

Regards libres

Cinq courts métrages à l'épreuve du réel



Sommaire

Introduction.....	2
Regards libres.....	5
Petite Lumière.....	12
Gbanga-Tita.....	21
Le Chœur.....	29
L'Illusionniste.....	38
Promenades pédagogiques.....	45
Bibliographie sélective.....	47

Ce Cahier de notes sur... *Regards libres. Cinq courts métrages à l'épreuve du réel* a été réalisé par Jacques Kermabon, Amanda Robles et Olivier Payage.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée**, ministère de la Culture et de la Communication, et la **Direction générale de l'enseignement scolaire**, le **SCÉRÉN-CNDP**, ministère de l'Éducation nationale.

Introduction

Il faut envisager le cinéma inachevé et incomplet pour que le spectateur puisse intervenir et combler les vides.

Abbas Kiarostami

De la vie des angles morts

D'une manière générale, le front commun de la cinéphilie voit d'un mauvais œil qu'un film soit exploité selon des approches qui ne prennent pas en compte l'expression cinématographique. Une émission de télévision, qui eut son heure de gloire dans les années soixante-dix et quatre-vingt, a ainsi représenté, dans la systématisation de son dispositif, le parangon de ce qu'il ne fallait pas faire : *Les Dossiers de l'écran*. Oserait-on, pour évoquer *Madame Bovary*, se contenter de considérations sur l'adultère ou la vie de province, de gloser sur la Guerre d'Espagne après avoir contemplé le *Guernica* de Picasso, de réunir quelques psys pour une conversation sur les drames incestueux après une représentation de *Phèdre* ? Si on se l'autorise plus facilement à propos des films, cela tient en partie à ce que, malgré tout, la dimension artistique dudit septième art n'apparaît sans doute pas encore complètement légitimée, voire – certains ne sont pas loin de le penser – que cette voie vers une légitimation a tendance à régresser.

Un des motifs qui a présidé à l'élaboration de ce programme de courts métrages était de rappeler que le documentaire est aussi du cinéma. Il est vrai aussi que le cinéma est toujours du documentaire. Autrement dit, nonobstant sa dimension réaliste qui tend à ce que la réalité de la fiction illusionne le spectateur, tout film enregistre, à son corps plus ou moins défendant, un peu ou beaucoup de la réalité à l'œuvre au moment du tournage : postures, vêtements, modes de transport, espaces urbains... La matérialité contemporaine du tournage colle toujours à la peau du film.

Que dire alors d'un documentaire, censé demeuré fidèle à une réalité qu'il a la prétention de restituer, de rendre accessible, de transmettre ? Ce qui est filmé (tel artisan, telle espèce animale ou végétale, telle peuplade lointaine...) n'est-il pas

l'essentiel, l'essence même du film, à la fois son sujet et son objet, au point qu'il pourrait paraître pour le moins déplacé ou superflu de se poser des questions strictement liées à l'expression cinématographique, rythme, dynamique du champ et du hors-champ, logique des raccords, jeu entre la parole et l'image... ?

Une approche naïve – qui parfois s'affiche comme dogmatique – tend, au nom d'une supposée pureté, à disqualifier de son statut d'image documentaire tout moment d'un film qui a fait l'objet d'une mise en scène : le réalisateur a placé les protagonistes, leur a donné quelques indications de jeu, a pu même demander qu'ils répètent leurs actions à l'occasion de plusieurs prises.

On a cru longtemps que *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, considéré comme le premier film des célèbres frères, relevait d'un petit miracle. Dans la durée imposée par la technologie – les premières bobines permettaient juste d'impressionner environ quarante-cinq secondes de pellicule –, les portes de l'usine s'ouvraient, les ouvriers et les ouvrières en sortaient selon un harmonieux chassé-croisé avant que les portes ne soient refermées. On sait aujourd'hui que ce coup de maître était un *remake*. Deux versions précédentes de cette « *Sortie d'usine* » ont été retrouvées et, dans l'évolution de la mise en scène qu'on y perçoit, il est plaisant d'imaginer les tentatives, les répétitions qu'il a fallu pour que la durée imposée par la matérialité de la pellicule coïncide exactement avec le temps mis par le personnel Lumière pour sortir de l'entreprise. Nous avons ainsi longtemps porté sur ces premiers pas du cinéma un regard candide, voyant un essai spontané dans ce qui était une mise en scène. Pour autant, on ne se risquerait pas à qualifier de « fiction » cette première bande qui, d'une certaine façon, s'apparente à ce qu'on appellerait aujourd'hui une opération de communication externe.

A contrario, plus d'un siècle de cinéma plus tard, la tenue dont fait preuve *Gbanga-Tita*, la rigueur du parti pris, font que le spectateur qui le découvre peut difficilement se départir du

réflexe de supposer une intentionnalité du réalisateur, là où ce qui s'est passé devant la caméra n'était pas programmé, du moins pas au point où le film est arrivé.

Le plus cohérent est d'admettre que, fiction ou documentaire, il y a toujours de la mise en scène. Ne serait-ce que par l'angle de la prise de vue, l'échelle du plan, sa durée, chaque paramètre suppose un choix et, c'est une évidence, chaque option prise exclut toutes les autres. C'est aussi que jamais le cinéma ne peut tout saisir de la réalité. André Bazin l'avait excellemment résumé dans sa célèbre formule : « Il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité¹. »

À cette aune, un documentaire se révèle plus trompeur qu'une fiction quand il fait mine de restituer fidèlement une portion de la réalité et prétend faire le tour d'une question. Car il y a documentaire et documentaire. Cet intitulé, dans le sens où on l'oppose à la fiction, renvoie à une palette très diversifiée de procédures cinématographiques et/ou télévisuelles et dont les formes ont largement évolué au fil du temps, au gré des techniques aussi. L'expression « non-fiction » permettrait sans doute plus facilement de désigner ce champ qui regroupe toutes sortes de documentaires, de reportages en passant par les essais cinématographiques, les journaux filmés, les films de famille. On aura compris qu'il s'agit moins de circonscrire un domaine que d'en pointer une dimension qui frôle l'illimité. En même temps, chacun peut, s'il le souhaite, opposer en catégories et sous-catégories tout ce que la non-fiction recoupe et tenter de distinguer les documentaires historiques, animaliers, ceux de propagande, les films ethnographiques, les films sur l'art, de définir ce qui sépare documentaire et reportage, ce qu'est un documentaire de création, ce qui peut être qualifié d'essai cinématographique, etc.

Le paradoxe de cette sélection autour du documentaire est d'y inscrire deux films qui n'en sont pas ; il a été levé en titrant le programme *Cinq courts métrages à l'épreuve du réel* ; ce qui ne fait que repousser – voire démultiplier – le problème. D'une part, il n'est pas facile de s'entendre sur ce que sont « les choses elles-mêmes » pour reprendre une définition basique du dictionnaire. Philosophes, scientifiques, psychanalyses ont chacun bien des choses à dire sur ce qui nous apparaît comme le lot de notre expérience quotidienne la plus banale, à la fois permanente et infiniment mouvante. D'autre part – mettons par

commodité de côté les images de synthèse – à peu près toutes les images animées peuvent se prévaloir d'une relation au réel. Ce qui réunit les cinq films de ce programme est qu'ils questionnent cette relation. Qu'est-ce qu'on voit ? Qu'est-ce qu'on entend ? La jeune enfant de *Petite Lumière* se demande si, quand elle ferme les yeux, la réalité est toujours là. Plus jeune sans doute, comme chacun d'entre nous, elle a fait rire ses parents en se croyant dissimulée au regard des autres parce qu'elle se voilait le visage. Face à un tableau abstrait, les enfants de *Regards libres* voient chacun des choses différentes. Du moins l'expriment-ils ainsi. Car finalement, nous n'accédons à ce qu'ils perçoivent du tableau que par les mots qui leur viennent à force d'attention. La parole et, plus largement, le son possèdent une grande force d'évocation. Le conte de Lengé dans *Gbanga-Tita* s'inscrit dans une tradition orale qui participe à la construction de l'imaginaire social et religieux des Bakas. La petite Africaine se choisit une ambiance sonore au réveil qui la transporte en imagination dans un autre espace. En éteignant son Sonotone, le vieil homme du *Chœur* se coupe d'une partie de la réalité au profit d'une autre, plus confortable.

Ces questions, cette complémentarité de l'image et du son, la puissance évocatrice de l'une et de l'autre, intéressent au premier chef ce mode d'expression audiovisuelle qu'est le cinéma. Et c'est comme si ces leçons sur la perception auxquelles sont confrontés les enfants dans les films étaient redoublées par les films eux-mêmes à notre propre intention. Voir ne garantit aucun savoir. Cadrés en gros plans, les tours de *L'Illusionniste* ne laissent rien transparaître de leurs trucs. Même en regardant image par image, nous ne voyons rien : « *C'est comme dans la vie, tout n'est qu'illusion* » dit Antoinette, l'illusionniste, rejoignant les convictions que se forge la jeune Africaine de *Petite Lumière*. En même temps, on perçoit bien des choses au-delà de ce que l'on voit. Les sons dans *Gbanga-Tita* rendent très présents la forêt et les enfants. Par le récit de celui-ci, nous accédons à l'imaginaire du conte à l'instar des enfants qui font face à Lengé. Le tableau de Jérémy Chabaud naît d'abord dans notre esprit à travers les descriptions des enfants. En d'autres termes, le monde construit par chacun des films excède ce qui est montré, nous rappelant ainsi que la beauté du cinéma réside d'abord dans sa capacité de suggestion et, comme tout art, de ne pas être la reproduction d'un objet existant mais le dé-

veloppement d'une forme qui génère sa propre cohérence et entretient, avec ce sur quoi elle pose le regard, une relation qui ne ressemble à aucune autre.

Tâtonnements et fragilité du regard dans un rapport intime chez Cavalier, plan unique pour une brèche ouverte sur un monde inconnu chez Thierry Knauff, dispositif affirmé chez Delange, jeu avec les perceptions subjectives dans le petit apologue à combustion lente de Kiarostami et dans la fable philosophique de Gomis, chaque mise en scène s'affiche, affirme sa singularité et revendique son impuissance à prétendre dire le tout de la réalité, à faire le tour d'un sujet. Aucun de ces films ne s'arrête à la délivrance d'un savoir, chacun invite à une expérience sensible qui se conjugue en pensées en mouvement.

Ils ne ferment rien, ils ouvrent, questionnent. « C'est bien connu, écrit Abbas Kiarostami, les philosophes, comme les enfants, s'étonnent facilement et font preuve, comme eux, d'une fascination et d'une sublimation immense pour toutes les choses de la vie². » Plus loin, il évoque le feu qu'ils ont l'un et l'autre dans les yeux. Puisse ce programme en attiser les flammes.

Jacques Kermabon

¹ André Bazin, in « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », repris in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, plusieurs éditions, p. 273 dans celle de 1985.

² In Philippe Ragel, *Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, Yellow Now 2008, p. 19.

Notes sur les auteurs

Amanda Robles, diplômée de l'École supérieure d'audiovisuel de Toulouse, section réalisation, a écrit une thèse sur le cinéma d'Alain Cavalier (à paraître en novembre 2010 chez De l'incidence-éditeur).

Réalisatrice, monteuse et enseignante, elle fait aussi partie de la rédaction de *Bref*, le magazine du court métrage.

Olivier Payage, titulaire d'une maîtrise d'études cinématographiques à l'université de Paris 8, travaille à l'Agence du court métrage depuis 2002 et fait partie de la rédaction de *Bref*.

Jacques Kermabon est rédacteur en chef de *Bref*, édité par l'Agence du court métrage, correspondant de la revue qué-

bécoise *24 Images*, programmateur aux Archives audiovisuelles de Monaco.

Il a publié : « *Les Vacances de Monsieur Hulot* » de Jacques Tati, collection long métrage, Yellow Now, 1988 (réédition actualisée en 2009) et, sous sa direction : *CinémAction* n°47, *Les Théories du cinéma aujourd'hui*, Cerf-Corlet, 1988 ; *Cinema and Television, Fifty Years of Reflection in France* (avec Kumar Shahani), Orient Longman, New Delhi, 1991 ; *Pathé. Premier empire du cinéma*, Centre Georges-Pompidou, 1994 ; *Parcours du cinéma en Ile-de-France*, Textuel, 1995 ; *Une encyclopédie du court métrage français* (avec Jacky Evrard), Yellow Now – Côté court, 2003 ; *Du praxinoscope au celluloid. Un demi siècle de cinéma d'animation en France*, Archives françaises du film du CNC, 2007.

Regards libres



Générique

Regards libres

Romain Delange, 2005, France.

35 mm, couleur, 1.66, dolby SR, 11 minutes.

Image : Nicolas Loir / **Son :** Antoine Ouvrier / **Montage :** Jean-Baptiste Beaudoin / **Musique :** Frédéric Ozanne / **Production :** Les Films du Cygne.

Résumé

Des enfants observent, commentent et critiquent un tableau.
Le spectateur, lui, imagine.



Séquence 1



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8

Déroulant

Le nom de la production s'affiche en lettres blanches sur fond rouge¹.

1. [0.05] Trois gros plans selon trois axes différents nous font découvrir une petite fille en train de regarder quelque chose. Elle porte un vêtement vert clair. Derrière elle, on aperçoit un radiateur typique de ceux qu'on trouve dans les écoles. À un moment, on distingue en flou l'amorce du dos d'un tableau sans avoir vraiment le temps de l'identifier comme tel avec certitude.

2. [0.24] Le titre du film s'affiche sur le même fond rouge. On entend la voix de l'enfant. Elle évoque les robes africaines qui ont beaucoup de couleurs.

3. [0.29] On retrouve la même enfant vue au tout début dans l'axe du deuxième gros plan, celui où une partie du dos du tableau, flou à gauche au premier plan, est le plus visible. Elle poursuit son propos en disant que cela la fait plutôt penser à l'Afrique. Un travelling vers la gauche la fait disparaître pour rejoindre le dos du tableau.

4. [0.46] Un jeune garçon en tee-shirt vert entrouvre une porte et la referme derrière lui. En trois plans discontinus, il se retrouve devant le tableau. Dans le troisième plan, la caméra semble achever le travelling amorcé avec la jeune fille. Le dos du tableau est à droite, l'enfant scrute la toile. Il parle de plan, de routes, d'une autoroute, du temps qu'a mis le peintre pour faire le tableau.

5. [2.08] Un garçon brun, cheveux coupés court, chemise orange, sourit et se met à décrire ce qu'il voit. Il conclut par un « *C'est moche !* » Là, une musique au piano démarre et permet de passer, avec la même échelle de plan, de ce garçon qui regarde sans rien dire à...

6. [2.47] Une petite fille, cheveux longs châains, dans la même posture. La musique s'achève au moment où un plan retrouve l'axe de la première petite fille, le dos du tableau flou à gauche. Celle-ci parle d'herbes folles, hésite, prétend que ce n'est pas à elle d'ajouter des choses.

7. [3.20] Deux garçons en gros plan, celui au tee-shirt vert et un autre, à lunettes, regardent le tableau hors champ à gauche. Ce dernier parle de météo, l'autre enchaîne sur la même idée.

8. [3.34] Très gros plan d'une nouvelle petite fille, son regard dirigé vers la droite. On l'entend avant de voir remuer ses lèvres sur un gros plan plus large qui permet de découvrir ses cheveux bruns ondulés et son tee-shirt noir. Pour elle, il s'agit du travail d'un homme, ce tableau n'est pas exceptionnel.

9. [4.14] Cadré d'abord en plongée sur ses mains posées sur ses cuisses, c'est – la caméra nous le fait découvrir en remontant sur son visage – l'enfant à lunettes qui s'exprime : un dessin de petit ou le travail d'un peintre abstrait. On a vite retrouvé des cadrages connus.

10. [4.45] Un garçon en très gros plan, les yeux vifs tournés vers la droite, dit avoir

toujours aimé le dessin. On fait une tache, ça ressemble à quelque chose et tu n’y penses même pas...

