

Accompagnement du programme de courts métrages Regards libres proposé par Vincent Lapize

Ce texte a été rédigé par Vincent Lapize, réalisateur de films documentaires, suite à une séance de formation des enseignants sur le programme de films *Regards libres, cinq courts métrages à l'épreuve du réel*, le 25 janvier 2012 au TAP Cinéma à Poitiers.

La séance rencontre était organisée dans le cadre du dispositif Ecole et Cinéma, coordonnée par la MJC Aliénor d'Aquitaine et l'Inspection académique de la Vienne, en partenariat avec le Pôle Régional d'éducation artistique et de formation au cinéma et à l'audiovisuel de Poitou-Charentes, le TAP Cinéma.

Contacts

Vincent Lapize

vlapize@hotmail.com

06 12 66 41 39

Coordination Ecole et Cinéma de la Vienne

Christine Payen / Marina Esnault

MJC Aliénor d'Aquitaine – 37 rue Pierre de Coubertin – 86011 Poitiers CEDEX –

www.mjcaa-poitiers.fr - 05 49 44 53 52-62 / cinema-education@mjcaa-poitiers.fr

Sylvie Sallier, conseillère pédagogique et coordinatrice éducation nationale Ecole et cinéma

Inspection académique, action culturelle

15, rue Guillaume VII le Troubadour - 86022 POITIERS CEDEX

05 16 52 66 73 / sylvie.sallier@ac-poitiers.fr

Introduction : Le champ de la perception

Les cinq films du programme *Regards Libres* sont issus d'une programmation réalisée par les Enfants de Cinéma en collaboration avec l'Agence du court-métrage.

Il y a trois films documentaires : *Regards libres* de Romain Delange, *Gbanga-Tita* de Thierry Knauff et *l'Illusionniste* d'Alain Cavalier.

Et deux court métrages de fiction : *Petite lumière* d'Alain Gomis et *le Chœur* de Abbas Kiarostami.

Le programme *Regards libres* a été élaboré avec un focus particulier sur le cinéma documentaire. Cette manière d'associer dans la programmation documentaire et fiction permet de réfléchir aux différences entre les genres. Il permet aussi de replacer le film documentaire dans le champ du 7^{ème} art.

Je propose de garder une attention particulière au lien que l'on peut faire entre ces différents films, liens entre documentaire et fiction mais aussi liens entre perception, imagination et réalité.

- Percevoir la réalité d'une autre manière.
- Développer un regard imaginatif sur les choses.
- Témoigner de sentiments, de pensées ou d'émotions éprouvés de manière intense.
- Transformer ou reconstruire la réalité.
- Faire ressentir la même chose aux autres, partager son point de vue, partager son univers imaginaire.

La perception dans ces films peut être vue comme un médium de l'imaginaire, d'où l'interprétation que je fais du titre « Regards libres », comme un regard posé sur les choses, un regard qui conduit à l'imagination et à l'indépendance d'esprit.

2. Cinéma du réel et documentaire

« La réalité n'est pas une chose que l'on capte, puisqu' 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 banques ». Abbas Kiarostami

Le cinéma engage la perception croisée de l'auteur, des personnages et des spectateurs. Le film naît de ce croisement. Le rapport au réel même dans la fiction est extrêmement présent.

Regards libres

Dans le film documentaire *Regards libres* de Romain Delange, les enfants d'une classe de CM1-CM2 commentent un tableau d'art non figuratif de Jérémy Chabeau *Suite africaine # 4*. Le film est une sorte d'enquête sur la perception

d'une œuvre. Aucun des enfants ne savait ce qu'il allait voir en entrant dans la pièce. Il fallait conserver le secret pour garder intact la spontanéité de leur réaction.



