérience et leur créativité.

Les défis du direct et du tournage 3D en extérieur

Nous avons filmé les quatre pièces en direct, lors de représentations publiques où la salle était archicomble. De ce fait, nous ne pouvions en aucun cas gêner ou déranger les danseurs pendant leurs évolutions sur la scène. En même temps, nous voulions que la caméra s'approche d'eux le plus possible. L'emploi d'une grue pourvue d'un long bras télescopique nous a donné cette liberté. Bien entendu, au début, les danseurs avaient un peu d'appréhension face à cet œil géant qui dansait avec eux sur la scène, mais cette appréhension a vite disparu. C'est ainsi que nous avons obtenu des images incroyablement proches et dynamiques qui donnent au spectateur l'impression d'être sur la scène avec les danseurs.

La 3D aime bien la profondeur – voilà qui explique pourquoi les soli des danseurs, filmés en extérieur, sont un complément idéal aux pièces dansées sur la scène. Ces moments de danse spectaculaires ont été enregistrés à des endroits marquants de Wuppertal et de ses environs, dans des rues, des forêts, sur des terrils, dans des paysages industriels et bien entendu dans le monorail suspendu de Wuppertal. ■

BIOGRAPHIES

PINA BAUSCH - DANSEUSE, CHORÉGRAPHE

Elle naît Philippine Bausch, en 1940, à Solingen ; par la suite, à partir de Wuppertal, tout près de là, elle accédera sous son surnom « Pina » à une renommée mondiale avec son Tanztheater. Ses parents tiennent à Solingen un café avec hôtel attenant où Pina, comme ses frères et sœurs, donne un coup de main. Elle apprend à observer ses semblables et avant tout à observer ce qui les touche au plus profond. Dans ses pièces, plus tard, il semble qu'on retrouve quelque chose de cette atmosphère de sa petite enfance : il y a de la musique, des gens vont et viennent, parlent de leurs désirs de bonheur. Mais l'expérience précoce de la guerre se retrouvera aussi dans ses pièces sous la forme de brusques accès de panique, d'angoisse devant un danger sans nom.

Après ses premières expériences dans le ballet enfantin de Solingen, Pina Bausch commence à 14 ans sa formation de danseuse sous la direction de Kurt Jooss à la Folkwang Hochschule d'Essen. Jooss est un éminent représentant de la danse contemporaine en Allemagne avant et après la seconde guerre mondiale, qui s'est libérée des entraves du ballet classique. Dans sa pédagogie, cependant, il réconcilie l'esprit de liberté des révolutionnaires de la danse avec les règles fondamentales du ballet. Ainsi, la jeune étudiante en danse apprend en même temps à aborder des espaces de liberté créatrice et à maîtriser une forme claire. La proximité avec d'autres arts, enseignés également à la Folkwang Hochschule, revêt une grande importance : opéra, musique, théâtre, sculpture, peinture, photographie, design, etc... Cette proximité se retrouvera dans son travail de chorégraphe sous la forme d'une totale ouverture dans le choix de ses moyens d'expression.

En 1958, elle reçoit le prix Folkwang et, grâce à une bourse du Service Allemand des Echanges Universitaires, elle part un an à New-York comme Special Student à la Juilliard School of Music. La ville passe alors pour être la Mecque de la danse où se poursuivent, à travers George Balanchine, le renouvellement du ballet classique et le développement de la danse contemporaine. Parmi les

professeurs de Pina Bausch, on trouve Antony Tudor, José Limón, des danseurs de la compagnie de Martha Graham, Alfredo Corvino, Margret Craske. Elle travaille comme danseuse avec Paul Taylor, Paul Sanasardo et Donya Feuer. Chaque fois qu'elle le peut, elle va voir des spectacles et s'imprègne de tous les courants. Enthousiasmée par la diversité de la vie culturelle à New-York elle prolonge son séjour d'un an, mais doit alors subvenir elle-même à ses besoins. Antony Tudor l'engage au Metropolitan Opera. La proximité avec l'opéra, le respect de la tradition musicale joueront plus tard un rôle dans son oeuvre tout comme, par exemple, l'amour du jazz. La différenciation, si importante encore en Allemagne, entre musique « sérieuse » et musique « de divertissement » n'aura aucun sens pour elle. Toutes les musiques, pourvu qu'elles expriment des sentiments profonds, ont la même valeur.

Au bout de deux ans, Kurt Jooss lui demande de revenir à Essen. Il a réussi à remettre en route le Folkwang-Ballet, qui deviendra plus tard le Folkwang-Tanzstudio. Pina Bausch danse dans des œuvres anciennes et nouvelles de Jooss, et l'assiste dans son travail de chorégraphe. Comme on manque de pièces pour le Folkwang-Tanzstudio, elle commence à faire elle-même des chorégraphies, élaborant des pièces comme « Fragment » ou « Im Wind der Zeit » (« Dans le vent de l'époque ») pour lequel elle reçoit le premier prix du concours chorégraphique de Cologne en 1969. Elle signe ses premiers travaux à Wuppertal en tant que chorégraphe invitée et les monte avec des membres du Folkwang-Tanzstudio : « Aktionen für Tänzer » en 1971 et « Tannhäuser-Bacchanal » en 1972. Pour la saison 1973-74, le directeur des scènes de Wuppertal, Arno Wüstenhofer, l'engage comme directrice du Ballet de Wuppertal - qu'elle va rapidement rebaptiser Tanztheater. Cette appellation, introduite dès les années 20 par Rudolf von Laban, est un véritable programme. Elle signifie l'abandon d'une pure routine de la danse et une liberté absolue dans le choix des moyens d'expression. Les pièces s'enchaînent rapidement et Pina Bausch élabore des genres nouveaux. Avec les deux opéras de