11. [5.02] On découvre en plongée sur leurs jambes deux filles assises côte à côte. L’une tient un cahier et un stylo. La caméra remonte sur elles. Il y en a une qu’on ne connaît pas, tee-shirt noir sans manches avec un motif style tag sur le devant, et celle, en vert clair, du début. La première voit un chien dans le tableau et, pour le prouver, le dessine sur le cahier sur ses genoux tandis que l’autre dit que cette tache ne représente pas un chien.

12. [5.26] Le garçon à lunettes, trois quarts gauche, le bord du tableau flou à gauche, parle du prix éventuel du tableau.

13. [6.09] Deux filles, selon le même axe, une qu’on ne connaît pas, tee-shirt orange et cheveux noirs tirés en arrière, et la petite aux cheveux châtons, se demandent si la place du tableau est dans une maison ou, comme œuvre d’art, dans un musée et quel musée. Elles doutent de la notoriété du peintre dont elles n’ont jamais entendu parler, « Chabaud ». Sur la fin de la séquence, on entend la voix du garçon à lunettes.

14. [6.56] On le découvre poursuivre son propos dans l’axe avec le radiateur en arrière-plan. Il parle de l’esprit de Picasso puis, debout, décrit ce qu’il voit et suggère qu’avec ça on pourrait faire un dessin animé pour les petits.

15. [7.35] Sur quelques accords égrenés au piano, des gros plans d’enfants s’enchaînent. On retrouve les deux filles dont l’une voyait un chien. Il est question cette fois d’un lapin. Au bout d’un moment, on entend la voix d’une autre, la fille en orange qu’on retrouve à côté de celle aux cheveux châtons. Elle dit qu’elle voit des stades, des gens, des footballeurs, des arbres, un pont dans le ciel. « Et toi ? » demande-t-elle à l’autre tandis que la musique s’arrête. L’autre rit de voir tout autre chose : deux routes, un pont multicolore au-dessus, vus depuis le ciel. Elles découvrent ensuite un homme qui rame dans une barque. La voix du garçon à lunettes avance que ça pourrait être l’Odyssée.

16. [8.40] On le découvre en très gros plan, trois quarts droit. Il décrit un bateau qui a dû parcourir beaucoup de choses. Il parle du noir et du jaune, tâtonne dans son interprétation et propose, *in fine*, – ces derniers mots sont entendus sur une image noire – « l’enfer et le paradis ». Une musique a commencé à se faire entendre.

17. [9.31] Un travelling avance vers la tableau posé sur un chevalet dans la classe. Derrière, à droite, le tableau noir. On entend encore quelques propos d’enfants. La caméra s’immobilise dès que le tableau est cadré en entier. On reste une vingtaine de secondes.

18. [10.18] Tandis que la musique continue, sur le même fond rouge du générique, le titre du tableau et le nom du peintre apparaissent. Le générique se poursuit sur les noms des enfants puis ceux de l’équipe technique.



Séquence 9



Séquence 11



Séquence 13



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 18

¹ Ce rouge du générique vient d’un détail du tableau filmé en très gros plan.

Apologie de l'attention

par Jacques Kermabon



Regards libres emprunte aux voies du suspense. Mais ici, aucun meurtre n'a été commis. L'événement longtemps dérobé à notre regard et dont les témoins convoqués pour en rendre compte nous entretiennent tour à tour est un tableau. Ce principe formel consistant à filmer des enfants d'une dizaine d'années qui réagissent face à une toile signée Jérémy Chabaud tout en ne nous permettant pas de voir celle-ci, manifeste une certaine dimension démonstrative. Parallèlement, le procédé nous conduit à imaginer ce que les mots des enfants suggèrent jusqu'à ce que les linéaments d'images nées ainsi en nous se confrontent *in fine* avec l'œuvre enfin montrée longuement, frontalement.

De quelle liberté se revendique le titre ? Dans l'entretien qu'il nous a accordé, Romain Delange explique les raisons de

la tranche d'âge choisie. Ces enfants ne sont pas encore trop bridés par un savoir reconnu, une culture instituée dont la présence, quand bien même ils ne la maîtriseraient pas, pèserait sur leur parole. Ce qui émane de leurs propos recoupe une palette de réactions type que la mise en scène et le montage orchestrent en ménageant différents tempos, des silences, des hésitations, des rires imprévisibles.

Le pré-générique nous familiarise avec un premier visage en gros plan et avec le principe du regard fixé sur un objet auquel l'enfant réagit. Après le générique, l'enfant qui pénètre précautionneusement dans la salle affine le dévoilement du dispositif. Ensuite, le montage va alterner des raccords de mouvements – par l'entremise du panoramique circulaire qui passe du visage net à l'arrière du tableau flou et réciproquement –



et des coupes dans le plan qui privilégient la logique des paroles prononcées. De son côté, le recours à des tandems apporte un autre type de dynamisme au film. Au lieu d'enchaîner les témoignages les uns à la suite des autres, le film les entremêle selon une progression pas complètement linéaire, qui procède par associations – à la barque évoquée par l'un fait suite le bateau qui avance – ou échos – la dimension descriptive présente au début demeure vivante jusqu'à la fin.

Ce que disent les enfants déploie la palette des réactions courantes face à une œuvre d'art non figurative. La tentative de description en offre une des approches. Si elle passe par la simple affirmation de la présence de taches et de couleurs, elle peut consister en une volonté de percevoir du représenté. Un pont, une autoroute, un chien, un lapin, des footballeurs, des arbres sont quelques-unes des propositions invoquées et dont la diversité laisse les spectateurs perplexes. La description peut glisser vers la connotation (les couleurs font songer à l'Afrique) ou suggérer une dimension symbolique (le noir et le jaune représentant l'Enfer et le Paradis). La contemplation de la toile amène des propos sur le travail effectué (il a fallu au moins une journée ou deux) et ses qualités (un enfant pourrait faire la même chose, « *Quand j'étais petit je faisais des choses comme ça* »), sur son statut d'art (sa place est-elle dans un musée, mais un « petit musée », ou dans une maison ? débattent deux filles) et son prix. Évidemment des jugements de valeur s'expriment : « *C'est moche* » pour l'un, « *C'est joli* » dit une autre. La force projective de l'œuvre est décrite par un des garçons, qui affirme avoir toujours aimé le dessin : « *Tu fais une tache comme ça et ça ressemble à quelque chose. Et tu n'y penses même pas, et puis quelqu'un d'autre peut voir que ça ressemble à autre chose.* »

Regards libres n'assène rien et prétend encore moins livrer une étude du tableau de Jérémy Chabaud, *Suite africaine # 4*

(2001). Il n'est dit par exemple nulle part que celui-ci s'inscrit dans un ensemble de peintures réalisées à partir de musiques de jazz¹. Le dispositif du film, élaboré pour conduire une sorte d'expérience, veut surtout susciter des questions, rappeler quelques évidences ou plutôt nous les faire éprouver. Dans la mesure où chaque regard émane d'une subjectivité, le rapport qu'on entretient avec la réalité et ici une œuvre d'art relève à chaque fois d'un point de vue singulier. Même sans savoir préalable, avec juste un regard attentif, on peut élaborer un rapport entre soi et un tableau. Les discussions en tandem nous rappellent aussi que les points de vue, quand bien même ils seraient opposés, ne s'excluent pas. Ils s'additionnent, s'agrègent, ajoutent des nuances à toute affirmation péremptoire, affinent une approche qui, dans l'idéal, tend vers l'infini. On sent bien aussi, dans les réflexions de ces enfants, qu'une certaine connaissance peut être bénéfique. Le garçon à lunettes qui évoque Picasso apparaît ainsi quelque peu informé. Pour autant, son approche n'est pas valorisée outre mesure par la mise en scène et son savoir ne résume pas tout ce que le tableau évoque pour lui. La prime ne va pas à la connaissance. Apprécier une œuvre, nous souffle le film de Romain Delange, est un travail, et dépend d'abord de l'attention que l'on porte à ce que l'on contemple.

Ce qui vaut pour la composition abstraite *Suite africaine # 4* vaut pour l'essai documentaire *Regards libres*. Les quelques pistes de réflexions regroupées sous le juste intitulé *Point de vue* ne sauraient se substituer à ce qui naîtra d'une fréquentation soutenue avec le film et des discussions qui s'ensuivront.

¹ Aldo Romano, Louis Sclavis, Henri Texier, *Suite africaine*, Label bleu, 1999.

Autour du film

Rencontre avec Romain Delange

Quel est l'élément déclencheur de ce film ?

Dès que j'ai découvert la peinture de Jérémy Chabaud, j'ai eu envie de réaliser un documentaire sur son travail. Je l'ai filmé dans son atelier mais me suis assez vite rendu compte que je m'orientais vers une forme documentaire banale et qui, en plus, ne permettait pas de découvrir la richesse de son œuvre. Et puis je dois avouer que j'étais de plus en plus agacé par la réaction de personnes qui regardaient ses tableaux et ne partageaient pas mon enthousiasme tout en tenant des propos clichés qu'on entend souvent à propos des peintures abstraites : « Ça ne représente rien », « Mon enfant de cinq ans fait la même chose », « On dirait du Picasso »... Pendant la préparation du film, je pensais d'ailleurs souvent à cette anecdote d'un visiteur disant à Picasso qu'il ne comprenait pas sa peinture. Le peintre lui demanda en retour s'il comprenait le chinois. Et comme le visiteur répondit négativement, Picasso lui fit remarquer que c'était la même chose : ça s'apprend. Voilà, avec ce film, j'avais envie de participer à l'apprentissage du regard des gens sur le travail de Chabaud.

Pourtant votre parti pris est tout le contraire de faire appel à un spécialiste, à une personne supposée savoir.

Même si la place du spectateur est fondamentale dans l'appréhension d'une œuvre abstraite – Marcel Duchamp disait que l'artiste fait cinquante pour cent de l'œuvre et le spectateur les cinquante pour cent qui la complètent – je voulais désacraliser le discours. C'est important de savoir mais c'est tout aussi essentiel de ressentir, d'éprouver l'œuvre. Il me semblait que des enfants pouvaient offrir cela avec plus de facilité que des adultes. Particulièrement la tranche d'âge CM1-CM2 où se mêlent encore les pensées de l'enfance et la capacité de structurer une argumentation plus élaborée.

Comment avez-vous procédé ?

Le projet reposait sur ce principe de faire réagir des enfants

face à un tableau qu'on ne voit pas et qu'on découvre, peut-être, à la fin du film. J'avais imaginé enrichir leur propos par toutes sortes de mises en scène, mais, au montage, le film a imposé de lui-même sa simplicité.

J'ai travaillé avec les vingt-quatre élèves d'une classe CM1-CM2 du quatorzième arrondissement de Paris. Pendant plusieurs semaines nous nous sommes rencontrés, je leur ai parlé de mon métier, nous avons fait des ateliers en rapport. Il s'agissait d'établir une relation de confiance, mais je ne voulais surtout pas les préparer à commenter un tableau, en initiant leur vocabulaire par exemple. Il fallait impérativement que leurs regards restent « libres ».

Pendant le tournage, qui se faisait dans l'école, en parallèle des cours, une de mes craintes était qu'ils parlent entre eux après avoir vu le tableau. Il ne fallait pas que les derniers à passer aient des *a priori*.

Des vingt-quatre enfants qui sont passés devant la caméra, j'en ai retenu neuf. En fonction de ce choix, et afin de dynamiser le film, j'ai souhaité retourner quelques entretiens en binôme. J'avais neuf heures d'images au total. J'imaginai au départ un film qui durerait entre dix et douze minutes. Il fait onze minutes vingt. Sur aucun de mes projets suivants, je n'ai retrouvé ce sentiment d'évidence qui s'est imposé pendant le montage de *Regards libres*.

Romain Delange a réalisé *Acte manqué* en 2002, *Écume numérique* en 2004, *Regards libres* en 2005 et *L'Autre Monde*, tourné en France et en Bosnie-Herzégovine en 2008.

Jérémy Chabaud est peintre. Son travail a fait l'objet de nombreuses expositions sur plusieurs continents et a suscité l'édition de livres.

(www.jeremychabaud.com)

UNE IMAGE-RICOCHET

Caprice en couleurs (*Begone Dull Care*) de Evelyn Lambart
et Norman McLaren,
1949, 7 min 52 s
Film dessiné à même la
pellicule sur une musique
du trio Oscar Peterson.

<http://www.onf.ca/film/caprice-en-couleurs>



DR



Petite Lumière



Générique et résumé

Alain Gomis, France, 2002, 35 mm (super 16), couleur, 1.85, dolby SR, 15 minutes.

Scénario et réalisation : Alain Gomis / **Image :** Aurélien Devaux / **Son :** Alioune Mbow / **Montage :** Fabrice Rouaud / **Musique :** Patrice Gomis, Constance Barrès / **Production :** Mille et Une Production.

Interprétation : Assy Fall (Fatima) / Djolof Mbengue (Alouloune) / Thierno Ndiaye Doss (Le père) / Awa Mbaye (La mère) / Coumba Diamanka (Antou) / Fatou Diouf (Marie-Louise).

Résumé

Dakar, Sénégal. Fatima, une petite fille de 8 ans, observe attentivement la lumière qui s'allume et s'éteint lorsqu'elle ouvre et referme la porte du réfrigérateur. Est-ce que le frigo

reste allumé quand la porte est fermée ? Cette question initiale déclenche une série d'interrogations plus larges sur l'existence du monde. Fatima se met à regarder et écouter différemment tout ce qui l'entoure : les bruits de la ville, les passants dans la rue mais aussi ses proches qui ne comprennent pas toujours ses rêveries. Elle ferme les yeux et se demande si les gens existent encore quand elle ne les voit plus. Elle écoute les bruits autour d'elle et, par le seul pouvoir de son imagination, les mélange à des sons qu'elle invente. Son livre, qui raconte l'histoire d'un Esquimau, lui donne des idées : glissant sur le sable, elle s'imagine sur un traîneau puis, cachée sous un drap blanc, elle se croit sous une banquise. Elle finit par comprendre le mystère du frigo, dont elle découvre l'interrupteur. Mais ses jeux fantaisistes et ses questions métaphysiques agacent sa famille et Fatima reçoit une belle série de gifles ! Cela ne l'arrête pas pour autant. Elle continue d'observer et d'interroger de son regard tout ce qui l'entoure : un garage automobile, un ouvrier, une ampoule, le soleil... Enfin, après l'avoir rêvée et entendue partout autour d'elle, elle se retrouve face à la mer.

Déroulant

1. [00.00]. La lumière du frigo

Fatima ouvre et referme la porte du réfrigérateur. Elle se demande si la lumière reste allumée quand la porte est fermée.

2. [01.00]. Titre : *Petite Lumière*

3. [01.04]. La montagne imaginaire

Fatima se couche près de son frère. Elle lui dit qu'elle aimerait se réveiller à la montagne. Il lui fait écouter une cassette où l'on entend des cloches et des bêlements. Fatima ferme les yeux, les sons deviennent plus forts et la voilà au sommet d'une montagne imaginaire. Elle s'interroge : « *Est-ce que c'est moi qui imagine le monde ?* »

4. [02.41]. Le monde de Fatima

Une série de travellings nous fait découvrir la ville et ses habitants, musiciens, passants, enfants qui dansent au son des tambours.

5. [03.48]. Fatima regarde, Fatima écoute

Du haut de sa terrasse, Fatima observe la rue. Pendant la sieste, elle ouvre les yeux. « *Quand je ferme les yeux, est-ce que les gens sont toujours là ?* » se demande-t-elle. Elle se cache les yeux avec les mains et fait apparaître et disparaître l'image devant elle. En mettant ses mains autour de ses oreilles, elle essaie de canaliser les sons qui l'entourent.

6. [05.08]. La grande question

Fatima est rêveuse. Elle questionne sa mère : « *Le monde est né quand ?* », puis un vieil homme qui lui répond : « *C'est Dieu qui a créé le monde.* » Elle demande alors : « *Tu existais avant que je naisse ?* » On la retrouve méditative dans une église puis en train d'observer la ville depuis une charrette tirée par un cheval.