Le dispositif à l'œuvre dans le film est révélé dès les premiers plans. L'objet qui captive l'attention de chaque enfant est derrière la caméra. Ce choix entraîne une attente et une curiosité du spectateur. Il le maintient jusqu'à la dernière séquence dans un certain suspens. Le spectateur se met à imaginer l'objet en écoutant la description des enfants et en regardant leur réaction. Il est attentif à la gestuelle des enfants, à leur manière de s'exprimer, à leur hésitation et à leur rire. Autrement dit, il voit et imagine l'objet à travers le regard des enfants. Ce dispositif ingénieux permet d'approcher une œuvre par ce qu'elle crée dans l'imaginaire de chacun. La puissance évocatrice de l'œuvre leur permet de dépasser certaines frontières. On remarque que certains enfants sont réceptifs à un langage artistique essentiel. En témoigne cette petite fille au début du film qui dit : « on dirait des formes et des couleurs africaines ». Le tableau s'appelle *Suite africaine # 4* en référence à l'album de Louis Clavis du même nom que le peintre écoutait en dessinant. La transmission d'une source d'influence passe de la musique au tableau, du tableau au regard de l'enfant.

Romain Delange explique qu'il a voulu travailler avec des enfants de cette tranche d'âge autour de 10 ans car ils ne sont pas encore bridés par un savoir reconnu et institué, leur champ imaginaire est encore vaste. En faisant ce film Romain Delange réagit à des idées reçues courantes sur les œuvres de Jérémy Chabeau du type : « Mon enfant pourrait faire la même chose ». L'auteur ne nous

montre pas seulement que des enfants sont capables d'interpréter un tableau abstrait, il nous montre la richesse de leur attention à une œuvre d'art. Ce qui suggère une critique sur le défaut d'attention qui induit trop souvent le jugement d'une œuvre.

Petite Lumière

Le film d'Alain Gomis débute sur une interrogation philosophique. La petite fille Fatima se demande si le monde existe encore quand elle ferme les yeux.

Le point de vue est introspectif. La caméra est à hauteur d'enfant. Le spectateur est à la place de Fatima et suit tout ce qu'elle vit. Il entend ce qu'elle entend, il voit ce qu'elle voit.

« Et si le monde n'existait qu'à l'intérieur de ma tête » se demande-t-elle. Elle s'aperçoit alors qu'elle contrôle les choses, qu'elle contrôle son regard, qu'elle peut choisir ce qu'elle voit et ce qu'elle entend. Un son ou une image l'amènent vers un territoire inexploré de son imaginaire.



Extrait N°1 : 01'21

Scène où le frère fait écouter une cassette avec des bruits de cloches et de bêlements. Elle ferme les yeux et se trouve en-haut d'une montagne.

Contrôler l'imaginaire, c'est choisir son propre monde comme on choisit où l'on habite. (Écho au *Chœur* de Kiarostami). La petite Fatima prend plaisir à percevoir puis à imaginer les choses. Elle prend tant plaisir à imaginer que vient un moment où elle ne distingue plus imaginaire et réalité. Comme le *Petit prince* de Saint Exupéry : Imaginer quelque chose, c'est commencer à le rendre réel. Tel le petit prince qui demande « dessine moi un mouton », Fatima se dessine son propre univers, elle garde un son en tête et glisse sur la banquise. Elle dit je suis « un esquimau ». Mais si elle est la reine de son propre monde quand elle l'imagine, elle demeure bien seule dans celui-ci. La perception et les cinq sens sont les liens qui la relie avec le monde extérieur, le sien avec celui des autres. Les autres ne la comprennent pas. On se dit que son frère est le plus proche d'elle, c'est lui qui l'attire vers le rêve en mettant une cassette avec des sons. Nous spectateur, nous la comprenons. Nous imaginons avec elle.

Ici la perception nourrie l'imaginaire. Il part de rien, d'un son, d'une image. La place nous est laissée entre les séquences pour nous laisser imaginer. Cette place est celle que l'on laisse pour que le spectateur se fasse son propre film dans sa tête.

L'évocation à la création cinématographique est très présente dans ce film. Fatima met en scène le monde qui l'entoure. Elle se fait son propre film. Elle sélectionne dans la réalité les éléments qui nourrissent son imaginaire. Image du drap avec un trou par lequel elle suit une personne. Référence à la caméra. La sélection est le premier acte de la mise en scène.