Gluck « Iphigénie en Tauride » (1974) et « Orphée et Eurydice » (1975), elle travaille d'abord sur deux danse-opéras. Dans « Ich bring dich um die Ecke » (« Je te descends ») (1974) , elle s'aventure dans le monde trivial des chansons à succès. « Komm, tanz mit mir » (« Viens, danse avec moi ») reprend de vieilles chansons populaires, « Renate wandert aus » (« Renée émigre ») (1977) joue avec les clichés de l'opérette. Sa chorégraphie sur « Le sacre du printemps » d'Igor Stravinsky (1975) va faire date. La puissance émotionnelle et l'immédiateté physique de cette pièce deviendront les signes distinctifs de son travail. Elle a appris de Kurt Jooss « la sincérité et l'exactitude ». La chorégraphe sait mettre ces deux vertus au service d'une efficacité dramatique jusqu'alors inconnue. Cela provoque un certain effarement dans le public et dans la presse pendant les premières années de Wuppertal. La confrontation avec les véritables motifs des mouvements est douloureuse. Beaucoup percevront comme une torture la tristesse et le désarroi dans « Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Bela Bartoks Oper « Herzog Blaubarts Burg » (« Barbe-bleue – en écoutant un enregistrement de l'opéra de Bela Bartok « Le château de Barbe-bleue », 1977), pièce au cours de laquelle des passages de la musique se répètent sans cesse. Mais dès ses débuts, Pina Bausch sait faire preuve d'humour parallèlement à son talent pour le drame, ce que montre bien en 1976 la double soirée Brecht / Weill avec « Die sieben Todsünden » (« Les sept péchés capitaux ») et « Fürchtet euch nicht » (« N'ayez pas peur »). Dans la deuxième partie, une sorte de collage libre, les hommes entrent en scène vêtus en femmes, tandis que la chorégraphe joue de façon très amusante avec les vieux clichés de rôles et de genres.

En 1978, Pina Bausch change sa façon de travailler. Invitée à Bochum par le metteur en scène Peter Zadek pour y monter sa version du « Macbeth » de Shakespeare, la chorégraphe se trouve en difficulté. La majorité des membres de son propre Ensemble refuse de la suivre dans son travail si peu conventionnel sur la danse. Pour cette commande à Bochum, elle fait donc monter sur scène seulement quatre danseurs, cinq comédiens et une chanteuse. Avec une telle distribution, elle ne peut pas travailler à partir de notations classiques de pas et de figures ; elle commence donc à poser à ses interprètes

des questions autour du thème de la pièce, sur le mode de l'association d'idées. Résultat de cette recherche commune, le spectacle dont la première a lieu à Bochum le 22 avril 1978 sous le long titre « Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die Andern folgen » (« Il la prend par la main et l'emmène dans le château, les autres suivent »). La représentation manque tourner court à cause d'une tempête de protestations qui se déchaîne chez les spectateurs. Mais Pina Bausch, avec cette démarche inhabituelle, vient de trouver définitivement sa manière de travailler, dont le langage pictural et gestuel, poétique et onirique, va être à l'origine d'un succès bientôt mondial. En prenant pour diapason les sentiments humains élémentaires, les angoisses et les misères aussi bien que les souhaits et les désirs, le Tanztheater Wuppertal sera non seulement compris dans le monde entier, mais il déclenchera aussi une révolution chorégraphique internationale. Le secret de ce succès réside peut-être dans le fait que le Tanztheater de Pina Bausch prend le risque d'un regard sincère sur la réalité et invite en même temps au rêve. Il prend le spectateur au sérieux dans sa vie quotidienne et renforce en même temps son espoir que tout puisse finir pour le mieux, l'incitant toutefois à en prendre lui-même la responsabilité. Les hommes et les femmes des pièces de Pina Bausch peuvent seulement éprouver, avec toute la sincérité et l'exactitude possibles, ce qui rapproche ou éloigne tout un chacun du bonheur ; ils ne donnent pas de recettes. Mais ils laissent toujours repartir leur public avec la certitude que la vie – quels que soient ses hauts et ses bas – est une épreuve que l'on peut surmonter.

En janvier 1980 meurt celui qui aura été pendant longtemps le compagnon de Pina Bausch : Rolf Borzik. Dans les premières années, ses costumes et ses décors ont contribué de façon décisive à créer la « physionomie » du Tanztheater. Après sa mort, son travail est repris par Peter Pabst (décors) et Marion Cito (costumes). Ce sont des espaces poétiques, dans lesquels il n'est pas rare de voir l'extérieur se tourner vers l'intérieur et la scène s'élargir jusqu'à devenir paysage. Ce sont des espaces physiques que les mouvements transforment. L'eau et la pluie laissent apparaître les corps à travers les vêtements ; la terre fait de chaque mouvement un tour de force ; les feuilles mortes gardent la trace du pas des danseurs. D'une

chambre dans un immeuble ancien jusqu’au sobre plancher d’une rigueur toute japonaise, tel est le spectre de ces variations. Les costumes peuvent être tout aussi bien élégants ou grotesques – depuis la grande robe du soir jusqu’au plaisir enfantin du déguisement. Comme les pièces, les décors et les costumes reflètent le quotidien et le dépassent pourtant sans cesse pour aller vers une légèreté et une beauté qui sont celles des rêves. Ce qu’on oubliait souvent de voir au début, l’humour et la beauté – même si cette dernière réside dans une apparente laideur – sera de mieux en mieux compris au fil des années. Petit à petit, on verra se dessiner clairement ce vers quoi tend le Tanztheater : non pas la provocation mais – pour reprendre les mots de Pina Bausch : « quelque chose dans quoi nous pouvons nous rencontrer ».