7. [06.41]. Illumination

Fatima approche son doigt de l'interrupteur, à l'intérieur du frigo : cette fois, elle a compris !

8. [07.10]. Seule

Fatima ne veut pas dormir. Elle s'interroge : « *Peut-être que chacun vit dans son propre monde ?* » Et conclut : « *Mais alors, je suis toute seule.* »

Elle regarde son frère : il glisse sur le sol comme un fantôme. Elle joue seule en pensant : « *Rien n'existe... Tout est faux...* » Une main de femme entre dans le champ pour caresser sa joue mais Fatima ne semble pas y prêter attention. Après la caresse, elle finit sa phrase : « *...même ce qui est doux.* »

Elle regarde la pluie tomber puis joue à suivre un chemin imaginaire entre son bras et le mur.

9. [09.00]. La magicienne

Elle imagine qu'elle glisse sur un traîneau puis, cachée sous un drap blanc troué, croit qu'elle est sous une banquise.



Séquence 1



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11

Elle dit à sa sœur : « *Tu n'existes pas* » et reçoit une gifle.

Elle entend des bruits d'eau derrière les murs, sous le sol, partout.

Elle s'amuse à commander par sa pensée les mouvements des gens qui passent et l'envol des oiseaux. Par sa simple volonté, la voix qui l'appelle se met à crier un autre prénom, Marie-Louise ! Fatima se réjouit : « *Je fais ce que je veux. Je suis un Esquimau.* »

Avec un couteau, elle creuse le sol, espérant trouver de l'eau.

10. [11.44]. Punition

Sa mère se met en colère à cause du grand trou creusé par sa fille. Fatima lui répond : « *Je fais ce qui me plaît. C'est moi la reine* » et reçoit plusieurs gifles de toute sa famille.

11. [11.59]. Illumination, suite et fin

Son frère lui fait écouter une musique d'enfant.

Elle regarde un homme qui répare un téléviseur. Elle allume une ampoule et l'accroche à sa fenêtre. En se déplaçant, elle fait se superposer la lumière électrique à celle du soleil.

Fatima est assise sur des rochers au bord de la mer. Elle se laisse éclabousser par les vagues en riant.

12. [13.53]. Générique de fin

Un film perception

par Amanda Robles

Construction : boucles et reprises

Petite Lumière se construit au fil des questions de Fatima, questions qu'elle se pose d'abord à elle-même puis qu'elle finit par poser à sa famille. Le film, éclaté en saynètes souvent non reliées entre elles, trouve son unité et sa cohérence grâce à de nombreuses reprises de thèmes et de motifs. Il revient ainsi, par deux fois, sur le thème annoncé par le titre et mis en scène dès le premier plan : la lumière. Confrontée à un phénomène mystérieux au début du film, Fatima parvient, au milieu du film, à l'élucider : elle trouve l'interrupteur. À la fin, elle va

plus loin encore : elle transforme ce mystère en jeu et s'amuse à superposer la lumière électrique d'une ampoule avec celle du soleil. Le film construit donc une double boucle, une suite d'allers-retours entre le regard de Fatima et les objets qu'elle observe. La lumière du frigo est une expérience fondamentale qui lance, puis relance, le questionnement de la petite fille. C'est bien ce qu'annonce le titre du film, à double sens, puisqu'il peut désigner tout à la fois le phénomène et son observatrice, la lumière et l'illumination qui se fait dans l'esprit de celle qui la regarde.



Mais le film se structure autour d'autres boucles. Il s'ouvre et se clôt sur les cassettes du frère : la première, celle où l'on entend des sons de montagne, lance l'imaginaire de Fatima, alors que la deuxième, la berceuse, semble au contraire l'apaiser. De même, le livre sur les Esquimaux apparaît deux fois : il s'oppose d'abord à l'expérience sociale représentée par le jeu à plusieurs, les billes. Le panoramique reliant un gros plan du livre et des billes se fait image de la confrontation entre le monde intérieur de Fatima et le monde extérieur. Le livre apparaît ensuite comme un élément déclencheur d'une série de rêveries où Fatima s' imagine vivre sur une banquise. Les billes reviennent, elles aussi, à deux reprises : image du lien social dans leur première apparition, elles deviennent ensuite une image de la solitude de Fatima.

Plus largement, le film se construit sur des reprises de différents motifs, tant visuels que sonores : les chèvres qui bêlent, Fatima qui dort et surtout, bien sûr, Fatima qui regarde. Ces résonances permettent de construire, touche par touche, l'évolution du personnage. Si chaque élément du film se transforme, c'est bien que Fatima les regarde différemment : c'est donc en fait elle qui se transforme. Le film est bien un récit initiatique racontant l'histoire d'une petite fille qui oppose, puis accorde sa conscience au monde.

Philosophie sensible

Le film épouse le point de vue de Fatima : on voit ce qu'elle voit, et même ce qu'elle croit voir ; on entend ce qu'elle entend, ce qu'elle pense, et même ce qu'elle imagine ! Par les possibilités multiples du cinéma, les rêves de l'enfant semblent se réaliser. On croit la voir glisser sur un traîneau et, par sa seule pensée, téléguider hommes et oiseaux ! On entend les bruits de l'eau qu'elle imagine sous terre et les paroles de sa mère qu'elle peut changer à son gré ! Le cinéma est comme un jeu d'enfant, semble nous dire Alain Gomis, car il a la capacité de donner une réalité physique à nos rêves.

Si le film, en usant des effets spéciaux les plus simples (jeux de montage et de cadrage, travail sur le son et le hors-champ), parvient à accomplir les désirs de Fatima, il parvient aussi à incarner cinématographiquement ses questions philosophiques. Il ne se fait pas pour autant discours, mais, au contraire, aventure des sens : c'est à travers des expériences audiovisuelles pures que les interrogations profondes de l'enfant trouveront corps. Les différentes questions posées par l'enfant peuvent se résumer ainsi : Quel est le lien entre moi et le monde ? Est-ce moi qui le crée ou bien l'inverse ? Par des jeux d'alternance dans les compositions du cadre (Fatima seule / Fatima entourée), par le travail du son (voix intérieure

off/voix in, sons réels/sons imaginaires), le cinéaste donne une réalité physique, concrète, aux questions métaphysiques de son héroïne. Le film travaille particulièrement la force suggestive du hors-champ, qui rappelle sans cesse que le champ filmé n'est jamais tout à fait clos, qu'il entre forcément en relation avec un ailleurs, ou un « autour » et que, de la même manière, un individu est toujours influencé, modelé, par le monde qui l'entoure.



Autour du film

Rencontre avec Alain Gomis

Vous avez réalisé Petite Lumière après L'Afrance, votre premier long métrage. Pourquoi ce retour à une forme courte ?

J'aimerais continuer à alterner les deux. Mon problème est que je suis assez lent pour l'écriture – aujourd'hui on ne peut plus financer un film sans écrire – et cela implique que je tourne assez peu. C'est comme si un peintre ne prenait ses pinceaux que tous les cinq ans ! Travailler sur des formats courts pour-

rait me permettre d'entretenir un rapport à la matière cinématographique. En plus, cela devient plus facile aujourd'hui avec le numérique. Mais il faut que je trouve un cadre qui me convienne et que je l'organise à ma manière : par exemple faire un film sans forcément construire une histoire, juste pour continuer à faire... *L'Afrance* était mon premier long métrage et je sentais que j'avais des choses à travailler avant de passer à un autre, en particulier au niveau du son. Le son a été une de mes grandes préoccupations sur *Petite Lumière*.

Quel a été le déclic à l'origine du film ?

Je ne sais jamais vraiment très bien. Il y a une idée un peu persistante, cette fois c'était cette image du frigo. Ça part de là. D'un souvenir personnel. Cette image persiste jusqu'à ce que je me dise que c'est peut-être le support d'un film. Le point de départ de mes films est souvent quelque chose de flottant entre trois éléments : un personnage, une question et un ancrage.

Vos films soulèvent la question de l'identité et du tiraillement entre l'ici et l'ailleurs. Dans Petite Lumière, il s'agit davantage de la question de l'individualité, mais la question de l'ailleurs demeure, avec le livre d'enfant qui raconte l'histoire d'un Esquimau...

Ce n'est pas une volonté de départ, mais c'est vrai qu'il y a quelque chose que j'essaie de découvrir, au fur et à mesure que je fais des films, et qui tourne autour de cette question d'être étranger à soi. À cause de ma situation personnelle, elle a pris corps d'abord dans des questions liées à l'immigration. Ce qui me plaisait dans *Petite Lumière*, c'est qu'on sortait un peu de ça : ça continuait à exister mais ailleurs. On peut considérer son corps comme une maison, avec laquelle on a été livré et sur laquelle on n'a pas vraiment de prise : elle ne nous appartient pas plus qu'on ne lui appartient. C'est aussi une porte ouverte sur le monde extérieur : c'est ce qui nous permet de le découvrir bien que cela nous reste toujours étranger. Cette idée de personnage flottant à l'intérieur d'un corps est vraiment une question qui me traverse.

Alain Gomis est un cinéaste français d'origine sénégalaise. Tous ses films s'intéressent à la question de l'identité, qu'il a d'abord mise en scène à travers des personnages immigrés, partagés entre une terre du présent, dite terre d'accueil, et la terre d'avant, celle des origines (*Tourbillons*, en 1999 et *L'Afrance*, en 2002). *Petite Lumière* est lui aussi traversé par cette question et, plus largement, par celle de l'individualité et de l'appartenance de l'individu au monde. C'est aussi, comme les autres films du cinéaste, un film tendu vers un ailleurs rêvé : Fatima, impressionnée par un livre racontant l'histoire d'un Esquimau, s'imagine ailleurs, sur une banquise, sur un traîneau. Et c'est en jouant à transformer le réel qui l'entoure qu'elle se transforme peu à peu elle-même. Avec *Andalucia* (2008), son deuxième long métrage, le cinéaste continue d'explorer ces mêmes thèmes, mais d'une autre manière : trouver son identité, c'est peut-être simplement trouver sa place, une place depuis laquelle on peut regarder le monde et où le monde, en retour, nous regarde. Comme dans *Petite Lumière*, l'évolution de Yacine, le héros d'*Andalucia*, se fera au rythme d'expériences sensorielles, physiques.

Comment avez-vous rencontré, puis travaillé avec Assy Fall, la petite fille qui joue Fatima dans le film ?

On m'a présenté des enfants qui avaient envie de jouer mais je regardais aussi autour de moi, dans le quartier où habite ma famille. Je pensais que la petite fille du film devait être un peu insolente. Et on m'a amené vers elle. Elle avait une façon d'affronter l'autre, d'aller droit au but, droit dans les yeux... Je ne sais pas ce qui fait qu'on choisit quelqu'un. Je trouvais qu'elle était un bon intermédiaire. C'est ça pour moi un acteur, quelqu'un qui permet au personnage que j'ai formé de s'incarner mais qui, en même temps, l'amène à un endroit qui me surprend.

Dans Petite lumière, vous avez travaillé le montage en faisant éclater des séquences, comme celle où Fatima regarde la rue depuis sa terrasse.

Avec Fabrice Rouaud, le monteur avec qui je travaille depuis longtemps, je cherchais à travailler sur cette idée que le film se passe surtout dans les intervalles. C'est une idée assez commune, mais j'essaie de la prolonger en ne recherchant pas seulement l'éclatement mais en essayant de recréer un lien entre des éléments séparés, comme une suite de sensations. Et de ne pas faire ce travail que dans le montage, mais aussi à l'intérieur de l'image. C'est davantage ce qu'on ne dit pas, ce qu'on ne montre pas, ce qu'on enlève, qui fait que quelque chose vous appartient. Où est l'espace du film ? Il n'est évidemment pas que sur l'écran. Il est dans les trous aussi ! Je pense de plus en plus que mon travail consiste à poser des balises, des points de fixation, mais que l'essentiel se passe entre.

Analyse de séquence

Analyse des séquences 4 et 5

Ces deux séquences sont deux moments cruciaux du film. Dans la séquence 4, le spectateur partage la subjectivité visuelle et sonore de Fatima avant que, dans la séquence 5, elle n'extériorise ses questions. Entre ces deux séquences se construit donc un mouvement allant de l'intérieur (voix subjective, rêveries) vers l'extérieur (question à l'autre, confrontation) pour ensuite retourner vers l'intérieur (méditation dans l'église et observation depuis la charrette qui traverse la ville). Ce mouvement d'ouverture et de repli renvoie à la construction globale du film, tout en boucles et reprises. On remarque que la séquence 4 est com-

posée de plusieurs miniséquences où plusieurs plans s'enchaînent pour découper une seule et même action alors que la séquence suivante est composée de plans tous différents, indépendants les uns des autres.

Séquence 4 :

« Fatima regarde et écoute »

Plan 1. Toute la séquence 4 montre Fatima en position d'observation. Dans ce premier plan, elle apparaît en haut de sa terrasse, les yeux fermés. Dès qu'elle ouvre les yeux, le son semble plus fort, comme si la vue pouvait rendre un son plus présent. Pourtant on pense souvent l'inverse et on aurait plutôt tendance à

fermer les yeux pour mieux écouter ! Alain Gomis invente un lien nouveau entre image et son, mais joue aussi à les détacher pour les faire voyager séparément. Les bêlements de chèvre rappellent ainsi les sons de montagne entendus sur la cassette au début du film, si bien qu'on ne sait plus s'il s'agit de sons réels (il y a bien des chèvres dans le plan 2) ou de sons subjectifs.

Plan 2. La caméra passe d'un point de vue objectif (le premier plan n'est le point de vue de personne en particulier) à un point de vue subjectif (le spectateur voit à travers les yeux de Fatima). Pour accentuer l'effet d'une vision subjective, la caméra n'est plus posée sur un pied comme dans



S4/1



S4/2



S4/3



S4/4



S4/5



S4/6

le plan précédent mais portée à l'épaule : les tremblements de l'image et la prise de vue en plongée permettent d'affirmer qu'il s'agit bien du point de vue de Fatima. Installée sur le toit de sa maison, Fatima est en position dominante : elle regarde son monde d'en haut, comme un petit Dieu omniscient et omnipotent.

Plan 3. Dans le troisième plan, on la retrouve endormie auprès de ses sœurs. Le film montre à plusieurs reprises Fatima allongée sur un lit, mais, dans aucune de ces séquences, elle ne dort vraiment, trop tourmentée par les questions qui la traversent et auxquelles elle ne parvient pas à répondre. Elle se différencie ainsi des autres qui, plongés dans le sommeil, semblent absents au monde alors que Fatima, bien éveillée, pense le commander. Dans ce plan, elle ouvre les yeux et on entend sa voix intérieure : « *Quand je ferme les yeux, est-ce que les gens sont toujours là ?* » Si dans le plan précédent on voyait ce

qu'elle voit, on entend maintenant ce qu'elle pense. Le film fait ainsi un pas de plus à l'intérieur de la subjectivité de son personnage. La question posée ici peut être reliée à la question initiale concernant la lumière du frigo. De manière plus générale, elle rejoint les thèmes principaux du film : l'alternance entre intériorité et extériorité, ouverture et fermeture.

Plans 4, 5, 6, 7 et 8. Fatima est à nouveau sur sa terrasse. Logiquement, ce plan aurait pu suivre le plan 2 dont il est bien la continuité. Alain Gomis a pourtant choisi d'éclater sa séquence en y introduisant un plan étranger, celui de la sieste. Cette volonté de défaire la continuité permet au cinéaste d'inventer une nouvelle structure filmique trouvant son unité dans les résonances entre ses différents morceaux brisés. Cette fois, Fatima ne se contente pas de fermer les yeux (plans 1 et 3), elle les cache derrière ses mains. Dans cette partie de cache-cache avec le monde, ce

n'est pas elle qui se cache, mais au contraire elle qui cache le monde. Se prenant pour une magicienne, elle croit faire apparaître et disparaître ce qui l'entoure. Chaque passage au noir est souligné par un travail sur la bande son, une interruption rapide du son, comme on retient sa respiration. Encore une façon de pénétrer l'intériorité du personnage...