Gbanga-Tita

Ce film a été tourné à l'improviste, à la fin d'un documentaire sur les pygmées Baka. Le réalisateur Thierry Knauff décide de filmer Lengé, le narrateur-conteur, pendant qu'il raconte le mythe de Gbanga-Tita. Lengé venait de raconter le conte initiatique de Gbanga-Tita. Il ne voyait pas l'intérêt de la raconter une deuxième fois, mais il finit par la re-raconter devant la caméra en écourtant volontairement le récit. La durée de son récit coïncide avec la bande restante dans la caméra.

Je trouve que ce film revête un aspect hypnotique, c'est pour moi une sorte de film magique. La lumière traverse l'écran et nous voyons un visage qui parle pendant près de 8 minutes. Ce visage est celui d'un conteur pygmée qui détient les mythes d'origine du monde, les mythes fondateurs de la culture pygmée Baka. Pendant qu'il raconte, la caméra suit le visage en mouvement de Gbanga-Tita.

Une des raisons de ce parti-pris de filmage est de montrer le visage comme un paysage en mouvement. Un paysage inconnu que l'on traverse tout au long du film. C'est par ce visage que nous découvrons un monde inconnu et étranger. C'est par ce visage que nous imaginons tout ce qui l'entoure. Le jeu de ses mouvements accompagné par ceux de la caméra est comme une danse. Lengé est le chef d'orchestre. Il guide la danse de l'image mais aussi le chant des enfants, le rythme de la musique qui conduit l'histoire de l'origine du monde. Lengé est le maître de cette musique. Le caméraman est pris dans une étonnante symbiose. Il ne fait pas qu'accompagner mais comme un musicien, il anticipe les gestes de Lengé.

Cette symbiose qui se crée pendant un tournage est un moment où ce qui se passe pour chacun se trouve lié à ce qui se passe pour les autres. Une interaction entre filmeur, personne filmée et spectateur.

L'ailleurs n'apparaît pas dans le plan et pourtant l'ailleurs est présent. Les chants des enfants, les bruits de la forêt révèlent cet ailleurs et nous laisse l'imaginer.

Les bruits de la forêt s'interpénètrent à ce chant et participent d'un tout, d'une ambiance et d'une emprise quasi hypnotique du spectateur.

Ce n'est qu'un plan séquence mais quand la pellicule arrive à la fin, ce n'est pas seulement une histoire, mais un monde qui disparaît. Le spectateur se rend compte de cette empreinte unique dans le temps. Car il sait que Lengé est mort quelques semaines après. Il sait qu'il était garant d'une mémoire orale et que sa mort annonce la culture d'un peuple qui s'évanouit dans le temps. Le film ravive cette mémoire. Il donne l'importance à cette richesse perdue, ce qui lui donne une vertu presque magique, presque sacrée. Particularité du documentaire de faire trace de mémoire. L'image qui est vue est ressentie par le spectateur comme une chose vraiment passée, une chose réelle, au contraire de la fiction où le spectateur se dit ce n'est qu'un film.

Le Chœur

Le territoire privilégié de la cinématographie de Kiarostami est le monde de l'enfance. Ces films traitent de liberté individuelle, de thèmes politiques ou de justice sociale. Il interroge dans ces films les limites entre fiction et documentaire. Son approche reste emprunt de poésie, où tout peut s'interpréter de différentes manières.