Le développement international du Tanztheater amène de nombreuses coproductions : « Viktor », « Palermo Palermo » et « O Dido » en Italie, « Tanzabend II » à Madrid, « Ein Trauerspiel » (« Une tragédie ») à Vienne, « Nur Du » (« Toi seulement ») à Los Angeles, « Der Fensterputzer » (« Le laveur de carreaux ») à Hong-Kong, « Masurca Fogo » à Lisbonne, « Wiesenland » (« Prairies ») à Budapest, « Agua » au Brésil, « Nefés » à Istanbul, « Ten Chi » à Tokyo, « Rough Cut » à Séoul, « Bamboo Blues » en Inde et enfin la nouvelle pièce de 2009, en coproduction avec le Chili, à laquelle Pina Bausch n’a pas pu donner elle-même un titre. Son travail, si controversé au début, a fini par devenir un théâtre du monde, capable d’accueillir en son sein toutes les influences culturelles et de traiter tous les hommes avec le même respect. Ce théâtre ne cherche pas à donner des leçons, mais veut produire une expérience élémentaire de la vie que chaque spectateur est invité à partager avec les danseuses et les danseurs. Ce théâtre du monde est généreux, tranquille dans sa perception du monde et extrêmement charmant dans son

rapport au public. Il lui propose de se réconcilier avec la vie et de faire confiance à son propre courage de vivre, à sa propre force. Trait d’union entre les cultures, il est un ambassadeur de la paix et de la compréhension mutuelle. C’est un théâtre qui se tient à distance de tous les dogmes, de toutes les idéologies, qui regarde le monde avec le moins de préjugés possible et prend connaissance de la vie – sous toutes ses facettes. A partir de ce que l’on trouve dans ce voyage qui recommence avec chaque nouvelle pièce, de toutes ces petites scènes et des ces innombrables danses, c’est une image du monde qui finit par se constituer, une image d’une grande complexité, pleine de retournements surprenants. Le Tanztheater Wuppertal ne se sent obligé que vis-à-vis de l’homme et d’un humanisme qui ne connaît pas les frontières.

Pina Bausch a reçu pour son travail de nombreux prix et distinctions, entre autres : le Bessie Award à New-York (1984), le Deutscher Tanzpreis (1995), le Theaterpreis Berlin (1997), le Praemium Imperiale au Japon (1999), le prix Nijinsky à Monte-Carlo, le Masque d’Or à Moscou (2005), le Goethe-Preis de Francfort-sur-le-Main (2008). En juin 2008, la Biennale de Venise lui a décerné un Lion d’Or pour l’ensemble de son œuvre, et en novembre de la même année elle a reçu le prestigieux Prix de Kyoto. Le gouvernement allemand l’a honorée avec le Grosser Verdienstkreuz (Grande Croix du Mérite, 1997), le gouvernement français avec le titre de Commandeur de l’Ordre des Arts et Lettres (1991) et celui de Chevalier de la Légion d’Honneur (2003). De nombreuses universités l’ont faite Docteur Honoris Causa.

Le voyage de Pina Bausch dans la vie s’est achevé le 30 juin 2009. Son œuvre fait d’elle l’une des plus importantes chorégraphes du XX^{ème} siècle. ■

PIÈCES DE PINA BAUSCH

1973	FRITZ Soirée de danse de Pina Bausch Musique : Gustav Mahler, Wolfgang Hufschmidt Au même programme : « Der grüne Tisch » (« La table verte ») de Kurt Jooss et « Rodeo » d’Agnès de Mille IPHIGÉNIE EN TAURIDE Danse-opéra de Pina Bausch Musique : Christoph W. Gluck	1978	IL LA PREND PAR LA MAIN ET L'EMMENE DANS LE CHATEAU, LES AUTRES SUIVENT Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le Schauspielhaus de Bochum CAFÉ MÜLLER Une pièce de Pina Bausch KONTAKTHOF Une pièce de Pina Bausch
1974	ICH BRING DICH UM DIE ECKE (JE TE DESCENDS) Ballet de Pina Bausch sur des chansons à succès ADAGIO – 5 LIEDER DE G. MAHLER) de Pina Bausch	1979	AIRS Une pièce de Pina Bausch LÉGENDE DE LA CHASTETÉ Une pièce de Pina Bausch
1975	ORPHÉE ET EURIDYCE Danse-opéra de Pina Bausch Musique : Christoph W. Gluck SACRIFICE DE PRINTEMPS VENT DE L'OUEST LE SECOND PRINTEMPS LE SACRE DU PRINTEMPS de Pina Bausch Musique : Igor Stravinsky	1980	1980 - UNE PIECE DE PINA BAUSCH
		1981	BANDONEON Une pièce de Pina Bausch
		1982	VALSES une pièce de Pina Bausch CEILLETS une pièce de Pina Bausch
		1984	DANS LA MONTAGNE ON A ENTENDU DES CRIS une pièce de Pina Bausch
1976	DIE SIEBEN TODSÜNDEN (LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX) (Les sept péchés capitaux des petits -bourgeois / N’ayez pas peur) Soirée de danse de Pina Bausch Musique : Kurt Weill Textes : Bertolt Brecht	1985	TWO CIGARETTES IN THE DARK une pièce de Pina Bausch
		1986	VIKTOR une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le « Teatro Argentina » et la ville de Rome
1977	BARBE-BLEUE – EN ECOUTANT UN ENREGISTREMENT DE L’OPERA DE BELA BARTOK « LE CHATEAU DE BARBE-BLEUE » Une pièce de Pina Bausch VIENS, DANSE AVEC MOI Une pièce de Pina Bausch RENÉE ÉMIGRE Opérette de Pina Bausch	1987	AÏEUX une pièce de Pina Bausch
		1989	PALERMO PALERMO une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le « Teatro Biondo », Palermo et Andres Neumann International
		1990	DIE KLAGE DER KAISERIN (LA PLAINTÉ DE L’IMPÉRATRICE) Un film de Pina Bausch

