

DOSSIER pédagogique complémentaire 4^{ème}/3^{ème}

COLLÈGE AU CINÉMA 53

YANNICK LEMARIÉ / ACTION CULTURELLE / RECTORAT DE NANTES

AVANT-PROPOS : COMPTES-RENDUS

A- ARTICLES

[...] La glaneuse du titre, c'est évidemment Agnès Varda qui utilise, pour une partie du tournage, une caméra Mini DV comme d'autres se servent d'un calepin de notes. Le film mêle ainsi deux approches. D'abord l'approche documentaire dite traditionnelle du tournage en équipe réduite, sur support professionnel (DV CAM), avec repérage préalable, horaire de tournage et tout le bataclan. Cette façon de faire, amenée par un cinéaste d'expérience, permet encore beaucoup de liberté et l'agencement avec les séquences tournées par Varda seule, avec une petite caméra Mini DV, se fait sans heurt.

On peut être surpris d'apprendre que 65 des 80 minutes du film ont effectivement été tournées en équipe, l'auteure s'étant réservée la petite caméra numérique pour de brefs "commentaires." Entièrement automatique et fonctionnelle avec les soins d'une seule personne, ces caméras Mini DV deviennent, chez Varda et chez d'autres, des instruments qui "personnalisent" la démarche du tournage, qui déclinent le cadre à la première personne du singulier. C'est l'autoportrait de cette dame qui, filmant ses mains, y constate le passage du temps. Pourtant Varda ne devient jamais une vieille dame à la caméra : toujours sur un mode ludique, parfois gamine, elle filme encore les moisissures de son plafond, les repousses grisonnantes de ses cheveux, les énormes camions-citernes roulant sur les autoroutes qu'elle transforme, par le jeu de l'optique, en jouet miniature pour la routarde qu'elle est le temps d'un film. L'inclusion de ces images glanées se fait donc un peu à la manière "d'apartés" au théâtre, comme la conscience d'une réalisatrice-protagoniste qui s'adresse à elle-même en se filmant, prenant le spectateur à témoin.

Varda est ici dans son fief de la "cinécriture". Filmer au hasard des rencontres et des sensations, débiter le montage puis tourner à nouveau, seule ou en équipe, c'est pour elle se permettre toutes les digressions qui la tentent, l'amuse ou éclairent son propos. Confrontant deux approches, elle construit son documentaire comme d'autres mènent leur existence, pratiquent le glanage et le grappillage. Elle ramasse, ici et là, des images et des bouts de vie volées, oubliant de fermer sa caméra pour capter une mémorable "danse d'un bouchon d'objectif" et dénichant au hasard des antiquaires un autre tableau de glanage. Par cette flânerie heureuse, c'est la notion de plaisir que Varda met au cœur de sa création.

À la fois portrait d'une économie parallèle et autoportrait d'une réalisatrice abandonnée aux joies des petites caméras - *Les Glaneurs et la glaneuse* pose aussi la question de l'outillage en cinéma. Nombreux ceux qui prétendent à la création d'images et voient dans ces innovations techniques la démocratisation des images. Varda, par son expérience, son intelligence et sa sensibilité à l'immédiat, prouve au contraire que de cadrer quelqu'un ou quelque chose n'est pas suffisant pour faire un film, que l'accumulation simple et quand même bien intentionnée d'images facilement fabriquées peut nuire plus au cinéma qu'il ne le pousserait vers de nouveaux horizons.

Derrière la caméra de Varda, il y a encore la nécessité d'un regard capable de s'émerveiller devant des manifestations spontanées de la vie ; un esprit curieux, qui, de scènes en séquences, de montage en tournage, reconstruit une idée du monde qui plaît aux gamines comme aux vieilles dames.

Naïf, le cinéma de Varda. Parfois. Mais libre, coquet et franchement personnel, certainement !

Frédéric Pelletier / Hors champ

Mais le film d'Agnès Varda dépasse ce cadre politique des plus actuels pour également toucher, de façon profonde et lucide, au médium et aux modes de représentation du documentaire: un genre intrinsèquement et organiquement construit autour du glanage lui-même, et ce d'une des façons des plus probantes depuis le direct des années 1950-60. Débarrassant la production cinématographique de son appareillage lourd et pompeux, les nouvelles technologies du son et de l'image permirent alors, autant en France (avec Jean Rouch), au Québec (avec Perrault, Groulx, Brault et les autres) qu'aux États-Unis (surtout avec Wiseman) et ailleurs, de filmer avec beaucoup plus de malléabilité (grâce entre autres à l'apport d'une équipe de tournage réduite). Le hasard devenait un facteur de production inaliénable et un élément esthétique central. Avec *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*, Agnès