Dans ce film, le vieux monsieur décide d'éteindre son sonotone pour ne plus subir les nuisances du monde qui l'entoure. Il restreint l'un de ses sens, l'ouïe pour s'éloigner de ces nuisances sonores et pour se recueillir dans son univers personnel. Son handicap n'est pas vu comme tel mais comme une source de liberté. L'impression que l'extérieur est désagréable, qu'il cherche la tranquillité l'emmène à rechercher l'intérieur. L'intérieur, c'est chez lui mais c'est aussi l'intérieur de sa personne. L'image de cet intérieur chaleureux que l'on voit chez lui est un univers personnel avec un son un peu étouffé. Se recueillir pour lui c'est se sentir bien. J'écris cela et j'écoute de la musique au casque dans le train pendant que j'écris. Se rattacher à un monde intérieur c'est se rattacher à son univers imaginaire. C'est se recueillir à l'intérieur de soi. Les enfants dehors le ramènent à l'extérieur. Mais cet extérieur n'est plus nuisible, c'est un extérieur qui fait référence à l'attachement que les enfants ont pour lui. Ceux-ci s'inquiètent peut-être. C'est le lien du sens, le lien de la perception qui le rattache à l'extérieur. Les sens sont les liens avec l'extérieur. Ce film se rapproche de *Petite lumière* dans cette façon de sélectionner la perception pour mieux ressentir, pour mieux choisir ce que l'on attend du monde. Abbas Kiarostami joue avec le point de vue subjectif afin de représenter l'univers propre à chaque personnage. Le vieux monsieur dans sa maison est filmé de manière lente et contemplative. Les enfants à l'extérieur sont filmés de manière rapide (ellipses, rapidité des coupes). Ainsi il reconstruit une certaine réalité sur la base d'un jeu de perception. L'impression de réalité est donnée par la caméra subjective. Même procédé dans *Petite lumière*.

Extrait 2 : 10 ' 25

Moment dans la maison avec le vieil homme et dehors avec les enfants qui crient.

Extrait 3 : 11 ' 33

Petite lumière. Fatima creuse un trou et écoute dans la terre le son de la banquise.

Cette histoire peut bien s'interprétée comme une parabole politique : être nombreux pour être entendu. Un conte initiatique ou une réflexion sur l'Art. La place est laissée au spectateur de suivre son interprétation.

L'illusionniste

Dans une suite de 24 portraits de femmes exerçant des professions artisanales, Alain Cavalier rencontre Antoinette, l'illusionniste, la seule femme de la série de portraits à exercer son métier dans le spectacle. La démarche de Cavalier que l'on peut retrouver à travers ces portraits, et plus communément dans son œuvre, est un engagement artistique peu courant. Partant du principe qu'un film est d'abord une suite d'interaction entre l'auteur, la personne filmée et le spectateur, il cherche à supprimer les frontières entre eux. Le film est un moment partagé entre ces trois parties. Il cherche à montrer les gens comme des personnes et non comme des personnages. Ce parti-pris l'amène vers la simplicité de l'échange et de la rencontre. Effaçant les moyens de contrôler les images pendant le tournage et refuse un certain artifice de construction du récit habituel au cinéma (fondu, ellipse), il cherche à rendre compte avant tout de la spontanéité du moment. Il y a un effet de surprise qu'il vit lui-même au moment où il filme et qu'il cherche à partager avec le spectateur.

Ici, cette démarche réussie à faire apparaître cette femme comme une réelle magicienne. Non par ses tours de magie mais par sa vision enchantée de la vie et par son regard malicieux. Elle parvient à nous transmettre sa vision, parce que Cavalier en est sensible. Les différents regards se nourrissent pour produire l'œuvre. Cavalier s'approche d'Antoinette petit à petit et nous donne quelques éléments qui nous permettent d'imaginer sa vie.



Extrait 4 : figure de l'illusionniste – 06 ' 18



Extrait 5 : figure de Gbanga-Tita – 00 ' 43

Il y a ici deux manières de montrer les visages et les gestes mais ces deux manières agissent de la même façon sur nous. Nous voulons lire à travers les visages.

Nous sommes attentifs à ses tours et pourtant nous ne voyons rien. Comme dans *Gbanga-Tita*, nous sommes captivés par son visage. Par ses gestes et par ses mains. Par tout ce que nous pouvons lire de cette personne, de sa vie, de son existence à travers son corps. La magie, c'est de montrer la beauté là où elle n'apparaît pas car « Dans la vie tout est illusion ». Ce que semble nous dire Antoinette et Alain Cavalier dans ce film c'est : Reconstruisons le monde avec l'imaginaire. Apportons notre regard sur les choses. Apportons notre existence qui se charge dans les choses que nous créons. Qui se charge dans ce que nous ne contrôlons pas : nos mains, notre visage, notre regard.