Plans 9, 10, 11, 12 et 13. Fatima apparaît, de profil, dans un autre espace. Elle invente un nouveau jeu, sonore cette fois. Elle ne cherche pas à faire apparaître ou disparaître les sons (elle ne se bouche pas les oreilles) mais fait en quelque sorte un cadre, ou même un zoom, sonore en canalisant avec ses mains les sons qui l'intéressent. Le jeu s'apparente cette fois à un jeu de devinette : elle essaie d'identifier un son qu'elle ne voit pas et se retourne pour en faire apparaître la source. Le son de vélo « hors champ » devient donc son « in ». Le cinéaste utilise, là en-



S4/11



S4/12



S4/13



S5/1



S5/2



S5/4



S5/5



S5/6



S5/7

core, une caméra subjective portée pour dévoiler ce que voit Fatima. La séquence se termine sur un plan de Fatima de dos, comme la séquence qui suit. Cherchant à sonder les pensées intérieures de son personnage, le cinéaste le filme sous tous les angles, comme on analyserait scientifiquement un objet mystérieux.

Séquence 5 : « La grande question »

Plan 1. Fatima, pensive, apparaît à nouveau de profil, mais cadrée plus serrée que dans la séquence précédente. Ces changements dans les compositions de cadre révèlent tout le projet du cinéaste, qu'il a aussi mis en œuvre dans d'autres films : parvenir à nous faire voir les multiples facettes d'un individu en crise.

On peut d'abord la croire seule comme dans la séquence précédente, mais, à la fin du plan, on entend hors champ la voix de sa sœur qui met un terme à sa rêverie.

Plan 2. Un plan plus large nous révèle que Fatima est en fait entourée de ses deux sœurs qui s'impatientent car elles attendent que Fatima lance sa bille. À plusieurs reprises dans le film, le cinéaste choisit un découpage qui souligne l'isolement de son héroïne : il laisse souvent les autres hors champ et surprend le spectateur par

leur entrée soudaine dans l'espace intime de Fatima. C'est le cas de la main de la mère qui vient caresser le visage de Fatima sans provoquer chez elle aucune réaction.

Plan 3. Dans un nouveau plan subjectif, la caméra fait un mouvement panoramique partant du livre posé par terre jusqu'aux billes, un peu plus loin. Elle accompagne le geste de Fatima qui se trouve forcée de jouer avec ses sœurs. On a déjà montré comment ce plan condense tout le propos du film en essayant de faire un lien entre le monde intérieur de la petite fille et le monde extérieur.

Plan 4. Fatima est assise face à sa mère qui prépare à manger. Elle appelle sa mère deux fois avant que celle-ci ne lui réponde, trop absorbée par son travail. Ce plan révèle que les personnes qui entourent l'enfant peuvent se couper elles aussi, pour d'autres raisons, du monde extérieur. Perturbée par sa fille, la mère se fâche. Elle est un être d'action et non de parole et de rêverie, et ordonne à Fatima de se taire et d'aller aider sa sœur.

Plan 5. Fatima est assise face à un vieil homme en train de faire ses ablutions. On remarque qu'elle occupe la partie gauche du cadre, contrairement au plan précé-

dent. À l'inverse encore du plan 4 où une question restait sans réponse, l'homme répond à Fatima sans qu'on ait entendu sa question. Mais le plan ne saurait se terminer ainsi, sur un élément fermé : Fatima pose bien sûr une seconde question qui, elle, restera sans réponse. Le film montre ainsi qu'il est une matière toujours en évolution, ouvrant des pistes qui ne se refermeront que plus tard, comme la question du frigo.

Plan 6. Ce plan en contre-plongée montre Fatima écrasée par la voûte d'une église. Elle semble soudain toute petite dans ce grand bâtiment.

Plans 7 et 8. Dans ces deux plans encore, elle n'est plus l'élément principal de l'image. Elle n'est qu'une silhouette, de dos, un simple détail dans le foisonnement du décor. Postée à l'arrière, elle laisse, encore une fois, errer son regard à contre-courant du mouvement qui l'entraîne.

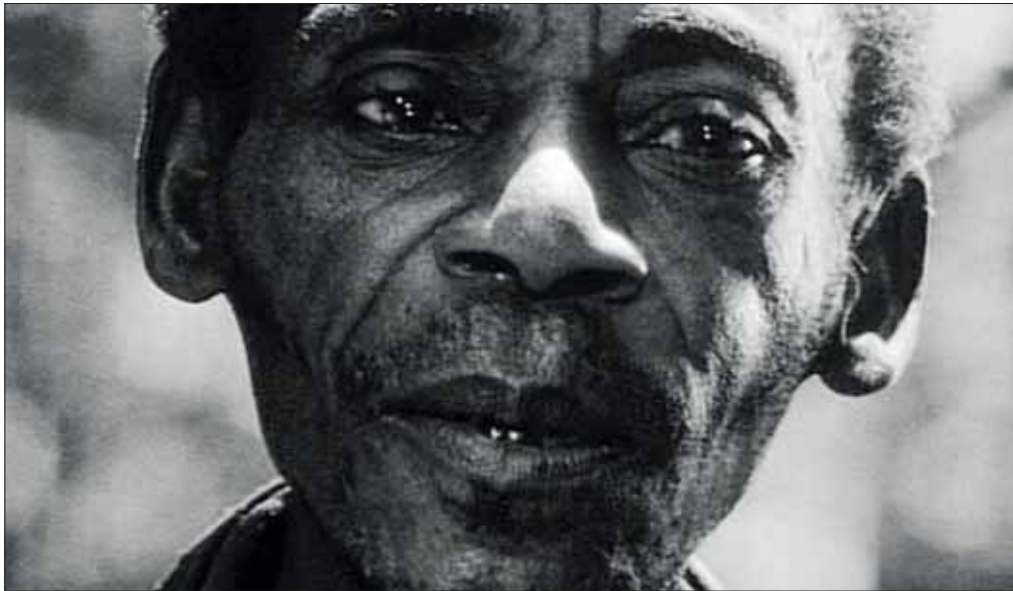
Le film construit sans cesse des allers-retours entre la subjectivité de Fatima et le monde : parfois la petite fille semble tout maîtriser, parfois, au contraire, elle s'efface devant la beauté et le mystère de ce qui l'entoure.

UNE IMAGE-RICOCHET

Abbas Kiarostami a souvent filmé l'enfance. Dans Et la vie continue (1991), un jeune garçon voyageant en voiture avec son père s'amuse à faire un cadre cinématographique avec ses mains.



Gbanga-Tita



Générique

Gbanga-Tita

Thierry Knauff, 1994, Belgique

35 mm, noir & blanc, 1.85, Dolby A, 7 minutes.

Réalisation : Thierry Knauff / **Image :** Michel Baudour, Antoine-Marie Meert / **Son et mixage :** Bruno Tarrière / **Montage :** Philippe Bourgueil, Thierry Knauff / **Production :** Les Productions du Sablier, Abacaris Films.

Résumé

Un Pygmée Baka, Lengé, cadré en gros plan, s'exprime face à des enfants que nous entendons *off* sans jamais les voir. Entre conte et chant auquel il les fait participer, il leur transmet une légende ancestrale.



Séquence 1



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 17

Déroulant

Le générique, caractères blancs sur fond noir, apparaît sous forme de cartons successifs sur des bruits de forêt.

1. [0.19] L'image est comme ralentie. En gros plan, d'abord de profil de trois quarts gauche, le visage du conteur se tourne et nous fixe.
2. [0.25] Sur les sons de la forêt, un carton nous donne son identité : « *Lengé est un Pygmée Baka. Parmi les siens, dans la forêt équatoriale, au sud-est du Cameroun, Lengé est conteur.* »
3. [0.25] Un autre carton : « *Il connaît les récits du début du monde et les mélodies de Tibola, l'éléphant blanc. Lengé sait pour quelles bêtises Escargot, Chauve-Souris, Panthère, Antilope et Porc-Épic sont des Bakas punis. Il a vu l'oiseau Fofolo poursuivre les rayons du soleil.* »
4. [0.42] Un dernier carton : « *Il restait juste assez de pellicule pour un seul plan. Quatre minutes pour le visage et la voix qui, du fond des âges, se souviennent de Gbanga-Tita, la cabasse de Dieu. Il y avait la rivière, la forêt, les enfants.* » Aux bruits de la forêt se sont ajoutées progressivement les voix de quelques enfants qui parlent doucement entre eux. On entend le mot « Gbanga-Tita ».
5. [0.52] En gros plan, Lengé prononce un « *C'était ainsi* » pour rassembler l'attention des enfants, lesquels répondent en chœur : « *C'est ainsi.* »
6. [0.59] En gros plan, avec en arrière-plan un flou de forêt, Lengé commence son récit : « *Les petits enfants s'en sont allés.* »
7. [2.22] Il se racle la gorge avant de passer au chant. Les enfants enchaînent après lui, leur voix prennent de l'assurance. Lui ne cesse de bouger, tournant le visage tantôt vers la gauche, tantôt vers la droite.
8. [3.04] Sans les interrompre, Lengé les enjoint : « *Chantez plus fort !* »
9. [3.36] Lengé reprend le récit : « *Pagaie ! Pagaie encore ! ...* » tandis que les enfants continuent à chanter. Il reprend avec eux.
10. [3.55] Lengé glisse, en se portant vers la droite, un « *Que votre chant soit beau !* »
11. [4.13] Lengé reprend de nouveau le récit, « *Les enfants sur le fleuve s'activent...* », tandis que les enfants continuent à chanter.
12. [4.42] La formule du début, « *C'était ainsi. C'est ainsi.* » fait office de ponctuation finale. Les enfants se taisent.
13. [5.07] *C'était ainsi. C'est ainsi.* La pellicule commence à laisser apparaître des détériorations avant de devenir subitement blanche.
14. [5.09] Un carton reprend, à l'imparfait, des mots du deuxième carton : « *Lengé connaissait les récits du début du monde et les mélodies de Tibola, l'éléphant blanc. Il avait vu l'oiseau Fofolo poursuivre les rayons du soleil.* »
15. [5.17] Un autre carton : « *Lengé est mort quelques semaines après notre rencontre. C'était le plus âgé des Anciens. Il avait 43 ans. Il était le dernier conteur de cette partie de la forêt.* »
16. [5.26] Sur les bruits de la forêt qui ne nous ont jamais quittés, le générique commence à défiler de bas en haut.
17. [6.09] Une dédicace, en italiques : « *à Lengé* ».

La part du hasard

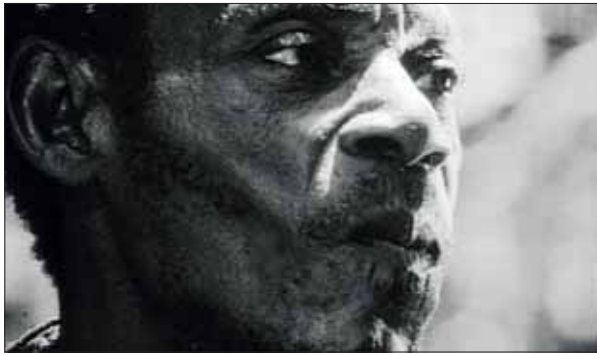
par Jacques Kermabon

À quoi correspond ce gros plan qui isole cet Africain ? Pourquoi ne pas avoir montré les enfants à qui il s'adresse et qu'on entend pourtant distinctement ? Quel sens a ce récit qu'il leur conte ? La tenue dont fait preuve *Gbang-Tita*, la rigueur du parti pris, font que le spectateur qui le découvre peut difficilement se départir de l'envie de reconstituer une intentionnalité. Pourtant, les cartons qui encadrent les deux plans du film nous donnent le contexte de leur réalisation. Même si la mise en scène en a été programmée – et comment pourrait-il en être autrement avec la lourdeur du matériel qu'il a fallu emporter au fin fond de la forêt équatoriale – *Gbang-Tita* est le fruit du hasard, un de ces moments de grâce qui adviennent parfois pendant un tournage. Dans un film, il y a ce qu'on prévoit, ce qu'on sème et ce qu'on cueille par inadvertance. Ici, comme l'explique Thierry Knauff dans l'entretien et comme le laisse

entendre le troisième carton, le destin a fait coïncider la durée technologique de la pellicule qui restait dans la caméra et le temps mis par Lengé à boucler son histoire. Que ce dernier soit mort quelques semaines après – comme nous l'apprend le carton final – apporte une émotion supplémentaire au sentiment d'assister à un instant unique arraché à l'oubli, de découvrir un document plus qu'un documentaire. Nous sommes ainsi condamnés à l'attitude qui, toujours, devrait être prioritairement la nôtre face à une œuvre : tenter de mettre en mots l'émotion que le film provoque en nous.

D'une certaine façon, il s'agit de la captation d'un spectacle dans lequel Lengé est à la fois conteur, chanteur et chef de chœur, dans l'exécution duquel toute frontière entre spectateur et participant est abolie. Il serait plus pertinent d'admettre que nous n'avons pas de substantif adéquat pour nommer ce





qui se joue là, en pleine nature : la transmission d'un conte mille et une fois répété, d'un récit initiatique qui renvoie à une conception du monde et passe par une sorte de chant.

Dans cette façon d'exécuter en direct une interprétation sur les bases d'un standard connu, le jazz offre un élément de comparaison même lointain avec la prestation de Lengé et des enfants. En même temps, du tissage entre l'histoire racontée, de cette façon de prendre la forme d'un chant, d'entremêler celui-ci à du récit non chanté sur un fond répétitif psalmodié par les enfants, émerge une beauté aussi éclatante qu'inédite. Avec une évidente maîtrise, Lengé amène les enfants à chanter. Il n'est pas que voix. Certes, il interprète le conte, joue les rôles, mais son corps aussi parle. Il se penche au moment où il dit « *L'un d'eux se penche pour puiser l'eau* » ; par des mouvements à droite et à gauche, il donne des impulsions, un rythme aussi. On ne peut qu'être capté par l'attention qui est la sienne, à l'instar de la caméra qui le saisit au plus près. Ces deux formes d'attentions, celle de Lengé, celle du cadreur qui épouse chacun des mouvements de celui-ci, se répondent. Avec la qualité de l'enregistrement, ils contribuent à ce que le charme de ce moment s'ancre durablement dans notre mémoire. « *Que votre chant soit beau* », lance Lengé aux enfants. La beauté n'est pas un supplément d'âme, un décorum, elle est un des truchements essentiels par lequel le conte se transmet ; elle est la matière même par laquelle ce qui s'est déroulé ce jour-là irrigue nos sens et notre esprit.

On l'entend, il suffit d'un rien pour que les enfants commencent leur chant. Ils maîtrisent les rituels de la ponctuation, répondent aussitôt en chœur par « *C'est ainsi* » au « *C'était ainsi* » de Lengé qui concentre leur attention et annoncera plus tard le moment de la fin. Les rituels religieux sont pleins de ces moments où l'assemblée répond à l'officiant selon un code partagé. Mais la formulation « *c'est ainsi* » a aussi fonction d'ancrer la parole dans une vérité ou, plus exactement, dans une my-

thologie. La fable revêt une évidente fonction éducative, elle vaut comme une invitation à la prudence, à bien se comporter. La fin en est même cruelle puisque la maladresse qui a conduit les enfants à laisser tomber la calebasse de leur oncle dans la rivière les mène à être noyés puis transformés en tortues d'eau par Komba, le dieu créateur des Bakas. Le deuxième carton nous avait présenté Lengé, qui « *sait pour quelles bêtises Escargot, Chauve-Souris, Panthère, Antilope et Porc-Épic sont des Bakas punis.* » On peut en déduire que, dans la cosmogonie baka, les animaux ont d'abord été des Bakas, le monde vivant est baka et, pour cette raison, mérite d'être respecté.

Alors que nous mettons l'art dans les musées, que la musique et les chansons sont monnayées et le fait de spécialistes, chez les Bakas, de telles coupures n'existent pas. La pratique artistique – mais le mot même est déplacé – appartient au quotidien, elle est partagée par tous, c'est par là que se transmet, de génération en génération, la complexité d'une religion qui induit une morale et un rapport au monde.

