



RECUEILLI PAR LE SERVICE PUBLIC DE LA BIBLIOTHÈQUE

TITICUT FOLLIES

UN FILM DE
FREDERICK WISEMAN



Avec ce film, **Frederick Wiseman** pose les bases
de ce qui fait son cinéma depuis 50 ans.

Pour la première fois sur grand écran en version restaurée 4K.

Météore Films et Ziporah Films Inc. présentent

TITICUT FOLLIES

UN FILM DE
FREDERICK WISEMAN

1967 | ÉTATS-UNIS | 84 MIN. | DCP – IMAGE : 1.37 – SON : Mono | VISA : 85323

AU CINÉMA LE 13 SEPTEMBRE

EX-LIBRIS - The New York Public Library

le nouveau film de Frederick Wiseman sortira en salle le 1^{er} Novembre

PRESSE RENDEZ-VOUS

Viviana Andriani - Aurélie Dard
2, rue Turgot – 75009 Paris
Tél : +33(0)1 42 66 36 35
viviana@rv-press.com
aurelie@rv-press.com

DISTRIBUTION MÉTÉORE FILMS

11, rue Taylor – 75010 Paris
Tél : +33(0)1 42 54 96 20
films@meteore-films.fr

Photos et dossier de presse téléchargeables sur
www.rv-press.com et www.meteore-films.fr

SYNOPSIS

Bridgewater (Massachusetts), 1967. Frederick Wiseman tourne *Titicut Follies*, son premier film, dans une prison d'État psychiatrique et atteste de la façon dont les détenus sont traités par les gardiens, les assistants sociaux et les médecins à l'époque. Ce que révèle le film lui a valu d'être interdit de projections publiques aux États-Unis pendant plus de 20 ans. Témoin discret et vigilant des institutions, Frederick Wiseman pose, avec *Titicut Follies*, les bases de ce qui fait son cinéma depuis 50 ans.





ENTRETIEN AVEC FREDERICK WISEMAN

Par Fabien Baumann

TITICUT FOLLIES est votre premier film. Ce qui vous motivait à l'origine, était-ce de filmer des malades mentaux ou plutôt la prison ?

Ma motivation première, c'était surtout le cinéma ! Je voulais tourner un documentaire et cherchais un bon sujet. J'ai choisi la prison de Bridgewater parce que, professeur de droit, j'y avais conduit des étudiants et avais une certaine familiarité avec l'endroit.

Voulez-vous dénoncer la manière dont les malades étaient traités ?

Les bâtiments dataient du milieu du 18^{ème} siècle, les services psychiatriques et médicaux étaient affreux, les malades étaient maltraités... Pourtant, le dénoncer n'était pas mon seul but. Des choses se passaient là-bas, mais d'autres choses marquantes également.

Lesquelles ?

Si je réponds à cette question, il faut que j'explique le film et je n'aime pas le faire. La réponse la plus courte est : qu'est-ce que vous, vous voyez dans le film ? Je l'ai construit autour de la fête musicale annuelle et de la relation entre les malades, les psychiatres, les gardiens et le public. N'oubliez pas que TITICUT FOLLIES est une comédie musicale !

Dans l'oreille américaine, le mot « follies » est-il riche de la même ambiguïté que nous entendons en français dans le titre ?

Bien sûr, comme dans les *Ziegfeld Follies* (1945). Il y a au moins un double sens.

Que signifie Titicut ?

C'est le nom indien de la région où se situe la prison, dont l'adresse est sur Titicut Street. Les gardiens et les prisonniers appelaient eux-mêmes leur revue annuelle « Titicut Follies ». On voit ce nom figurer sur la scène, derrière les chanteurs.

On sait que le film a été interdit, les procès que vous avez endurés pour pouvoir le projeter. Mais avez-vous obtenu facilement la permission de le tourner ?