Varda revisite ces sentiers battus mais quitte toutefois le mode d'exhibition du cinéma d'observation direct (ou cinéma-vérité) pour abonder vers un cinéma documentaire réflexif (1). Mais il s'agit ici d'un cinéma réflexif renouvelé par son médium d'expression, la caméra numérique, dont Varda, jamais dupe, cherche à nous montrer l'apport à l'intérieur de ce processus de rénovation numérique du cinéma: une caméra qui enregistre le réel pro-filmique en plus de nourrir le sujet du film puisqu'elle devient l'outil privilégié du glanage et de la glaneuse elle-même.

Sur la postmodernité et les nouvelles technologies de l'image, Germain Lacasse affirme que sont maintenant opposés aux fonctions globalisantes des premières images cinématographiques (voire ses caméras montées sur des avions et servant à tenir les cartes militaires) les images créées par les nouvelles technologies d'imagerie médicale où la miniaturisation de l'appareillage permet d'envahir le corps (des échographies jusqu'aux endoscopes), imposant dorénavant un tout nouveau rapport du sujet face à son corps et son identité (2). Varda, grâce à la nouvelle DV, entretient un discours similaire, puisque la caméra ne lui sert pas simplement d'outil invisible pour capter des images servant ses idées de façon transparente, mais elle devient plutôt le sujet réflexif d'un film qui aurait tout aussi bien pu s'appeler: «Comment la caméra numérique me permet d'établir un rapport privilégié et personnel avec le glanage et les glaneurs». Car inévitablement, la petite caméra d'Agnès Varda sous-entend non seulement un nouveau rapport face au cinéma, mais aussi un nouveau rapport face à soi-même puisque du lourd appareillage institutionnel du 16mm et du 35mm (le 16mm, quoique plus accessible, impose toujours un appareillage de laboratoire, de montage et de mixage important), la cinéaste passe au numérique, qui lui permet d'entrer en relation beaucoup plus organique avec chacune des étapes de la création. Le tout nécessite et rend davantage possible une approche où le hasard et l'improvisation deviennent matériau, permettant une écriture directe et personnelle où le film ne peut plus faire abstraction de la subjectivité de son auteur. En effet, l'image passe alors du macro au micro et impose du fait une nouvelle relation au corps; ce corps vieillissant que Varda étudie avec sa petite caméra numérique, soit ses ridules creuses et ses cheveux grisonnants et fuyants qu'elle scrute avec son objectif.

En somme, Agnès Varda, en étudiant l'histoire et la contemporanéité du glanage, nous présente à la fois une étude sociologique et une leçon sur le cinéma et son essence changeante dans l'univers postmoderne de la consommation et de l'individualisme. Sans complaisance, elle filme les glaneurs. Mais davantage, elle se filme elle-même, sans narcissisme, se regardant filmer et regardant sa main filmer son autre main. Elle parle à sa petite caméra, nous parle avec elle, la regarde parler et découvre comment elle parle et comment elle, la cinéaste, arrive à parler à travers son objectif qui, comme l'artiste, devient glaneur. Agnès se filme glanant des patates en formes de coeurs, glanant des images, des gens, des artéfacts et des trouvailles de bazar qui constitueront en bout de ligne un film en processus arbitraire de construction. *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*, c'est donc la petite histoire d'une caméra réinscrivant la cinéaste dans la communauté et jouant du hasard sans se l'approprier, afin de parler du réel, du cinéma et de soi.

Le hasard étant donc roi dans cette nouvelle approche du réel, il permet à la cinéaste non pas que de glaner des objets particuliers (elle trouve une toile d'amateur sur le glanage, ainsi qu'une horloge sans aiguille, où le temps s'arrête, au-delà de la vieillesse), mais aussi de croiser des gens extraordinaires qui, s'approchant ou non de la thématique centrale du glanage, sont insérés à l'intérieur du film puisque la seule logique narrative constitutive n'est pas ici le thème ou le discours, mais bien la subjectivité et la sensibilité de la cinéaste qui dévoile son travail. Ainsi tombe-t-elle sur un psychanalyste hors du commun, sortant du «Soi» pour parler de «l'autre», ainsi que sur un ancêtre d'Étienne Jules Marey, inventeur de la chronophotographie, qui viendra ouvrir cette petite narration sur le glanage et proposer à Varda une réflexion à la fois profonde et ludique sur l'origine et la fascination provoquée au cours des âges par l'image cinématographique (dont la caméra numérique constitue la dernière révolution). Ainsi, où la décomposition du mouvement et sa projection sur écran devenaient, de Marey jusqu'au cinématographe Lumière, source de fascination (puisque ce n'était pas le sujet du film mais la reproduction en mouvement de l'objet du réel qui devenait spectacle), Varda, en redécouvrant le cinéma au travers de l'aspect ludique et arbitraire de son nouveau médium, nous permet de revenir à ce spectacle des origines où l'objet banal, lorsque plaqué sur pellicule ou bande magnétique (devenant