Le cinéma est une forme d'illusion. On montre et on dissimule pour mieux créer le mystère. Ce que le spectateur ne voit pas, il l'imagine et il s'attend à l'imaginer. Il veut croire à la magie car imaginer lui procure le plaisir de différentes sensations, le plaisir de penser, le plaisir de ressentir, le plaisir de découvrir encore et encore des paysages inconnus.

3. Le point de vue et l'objectivité illusoire

Dans les trois films documentaires du programme *Regards libres : Regards libres, Gbanga-Tita et l'illusionniste*, on peut dénoter pour chacun de ces films une particularité dans l'approche pour questionner un sujet ou pour faire le portrait d'une personne. La particularité de ces approches dépend de la situation, de la personne filmée et surtout du point de vue du réalisateur. Le réalisateur sélectionne dans la réalité et choisit une manière de filmer cette réalité. Il crée un dispositif de tournage qui lui permet de s'approcher au plus près des questions qu'il se pose. L'étape de sélection dans le réel, comme Fatima qui suit du regard un homme dans la rue, permet de construire un petit monde qui durera le temps du film. Celui-ci est un univers chargé d'impressions et de ressentis qui ont bien souvent été éprouvés par le réalisateur avant de faire le film. Pour ces raisons, un film n'est jamais qu'un message, c'est un moment. Un moment que l'on passe avec des gens qu'on découvre, dans un paysage que l'on ne connaît pas. Le spectateur est accroché à ce moment par les mêmes liens qui le relie à un film de fiction : l'émotion, le suspense, l'esthétique des gestes et des corps. L'utilisation du hors-champ dans ces trois films est primordiale. Dans *Regards libres*, il permet de maintenir le suspense. Dans *Gbanga-Tita*, il permet d'imaginer le territoire inconnu qui se trouve autour du narrateur. Et dans *l'illusionniste*, il permet de maintenir l'attente avant de découvrir le visage d'Antoinette.

On appelle trop souvent documentaire ce qui n'en n'est pas, ou l'on confond documentaire et reportage. Le reportage parle d'une réalité sur le ton de l'objectivité. Le reportage provient du journalisme et a pour rôle d'informer avec les images et les sons. La forme standard du reportage est une voix qui affirme une réalité et des images qui illustrent ce que dit la voix. Il y a aussi un certain type de documentaire qui abonde à la télévision. Il s'agit de films produits sous le même modèle, selon une même approche quelle que soit la situation où la personne filmée. L'effet recherché sur le spectateur est toujours le même et s'inscrit dans une industrie de l'image. A cause de cette confusion, le spectateur s'attend souvent à être informé sur un sujet quand il va voir un film documentaire. L'art du cinéma documentaire est dans la rencontre entre le réalisateur, les personnes filmées et tout ce qui entoure. Il n'existe pas de dispositif qui s'adapte à toutes les conditions, il n'existe pas de films qui font le tour d'une question. Comme nous l'avons vu précédemment dans tous ces films, la force principale du cinéma est de laisser une place au spectateur, de laisser un vide, une absence de réponse, une quantité de questions, des visages et des gestes qui n'ont pas besoin de paroles pour s'exprimer. Tout montrer, c'est éteindre l'imagination du spectateur. C'est le prendre pour un récepteur à qui il faut dire ce qu'il doit savoir. C'est supprimer l'interaction entre filmeur, filmé et spectateur. Comme une voix off qui vient écraser le sens des images pour imposer un point de vue. Le film est d'abord un alliage, une sorte de danse entre les images et les sons, il n'existe pas de règles, mais leur association produit des manières différentes de raconter des histoires. Laisser une place au spectateur, c'est lui laisser vivre des émotions, le laisser s'identifier, le laisser éprouver de l'empathie, le laisser faire la découverte d'un univers qu'il ne connaît pas au risque parfois qu'il s'ennuie ou qu'il n'y trouve pas son compte.