Ce que la caméra de Thierry Knauff a saisi remonte ainsi du « *fond des âges* », joue de la beauté de l'éphémère et instille un peu de cette mélancolie du temps perdu. Nous vivons d'abord au présent l'échange entre Lengé et les enfants. Nous y sommes, en direct. Mais, à la fin, la pellicule qui laisse passer la lumière du projecteur replace le film dans sa condition matérielle. Le passage au blanc, cette disparition du visible, en exhibant les limites de la technologie, nous renvoie au moment de la prise de vue, à un passé révolu, proche du sentiment qui nous étreint quand nous contemplons de vieilles photos de nous et de nos proches. Le voile blanc qui surgit à peine la « *représentation* » achevée – on entend des bribes de son dans l'absence d'image – ne symbolise pas un linceul. Cet effet ne relève pas d'une figure de rhétorique. Ce qui opère, et dont une bonne part tient du hasard, cette matérialisation de la mort passe par le sensible, la matérialité des choses. Elle fait douloureusement écho à la disparition de Lengé, dévoilée dans le carton final, mais, plus largement encore, à ce que suggère la formule « *Il était le dernier conteur de cette partie de la forêt* », qui sonne comme la fin d'un lien, la perte de la transmission des contes. Comme si, à la limite, cet arrêt brutal de l'image inscrivait dans sa substance même la disparition possible d'un peuple.

Autour du film

Entretien avec Thierry Knauff

Quand avez-vous pensé que ce plan pouvait offrir la matière à un film en soi ?

Dès le tournage. Il faut rappeler que ce moment s'inscrit dans la continuité d'un film plus long, *Baka*. Cette séquence était prévue selon différents critères. Par exemple, dans une forêt aussi dense, tourner près d'une rivière est plus commode, il faut moins éclairer, car la rivière amène une trouée de lumière parmi les arbres gigantesques. La rivière est un des lieux de cet autre film – on y voit notamment des femmes tambouriner sur l'eau. C'est aussi le lieu du conte *Gbang-Tita*, choisi parmi des centaines d'autres possibles avec d'autres animaux moins connus que la tortue.

Nous étions donc là à nous préparer devant Lengé qui, lorsqu'il raconte cette histoire, s'adresse à des enfants qui la connaissent déjà.

L'échange entre le conteur et son auditoire, tous interprètes de cette chantefable, est pour ainsi dire ritualisé par l'usage. Le conteur annonce l'histoire qui convient au moment – la nommer suffit – puis il lance le chant de l'assistance et, en soliste, module son récit, improvise des variations en fonction du moment, soutenu par son auditoire qu'il guide et emmène jusqu'à la conclusion.

Avant de filmer, nous avons demandé le conte à Lengé une première fois, pour l'écouter. Cette première version, que nous n'avons pas filmée, durait vingt minutes. Pensant qu'ultérieurement, lors du montage, cette structure cyclique pourrait être condensée au gré de l'alternance avec autres plans, nous avons affiné la mise en place puis demandé à Lengé de reprendre son récit, cette fois pour la caméra.

Or, recommencer aussitôt n'avait pas de sens pour lui. Quel intérêt de redire dans les mêmes termes, aux mêmes enfants, ce qu'il venait de conter quelques instants plus tôt ? Il en a donc, de lui-même, singulièrement raccourci la durée.

Lors de tournages, il arrive parfois un moment de grâce. Et là – le temps d'une seule prise – il y a eu convergence entre notre effort collectif, le temps du conte et le peu de pellicule qui restait. Ce que Lengé et les enfants nous avaient offert là ne pourrait jamais être répété. Cela faisait un tout, adéquat, cohérent.

Nous avons donc envoyé cette bobine au laboratoire en demandant de l'amorcer soigneusement, pour préserver les derniers mètres de pellicule d'habitude perdus lors de la mise en tireuse. Trois semaines après, nous apprenions la mort de Lengé. L'impossibilité de reprendre cet instant unique était dès lors définitif. Et ces images en devenaient le souvenir d'autant plus précieux.

Le cadrage est serré et la caméra très réactive aux mouvements de Lengé. Pourquoi ce parti pris ?

Faire le choix d'un plan, c'est décider de ce qu'on n'y met pas et accentuer ce qui reste. Ici, le cadre isole le visage de Lengé et la longue focale l'avantage sur l'arrière-plan de feuillage rendu flou. La forêt, la rivière, les enfants demeurent présents, on les entend. Mais le paysage, c'est ce visage. Un paysage en mouvement. Des mouvements d'autant plus vifs qu'ils sont perçus de près. Il faut donc être rapide. Mais être réactif ne suffit pas. À vouloir suivre, on n'arrive qu'après. Il serait plus juste de dire que l'opérateur, Antoine-Marie Meert, anticipe les mouvements de Lengé. Comme en musique, accompagner ce n'est pas suivre. C'est parfois à peine perceptible, mais tout changement de direction passe par un état d'inertie. Sentir ce moment du corps de l'autre permet de précéder son geste pour mieux l'accompagner.

Le conteur et l'opérateur avaient le même âge. Une vie à conter, l'autre à cadrer. Ce sont deux expériences de vie qui se rencontrent. Ensemble, elles font de la musique. Une musique de l'instant. *Gbang-Tita*, c'est leur duo, porté par le chœur des enfants.

Le conte de Lengé

Les petits enfants s'en sont allés. L'oncle les envoie à la rivière, leur disant : « Allez à la rivière me puiser de l'eau, que je boive. C'est que j'ai chaud et j'ai soif en plein midi. » Les deux petits s'en vont à la rivière. Ils arrivent là où la rivière, devenue fleuve, est au plus large. L'un d'eux se penche pour puiser l'eau avec laalebasse de l'oncle. Mais laalebasse lui échappe des mains et s'en va à vau-l'eau. L'aîné dit à son frère : « Va dire à l'oncle que saalebasse est tombée à la rivière. » Alors, le petit court tout avouer à l'oncle. Et l'oncle se fâche. La colère de Komba est terrible ! Il saisit un bâton et frappe l'enfant. Ils reviennent ensemble à la rivière. L'oncle gronde et ordonne : « Maintenant, partez ! Partez ! Et ne revenez qu'avec maalebasse ! » Les enfants trouvent une pirogue. L'un monte à l'avant, l'autre à l'arrière. Les enfants s'en vont en pleurant. Chacun avec sa pagaie, ils s'en vont sur le fleuve.

Chanté : Emportée par les flots, laalebasse dérive loin hors d'atteinte, loin hors de vue, loin là-bas sur le fleuve. C'est laalebasse de l'oncle. Oh ! Profondeur de la rivière ! Laalebasse, elle, s'en va. S'en va sur le fleuve. Le petit crie à l'autre : « Pagaie ! Pagaie encore ! Que nous l'attrapions enfin ! Pagaie plus fort ! »

Cinéaste belge né à Kinshasa le 6 décembre 1957, **Thierry Knauff** est licencié en philologie romane (UCL) et a poursuivi des études de réalisation cinématographique à l'INSAS.

Il est l'auteur, réalisateur et producteur de films souvent primés, tous en noir et blanc : *Fin Octobre*, *Début Novembre*, 1983, 12 min. *Le Sphinx*, 1986, 12 min. *Abattoirs*, 1987, 12 min. *Seuls*, 1989, 12 min. *Anton Webern*, 1991, 26 min. *Gbanga-Tita*, 1994, 7 min. *Baka*, 1995, 55 min. *Wild Blue*, 2000, 68 min. *Solo*, 2004, 30 min, HD & 35mm. *À Mains nues*, 2006, 30 min, HD & 35mm.

En 1994, il a obtenu le Prix de la création de la société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) pour l'ensemble de ses travaux cinématographiques.

Les enfants sur le fleuve s'activent. Claquent les pagaies ! Mais laalebasse est prise dans un tourbillon. Et les enfants sont happés par le gouffre. C'est laalebasse de l'oncle. Oh ! Profondeur de la rivière ! Alebasse de l'oncle. Oh ! Gouffre de la rivière ! Abîme du fleuve !

C'était ainsi !

Voilà ce qui est arrivé aux enfants partis chercher laalebasse de l'oncle. Ils furent changés par Komba en tortues d'eau. Ces tortues qui nagent dans nos rivières en criant : « Hm hm hm ! » C'est ainsi que nous comprenons les choses de l'eau du fleuve. Telle est l'histoire des enfants noyés. Telle est l'histoire de la Alebasse de Dieu.

Les pygmées bakas

D'après *Le Robert, dictionnaire historique de la langue française*, le mot « pygmée » vient du latin « pygmaeus », lui-même dérivé du grec « pugmaios » désignant un nain appartenant à un peuple légendaire, déjà mentionné dans *L'Iliade* et qui passait pour habiter au sud de l'Égypte ou encore en Inde. « Pugmaios » est l'emploi substantivé de « pugmaios » (haut d'une coudée), dérivé de « pugmê » (poing) et, par métonymie « longueur d'une coudée ».

Au XVIII^e siècle, il commence à s'appliquer à un individu appartenant à une race africaine ou indonésienne de très petite taille. Aujourd'hui, on le réserve à des ethnies africaines dont la taille est relativement petite.

Les Bakas sont un groupe de Pygmées qui vivent dans le centre de l'Afrique, principalement au Cameroun et au Gabon. Nomades, ils vivent de chasse, de pêche et de cueillette. « De nos jours, peut-on lire en guise d'introduction d'une *Encyclopédie des pygmées bakas* (éditions Peeters-SELAF), leur forêt, de plus en plus dévastée par une exploitation abusive, ne leur offre plus qu'un aléatoire et précaire refuge. Les relations d'échange assez égalitaires qu'ils entretenaient depuis des temps immémoriaux avec les Grands Noirs se sont récemment modifiées à leur désavantage. Engagés malgré eux dans un processus socio-économique contraignant, ils s'acheminent rapidement vers un statut de sous-prolétariat exploité et déconsidéré. [...]

Ils restent pourtant les ultimes témoins d'une des dernières civilisations où l'homme sait exploiter la nature pour en vivre, sans la détruire. »

Une des raisons qui ont poussé Thierry Knauff à tourner *Baka* est son intérêt pour la richesse de leur musique. La polyphonie vocale et la polyrythmie des mains et des tambours ne cessent d'étonner les compositeurs d'aujourd'hui.

Le conte baka

« Le conte baka est un poème, plein d'humour et d'enseignement. On peut le définir comme le récit d'une histoire passée, racontée de façon humoristique et poétique, mais donnant l'explication d'un fait. Il a un "contenu" qui se transmet de génération en génération. C'est le message de l'explication des origines que seul un homme ou une femme pouvait transmettre d'après ce qui avait été entendu des anciens, donc des ancêtres. Cette explication du monde, venue des temps anciens, on va la retrouver à peu près semblable à travers des camps éloignés les uns des autres, voire d'un pays à un autre, mais il y aura des variantes. C'est un message vivant qui doit tenir compte de l'art de raconter de tel conteur, qui fera appel au souvenir de telles migrations des gens dont le conteur se souvient. (...)

On doit noter que ces contes donnent une explication originelle mythique, d'un état de fait, la vie actuelle des Pygmées – ici les Bakas – constatant ce qui les entoure, la forêt et tout son monde vivant : animaux, serpents, oiseaux, insectes, poissons, y compris l'arbre, qui lui aussi est un être vivant.

Dans le langage des contes, nous sommes placés d'emblée hors du temps et de l'espace, ce qui pose déjà un problème de compréhension pour les esprits rationalistes, occidentaux. Il y a même de véritables contradictions dans la fabrication du monde. Ainsi "au commencement était la forêt". Seulement

ailleurs, Komba a fait la forêt parce que les abeilles craignaient le soleil et les abeilles, il les a fabriquées pour que les Bakas aient du miel. Sempiternel problème de l'œuf et de la poule... Mais le conte est un récit poétique. Il ne faut pas chercher à tout comprendre mais laisser plutôt travailler notre imagination, notre étonnement, nos rêves.

La vision harmonieuse de l'univers que l'on peut comprendre à travers les contes des Pygmées, c'est que tous les êtres vivants actuels (hommes, animaux, oiseaux, poissons, insectes) font partie d'une même famille, sous le regard du dieu Komba, et que tout ce monde se connaît et s'entraide. Ainsi la vipère cornue "mbuma" est avertie de l'approche de l'homme par l'écureuil "sende". La ruche des abeilles "poki" se trouvera dans la direction indiquée par l'oiseau "mbeleko" ; les abeilles sont les musiciens de Komba, et elles fabriquent la nourriture idéale qu'on n'a pas besoin de faire cuire, la nourriture de Dieu. Et l'arbre ? L'arbre est un être vivant qui naît, qui croît, qui chante avec les abeilles, qui danse avec le vent. L'arbre est profondément respecté et lorsque le vieux Pygmée veut arracher un peu d'écorce pour la fabrication de quelque remède, il se met à genoux au pied de l'arbre et lui demande pardon pour le mal qu'il va lui faire. Et si l'arbre vient à être coupé le Pygmée tend l'oreille : "Écoute comme il a mal, comme il pleure, voilà qu'il donne son dernier râle avant de tomber." On lui parle comme les arbres parlent à Dieu-Komba avec leurs bruits et le chant de leurs fleurs. » (Robert Brisson¹)

¹ In « Témoignage : avec les Pygmées », Semen [En ligne], 18 | 2004, mis en ligne le 2 février 2007, consulté le 26 juillet 2010. URL : <http://semen.revues.org/1233>



DR

UNE IMAGE-RICOCHET
La Passion de Jeanne d'Arc,
de Carl Theodor Dreyer, 1928.

Le Chœur



Générique

Le Chœur (Hamsorayan)

Abbas Kiarostami, 1982, Iran.

35 mm, couleurs, 1.66, son mono, 17 minutes.

Réalisation : Abbas Kiarostami / **Scénario** : Abbas Kiarostami d'après Mohammad Javad Kahrnamo'i / **Image** : A.R. Zarindast / **Son** : Ahmad Asgari et Changiz Sayad / **Montage** : Abbas Kiarostami / **Assistant réal.** : Naser Zera'ati / **Production** : Kanun (l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes).

Interprétation : Yusef Moqaddam, Ali Asgari, Teymur et les enfants de Rash.

Résumé

Un vieil homme sourd se promène dans les rues de Rasht, n'hésitant pas à retirer son appareil auditif lorsque l'environnement se révèle trop bruyant. En rentrant chez lui, le grand-père prend soin de laisser la porte de la cour entrouverte pour ses deux petites filles. Il s'emploie ensuite à ses occupations quotidiennes, ôtant son Sonotone pour ne pas subir les coups assourdissants des marteaux-piqueurs venant de la rue. Mais accidentellement, la porte se referme. De retour de l'école, les deux filles sonnent à la porte, mais le vieil homme n'entend pas. Elles se mettent alors à crier sous la fenêtre du grand-père, en vain. Petit à petit, d'autres écolières se joignent à elles, et bientôt, ce sont toutes les petites filles du quartier qui s'y mettent, formant un chœur scandant à l'unisson : « Grand-père, ouvre la porte ! »



Séquence 1



Séquence 3



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8

Déroulant

Le film s'ouvre sur le sigle de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents, producteur du film. Le générique muet s'inscrit ensuite en persan sur les lignes d'écriture d'un cahier d'écolier.

1. [1.16] Du fond d'une ruelle étroite et calme, une charrette déboule tirée par un cheval au galop. Rien ne semble pouvoir arrêter le bolide. La fixité des plans accentue la violence de cette intrusion, amplifiée encore par les claquements de sabots et le bruit des roues sur le pavé. Mais soudain la charrette ralentit.

2. [2.25] Un vieil homme marche et empêche le passage, malgré les invectives du conducteur. Un insert très court sur son visage nous révèle que son appareil auditif est débranché. Lorsque le fouet chatouille sa tempe, il sursaute et bascule sur le côté. Plaqué contre le mur, le vieil homme reprend ses esprits et fixe son Sonotone à l'oreille. Après quelques pas, il examine sa chaussure, abîmée sans doute, puis reprend la marche.