J'ai eu tout de suite celle du chef de la prison, mais le directeur de l'administration pénitentiaire était contre, et j'ai dû obtenir l'autorisation du lieutenant-gouverneur de l'État. Tout cela a pris un an et demi. Mais, dès que j'ai commencé le tournage, plus de problème. Les gardiens et les prisonniers étaient contents d'être

filmés, comme dans tous les autres documentaires. Nous tournions à trois personnes. Je fais le son et dirige le caméraman, et un troisième homme change les bobines.

Les prisonniers semblent ignorer la caméra. À l'inverse, on a parfois le sentiment que les gardiens ou les psychiatres surjouent. L'avez-vous ressenti ?

Je n'ai pas eu cette impression.

Dans la scène où les gardiens demandent vingt fois de suite au prisonnier Jim si sa chambre sera propre le lendemain, ne le font-ils pas pour la caméra ?

J'ai vu la scène se répéter trois fois avant de la filmer. C'était un jeu entre les gardiens et Jim. Les gardiens s'ennuient. Il faut laver Jim deux ou trois fois par semaine. Un travail qu'ils n'aiment pas. Alors ils lui répètent : « *Will you keep it clean ?* » jusqu'au moment où Jim explose, et ça les amuse.

N'ont-ils pas conscience de l'humilier ?

Je ne crois pas. S'ils en avaient conscience, ils ne le feraient pas. Dans tous mes films, les gens pensent que les choses qu'ils font sont convenables. Ils les voient de leur point de vue. Mais ce n'est pas vrai que pour les gardiens de Bridgewater : ça l'est pour nous tous.

« La cigarette, c'est la clé de la scène. On se demande quand la cendre va tomber dans la soupe de poulet ! »

En tant que malades mentaux, en quoi les prisonniers de Bridgewater sont-ils différents des milliers de personnes que vous avez filmées ?

Vous venez de donner la réponse : ils ont une maladie mentale. À différents degrés, d'ailleurs. Certains ont commis des crimes horribles, d'autres de petits délits, quelques-uns n'ont connu que des problèmes comportementaux. L'administration estimait qu'il fallait les envoyer à Bridgewater pour protéger les autres et eux mêmes contre leurs gestes violents. Le monsieur qui chante devant la télévision a été envoyé à Bridgewater dans les années 20 parce qu'il avait peint un cheval en zèbre pour tirer un camion à glace. Il n'avait pas de famille et était là depuis quarante ans quand j'y ai tourné. Les bourgeois qui avaient accès à de bons avocats ne restaient pas.

Est-ce le cas de Wladimir, le jeune homme qui dit qu'il n'est pas fou et veut retourner dans la prison de droit commun ?

Oui. Avec un bon avocat, sauf en cas de crime horrible, il ne serait pas resté là-bas.

Face à un psychopathe en crise, on est frappé par le mur qui existe entre lui et le monde. On n'arrive pas à entrer en contact. Or, dans TITICUT FOLLIES, on ne sent pas cette différence entre les deux mondes. Les gardiens ne paraissent pas tellement plus normaux que leurs malades !

Dans un sens, oui, mais les gardiens peuvent fonctionner dans le monde normal ; les autres, non. La différence est grande. Si l'on compare les gardiens, les psychiatres et les travailleurs sociaux, les gardiens sont en outre plus gentils envers la population carcérale. Eddie, leur chef (celui qui dirige la revue), est chaleureux. À l'opposé, le psychiatre chauve qui parle avec Wladimir à la fin du film reste tout à fait insensible à ce que dit Wladimir. Il emploie en permanence les mots « paranoïde », « schizophrénique », blablabla... Des mots qui ne veulent absolument rien dire, des catégories issues des manuels de psychiatrie qui ne l'aident pas et aident encore moins Wladimir ! Dans un sens littéral, ce psychiatre est peut-être malade, mais pas dans la réalité du monde. Les gens ne pensent pas qu'il soit fou.