1991	TANZABEND II (SOIREE DE DANSE II) Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le Festival de Otoño, Madrid
1993	DAS STÜCK MIT DEM SCHIFF (LA PIÈCE AU BATEAU) Une pièce de Pina Bausch
1994	EIN TRAUERSPIEL (UNE TRAGÉDIE) Une pièce de Pina Bausch
1995	DANZÓN Une pièce de Pina Bausch
1996	TOI SEULEMENT Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec University of California in Los Angeles, Arizona State University, University of California in Berkley, University of Texas in Austin et Darlene Neel Presentations et Rena Shagan Associates, Inc. et The Music Center Inc.
1997	LE LAVEUR DE CARREAUX Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec la Hong Kong Arts Festival Society et le Goethe Institut de Hong-Kong
1998	MASURCA FOGO Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec l’EXPO 98 Lisbonne et le Goethe Institut de Lisbonne
1999	DIDO Une pièce de Pina Bausch In Zusammenarbeit en collaboration avec le Teatro Argentina à Rome et Andres Neumann International
2000	KONTAKTHOF Une pièce de Pina Bausch avec des personnes de plus de 65 ans PRAIRIES Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le Goethe Institut de Budapest et le Théâtre de la Ville, Paris

2001	ÁGUA Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le Brésil, le Goethe Institut de Sao Paulo et Emilio Kalil
2002	POUR LES ENFANTS D’HIER, D’AUJOURD’HUI ET DE DEMAIN Une pièce de Pina Bausch
2003	NEFÉS Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec l’International Istanbul Theatre Festival et la Istanbul Foundation of Culture and Arts
2004	TEN CHI Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec la Saitama Prefecture, la Saitama Arts Foundation et le Nippon Cultural Center
2005	ROUGH CUT Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec le LG Arts Center et le Goethe-Institut de Seoul, Corée
2006	VOLLMOND (PLEINE LUNE) Une pièce de Pina Bausch
2007	BAMBOO BLUES Une pièce de Pina Bausch en collaboration avec les Goethe-Instituts en Inde
2008	SWEET MAMBO Une pièce de Pina Bausch KONTAKTHOF Une pièce de Pina Bausch Avec des adolescents de 14 ans
2009	«... COMO EL MUSQUITO EN LA PIEDRA, AY SI, SI, SI ...“ en collaboration avec le Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil au Chili et avec le soutien du Goethe-Institut du Chili

WIM WENDERS

SCÉNARIO, RÉALISATION, PRODUCTION

Wim Wenders est l’un des plus importants réalisateurs du cinéma mondial et compte parmi les principaux représentants du « Nouveau cinéma allemand ». Indifférent aux modes éphémères et aux offres des grands studios, il a gardé intacts jusqu’à aujourd’hui son regard étonné et sa joie d’expérimenter.

Né le 14 août 1945 à Düsseldorf, il prend des photos dès l’âge de 7 ans, possède à douze ans son propre laboratoire photo et à 17 son premier Leica. Il étudie d’abord la médecine et la philosophie avant de s’installer comme peintre et graveur à Montparnasse en 1966. Dans ses moments de loisir il va voir tous les films de la Cinéma-thèque, en particulier beaucoup de classiques allemands. Il pose le premier jalon de sa carrière de cinéaste en 1967 en s’inscrivant dans une école tout juste créée, la Hochschule für Film und Fersehen de Munich. A la fin des années 60, il réalise plusieurs court-métrages, influencés par le style de Warhol et de ce qu’on appelle alors le « New American Underground » : des plans très longs, une durée non-événementielle, et une narration ouverte. Il tourne en 1970 une première fiction, son film de fin d’études en noir en blanc SUMMER IN THE CITY.

Wim Wenders fait partie des 20 cinéastes qui créent en 1971 le « Filmverlag der Autoren » (« Edition cinéma des auteurs ») afin de gérer ensemble et de manière autonome la production, l’exploitation des droits et la distribution de leurs propres films. La même année, il commence son parcours professionnel de réalisateur en adaptant le roman de Peter Handke L’ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY. Avec ce film, il recevra le Prix de la Critique Internationale à Venise.

Avec ALICE DANS LES VILLES (1973), FAUX MOUVEMENT (1974) et AU FIL DU TEMPS (1975), Wenders s’attache aux hommes qui souffrent de leur propre déracinement. Il reçoit de nombreux prix allemands et internationaux. Ces trois films, de même que le thriller L’AMI AMÉRICAIN (d’après Patricia Highsmith, 1977) avec Denis Hopper et Bruno Ganz dans les rôles principaux, prennent à bras-

le-corps l’Allemagne de l’après-guerre et sa rapide transformation. L’AMI AMÉRICAIN le fait connaître également aux Etats-Unis, et de là naît son projet suivant avec Francis Ford Coppola. L’amour extraordinaire de Wim Wenders pour le cinéma et le rock-and-roll, ainsi que la tendresse curieuse avec laquelle il observe le monde qui nous entoure, voilà des constantes que l’on retrouve dans toute son œuvre, jusqu’à aujourd’hui.