3. [3.12] Le vieil homme traverse le marché. Le cadrage à l'épaule, tantôt large tantôt serré, donne un aspect documentaire à sa déambulation.

4. [3.52] Le vieil homme réveille un cordonnier pour lui donner sa chaussure à réparer. Tout en psalmodiant une longue litanie des misères de son métier, le cordonnier se joint au concert des marteaux. Le vieil homme acquiesce poliment, puis retire discrètement son oreillette.

5. [5.22] Il fait jour, le vieil homme jette des graines aux pigeons sur la place publique. Celle-ci est vite investie de centaines d'oiseaux dont le ballet amuse le vieillard.

6. [6.25] Devant une vitrine de luminaires, l'homme se regarde dans un miroir et réajuste ses lunettes. Il entre dans le magasin et s'enquiert du prix d'un chandelier électrique.

7. [6.54] Le vieil homme croise un voisin en rentrant chez lui, ils échangent un salut. Dans la cour intérieure de la maison, il prend soin de bloquer la porte d'entrée à l'aide d'une pierre, puis monte l'escalier. Un enfant sort au même moment, déplace accidentellement la pierre, la porte se referme.

8. [7.41] Le vieil homme pénètre dans son appartement, une pièce très sombre nimbée d'une lumière diffuse et voilée. À peine a-t-il refermé la porte que retentissent des coups de marteau-piqueur. Lorsqu'il retire son sonotone, le bruit se réduit à un ronronnement feutré. Il s'assoit à sa table pour nettoyer des radis, plongé dans le clair obscur de la pièce et le bourdonnement lointain de la ville.

9. [9.41] C'est la sortie de l'école ; des jeunes filles coiffées de voiles colorés défilent sous le bruit assourdissant des travaux. Un peu plus loin sur le trottoir, deux ouvriers assis par terre en regardent un troisième qui manie le marteau-piqueur. Les jeunes filles défilent en rasant prudemment le mur, en file indienne.

10. [10.23] Deux écolières longent la maison du vieil homme et s'arrêtent devant la

porte d'entrée. À l'aide de sa règle, l'une d'elles parvient à atteindre la sonnette. La rue s'anime, les autres écolières passent.

11. [10.44] La séquence finale est une succession de champs-contrechamps : d'un côté, un plan d'ensemble frontal de l'extérieur de la maison où les enfants se rassemblent de plus en plus nombreux pour faire le siège de la fenêtre du grand père au premier étage et, de l'autre, un plan rapproché du vieillard tout à ses occupations domestiques. Jusqu'à ce que, portés par l'élan collectif, les enfants forment un chœur dont le slogan parvient à percer la bulle du vieil homme. À une plongée sur la petite foule bariolée succède un dernier contrechamp, le visage de l'homme derrière la fenêtre à losanges, qui disparaît dans un fondu au noir.



Séquence 10



Séquence 11

Mobiliser le regard

par Olivier Payage

Regarder n'est pas une évidence, nous en faisons l'expérience tous les jours. La plupart des choses ou des gens que nous voyons, nous ne les regardons pas. Même si le cinéma contribue souvent à détourner le regard de ce qui nous entoure, il peut aussi le mobiliser, et nous apprendre, lentement, une autre façon de faire sens. C'est ce que propose, de films en films, le cinéma d'Abbas Kiarostami, une ouverture sur ce qui vient à se donner pour peu que l'on regarde. Ce cinéma est là pour nous ouvrir les yeux.

Quand il réalise *Le Chœur* en 1982, Kiarostami est déjà l'auteur de nombreux films dont les protagonistes sont des enfants ; le monde de l'enfance est d'ailleurs le sujet presque exclusif de son cinéma depuis 1969, date à laquelle il fonde le département cinéma au sein de l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes (le « Kanun », cf. *Autour du film*). Si le film s'ouvre comme un cahier d'éco-

lier, c'est qu'il se situe d'entrée sur un plan pédagogique, le cinéaste se soucie de nous apprendre quelque chose. Mais apprendre ici n'a rien à voir avec les devoirs d'école et les leçons à retenir. Il s'agit d'abord d'une expérience, celle d'un mouvement qui nous force à sortir (étymologiquement « éducation » signifie « tirer hors de »). Mais sortir de quoi ?

L'exposition pourrait être celle d'un film d'action. Les premiers plans nous montrent une cavalcade empressée qui ne laisse rien deviner de la suite. Il y a un élan irrésistible dans cette intrusion, une brutalité qu'accroissent la frontalité des plans et la verticalité des murs. D'abord statique, la caméra suit le mouvement et se laisse entraîner dans la course en *traveling* arrière. Un plan serré des jambes puis de la tête du cheval prisonnier de ses harnais redouble le sentiment de violence de cette irruption d'un réel que la caméra ne peut contenir. Mais soudain la charrette ralentit ; un vieil homme en interdit le pas-

sage, un homme fragile et replié sur lui-même, un homme qui tourne le dos.

Une réalité donnée

Parce que le son du plan sur son visage est coupé, nous comprenons vite que cet homme est sourd, et qu'une sorte de double vitrage l'isole et le protège de la réalité qui l'entoure. La caresse du fouet, comme un retour trop brutal au réel, lui fait alors l'effet d'une piqûre de guêpe. Cet insert, qui court-circuite temporairement l'image et le son du film, sépare deux gestes cinématographiques qui s'opposent, deux manières de conduire le récit : celle autoritaire du charretier qui impose son rythme et la force du réel, et celle du vieillard fragile qui, lui, s'efface et s'en protège. Leur rencontre fait l'effet d'une syncope.

Soulagé de l'enjeu dramatique que l'urgence augurait, le rythme du montage ensuite s'apaise et la durée se dilate. Dans la séquence du marché, la caméra suit l'homme à la manière d'un documentaire, le cadrage à l'épaule, l'échelle des plans et le choix des focales, tantôt courtes tantôt longues, présentent une réalité qui n'appelle ni contrechamp ni hors-champ, une réalité que le vieillard traverse en simple observateur. Mais comme l'indique le réalisateur : « La réalité n'est pas une chose qui se capte, puisque, à partir du moment où on choisit un cadre, une lumière, on s'en éloigne. Les seuls films réalistes sont ceux des caméras de surveillance des banques¹. » Parce que la réalité n'est jamais donnée comme telle, il faut la recréer, et cette recréation passe ici par le son. Les bruits de la ville se superposent en nappes sonores qui s'accordent peu à peu aux battements réguliers des marteaux du cordonnier, le son devient cette scansion du temps qui cadence la vie quotidienne.



D'abord les sabots du cheval, puis les bruits de marteaux, enfin le marteau-piqueur agissent comme la structure rythmique d'un monde qui uniformise les bruits et réduisent les voix à une rengaine lointaine et indifférenciée, qu'il s'agisse des invectives du chauffeur, de la litanie du cordonnier, des appels des petites filles. En retirant son Sonotone, le vieil homme met cette réalité en sourdine et lui donne en retour sa consistance et son autonomie ; l'image muette reste à distance. L'écran devient une surface plane où les choses sont à égalité, désaffectées, dépourvues de toute subjectivité.

Dans sa manière de remettre en question la frontière entre la fiction et le documentaire, le cinéaste ne cherche pas simplement à rendre compte d'une réalité, il préfère en troubler les contours et en saturer les signes. Il s'agit d'une fiction sans histoire qui feint en sens inverse de nous montrer les choses dans leur transparence. Lorsque le vieillard encerclé de pigeons regarde frontalement la caméra, ou lorsqu'il se voit dans le miroir de la vitrine de luminaires en rajustant ses lunettes, le film dévoile furtivement son dispositif, et la place ambiguë que le vieillard y occupe. Quel est le statut de ce personnage ? On sait Kiarostami soucieux de problématiser le point de vue du « cinéaste » à l'aide, bien souvent, d'un double fictionnel dans chacun de ses films. En privant de son le spectateur, le vieillard devient de fait le preneur de son involontaire d'une réalité à laquelle lui aussi appartient. À égale distance entre spectateur et metteur en scène, il ne s'identifie réellement à aucun des deux, mais il en matérialise une limite. Une limite qui n'est pas simplement une coupure, il faut la penser comme un entre-deux, un intervalle exigü où l'objectif et le subjectif se neutralisent l'un l'autre à la lisière d'un réel qui lui échappe.

L'invention d'un possible

À la moitié du film, la porte d'entrée se ferme accidentellement. En clôturant *réellement* cet intervalle, l'incident de la petite pierre va concrétiser la déconnection effective entre l'image et le son, une mise hors tension du vieil homme que l'arrivée des jeunes filles rend problématique. Dès lors se met en place un dispositif proche d'un film de Hitchcock, progressant comme un piège dont le personnage est à la fois la victime et l'auteur. Mais à la différence d'un film à suspense, l'enjeu ici est mince. Il s'agit simplement d'ouvrir une porte ;

l'empathie est exclue tant les personnages sont vidés de toute intériorité, et la dilation du temps ne vise semble-t-il à aucune efficacité émotionnelle. C'est que l'enjeu est ailleurs, il y va d'un rapport de spectateur qui engage sa pulsion à regarder. Ce n'est pas tant une porte qu'il s'agit d'ouvrir ici, mais la possibilité d'un contrechamp, c'est-à-dire d'un espace où le regard peut enfin porter, un dehors qui rend possible le mouvement de ce regard.

Si le film nous raconte bien une histoire, c'est une histoire sans parole qui va trouver sa résolution *par* la contrainte formelle que le dispositif de mise en scène impose, et que les écolières mettent à l'épreuve. L'insert de la règle sur la sonnette est la première réponse qu'inventent les enfants pour se faire entendre. Si les plans s'emboîtent ensuite les uns aux autres, c'est au rythme de la scansion des jeunes filles qui patiemment vont réconcilier en *live* l'image et le son, et ouvrir la possibilité d'un recommencement. Ce travail de couture dont les écolières se font les ouvrières anonymes rejoue alors les enjeux politiques du son qui sous-tendaient le film depuis le début : que

ce soit l'exercice du pouvoir par le brouillage de la perception, le renoncement à la communauté par le silence et le repli sur soi, ou la manifestation collective d'un contre-pouvoir par l'unisson des voix.

Du fond de sa chambre obscure dont le dispositif s'identifie alors à celui d'une salle de cinéma, le vieil homme se tourne enfin vers la fenêtre comme le spectateur vers l'écran. Dans la découpe de son cadre, mais séparée par la grille de losanges, une image saisissante se révèle dans le passage de l'instant, celle d'une foule de jeunes filles voilées qui célèbrent d'une même voix leur présence. Cette surface qui ouvre l'un sur l'autre deux regards devient le lieu d'une expérience inédite, celle d'une exposition à la force propre du réel et à son extériorité absolue : le regard ne capte pas cette force, mais il la laisse se communiquer à lui. Regarder n'est en fin de compte rien d'autre que de se mettre à l'épreuve d'un sens qui nous déborde.

Trois ans après la chute du Shah d'Iran et l'instauration de la république islamique, *Le Chœur* prend alors des allures de parabole : comment les enfants vont venir briser la loi du silence d'un monde qui n'entend plus rien. Avec les moyens propres au conte, munis de cailloux et d'ingéniosité, les enfants, figures de l'aléatoire, qui ici s'organisent de manière impromptue et pragmatique, vont être l'affirmation libre d'un monde clos sur lui-même dont il faut trouver la faille. Avec les moyens propres au cinéma, en repliant en quelque sorte la réalité sur elle-même, le film crée un champ de force où l'opposition des deux âges extrêmes de la vie se double de toutes celles qu'elle recouvre « en creux » : entre homme et femme, entre solitude et foule, entre passé et présent. Une opposition entre deux mondes, celui du sens qui est donné et celui où le sens doit être recréé. « Sous aucun régime, nous indique le cinéaste, je n'ai permis à quelqu'un de pénétrer l'intimité de mon travail. L'espace de mon œuvre est tellement restreint, la porte si étroite, que personne ne peut y entrer². » C'est bien pourtant cette petite porte que les écolières ont permis d'ouvrir le temps du film.



¹ In *Le Journal des Arts*, n° 267, 19 octobre 2007.

² *Idem*.

Autour du film

Le « Kanun » et la censure

L'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes, dit « Kanun », est un centre à vocation éducative créé dans les années soixante sous le règne du Shah d'Iran, abritant artistes et pédagogues. Cet institut, dont le budget dépend de l'État, recouvre de nombreuses disciplines d'éveil, comme la peinture ou la poterie. C'est à Abbas Kiarostami qu'est confiée en 1969 la création de la cellule cinématographique. Il y tourne l'année suivante sa première fiction, *Le Pain et la Rue*, un court métrage « néoréaliste » qui sera suivi jusqu'en 1983 de plus d'une quinzaine de films de moins d'une heure, tous réalisés au sein de l'Institut. Véritable

pépinière de cinéastes, le département réalisation devient vite l'un des studios cinématographiques les plus célèbres d'Iran.

L'avènement de la République islamique ne met pas un terme à la production de l'Institut, mais le cinéma doit s'adapter aux nouvelles normes idéologiques. Après la révolution iranienne de 1979, tous les permis de distribution accordés aux films nationaux et étrangers sont annulés et soumis à un réexamen ; seulement 10% des films passent avec succès cette épreuve. Mais jusqu'en 1982, la question de la censure cinématographique en Iran reste floue. Seule l'apparence des femmes est précisément réglementée : les interprètes iraniennes doivent être voilées, et les actrices des films étrangers

Abbas Kiarostami. Né le 22 juin 1940 à Téhéran, Abbas Kiarostami quitte ses parents à 18 ans après avoir réussi le concours de la faculté des Beaux-Arts de Téhéran. Il finance ses études en travaillant la nuit comme employé de la circulation routière, puis commence à monnayer ses talents de dessinateur en concevant des affiches, des couvertures de livres. Il est embauché ensuite par une société de production de films publicitaires, où il écrit et réalise, de 1960 à 1969, plus de cent cinquante spots qui sont jugés d'excellente qualité technique et artistique, mais peu commerciaux. Dès 1970, Kiarostami attire l'attention de la critique internationale avec son premier film, *Le Pain et la Rue*, présenté avec succès aux festivals de Moscou et Venise. Il signe ensuite son premier long métrage, *Le Passager*, en 1974, et poursuit durant les années soixante-dix et quatre-vingt sur la thématique de l'enfance avec *Où est la maison de mon ami ?* (1987), couronné au Festival de Locarno et *Devoirs du soir* (1989) qui donne la parole à des enfants interrogés sur les nombreux devoirs scolaires à effectuer à la maison. Après la révolution iranienne de 1979, le cinéaste choisit de res-

ter dans son pays, malgré ses déboires avec le pouvoir, le jeu continu de rapports de force et de négociations. Cette décision fut l'une des plus importantes de sa carrière : son cinéma n'aurait selon lui pas supporté le déracinement. Les années quatre-vingt-dix marquent une véritable reconnaissance de son travail dans les festivals internationaux. Devenu une figure emblématique de la culture iranienne, le cinéaste bénéficie d'une relative libéralisation du système politique de son pays. Il obtient en 1997 la Palme d'or au festival de Cannes pour *Le Goût de la cerise*. Le film qui était jusque-là interdit en Iran fut autorisé la veille de la remise des prix, avec quelques variantes plus conformes à la politique islamique. L'institut Kanun reste aujourd'hui encore l'un des commanditaires de ses films, même si la coproduction avec la France par MK2 est devenue majoritaire. Mais l'expression artistique de Kiarostami ne se limite pas au cinéma. La photographie est une grande passion. Il a photographié l'Iran et exposé ses œuvres tout au long de sa carrière. Il a écrit également plusieurs livres de poésie.

doivent correspondre à un certain nombre d'exigences strictes. L'État islamique va par ailleurs s'intéresser au cinéma comme moyen éducatif et comme vecteur de propagande et de reconnaissance internationale. L'enfance devient le sujet de prédilection. Outre l'effet dynamique du « Kanun », d'autres raisons interviennent dans ce phénomène. Par le biais de l'enfant, le réalisateur peut contourner partiellement certains interdits. Mais surtout, la moitié de la population iranienne a alors moins de dix-huit ans, une situation qui interpelle les cinéastes.