Lors de la pose de la sonde nasale, le médecin, qui remue son tube dans un fond de gras avant de l'enfiler dans le patient tout en gardant sa cigarette, fait peur...

La cigarette, c'est la clé de la scène. On se demande quand la cendre va tomber dans la soupe de poulet ! Si les gens refusent de manger, il est pourtant nécessaire de les nourrir par sonde. Ce patient est mort quelques jours plus tard d'une crise cardiaque ; il était sans doute déjà malade. Mais le psychiatre le traite comme un objet.

Les détenus, pour beaucoup des hommes âgés, sont souvent nus dans le film. Si l'on peut se permettre une

pirouette, un malade mental est-il l'être humain le plus nu qu'on puisse filmer ?

Ils sont nus pour une raison officielle : ils sont incontinents. Mais la vraie raison, c'est que les gardiens ne veulent pas leur enlever leurs habits sales, une tâche désagréable. Les psychiatres craignent aussi que les malades se suicident avec leurs vêtements. Il suffirait pourtant de leur donner des habits en papier. On ne peut pas se pendre avec ! Il n'y a donc aucune raison de les garder nus, sinon cette vulnérabilité.

Les protagonistes ont-ils pu voir le film ?

Les malades, jamais. J'ai essayé, mais le chef de la prison s'y est opposé. Quand



il a vu TITICUT FOLLIES, il n'y a d'abord eu aucun problème. Mais ensuite il a pris conscience que le film engendrait une publicité négative contre l'établissement... Je n'ai montré TITICUT FOLLIES à Bridgewater que vingt ans plus tard. Les psychiatres n'étaient plus les mêmes, de nombreux prisonniers avaient été libérés. Quand Wladimir a été libéré en 1977-1978, je l'ai appelé, il est venu voir le film et l'a beaucoup aimé.

« La vraie raison de l'interdiction, c'est que mon film gênait les politiciens qui m'avaient donné la permission de le tourner ... »

Certains psychiatres ou gardiens vous ont-ils contacté ?

Lors du procès contre moi, après la sortie du film en 1967, j'ai reçu des menaces. On allait me jeter de l'acide au visage ou à celui de mes enfants... J'ai eu des appels de proches des prisonniers qui soutenaient le film, mais qui avaient peur de prendre une position publique parce que leur mari ou leur frère étaient encore en prison.

Les deux panneaux finaux ont été rajoutés à quel moment ?

C'est la Cour suprême du Massachusetts qui les a imposés après le procès. Ma blague a consisté à séparer les deux panneaux. Je me suis conformé exactement à l'ordonnance de justice !

Pour moi, ces deux panneaux forment une fin parfaite. En français, vous dites aussi « faire un doigt », c'est ça ?

Avez-vous vu *Let There Be Light* de John Huston, autre documentaire tourné dans un hôpital psychiatrique, lui aussi longtemps interdit pour atteinte à la vie privée ?

Oui. Le même prétexte que pour TITICUT FOLLIES... La vraie raison de l'interdiction,

c'est que mon film gênait les politiciens qui m'avaient donné la permission de le tourner, notamment Elliot Richardson, le lieutenant-gouverneur de l'État, qui est par la suite entré dans le gouvernement Nixon. Mon argument principal était que le film était protégé par le premier amendement de la Constitution américaine, qui garantit la liberté de la presse et de parole. Dans une démocratie, l'État doit être transparent. Sinon le citoyen ne peut pas prendre ses décisions. Dans le procès contre le film, Richardson a prétendu qu'en filmant à Bridgewater j'avais renoncé à me prévaloir du premier amendement. Lors du premier procès, le juge a retenu l'argument. L'État du Massachusetts a ensuite entamé un procès à New York pour que le film ne

puisse pas y sortir non plus ! Le juge fédéral, enfin, a estimé que le film était protégé par le premier amendement. *Let There Be Light* (1946) a subi le même sort. L'armée américaine ne voulait pas que les citoyens aient conscience des blessures psychiatriques dont pouvaient souffrir les soldats. Mais c'est plus compliqué, car de nombreuses scènes sont jouées !