En 1978, Wenders part aux USA à l’invitation de Coppola et commence à travailler sur HAMMETT pour les studios Zoetrope. Le film devait être un hommage à l’auteur américain de romans policiers Dashiell Hammett, mais des divergences artistiques retarderont sa sortie jusqu’en 1982. Les conflits vécus par Wenders au cours de cette production difficile trouveront un écho dans L’ÉTAT DES CHOSES (1982), une sombre méditation sur le métier de cinéaste, pour laquelle Wenders se verra décerner le Lion d’Or du meilleur film au festival de Venise.

Avec Sam Shepard, il découvre son histoire suivante dans le désert du Texas. Un homme mutique, apparemment privé de mémoire, cherche à rétablir le lien avec son passé. Avec le road-movie PARIS, TEXAS (avec Nastassia Kinsky et Harry Dean Stanton), le cinéaste remporte entre autres la Palme d’Or à Cannes en 1984, et il est nommé Meilleur Réalisateur par la British Academy of Film and Television Arts.

Les anges-gardiens d’un Berlin encore divisé lui offrent en 1987 le film LES AILES DU DÉSIR. Ce conte cinématographique, avec Bruno Ganz dans le rôle d’un ange qui abandonne son immortalité pour l’amour d’une femme, permet à Wenders de renouer avec le succès mondial qu’il avait connu auparavant. Il obtient le prix de la mise en scène à Cannes, ainsi que le Prix du Cinéma Européen et le Prix du Cinéma Allemand.

En 1990, Wenders réalise un ambitieux projet de science-fiction prévu depuis dix ans : JUSQU’AU BOUT DU MONDE.

Le film coûtera plus de 20 millions de dollars et sera tourné sur quatre continents. Mais Wenders, ligoté par les contrats de distribution, devra présenter le film dans une version amputée. Son propre « Director’s cut » ne sortira que douze ans plus tard.

Avec Bruno Ganz, Otto Sander, Peter Falk et d’autres stars, Wenders tourne en 1991 dans un Berlin réunifié la suite de son histoire d’anges : IN WEITER FERNE SO NAH (SI LOIN, SI PROCHE). S’ensuit un deuxième long séjour aux Etats-Unis, qui commence en 1996 avec END OF VIOLENCE. En 2000, Wenders met en scène à Los Angeles une histoire tragi-comique inspirée par Bono, le chanteur de U2. Avec THE MILLION DOLLAR HOTEL, Wenders raconte une histoire sur l’amitié, sur la tromperie, et sur la force invincible de l’amour absolu. Le Festival de Berlin lui décerne son Ours d’Argent.

Tout au long de sa carrière, Wenders a tourné une série de documentaires non conventionnels, parmi lesquels NICK’S FILM, LIGHTNING OVER WATER (1980), un portrait émouvant de et avec Nicholas Ray, suivi par TOKYO-GA (1985), un hommage au réalisateur japonais Yasujiro Ozu dont le film « Tokyo Monogatari » (« Voyage à Tokyo ») l’a profondément marqué. Vient ensuite AUFZEICHNUNGEN ZU KLEIDERN UND STÄDTEN (CARNET DE NOTES SUR VÊTEMENTS ET VILLES), une réflexion sur le travail du styliste d’avant-garde Yohji Yamamoto. Par ailleurs, il tourne plusieurs clips et un film de concert : WILLIE NELSON AT THE TEATRO (1998).

Son travail le plus connu dans l’observation de la musique et des musiciens est sans doute le documentaire BUENA VISTA SOCIAL CLUB (1999). Ce portrait affectueux de musiciens cubains redécouverts par Ry Cooder, parmi lesquels Ibrahim Ferrer, Compay Segundo et Ruben

Gonzales, a même été nominé aux Oscars. Il est suivi par THE SOUL OF A MAN, un film sur ses bluesmen préférés, Blind Willie Johnson, JB Lenoir et Skip James. En 2002, tourne VIEL PASSIERT – DER BAP FILM sur son ami Wolfgang Niedecken et son groupe de Cologne. De longues années d’amitié avec le groupe « Die Toten Hosen », à Düsseldorf, aboutiront au film PALERMO SHOOTING, avec Campino et Denis Hopper dans les rôles principaux. Avec ce film, en 2008, il participe pour la neuvième fois à la compétition cannoise.

En 1987, il publie son premier livre « Written in the West » avec ses photographies de l’ouest américain. Depuis, cet ouvrage a été suivi par de nombreux autres, essais, livres de photographie et publications accompagnant ses films et ses expositions, tels que le recueil de photos « Images de la surface de la terre ». Des musées et des galeries du monde entier ont montré ses photos lors d’expositions personnelles.

Dans les années 90, Wim Wenders a été secrétaire, puis président de l’Académie Européenne du Cinéma (European Film Academy). Depuis 1993, il est professeur honoraire à la Münchner Filmhochschule (Ecole Supérieure du Cinéma de Munich) et enseigne depuis 2003 à la Hochschule der bildende Künste (Ecole des Beaux-Arts) de Hambourg. Il a été nommé Docteur honoris causa de la Faculté des Arts et Lettres de la Sorbonne, de la Faculté de Théologie de l’Université de Fribourg , de l’Université Catholique de Louvain et de la Facoltà di Architettura de Catane.