Il ne faut toutefois pas oublier que c'est depuis ses débuts que le cinéma iranien est sujet à la censure, et que si l'Iran a produit, entre 1930 et 1979, environ 1 100 films de fiction diffusés dans 420 salles, il n'avait néanmoins aucune légitimité aux yeux des ayatollahs. La salle de cinéma, symbole de l'Occident athée et lieu de rassemblement populaire faisant concurrence à la mosquée, était considérée comme une menace directe

pour leur pouvoir. Le cinéma était défini comme blasphématoire et les enfants des familles rigoristes subissaient même des châtiments corporels s'ils allaient au cinéma. Avec l'arrivée de l'ayatollah Khomeyni, un étrange renversement se produit, le cinéma semble conquérir une nouvelle légitimité aux yeux des croyants. Curieusement, c'est Khomeyni lui-même qui offre sa vraie légitimité au 7^e art en appelant à un cinéma respectant les « valeurs islamiques » et montrant le « bon chemin » afin de créer un genre national unique, un cinéma « pur » et débarrassé de toute « vulgarité » et de tout lien à l'Occident.

C'est en imposant sa propre vision qu'une génération de réalisateurs va alors proposer une autre image de l'Iran et y apporter un regard critique et engagé, des cinéastes qui pour la plupart ont d'ailleurs forgé leurs premières armes grâce à ce laboratoire de créativité que représente le « Kanun ».

Analyse de séquence

Le début du film

1. Après quelques secondes de silence, l'ouverture du film se fait en plan fixe, la charrette entre dans le champ et fait face à la caméra.

2. Après trois plans fixes, la charrette force la caméra à reculer.

3. Fermement encadrée par la verticalité des murs, cette progression semble irréversible.

4. Le vieil homme tourne le dos. La rencontre est impossible, les appels du charretier n'y changeront rien, l'homme est coupé du monde.

5. Ce champ/contrechamp nous montre les deux personnages ou de dos ou de face. En quelque sorte, le contrechamp n'a pas lieu, la situation ne permet aucune écoute et aucun regard, et n'appelle qu'à une perception appauvrie des sens : entendre et voir.



3



4



5



6



8



9

6. Mais puisque cette perception n'a pas lieu, il faut faire appel à un autre sens, le contact du fouet sur la joue du vieillard pour forcer le passage.

7. Le vieil homme subit ce contact comme une agression.

8. La charrette force donc le passage et bouscule pratiquement la caméra qui est sur son chemin.

9. Le danger est passé, le vieil homme reste plaqué contre le mur. Le temps de l'action n'a permis aucune distance. La rencontre avec le réel n'a pas eu lieu.

La fin du film

a. Malgré les cailloux et les cris, les petites filles ne se font pas entendre du vieillard.

b. Dans son intérieur à la lumière feutrée, le vieil homme n'attend plus rien, et s'il

tourne parfois la tête vers la fenêtre, c'est par simple réflexe.

c. Sous la fenêtre, une dizaine d'écolières crient et jettent des cailloux. Deux autres filles se joignent au groupe. Une mécanique s'installe dans l'agencement des plans, la durée des plans extérieurs est très courte (entre 7 et 12 secondes).

d. La durée des scènes d'intérieur, elle, s'allonge. Le vieil homme accomplit son rituel quotidien, chaque geste est mesuré et appliqué. La lenteur et le calme contrastent avec l'agitation de la rue.

e. De nouvelles filles entrent dans le champ. La répétition de la même phrase ajoute encore au dispositif d'approche qui se met en place.

f. Tout en tirant sur sa cigarette, cette fois, le vieil homme semble percevoir les voix.

Un signe extérieur le pousse à réajuster le Sonotone.

g. Les jeunes filles occupent maintenant toute la largeur du plan. Elles chantent dans un même souffle et d'une seule voix : « *Grand-père, ouvre la porte.* »

h. Encadrée par la fenêtre, derrière la grille de losanges qui fait écran, une image se révèle. L'emboîtement des cadres et le filtre losangé métaphorisent le dispositif cinématographique. Le regard a besoin d'une distance et d'une durée que l'ouverture du film ignorait.

i. Le contrechamp ici existe réellement, le face-à-face a lieu. On devine un rictus énigmatique sur le visage du vieil homme qui disparaît dans le fondu au noir.



a



b



c



f



g



h

UNE IMAGE-RICOCHET

Le Philosophe en méditation,
Rembrandt Harmensz
(ou Harmenszoon) van Rijn (1606-1669),
1632, Peinture sur bois (28 x 34 cm),
Paris, Musée du Louvre.



© akg-images



L'illusionniste



Générique

L'illusionniste

Alain Cavalier, 1992, France.

35 mm, (gonflé du 16 mm), couleurs, 1.37, son mono.

13 minutes.

Réalisation : Alain Cavalier

Image : Jean-François Robin

Son : Alain Lachassagne

Montage : Marie-Pomme Carteret

Production : Isabel Pons (Douce), La Sept

Résumé

Antoinette est illusionniste. Elle a 86 ans et exerce ce métier avec passion. Alain Cavalier a choisi de la filmer hors de son lieu de travail, c'est-à-dire sans scène, sans public. Dans un tête-à-tête avec la caméra, Antoinette nous fait d'abord découvrir quelques tours de magie puis évoque des moments forts de sa vie : son enfance, sa rencontre avec son mari, pourquoi ils sont devenus tous les deux illusionnistes amateurs et comment, après sa mort, elle a continué sans lui. Les tours de magie d'Antoinette sont pleins de malice et de joie de vivre. Pour elle, être illusionniste est un don de soi : engagée dans une association caritative, elle met son art au service du bonheur des autres.

Déroulant

1. [00.00] : Un générique original

Le générique est écrit de la main du cinéaste et c'est aussi lui qui le lit.

2. [00.25] : Le tour de magie au mouchoir

Le film commence sur les mains de l'illusionniste. On ne voit pas son visage. On entend seulement sa voix qui commente ses propres gestes. Dans ce premier tour de magie, elle nous fait croire qu'elle a fait apparaître un objet sous son mouchoir alors qu'il n'y a rien. Elle conclut son tour en disant : « *C'est comme dans la vie. Tout n'est qu'illusion !* »

3. [01.45] : Le tour de magie au couteau

La caméra reste encore sur les mains de l'illusionniste (on ne connaît pas encore son nom). Dans ce deuxième tour de magie, elle s'amuse à nous faire croire qu'elle va nous révéler le « truc » qui permet d'expliquer son « numéro » : elle nous avoue qu'elle a en fait deux couteaux, un noir et un blanc. Mais il s'agit d'une fausse piste : l'astuce ne réside pas là puisqu'à la fin du tour, elle change le couteau noir en couteau blanc et vice versa.

4. [02.57] : Premières questions

Le visage d'Antoinette apparaît. Derrière la caméra, le cinéaste pose plusieurs questions. Comment s'appelle-t-elle ? Quel âge a-t-elle ? Comment est-elle devenue illusionniste ? Il lui demande ensuite quel était le métier de son mari : il était chirurgien des yeux, lui explique-t-elle.

5. [04.08] : Le tour de magie aux petits papiers

Pour réaliser ce tour de magie, Antoinette est debout. Elle a mis son costume de scène. Elle est davantage en représentation que dans les deux premiers tours. Le spectacle commence véritablement.

6. [06.16] : Le visage d'Antoinette

Le visage d'Antoinette apparaît en gros plan. Elle regarde la caméra, et non plus le côté droit du cadre où se trouve le cinéaste. La rencontre entre elle et le spectateur est plus directe. Elle nous regarde et nous la regardons en retour, en face-à-face. On entend une musique de cirque.

7. [06.29] : La cage aux colombes

Antoinette enferme des oiseaux en papier dans une cage en carton et les transforme en véritables colombes.

8. [07.19] : Comment endormir une colombe ?

Antoinette endort une colombe en lui grattant le menton.

9. [07.49] : Nouvelles questions

Pour ces nouvelles questions, Antoinette apparaît à nouveau sans son costume. On comprend donc que l'interview a été filmée en un seul bloc et, au moment du montage, découpée en morceaux pour créer un rythme nouveau.

Les nouvelles questions posées par le cinéaste viennent d'abord évoquer la vie privée



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 10



Séquence 11

d'Antoinette (son enfance, son mariage) puis comment, par ses tours, elle distrait les vieilles personnes et les enfants handicapés dans les foyers.

10. [09.46] : Le parapluie fleuri

Pour ce dernier tour de magie, Antoinette a mis son chapeau. Elle porte sa parure au complet et son numéro est accompagné d'un morceau de musique. Pour le final du film, le spectacle est à son comble. Le tour de magie se conclut par une question du cinéaste concernant l'habit que porte Antoinette. Celle-ci comprend mal la question. On remarque que le cinéaste n'a pas souhaité faire une deuxième prise pour rectifier cette incompréhension.

11. [11.29] : La boîte aux colombes

Le film se termine sur le geste d'Antoinette qui referme la boîte aux colombes.

Illusions et réalités

par Amanda Robles

Un portrait

Qu'est-ce que le cinéaste nous donne à voir d'Antoinette ? Comment nous la dépeint-il et grâce à quelles techniques cinématographiques ?

Nous ne connaissons d'abord d'elle que ses mains et sa voix. Le cinéaste commence par filmer avec attention ses gestes ; la caméra, portée à l'épaule, est très proche d'Antoinette et le cadreur doit suivre la vivacité de chacun de ses mouvements. Le spectateur du film est ainsi un spectateur privilégié : grâce au gros plan, il lui est permis d'être plus près de la scène que dans n'importe quelle salle de spectacle. Il peut alors observer en détail les gestes de l'illusionniste et peut tout à fait penser que, si bien placé, il parviendra peut-être à deviner le « truc ». On remarque qu'Antoinette accompagne chacun de ses gestes d'un commentaire. Dans un tour de magie, l'une des astuces consiste en effet à attirer l'attention du spectateur ailleurs, par la parole mais aussi par des gestes inutiles

qui servent à en dissimuler d'autres. Antoinette, l'illusionniste, est ainsi présentée d'entrée de jeu comme un être de gestes et de paroles.

Mais c'est aussi un visage magnifique, radieux, dont le sourire malicieux vient illuminer le film, avec un effet à retardement. Si le cinéaste prend du temps avant de faire apparaître le visage d'Antoinette, c'est pour créer une sorte de surprise, mais aussi peut-être pour signifier, par les moyens du cinéma, combien il faut de temps pour approcher quelqu'un et pour parvenir à bien le filmer. Cavalier n'est pas de ceux qui jettent leur caméra au visage des passants. S'il parvient à filmer au plus près Antoinette, c'est qu'il a su instaurer entre elle et lui une relation de confiance, presque d'intimité.

Malgré le court temps dont il dispose – le *Portrait* ne dure que douze minutes – le cinéaste prend du temps et veille à ce que les informations ne submergent pas le spectateur. Il refuse le trop plein de paroles souvent utilisé dans les interviews-

éclairés des journaux télévisés. Il n'a pas peur des silences car il sait combien ceux-ci peuvent être éloquents et contenir, en creux, beaucoup d'indications qui viendront préciser le portrait de la personne, lui donner du corps, de la profondeur. Ainsi, il filme le visage muet d'Antoinette qui regarde droit dans la caméra, c'est-à-dire droit dans les yeux du spectateur.

Mais le cinéaste sait aussi poser des questions très précises. C'est tout l'art de l'entretien. Par des questions variées, le cinéaste s'approche d'Antoinette pas à pas, par petites touches, en changeant les angles d'attaque et parvient ainsi à suggérer, plus qu'à décrire, la beauté intérieure d'une personne.

Le cinéma est un art de la suggestion, de l'ellipse. Le film, en cachant des choses, nous en dévoile d'autres et tente de faire apparaître un peu de ce qui demeurera pourtant toujours caché, le secret d'une vie, d'une personne, d'une âme.

Le cinéaste et son double :

Le cinéma est aussi un art de l'illusion, un tour de passe-passe où se mêlent fiction et réalité. Il possède ainsi ce pouvoir magique de faire apparaître sous nos yeux des personnes et objets venus d'un autre temps, d'un autre espace. Il sait aussi nous faire croire à l'invisible. Et le documentaire est-il aussi un art de l'illusion ? Est-ce que le documentariste nous montre tout ?

Le cinéma, comme la magie, est un art où l'on montre mais où l'on dissimule aussi des choses au spectateur. Grâce au montage, art de la coupe, le cinéaste fait disparaître certains moments du tournage. Grâce au montage aussi, le cinéaste peut intervenir les plans, les séquences (ici par exemple les scènes de discussion avec Antoinette et les scènes consacrées aux tours) et transformer ainsi le sens de ses images. Par le cadrage, il peut aussi dissimuler des choses car un cadre est tout à la fois « une fenêtre ouverte sur le monde », mais aussi un cache qui limite

le champ de la vision, comme disait André Bazin. On repense, par exemple, à la séquence du tour de magie aux petits papiers, où le cadreur aide l'illusionniste en laissant hors champ la main d'Antoinette au moment où elle dissimule au creux de sa main la liasse de billets, sortie de la boîte d'allumettes.

Cependant, face aux illusions d'Antoinette, Alain Cavalier décide de jouer le jeu de la réalité. Ici, pas de virtuosité de mise en scène et autres tours de passe-passe, ou bien peu. On pourrait même croire, au début du film, qu'Antoinette et lui vont nous révéler les dessous des cartes, en nous donnant à voir les astuces qui expliquent les numéros. En effet, au début du film, Antoinette nous fait croire qu'elle nous a révélé son « truc » mais il n'en est rien : finalement le mystère demeure... Tout le film se construit sur ce fil : révéler un peu du mystère et en même temps savoir toujours le conserver. C'est l'art de l'attente et du dévoilement progressif, règles essentielles de tout récit et dont le cinéma, même documentaire, se nourrit.

Dans ce jeu de miroir entre spectacle cinématographique et numéro de prestidigitation, le cinéaste a choisi de construire son film à l'image du spectacle d'Antoinette : les différentes séquences du film s'enchaînent jusqu'au « climax » final, où Antoinette revêt son costume en entier et réalise son dernier tour, en musique. Et le film ferme son œil au moment où Antoinette ferme la boîte aux oiseaux.

Par ailleurs, le cinéaste, comme pour mieux se mettre à l'écoute de l'art d'Antoinette, montre, dès l'ouverture du film, que le geste cinématographique peut, lui aussi, être artisanal ; avec ce générique qu'il a lui-même écrit et qu'il lit, il affirme que le cinéma aussi est un art du geste et de la parole. Comme l'illusionniste qu'il filme, le cinéaste est à la fois créateur et acteur de son spectacle.



Autour du film

Une œuvre en série

Les *Portraits* est une œuvre en série, composée de vingt-quatre films de treize minutes. A l'origine du projet : le désir de l'auteur d'archiver le travail manuel féminin en filmant ses rencontres avec des artisanes, dans leur boutique parisienne¹.

Dans les années soixante, **Alain Cavalier** commence à faire des films dans un circuit traditionnel (scénario consensuel, stars, équipe nombreuse, matériel encombrant, budget important donc liberté encadrée) pour essayer ensuite de simplifier son geste cinématographique en inventant un cinéma plus direct, plus souple, plus rapide. Petit à petit, il délaisse les acteurs pour travailler avec des personnes qu'il connaît et avec qui il écrit des films inspirés de leurs propres aventures : *Le Plein de Super* (1976) et *Martin et Léa* (1978). Le cinéaste cherche, dit-il, à remplacer des personnages par des personnes. Dans le même mouvement, il réalise son premier film autobiographique, *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1978) puis entame un cycle de films où son travail de concentration et de simplification devient de plus en plus saisissant : *Thérèse* (1986), film sans décor et *Libera me* (1993), sans décor ni dialogues. Avec les *Portraits*, tournés entre 1987 et 1992, il part à la rencontre d'artisanes qui travaillent seules, avec leur matériel et de manière indépendante. Face à elles, il comprend qu'il peut, lui aussi, s'emparer de son outil et se libérer des contraintes de l'argent. C'est l'époque où les caméras vidéo légères arrivent sur le marché : le cinéaste commence donc à filmer seul, sans équipe. Depuis 1996, ce cinéaste hors norme est devenu un « filmeur ». Il a d'ailleurs signé, en 2004, un film qui porte ce nom.