Quels films de fiction décrivant l'hôpital psychiatrique avez-vous le plus appréciés ?

Quand j'étais jeune, j'ai vu *La Fosse aux serpents* (1948) d'Anatol Lidvak, mais c'est à peu près tout. Je n'ai pas aimé *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1975), ni le roman ni le film... trop de distorsion. Mais je n'ai pas d'avis particulier sur le traitement des malades mentaux par le cinéma hollywoodien.

Avez-vous vu *Hunger* (2008) de Steve McQueen, le film sur Bobby Sands ? La référence à TITICUT FOLLIES s'y impose souvent...

J'ai lu les critiques. Parfois, les metteurs en scène de fiction copient des séquences de mes films. La première partie de *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick reprend presque plan pour plan *Basic Training* (1971). La tonte des cheveux, et bien d'autres scènes. Kubrick a demandé une copie de *Basic Training*. Il m'a fallu un an pour la récupérer ! Quand j'ai vu *Full Metal Jacket*, j'ai compris pourquoi... *Elephant* (2003) de Gus Van Sant comprend, lui, beaucoup de séquences inspirées de *High School* (1968). Dans *L'Hôpital (The Hospital, Arthur Hiller - 1971)*, écrit par

Paddy Chayefsky, nombre de séquences de transition sont des copies conformes de *Hospital* (1969). En outre, le film a été tourné dans le même établissement.

Ça vous agace ?

Ça m'amuse. Les metteurs en scène hollywoodiens cherchent leur expérience dans les films documentaires au lieu de se faire leur propre jugement.

Si l'on cherche un équivalent à TITICUT FOLLIES dans d'autres arts, on peut penser à la peinture de Jérôme Bosch. Cette comparaison vous paraît-elle pertinente ?

Je ne suis pas contre cette idée.

Vous dites que TITICUT FOLLIES est une comédie musicale. Peut-on aussi y voir un documentaire sur l'enfer ?

Oui. Je peux facilement l'accepter...

Simone Weil écrit qu'il n'est pas possible d'exercer un pouvoir sans en abuser... Ceux qui en seraient capable, il faudrait les appeler des saints. Selon vous, la phrase s'applique-t-elle à votre film ?

J'en aime le sens littéraire. Mais c'est trop précis, trop définitif. Si je pense à ma vie et à mes films, j'ai croisé de nombreuses personnes qui avaient plus de pouvoir que moi, mais qui m'ont aidé. Si j'ai découvert une chose en réalisant des films, c'est qu'aucune généralisation n'est juste. Exceptée la généralisation que je viens d'émettre, bien sûr !

FREDERICK WISEMAN

UN CINÉASTE À DÉCOUVRIR ET À REDÉCOUVRIR

Texte de Philippe Pilard (extraits)

Histoire et contexte

Au milieu des années 60, un jeune juriste de Boston, professeur de droit, se lance dans une aventure originale : il a décidé de tourner un film documentaire consacré à un établissement pénitentiaire, l'hôpital-prison de Bridgewater (Massachusetts) qui accueille des criminels malades mentaux. Il connaît bien les lieux qu'il visite régulièrement avec ses étudiants. Après une longue négociation, il obtient le feu vert des autorités compétentes. Il a mobilisé ses amis, réuni quelque argent, et trouvé un laboratoire cinématographique qui accepte de lui faire crédit...

Après plusieurs mois de montage, le film, intitulé TITICUT FOLLIES est présenté à divers festivals. Il bouleverse la presse, les professionnels et le public. Il reçoit des prix. Il est salué partout comme un événement... Le coup d'essai de Wiseman comme documentariste est un coup de maître.