En 2006, Wenders a été le premier cinéaste décoré de l’Ordre du Mérite. Il vit aujourd’hui à Berlin avec sa femme, la photographe Donata Wenders, et dirige sa propre société de production, la Neue Road Movies. ■

FILMOGRAPHIE de WIM WENDERS

COURT-MÉTRAGES

1967	Schauplätze (Lieux de l’action)	1992	Arisha, the Bear and Stone Ring
1967	Same Player Shoots Again	2002	Twelve Miles to Trona (Ten Minutes Older – The Trumpet)
1968	Silver City		
1968	Polizeifilm (Film policier)	2007	Los Invisibles: Invisible Crimes
1969	Alabama: 2000 Light Years From Home	2007	War in Peace
1969	3 Amerikanische LP’s	2008	Person to Person (“8” – Compilation)
1974	Aus der Familie der Panzerechsen / Die Insel	2009	Il Volo (3D)
1982	Reverse Angle	2010	If Buildings Could Talk (installation vidéo3D)
1982	Chambre 666 (Room 666)		

FICTIONS ET DOCUMENTAIRES

1970	SUMMER IN THE CITY (dedicated to the Kinks)	1993	SI LOIN, SI PROCHE
1971	L’ANGOISSE DU GARDIEN DE BUT AU MOMENT DU PENALTY	1994	LISBON STORY
		1995	AU-DELÀ DES NUAGES (avec Michelangelo Antonioni)
1972	LA LETTRE ECARLATE		
1973	ALICE DANS LES VILLES	1996	LES FRÈRES SKLADANOWSKY
1975	FAUX MOUVEMENT	1997	END OF VIOLENCE
1976	AU FIL DU TEMPS	1998	BUENA VISTA SOCIAL CLUB
1977	L’AMI AMÉRICAIN	1989	WILLIE NELSON AT THE TEATRO
1980	NICK’S FILM – LIGHTNING OVER WATER	2000	THE MILLION DOLLAR HOTEL
1982	HAMMETT	2002	VIEL PASSIERT – DER BAP-FILM (Ode to Cologne)
1982	L’ÉTAT DES CHOSES		
1984	PARIS, TEXAS	2003	THE SOUL OF A MAN (4^{ème} partie de The Blues Series)
1985	TOKYO-GA		
1987	LES AILES DU DÉSIR	2003	LAND OF PLENTY
1989	CARNET DE NOTES SUR VÊTEMENTS ET VILLES	2004	DON’T COME KNOCKING
		2008	PALERMO SHOOTING
1991	JUSQU’AU BOUT DU MONDE	2011	PINA (3D)

Vous trouverez une liste des prix et distinctions reçus par Wim Wenders sur le site internet www.wim-wenders.com/bio/awards.htm

GIAN-PIERO RINGEL - PRODUCTEUR

Gian-Piero Ringel a d’abord étudié la psychologie et l’économie à l’Université Libre de Berlin. Pendant ses études, il travaille déjà comme assistant de production et régisseur sur différents tournages. De 2002 à 2006, Ringel poursuit sa formation à la Deutsche Film-und-Fernseha-kademie Berlin (dffb, Académie allemande du cinéma et de la télévision), dans la section « production ». Alors qu’il est encore étudiant, il fonde sa propre société, la RINGEL Filmproduktion. En 2006, il produit le court-métrage DER MASS DER DINGE (LA MESURE DES CHOSES), réalisé par Sven Bohse, qui sera nommé pour le 33ème Student Academy Award par l’Academy of Motion pictures Arts and Sciences. La même année, Ringel produit le premier

long-métrage de fiction d’Angela Schanelec (scénario, réalisation, production) : NACHMITTAG (APRÈS-MIDI), dont la première mondiale aura lieu au Forum du festival de Berlin 2007. Ensuite, Ringel collabore avec Wim Wenders sur PALERMO SHOOTING, sa première coproduction internationale, sélectionnée en compétition officielle au Festival de Cannes 2008. En 2009, il produit ORLY, la nouvelle fiction d’Angela Schanelec, dont la première aura lieu au Forum du festival de Berlin 2010 et qui recevra le prix du meilleur film au Festival du Film Allemand de Ludwigsburg. Aujourd’hui, Gian-Piero Ringel est associé avec Wim Wenders au sein de la Neue Road Movie et il est le producteur du film PINA.

ALAIN DEROBE - STÉRÉOGRAPHE

Alain Deroche a travaillé de 1966 à 1990 comme caméraman et a collaboré à plus de 20 long-métrages ainsi qu’à de nombreuses publicités. A partir de 1992, il s’est spécialisé dans les tournages en 3D et dans le cinéma grand format. Il a mis au point différents systèmes nécessaires aux enregistrements stéréoscopiques (par exemple le rig 3D de P&S TECHNIK). Alain Deroche est membre fondateur de l’AFC (Association Française des Directeurs de la Photo) et président de l’UP3D, l’Union des Professionnels de l’Image en 3 dimensions. Il a travaillé

comme stéréographe sur de nombreux films français en 3D, parmi lesquels SAFARI 3D, CAMARGUE, CHARTREUX, IRRUPTION, HÉROS DE NÎMES, RÉVEIL DES GÉANTS, ainsi que sur des films pour des parcs à thème, des musées et des événements. Aujourd’hui, Alain Deroche, qui compte parmi les pionniers du cinéma 3D en Europe, travaille surtout comme stéréographe. Par ailleurs, il conseille diverses entreprises du secteur de la 3D, comme Trans-video (moniteurs) ou Iridas (software).