4. Perception du réel au cinéma : documentaire et fiction

Chaque film documentaire comme tout film de fiction a son propre rythme, sa propre durée, son propre regard sur la réalité. Tout cela dépend de l'auteur, des personnes filmées et des spectateurs. De mon point de vue, les limites entre documentaire et fiction sont parfois poreuses car la fiction travaille aussi à partir de matière réelle : émotions ressenties, situations, personnes rencontrées et s'adaptent aux acteurs qui participent. La fiction est produite sur la base d'un scénario. Dans le documentaire, on parle plus de dispositif de tournage. Les choses s'anticipent mais ne se programment pas. Bien souvent, l'intérêt du film est dans la confrontation des choses imaginées par le réalisateur et la progression d'une certaine réalité. L'adaptation du dispositif en fonction de ce qui se passe est une nécessité. L'auteur cherche à attraper quelque-chose au vol. La perception des enfants pendant qu'ils voient un tableau pour la première fois. L'auteur cherche le moment authentique, une sorte de moment magique où quelque-chose se passe, quelque-chose qui n'avait pas été programmé, quelque-chose d'inconnu. A contrario, nous attendons cette chose qui a été imaginée et quand elle arrive ce n'est peut-être pas cela qui est le plus important. En règle générale, le réalisateur a besoin du monteur pour prendre de la distance avec ce qu'il a filmé.

L'effet produit sur le spectateur de film tel que : *l'Illusionniste et Gbanga-Tita* est d'avoir assisté à un moment authentique, un morceau de mémoire vivante. Le spectateur sait que cet homme a disparu, qu'il emporte avec lui une partie de sa culture, il sait que le film est une trace de ce monde désormais perdu. Par conséquent, il sait que ce film résiste à l'oubli. Savoir cela procure une sensation indescriptible. Elle procure l'envie de réagir, de parler, et plus tard nous revoyons ces visages inscrits dans nos têtes, nous entendons ce chant, cette tonalité de voix d'Antoinette. Le film travaille en nous en produisant des images mentales, des choses qui reviennent dans notre esprit en fonction des moments, peut-être à des moments de rêverie. Mais que nous disent ces films sinon que la rêverie est essentielle à notre évolution mentale.

La fiction va plutôt reposée sur le scénario et la puissance de la mise en scène. Les libertés de mise en scène sont plus grandes que dans le documentaire car le réalisateur détient le contrôle du moment. L'imprévu est accepté mais ne fait pas règle. Les libertés et les contraintes ne sont pas les mêmes dans les deux genres cinématographiques mais apportent au spectateur un plaisir différent de suivre des histoires.

5. Pistes pédagogiques

Faisons le lien entre perception et imagination. Une image, un son, une odeur peuvent éveiller dans la tête de chaque enfant un souvenir, un brin d'imagination, le début d'une histoire. Percevoir est la première étape. Imaginer vient après. Puis vient l'envie de construire pour le regard, l'ouïe ou l'odorat de l'autre. Construire pour que l'autre perçoive. Le spectateur, le lecteur, l'auditeur. On peut établir un lien entre les différents films du programme :

Chemin symbolique de création, du spectateur à l'auteur.

Gbanga-Tita: Le spectateur imagine un monde inconnu grâce au conte, aux sons de l'extérieur et au visage du narrateur.

Regards libres : l'enfant est le spectateur qui perçoit une œuvre et l'interprète.

Le chœur : Le personnage manipule un sens pour mieux se recueillir.

Petite lumière : l'enfant perçoit et imagine, il construit son propre monde intérieur en contrôlant sa perception. Il est seul dans son univers.

L'illusionniste : Le personnage détourne la réalité pour construire son monde imaginaire et le montrer aux autres. En faire un spectacle.

D'après cette nouvelle lecture, on voit apparaître que chaque film est une étape de plus vers la création imaginative. Le programme *Regards libres* se révèle un très bon outil pour l'éducation à la perception et à l'art.

Sources

- Cahier de notes Ecole et cinéma sur... Regards libres réalisé par Jacques Kermabon, Amanda Robles et Olivier Payage.
- Compte-rendu de la formation des enseignants (en complément du cahier de notes), Ecole et cinéma du département de l'Orne