Au moment où Wiseman se fait connaître avec TITICUT FOLLIES, le « cinéma vérité » n'est plus tout à fait une nouveauté. L'apparition de caméras portables 16 mm « autosilencieuses », jumelées à

un magnétophone également portable a révolutionné la démarche documentaire depuis quelques années : aux États-Unis (*Primary* de Robert Drew – 1960, *Don't Look Back* de D. A. Pennebaker – 1965), au Canada (*Pour la suite du monde...* de Pierre Perrault et Michel Brault – 1962), en France (*Chronique d'un été* d'Edgar Morin et Jean Rouch – 1960, *Le Joli Mai* de Chris Marker – 1963, *Regards sur la folie* de Mario Ruspoli – 1962).

« ... Je ne me sens pas héritier d'une tradition documentaire. Je suis parti de ma propre expérience... À un certain moment, il y a eu l'apparition d'une technologie nouvelle : la caméra 16 mm, le magnétophone portable et synchrone, la possibilité de tourner pratiquement sans lumière additionnelle. C'est à partir de cela que j'ai pu tracer mon propre chemin... »

... Avant moi, il y avait eu l'équipe Drew, Leacock et Pennebaker... Mais très vite, ce genre de films s'est concentré sur des personnalités : des politiciens, des criminels, des stars... Moi, j'ai préféré filmer les institutions de la vie de tous les



*jours... L'essentiel de ma méthode de travail est né avec TITICUT FOLLIES. »*¹

Présenté à la direction de l'hôpital de Bridgewater, le film a d'abord été bien accueilli. Mais par la suite, les débats qu'il suscite vont vite inquiéter les autorités du Massachusetts qui en demandent bientôt l'interdiction. Situation d'autant plus paradoxale qu'une commission, constituée de juristes et de médecins, réunie au début des années 60, avait enquêté sur la prison de Bridgewater et statué que de nombreux détenus s'y trouvaient incarcérés illégalement. Mais l'affaire ne s'arrête pas là. Après le tournage de TITICUT FOLLIES et son interdiction, la prison de Bridgewater

continue à faire parler d'elle. En 1987, cinq détenus meurent dans des conditions suspectes. Une enquête dénonce trois suicides. La même année, un reportage de télévision publique est tourné sur place par le reporter Ron Allen; il retrouve des situations identiques à celles filmées par Wiseman vingt ans plus tôt !²

TITICUT FOLLIES est resté pratiquement interdit durant vingt-quatre ans ! « *Le temps a légitimé mon film !* » dit Wiseman.

¹ sauf mention contraire, les entretiens rapportés ici sont de Ph. Pilard

² Cf. R. Coles, *The New Republic* (20/01/68) et Ch. Taylor (*Sight & Sound*, printemps 1988)



La méthode Wiseman

Dès ses débuts, Wiseman conçoit une méthode de travail dont, par la suite, il ne se départira pratiquement pas : une préparation brève, filmer les gens avec leur accord. « Je ne sais pas pourquoi ils acceptent, mais la plupart du temps, ils acceptent... », un tournage non directif avec une équipe légère durant quelques semaines, un opérateur de prise de vue et son assistant et lui-même à la prise de son.

Puis c'est une longue période de montage, à partir de dizaine d'heures de « rushes » qui ont été filmés. Un montage qu'il assure lui-même et qui, à l'occasion, pourra durer dix à douze mois.