HÉLÈNE LOUVART - DIRECTRICE DE LA PHOTOGRAPHIE

Hélène Louvart travaille comme directrice de la photographie depuis 1989. Elle se consacre aussi bien au documentaire qu’à la fiction. Depuis 1989, elle a fait l’image de plus de 17 documentaires et 40 fictions. Elle a connu son premier succès international aux côtés de la réalisatrice Sandrine Veysset en 1996 avec Y AURA-T-IL DE LA NEIGE À NOËL ?. Ce film a été récompensé entre autres par le prix de la Fipresci à la Biennale de Venise 1996 et par le Prix Spécial du Jury au Festival de Paris. Sandrine Veysset

et Hélène Louvart ont prolongé cette fructueuse collaboration au cours des années suivantes avec entre autres MARTHA... MARTHA (2000). Avec Jacques Doillon, Hélène Louvart a fait l’image du long-métrage RAJA, qui a été nommé pour le Lion d’Or à Venise en 2004. En 2008, elle a participé aux souvenirs d’Agnès Varda, dont le film LES PLAGES D’AGNÈS a obtenu non seulement un César, mais aussi l’Etoile d’Or 2009 dans la catégorie « meilleur documentaire ».

FRANÇOIS GARNIER - SUPERVISEUR 3D

François Garnier compte parmi les pionniers européens de l’infographie. Il a été l’un des premiers media-designers en France et s’est intéressé aux possibilités créatives de cette technique. Entre 1984 et 1989, il a conçu et réalisé de nombreuses productions qui ont reçu diverses récompenses. En outre, il a travaillé avec des vidéastes de renom sur des films expérimentaux et des installations. En 2000, il est parmi les membres fondateurs des Studios AmaK. Cette entreprise conçoit et produit des films, des

installations numériques et des programmes interactifs pour des musées, des parcs à thème et des événements internationaux. Les Studios AmaK sont une référence en Europe pour les films stéréoscopiques et les installations interactives 3D en temps réel. Par ailleurs, Garnier enseigne à l’Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Il a participé au film PINA de Wim Wenders en tant que superviseur 3D.

ERWIN M. SCHMIDT - PRODUCTEUR 3D

De 2000 à 2005, Erwin M. Schmidt a fait ses études en production à la Deutsche Film-und-Fernseha-kademie Berlin (DFFB, Académie allemande du cinéma et de la télévision). Depuis 2004, il a participé en tant que directeur de production à un grand nombre de films d’art et essai internationaux. On peut citer, par exemple, YOU, THE LIVING, de Roy Andersson (Suède), DELTA de Kornel Mundruczo (Hongrie), ORLY de Angela Schanelec et WOMEN WITHOUT MEN, le premier long-métrage de l’artiste Shirin Neshat, née à Téhéran. Avec elle, Erwin Schmidt travaille aussi sur des installations vidéo de la série WOMEN

WITHOUT MEN. Depuis 2008, Erwin Schmidt travaille comme 3D Producer pour la Neue Road Movies et le film PINA. En outre, il a produit l’installation vidéo en 3D de Wim Wenders IF BUILDINGS COULD TALK..., qui a été créée pour la Biennale d’Architecture de Venise en août 2010. A côté de ses activités de producteur, Erwin M. Schmidt s’occupe du protocole pour le Transsilvania International Film Festival en Roumanie et de la coordination du « Cinelink Work in Progress » au Sarajevo Film Festival en Bosnie-Herzégovine.

TONI FROSCHHAMMER - MONTAGE

Toni (Thomas) Froschhammer a d’abord travaillé comme musicien et producteur de musique pour des groupes comme Em Loomes ou Frisky Sisco dans son propre studio d’enregistrement. De 2001 à 2006, il a été monteur pour la société berlinoise de post-production « FX Factory » et s’est mis à la réalisation en 2002. En 2007, il s’est installé à son compte en créant la société « Schnittbar ». Il a travaillé essentiellement sur des publicités pour Vodafone, LBS, Renault ou T-Mobile, mais aussi monté des clips pour

Rammstein, Depeche Mode, Rosenstolz ou Die Fantastischen Vier, de même que des court-métrages comme DANGLE, KURZFASSEN ou encore FROM UP TILL DOWN. En 2009 il a créé la « Froschhammer Film » et a commencé le montage de PINA pour Wim Wenders. Depuis octobre 2010, il travaille avec Pepe Danquart sur le documentaire JOSCHKA FISCHER, LE DERNIER ROCKER DE LA POLITIQUE.

THOM HANREICH - COMPOSITIONS

Thom Hanreich, lauréat du prix ECHO, connaît le succès depuis vingt ans comme chanteur, auteur de chansons, compositeur et producteur. Il a publié trois albums avec son groupe « Vivid », et deux albums solo sous le pseudonyme de « Thom ». Ils lui ont valu de figurer au Top 5 japonais et de faire une tournée en Asie. Depuis lors, c'est dans le monde entier qu'il poursuit sa carrière de chanteur et compositeur. Il a composé pour Wim Wenders la bande

originale de LAND OF PLENTY et des chansons pour PALERMO SHOOTING, sans oublier la musique du court-métrage WAR IN PEACE. En 2010, Thom a travaillé sur son prochain album solo et a composé pour Wim Wenders la musique de son installation IF BUILDINGS COULD TALK... sur le Rolex Learning Center de l'architecte Kazuo Sejima. Il a également écrit la musique du film PINA. Il vit à Berlin.