Cavalier filme ainsi une matelassière, une brodeuse, une relieuse, une rémouleuse... bien souvent des métiers anciens, voués à disparaître.

Comme pour toute œuvre en série, chacun de ces vingt-quatre films répond à des règles identiques : les thèmes bien sûr mais aussi la durée, le déroulement du tournage et du montage. Chaque film a été tourné sur une seule journée et rien n'a été rajouté au montage (les effets habituels type fondu au noir ou accompagnement musical ont été réalisés pendant le tournage). Si le cinéaste a ainsi refusé de transformer le matériau récolté pendant le tournage c'est, dit-il, pour essayer de conserver la spontanéité d'une rencontre, de ces impressions glanées sur le moment, avec leurs maladresses, leurs hésitations. Le cinéaste nous montre ainsi le cinéma au travail.

Rencontre avec Alain Cavalier

J'ai tourné ce film il y a presque vingt ans. On m'avait parlé de cette femme, je suis allé la voir Cité Malesherbes, dans un grand appartement. Elle était veuve d'un chirurgien des yeux et c'est quelque chose qui m'a beaucoup touché. J'ai toujours eu peur de perdre la vue.

Je me suis demandé où je pourrais la filmer. Impossible d'aller dans un des foyers où elle faisait son spectacle devant des personnes âgées. On a déjà vu ça trop de fois ! Alors j'ai eu l'idée de trouver un studio. Elle a donc fait ses tours devant un petit public, l'opérateur, l'ingénieur du son et moi.

J'ai tourné sur une journée, en quelques heures seulement, parce que je ne voulais pas qu'elle revienne le lendemain, qu'elle ait peur de ce qu'elle avait dit la veille et qu'elle essaie de compenser en disant le contraire ! Et je ne voulais pas faire deux prises. Si ce n'est pas bon, je préfère passer à autre chose, essayer de dire, de montrer d'une autre façon, sinon ça perd de sa spontanéité.

Je suis très touché par l'idée qu'il puisse ne rester d'elle que ce petit film. Il doit y avoir quelques vieilles lettres, quelques photographies qui vont disparaître... Elle n'avait pas d'enfant.

Dans le film, vous avez construit une évolution du personnage.

Un film est toujours l'histoire d'une métamorphose. L'illusionniste apparaît d'abord habillée normalement, puis elle met son costume... Le film est comme un arbre qui pousse.

Ce Portrait est différent des autres car vous filmez ici une personne de spectacle, comme vous : il y a donc un effet de miroir.

C'est le spectacle dans le spectacle. Mais je n'aime pas beaucoup filmer les spectacles car ils sont faits pour être vus en live. J'ai fait un film sur une troupe de théâtre : j'ai filmé les répétitions, la difficulté de fabriquer un spectacle mais jamais le spectacle en lui-même. J'ai fait ce film par ce que cette femme me touchait profondément. Filmer son travail était accessoire. Ce qui comptait c'était d'arriver à faire un portrait de l'émotion qu'elle provoquait en moi.

Pourquoi avez-vous retardé l'apparition de son visage ?

J'ai fait ça dans plusieurs *Portraits* en faisant attention à ne pas trop le répéter quand même ! Comme les films ne durent que treize minutes, je commençais par les mains pour que les spectateurs se demandent immédiatement : mais quelle tête elle a ? Cela crée une tension et puis au moment où l'on ne s'y attend pas – peut-être même que le spectateur s'habitue à l'idée de ne pas voir le visage : il apparaît ! J'ai fait ça aussi dans mon dernier film, *Irène*. Je suis amateur d'imprévu et d'attente, dans la vie comme dans la fabrication de mes films.

Une fois que le visage est apparu, quelle est la deuxième tension ?

Il faut montrer les différents visages d'une même personne...

Vous continuez à faire des portraits ?

Aujourd'hui je fais mon journal, en vidéo, et dedans il y a des portraits, longs ou courts. J'ai un portrait de Bartabas, merveilleux cavalier que je filme depuis six ans dans son travail



subtil, avec Caravage, son cheval favori. J'ai aussi filmé Léon, un cordonnier, quotidiennement, avant son départ pour la retraite. Et aussi un comédien, Daniel, que je vais voir chez lui depuis plusieurs années. Ce sont des portraits de longue haleine. Des films où le temps est le maître.

¹ Le cinéaste a tourné en studio quelques *Portraits* seulement, ceux dans lesquels les femmes exercent à l'extérieur comme pour l'illusionniste.

UNE IMAGE-RICOCHET

Les Cartes magiques, *Georges Méliès*, 1904.

Georges Méliès (1861-1938), un des pionniers du cinéma, était d'abord prestidigitateur.

Quand les frères Lumière inventèrent le Cinématographe, Méliès vit dans cet outil dont on mesurait encore mal toutes les possibilités l'occasion de réaliser de nouveaux tours de magie. Grâce à des techniques de surimpression de la pellicule et de cache, il faisait par exemple apparaître et disparaître des objets ou des personnes en plein milieu d'un plan.



DR



Promenades pédagogiques¹

Que voit-on les yeux fermés ?

Les films réunis dans ce programme interrogent nos perceptions. Fatima, dans *Petite Lumière*, ferme les yeux ou se concentre sur les sons de l'espace qui est derrière elle pour mieux imaginer. Kiarostami, dans *Le Chœur*, nous fait partager la vision d'un vieil homme qui se prive délibérément de son environnement sonore.

On dit qu'on « regarde » un film, oubliant un peu vite que, dans le même temps, on l'entend. Après la projection, on s'en souvient, on l'imagine. On serait vite tenté de prolonger les questions que ces films nous soufflent en les expérimentant.

Fermons les yeux. De quoi se souvient-on ? Pourrait-on dessiner de mémoire une image ou une scène d'un des films ?

Dans *Système des Beaux-Arts* (1920), le philosophe Alain s'amuse des limites d'une image mentale liée à un souvenir : « Beaucoup ont, comme ils disent, dans leur mémoire, l'image du Panthéon, et la font aisément paraître, à ce qu'il leur semble. Je leur demande, alors, de bien vouloir compter les colonnes qui portent le fronton ; or non seulement ils ne peuvent les compter, mais ils ne peuvent même pas l'essayer. Or cette opération est la plus simple du monde, dès qu'ils ont le Panthéon réel devant les yeux. »

Fermons les yeux et écoutons les bruits qui nous entourent. Ou alors cueillons des sons dans la rue, dans des bou-

tiques ou d'autres lieux. Écoutons-les ensuite. Que nous racontent-ils ?

Imaginons une histoire, un petit scénario qui commencerait par « Quand je ferme les yeux... ».

Que voit-on avec les mots ?

La cinéaste Agnès Varda se plaît à orthographier « comment taire » cette parole qui n'apporte nombre de documentaires. Elle veut ainsi pointer combien le discours ainsi énoncé fige le sens, écrase l'image, sans laisser à celle-ci la possibilité d'être regardée pour elle-même avec toutes les ambivalences dont elle peut être porteuse. Le régime des actualités télévisées constitue l'exemple le plus clair d'un régime de représentation où l'assemblage des plans vaut surtout comme illustrations – souvent interchangeables – du propos journalistique prononcé par la voix *off*. La télévision, dit-on parfois, c'est de la radio avec des images.

A contrario la parole peut générer des images invisibles. Les descriptions des enfants de *Regards libres*, le conte de Lengé dans *Gbanga-Tita*, font naître des visions plus ou moins nettes dans notre esprit.

Ce sont les sons que son frère lui fait entendre le matin qui stimulent l'imagination de Fatima dans *Petite Lumière*. Ce qu'elle imagine est représenté, nous est donné à voir. Ainsi, les



bruits d'une ambiance alpestre qui émanent d'un univers qu'elle ne connaît pas – contrairement à nous – sont figurés par l'entremise d'éléments puisés dans son environnement : un monticule de déchets, la blancheur neigeuse étant rendue par un étalage de papiers déchiquetés. Un son ne peut-il générer une image claire du monde dont il est extrait qu'à la condition que l'auditeur y retrouve du déjà connu ?

On voit dans *Le Chœur* combien la séparation entre le son et l'image signifie une incomplétude. Débrancher son appareil auditif permet au grand-père de bienheureux moments de solitude. Cela lui épargne les bruits gênants de la ville, le récit plaintif du cordonnier. Sa façon de procéder n'est pas sans évoquer des expressions comme « se voiler la face » ou « faire l'autruche » alors qu'il se bouche les oreilles, autre manière d'estomper l'impact du monde quand il s'impose à nous avec une violence qu'on ne veut pas affronter.

Cette vision partielle de la réalité l'empêche d'entendre les cris des enfants sous sa fenêtre, de raccorder les images et les sons, le dedans et le dehors.

Que voit-on en écoutant de la musique ?

Sans même invoquer le fameux sonnet des voyelles de Rimbaud ou les correspondances baudelairiennes, on peut envisager la possibilité d'échos entre les expressions artistiques. Le tableau autour duquel tourne *Regards libres* a été inspiré à Jérémy Chabaud par un air de jazz extrait de *Suite africaine*. On pourrait proposer aux enfants de dessiner ou de peindre à partir d'une écoute de cette musique. Cet exercice artistique les sensibiliserait sans doute à un des enjeux à l'œuvre dans ce travail plastique de Jérémy Chabaud.

Disque : Aldo Romano, Louis Sclavis, Henri Texier, *Suite africaine*, Label bleu, 1999.

Que voit-on au-delà du visible ?

La formulation du célèbre critique André Bazin selon lequel l'image d'un film est à la fois un cadre et un cache et qu'éprouve directement la petite Fatima de *Petite Lumière* en simulant un cadre avec le trou d'un torchon blanc, on peut en

trouver, *mutatis mutandis*, une première approche dans des textes assez anciens tel *Psychologie du cinéma*, étude récemment traduite, de Hugo Münsterberg. Ce dernier soulignait dès 1916 combien le cinéma met en jeu la mémoire et l'imagination, relève autant de la suggestion que de l'exhibition.

Depuis le tableau de Jérémy Chabaud décrit par les enfants jusqu'à la présence du réalisateur dans *L'illusionniste* en passant par les jeunes Bakas dans le hors-champ de *Gbanga-Tita*. Il est tentant d'inventorier dans chacun des films des objets, des personnes, des actions, tout ce l'on pressent sans le voir. Certains demeurent même invisibles jusqu'au bout.

Ce qui se révèle imperceptible peut même se trouver au centre de l'image comme le tour de prestidigitation avec les deux couteaux dont l'illusionniste, selon un effet éprouvé, fait mine de nous dévoiler le truc ; ses mains évoluent devant nos yeux, mais nous ne voyons rien.

À propos du travail d'Alain Cavalier, Cédric Mal écrit : « Sa présence physique et orale, dans l'ombre du cadre, prête à surgir dans le champ, en fait à la fois le maître de cérémonie et le conteur des images. Son ton doux et attentionné véhicule un lien palpable entre filmeur, filmé et spectateur en instaurant un dialogue intime entre ces trois instances. Mais surtout, il ressort de ces œuvres que Alain Cavalier ne filme pas un personnage, il filme avec lui. Il se sert notamment de sa voix pour ne plus faire comme si le film se racontait (et se construisait) tout seul, mais pour souligner qu'on ne filme que la réalité transformée par la présence d'une équipe de cinéma et donc, partant de là, les relations intersubjectives qui s'établissent pendant le tournage². »

On pourrait inventer d'autres portraits. Comment s'y prendrait-on pour filmer d'autres professions ? Alain Cavalier en a réalisé plusieurs, réunis dans un DVD : *Vingt-quatre Portraits d'Alain Cavalier*, Arte vidéo, 2006.

¹ Avec la complicité d'Isabelle Petit-Jean, professeur d'arts plastiques.

² Cédric Mal, « Écouter Alain Cavalier filmer », *Images documentaires*, n° 55/56, 1^{er} trimestre 2006.

Bibliographie sélective

Sur le cinéma documentaire

Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, Nathan université, 1995.

François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran*, De Boeck université, Bruxelles, 2000.

François Niney, *Le Documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009.

Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, Cahiers du cinéma, Scérén-cndp, 2002.

Sur *L'Illusionniste* et Alain Cavalier :

Alain Cavalier, « Mes dates-clés », *Libération* (09 juin 2004).

Alain Cavalier, « Une Vie » : texte autobiographique consultable sur le site internet :

http://www.arkepix.com/kinok/DVD/CAVALIER_Alain/dvd_coffret_filmateur.html.

René Prédal, « Douze portraits d'Alain Cavalier », *Jeune cinéma*, n° 206 (février-mars 1991), p. 13-17, et n° 225 (janvier 1994) : entretien sur plusieurs films.

René Prédal, Alain Cavalier : « Filmer les visages », *L'Avant-Scène cinéma*, n° 440-441, mars-avril 1995.

Amanda Robles, « Alain Cavalier et le buffet Henri II », *Bref*, n° 72 (mai-juin 2006), p. 8-11.

Michel Estève (dir.), Alain Cavalier, *Études cinématographiques*, n° 223-231, 1996, Lettres modernes Minard.

Amanda Robles, *Alain Cavalier : le contact et la preuve*, Le Havre, De l'incidence éditeur, 342 p., parution novembre 2010.

Sur *Petite Lumière* :

François Bonenfant, « Petite Lumière », *Bref*, n° 58, automne, 2003, p. 49.

Olivier Joyard, « L'Afrance », *Cahiers du cinéma*, n° 565 (février 2002), p. 85.

Stéphane Khan, « L'Afrance », *Bref*, n° 52, printemps 2002, p. 14.

Manuel Merlet « Entretien avec Alain Gomis » (4 février 2002) :

texte consultable sur le site Internet :

<http://www.fluctuat.net/cinema/interview/gomis2.htm>.

Jacques Morice, « Andalousia », *Télérama* (mars 2008) : texte consultable sur le site Internet :

<http://www.telerama.fr/cinema/films/andalucia,331571,critique.php>.

Frédéric Strauss, « L'Afrance », *Télérama* (30 janvier 2002). Texte consultable sur le site Internet :

<http://www.telerama.fr/cinema/films/l-afrance,55722,critique.php>.

Axel Zeppenfel, « Extase », *Cahiers du cinéma*, n° 632 (mars 2008), p.19-20.

Sur Abbas Kiarostami :

Abbas Kiarostami. *Textes, entretiens, filmographie*, Petite Bibliothèque des cahiers du cinéma, 2008.

Jean-Luc Nancy, *L'Évidence du film Yves*, Ed. Klincksieck, 2001.

Frédéric Sabouraud, *Abbas Kiarostami, le cinéma revisité*, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Hormuz Kéy, *Le Cinéma iranien. L'image d'une société en bouillonnement*, Karthala, 1999.

Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Cahiers du cinéma – SCEREN-CNDP, 2004.

Youssef Ishaghpour, *Le Réel, face et pile. Le cinéma d'Abbas Kiarostami*, Farrago, 2000.

Philippe Ragel, *Kiarostami, le cinéma à l'épreuve du réel*, Yellow Now, 2008.

Sur *Gbanga-Tita* et Thierry Knauff

Jacques Kermabon « Thierry Knauff, La vie après », *Bref*, n°9, mai juin 1991.

Jacques Kermabon « Du court métrage considéré comme un haïku », *Bref*, n°21, été 1994.

- *1, 2, 3... Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Regards libres. Cinq courts métrages à l'épreuve du réel* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2010

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.