« Pour moi, réaliser un documentaire, c'est procéder à l'inverse du film de fiction. Dans la fiction, l'idée du film est transposée dans le scénario par le travail du scénariste et du metteur en scène, opération qui, évidemment, précède le tournage du film. Dans mes documentaires, c'est l'inverse qui est vrai : le film est terminé quand, après montage, j'en ai découvert le « scénario »... D'une manière générale, je n'utilise en moyenne qu'un faible pourcentage de ce que j'ai filmé. Mon travail de monteur, c'est d'essayer de comprendre ce qui se passe dans la séquence que je regarde sur la table de montage. Que signifie le vocabulaire des gens, quelle est

l'importance de ton, des changements de ton, les silences, les interruptions, les associations verbales, les mouvements des yeux, des mains, des jambes ?... Les séquences d'un documentaire ne sont pas « mises en scène », mais « découvertes » durant le tournage...³ »

Exigeants, austères parfois (mais jamais dépourvus d'humour), les films de Wiseman n'ont été possibles qu'avec l'apparition de la télévision publique aux États-Unis.

La Corporation for Public Television est instituée par une loi du 7 novembre 1967. Une part du financement de PBS, réseau de télévisions publiques américaines, est assurée par le budget fédéral, une autre par des fondations. Au fil des années, Wiseman produira ses films, non sans difficulté parfois, avec des stations locales de la télévision publique et le soutien de grandes fondations.

« J'ai parfois été contacté par des gens des grands « networks » de la télé privée qui s'intéressaient à certains de mes films » dit Wiseman. « On m'a demandé de les réduire à la durée standard de cinquante-deux minutes. J'ai refusé, évidemment !... Beaucoup trop de décideurs, dans les chaînes de télévision, ont une vision

condescendante du public : ils veulent qu'on simplifie, qu'on raccourcisse, qu'on schématise, qu'on rassure, qu'on trouve des explications à tout... Je ne veux pas me rendre complice de ce que déteste dans les médias... Mes films sont diffusés à la télévision, mais ils ne sont pas conçus pour la télévision en pensant à la taille de l'écran ou au type de public, par exemple. La seule idée que je me fais du public, c'est qu'il est aussi intelligent (ou aussi stupide) que moi... »

Frederick Wiseman ne prétend nullement que la méthode qu'il a adoptée soit la seule valable. « Il existe, dit-il, des films d'interviews dont je pense qu'ils sont parmi les meilleurs films jamais tournés. Mais pour mes films à moi, une interview rompt la fiction selon laquelle vous regardez des événements en train de se produire. Cette fiction, je veux que le spectateur l'accepte, et c'est l'acceptation de cette fiction qui prouve que le film est réussi...⁴ »

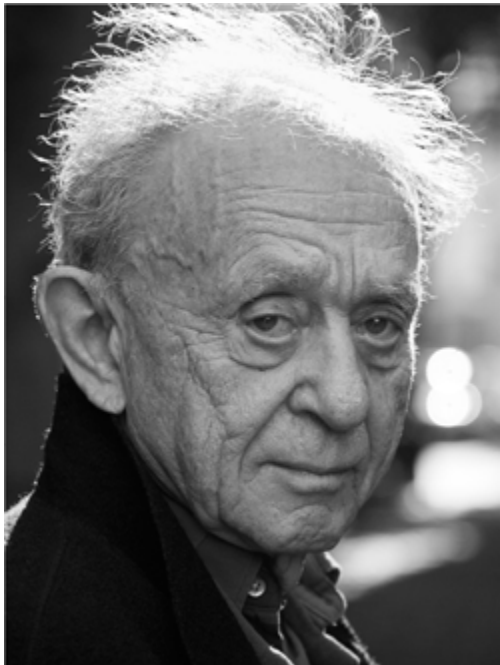
—

³ Préface pour Barry K. Grant : *Five Films by Frederick Wiseman*, University of California Press, 2006

⁴ Interview par C. Rastibbone, Doubilette, 1998

Avec l'aimable autorisation de Philippe Pilard et de Bliq Out. Extrait du texte publié dans le livret inclus dans *L'Œuvre de Frederick Wiseman* Volume 1 : 1967-1979, Edition Bliq Out

Philippe Pilard est également l'auteur de *Frederick Wiseman, chroniqueur du monde occidental*, Edition Cerf-Corlet, 7^{ème} Art, 2007