PETER PABST - DIRECTEUR ARTISTIQUE

Peter Pabst travaille d'abord comme tailleur jusqu'au jour où le directeur des costumes du festival de Bayreuth lui ouvre un nouvel univers artistique. Il se décide alors à aller étudier le costume et le décor aux Kölner Werkschulen. Il ne termine pas ses études, mais rencontre au Schauspielhaus de Bochum Peter Zadek : ce sera une amitié pour la vie. De 1973 à 1979 Peter Pabst conçoit de nombreux décors pour les mises en scène de Peter Zadek à Bochum : « Professor Unrat », « Hedda Gabler », « Othello » et « Hamlet ». Par la suite, il travaille comme décorateur pour plus de 120 mises en scène de théâtre, d'opéra et de cinéma. Il a croisé la route de metteurs en

scène comme Hans Neuenfels, Luc Bondy, Jérôme Savary, Istvan Szabo, Jürgen Flimm et beaucoup d'autres. Il a rencontré la chorégraphe Pina Bausch en 1978 lorsqu'elle a été invitée à monter son projet sur Macbeth « Il la prend par la main et l'emmène dans le château, les Autres suivent » au Schauspielhaus de Bochum. Après la mort du compagnon de Pina Bausch, le décorateur et costumier Rolf Borzik, la chorégraphe prie Peter Pabst de se charger des décors pour la soirée danse « 1980 – une pièce de Pina Bausch ». Ce sera le début d'une collaboration permanente avec le Tanztheater Wuppertal, qui durera presque 30 ans.

DOMINIQUE MERCY - CONSEILLER ARTISTIQUE

Né en Dordogne en 1950, Dominique Mercy découvre dès son adolescence son amour pour la danse. Il a tout juste 15 ans lorsqu'il intègre l'Ensemble du Grand Théâtre de Bordeaux. Trois ans plus tard, il passe au Ballet-théâtre Contemporain d'Amiens, dont les directeurs cherchent à faire le lien entre la danse, les arts plastiques et la musique. Un concept similaire à celui de la Folkwang Hochschule d'Essen, où la jeune Pina Bausch a été formée. Dominique Mercy et Pina Bausch se rencontrent en 1971 au Saratoga Summer Festival aux USA, où la danseuse donne des

cours. Elle l'engage pour le Ballet qu'elle vient de créer à Wuppertal lors de la saison 1973-74, et qu'elle va bientôt désigner sous le nom de Tanztheater. Depuis lors, Mercy est lié au Tanztheater. Il a quitté plusieurs fois l'Ensemble pour réaliser des projets personnels : entre autres, il a créé son propre Ensemble avec la danseuse Malou Airaud. Mais il est toujours revenu à Wuppertal. Après la mort de Pina Bausch, Dominique Mercy a repris la direction artistique du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch avec Robert Sturm, l'assistant metteur en scène de la chorégraphe.

ROBERT STURM - CONSEILLER ARTISTIQUE

C'est en Hongrie que Robert Sturm a accumulé ses expériences théâtrales. En 1993, il travaille comme assistant metteur en scène au Théâtre National de Budapest et ensuite comme dramaturge au Théâtre Thalia. En 1997, il présente ses premières mises en scène personnelles au théâtre Szigligeti de Szolnok ainsi qu'au Théâtre de chambre et au Nouveau Théâtre de Budapest. Deux ans plus tard, l'Institut International du Théâtre de Budapest lui demande d'assister Pina Bausch et ses danseurs lors de leurs recherches pour la coproduction

germano-hongroise WIESENLAND. Cette collaboration sera si satisfaisante pour les deux parties que Pina Bausch lui propose d'accompagner les répétitions à Wuppertal. Pour Sturm, né à Dresde en 1965, il en résultera un poste à demeure en tant qu'assistant metteur en scène au Tanztheater Wuppertal. Après la disparition brutale de Pina Bausch, Robert Sturm a repris avec le danseur Dominique Mercy la direction artistique du Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

MARION CITO - COSTUMES

Depuis 1980, la berlinoise Marion Cito dessine les costumes pour l'Ensemble du Tanztheater Wuppertal. Elle sait d'expérience ce que les costumes doivent endurer pendant la danse : au départ, elle était elle-même danseuse. Elle a travaillé avec la chorégraphe Tatiana Gsovsky comme première soliste au Deutsche Oper. Elle s'est également produite dans des ballets de George Balanchine, John Cranko et Antony Tudor. En 1976, elle a rejoint le Tanztheater Wuppertal. En fait, pour des raisons de santé, elle ne voulait plus danser et préférait se consacrer au travail d'assistante. Mais Pina Bausch l'a malgré tout convaincue de participer en tant que

danseuse à des pièces comme « Barbe-bleue – en écoutant un enregistrement de l'opéra de Bela Bartok « Le château de Barbe-bleue » », « Viens - danse avec moi », « Renée émigre » et « Airs ». Marion Cito a découvert sa passion pour les costumes en travaillant avec Rolf Borzik, le costumier et décorateur de Pina Bausch. A sa mort, en 1980, Pina Bausch lui a demandé de reprendre la conception des costumes. Marion a accepté cette nouvelle tâche, et à peine quelques mois plus tard était créée la première pièce dont elle avait conçu les costumes : « 1980 – une pièce de Pina Bausch ».

ROLF BORZIK - DÉCORS ET COSTUMES JUSQU'EN 1980

Né en 1944 à Poznan, mort en 1980 à Essen, Rolf Borzik étudie le graphisme et le design à la Folkwang Hochschule d'Essen, où il rencontre la danseuse et chorégraphe Pina Bausch. Dès 1973 et jusqu'à sa disparition précoce, il conçoit les décors et les costumes pour le Tanztheater Wuppertal et en marque ainsi durablement la « physionomie ». Ce sont des espaces et des vêtements inhabituels qu'invente Borzik : aussi poétiques que proches

du quotidien. Il joue sans cesse avec les éléments naturels (l'eau, la terre, etc..) Ses costumes semblent empruntés à la vie quotidienne, tout en étant à la fois élégants et opulents. Son travail inaugure une vision totalement nouvelle des espaces et des vêtements destinés à la danse, et son style lui survivra longtemps. Dans le film PINA, on retrouve ses décors et ses costumes dans les pièces « Le sacre du printemps », « Café Müller » et « Kontakthof ».