© ERIK MAGIDAN HECK

BIOGRAPHIE

FREDERICK WISEMAN

Cinéaste américain né le 1^{er} janvier 1930 à Boston, Frederick Wiseman s'applique à dresser un portrait des grandes institutions nord-américaines. Après avoir fait des études de droit à l'Université de Yale, il commence à enseigner sa discipline sans grande conviction. En 1963, il entreprend de produire *The Cool World* de Shirley Clarke, adapté d'un roman de Warren Miller. Cette expérience le décide à produire et réaliser ses propres films. Il tourne alors *TITICUT FOLLIES* (1967) qui jette un regard d'une acuité terrible sur un hôpital pour aliénés criminels.

Il affirme avec ce premier documentaire ses principes de base et, dès 1970, afin de se garantir une indépendance de création, crée sa propre société de production Zipporah Films.

Depuis *TITICUT FOLLIES*, il réalise, au rythme de un par an, des documentaires aux titres évocateurs dans lesquels il poursuit son étude des règles du « vivre ensemble » dans les grandes institutions dont s'est dotées la société américaine, mais aussi le vieux continent.

Plus de 40 films réalisés à ce jour, qui composent un portrait mosaïque de la société contemporaine, des États-Unis, de la France et de leurs institutions. Une véritable conscience du politique, traverse cette œuvre essentielle que l'on peut sans aucun doute considérer comme « un seul et très long film qui durerait quatre-vingts heures¹ ».

Les films de Frederick Wiseman ont été sélectionnés et récompensés dans de très nombreux festivals à travers le monde, aux premiers rangs desquels Cannes, Venise et Berlin. Il est membre d'honneur de l'Académie américaine des Arts et des Lettres et a reçu, en novembre 2016, un Oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière.

—

¹ citation de Frederick Wiseman

FILMOGRAPHIE

1967 — **TITICUT FOLLIES** (84 min.)

Les conditions de vie à la prison d'État pour criminels atteints de troubles psychologiques de Bridgewater, Massachussets.

1968 — **HIGH SCHOOL** (75 min.)

Le quotidien d'une école supérieure de Philadelphie.

1969 — **LAW AND ORDER** (81 min.)

La vie quotidienne d'un service de police, dans un quartier « chaud » de Kansas City.

HOSPITAL (84 min.)

Une vision des activités quotidiennes du Metropolitan Hospital de New York.

1971 — **BASIC TRAINING** (89 min.)

Les classes du 16ème bataillon US en 1970 dans le Kentucky, pendant la guerre du Viêt Nam.

1972 — **ESSENE** (86 min.)

La vie quotidienne d'un monastère bénédictin dans le Michigan.

1973 **JUVENILE COURT** (144 min.)

Le quotidien d'un tribunal pour enfants de Memphis à travers une variété d'affaires complexes.

1974 — **PRIMATE** (105 min.)

Les expérimentations du centre de recherche sur les primates de Yerkes.

1975 — **WELFARE** (167 min.)

Wiseman filme un bureau d'aide sociale à New York et lève le voile sur l'Amérique des marginaux.

1976 — **MEAT** (113 min.)

Sur l'élevage de masse des bœufs pour la consommation, dans une immense entreprise du Colorado.

1977 — **CANAL ZONE** (174 min.)

Les résidents militaires et civils américains dans la zone du Canal de Panama, sous contrôle américain.

1978 — **SINAI FIELD MISSION** (127 min.)

Un détachement de militaires US dans une zone démilitarisée du Sinaï, après la guerre du Kippour.

1979 — **MANŒUVRE** (115 min.)

Les manœuvres annuelles de l'OTAN en Allemagne.

1980 — **MODEL** (124 min.)

Le quotidien de mannequins et de leurs agences.

1982 — **SERAPHTA'S DIARY** (90 min.)

Les pressions imposées par son métier incite une célèbre mannequin new-yorkaise à « disparaître ».

1983 — **THE STORE** (118 min.)

Les rouages du grand magasin Neiman-Marcus de Dallas.

1985 **RACETRACK** (114 min.)

Les activités de l'hippodrome pour purs-sangs de Belmont.

1986 — **DEAF** (164 min.)

La théorie de « communication totale » développée à l'École pour les sourds de l'Alabama Institute.

BLIND (131 min.)

Le programme pédagogique de l'*Alabama School* pour les aveugles.

ADJUSTMENT & WORK (118 min.)

La formation professionnelle de personnes handicapées.

MULTI-HANDICAPPED (125 min.)

Les activités de l'école Helen Keller pour élèves multihandicapés.

1987 — **MISSILE** (114 min.)

Les questions morales soulevées au sein d'un centre de contrôle de lancement de missiles.

1989 — **NEAR DEATH** (349 min.)

La manière dont les gens affrontent la mort dans une unité de soins intensifs.

CENTRAL PARK (176 min.)

Les possibilités offertes par le parc new-yorkais et son entretien journalier.

1991 — **ASPEN** (146 min.)

La vie quotidienne de la célèbre station de ski.

1993 — **ZOO** (130 min.)

Une plongée au cœur du zoo de Miami.

1994 — **HIGH SCHOOL II** (220 min.)

Les méthodes alternatives d'un collège et d'un lycée au sein de Spanish Harlem à New York.

1995 — **BALLET** (170 min.)

Les coulisses de l'*American Ballet Theatre* à New York.

1996 — **LA COMÉDIE FRANÇAISE (ou l'amour joué)** (214 min.)

Une plongée inédite au cœur de la célèbre compagnie théâtrale.

1997 — **PUBLIC HOUSING** (195 min.)

Aux côtés des habitants de logements sociaux à Chicago.

1999 — **BELFAST, MAINE** (248 min.)

Le vie quotidienne d'une ville portuaire de la Nouvelle-Angleterre.

2001 — **DOMESTIC VIOLENCE** (195 min.)

Les actions menées par la ville de Tampa sur la violence domestique.

2002 — **DOMESTIC VIOLENCE II** (160 min.)

Après le terrain, le système judiciaire rentre en action.

LA DERNIÈRE LETTRE (61 min.)

D'après un chapitre du roman *Vie et Destin* de Vassili Grossman.

2004 — **THE GARDEN**

2006 — **STATE LEGISLATURE** (217 min.)

Les activités et débats en pleine élection en Idaho.

2009 — **LA DANSE (le ballet de l'Opéra de Paris)** (158 min.)

À la découverte de l'Opéra de Paris.

2010 — **BOXING GYM** (91 min.)

Destins croisés dans un club de boxe d'Austin au Texas.

2011 — **CRAZY HORSE** (134 min.)

Répétitions et spectacles dans l'incontournable établissement parisien.

2013 — **AT BERKELEY** (244 min.)

Un semestre sur le campus de la plus prestigieuse université publique américaine.

2014 — **NATIONAL GALLERY** (173 min.)

Les rouages du musée londonien.

2015 — **IN JACKSON HEIGHTS** (185 min.)

À la découverte du quartier le plus cosmopolite du monde.

2017 — **EX LIBRIS – The New York Public Library** (197 min.)

Une immersion dans cette grande institution du savoir emblème d'une culture ouverte, accessible et qui s'adresse à tous.

LISTE TECHNIQUE

Réalisation, son, montage, production
FREDERICK WISEMAN

Image
JOHN MARSHALL

Assistante montage
ALYNE MODEL

Producteur associé
DAVID EAMES

Distribution monde
ZIPPORAH FILMS, INC.

Distribution France
MÉTÉORE FILMS

Ventes internationales
DOC & FILM INTERNATIONAL

© 1987 Bridgewater Film Co. Inc.
Tous droits réservés. www.zipporah.com



Météore