ainsi image), acquiert une nouvelle vie, une nouvelle forme, une nouvelle essence. C'est alors qu'en oubliant d'arrêter sa caméra, le bouchon pendouillant de l'objectif devient pour Varda prétexte à une diversion ludique lorsque cette petite erreur, insérée dans le produit final (le film), devient objet de spectacle: soit ce bouchon dansant au bout de sa corde au rythme de la musique, atteignant une vie et une existence autonome (autonomie rendue possible par son statut d'image).

Bref, plus qu'un instrument idéologique, le cinéma documentaire, de par sa réflexivité, devient pour Varda objet de découverte de soi. Le sujet «officiel» de l'oeuvre (les glaneurs), jamais dictateur de la forme et du contenu, devient alors, grâce à la caméra DV et à sa nouvelle approche du corps et des gens, un point rassembleur cohérent mais flou, laissant place au hasard et à l'impulsion subjective de l'artiste. Chez Agnès Varda, le discours ne saurait se faire sans un constructeur d'image qui, en parlant autant du sujet de sa narration que de lui (elle)-même et de l'écriture de son film, vient réécrire et réinventer de façon toute personnelle le cinéma. Agnès Varda affirmait à ce sujet: «C'est un morceau de vie, faire un film, puis l'accompagner. C'est le cinéma d'auteur, responsable de tous les choix: Quels sujets, quelles caméras, quel montage, quelle affiche, quelle façon d'accompagner le film. C'est ça la cinécriture (3)».

Ainsi, regarder LES GLANEURS ET LA GLANEUSE, c'est évoluer vers un cinéma de l'honnêteté: honnêteté envers soi et envers son sujet, mais aussi envers le spectateur, puisque la subjectivité de l'artiste ne saurait s'effacer derrière son médium au profit d'un discours transparent. Avec l'aide de cette petite caméra numérique, non contente d'introduire de la sincérité au sein de la communauté qu'elle observe, Agnès Varda parvient aussi, en tant qu'artiste, à se réinscrire elle-même au coeur de cette communauté. Que demander de plus, si ce n'est que d'en redemander encore et encore!

Bruno Cornellier

(1) Tel que défini par Bill Nichols, *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

(2) Germain Lacasse, «La postmodernité: fragmentation des corps et synthèse des images» dans *Cinéma*, Vol.7, no 1-2, automne 1996, pp.167-183.

(3) «Entretien avec Agnès Varda» (Propos recueillis par Réal La Rochelle) dans *24 images*, no 105, hiver 2001, p.9.

B- Propos d'Agnès Varda

Mon film, Les glaneurs et la glaneuse, traîne depuis quatre ans. J'ai passé un an à faire ce documentaire sur ceux qui, dans notre société, vivent de nos déchets et de nos restes. Puisqu'on est dans une société de gâchis, il y a des gens qui vivent de ce qu'ils trouvent dans les poubelles. Parmi ceux-là, j'ai rencontré des gens formidables, qui ont une vision de la société. Ils ne sont pas misérabilistes, mais simplement miséreux. Ils ont compris que devant un tel gaspillage, il faut en profiter en quelque sorte, tout en dénonçant ce que cela veut dire. Je peux vous dire que ce film « les glaneurs » a circulé un peu partout en France et dans le monde entier. Il pose partout le même problème. Ce n'est pas celui de l'économie durable, du commerce équitable, c'est celui d'une société organisée autour du fric, « du plus gagné » une surproduction, une surconsommation, sur-déchets donc gâchis. Les combats sont à tous les niveaux. On peut essayer de freiner « l'esquintage » systématique des ressources naturelles. On peut faire un document sur les archis-pauvres d'Afrique du Sud, d'Inde ou d'Amérique du Sud. Ce qui m'a intéressée c'est dire « voilà, je vis en France, c'est un pays civilisé, "culturé", riche et il y a des gens qui vivent de nos poubelles ! » Cela a secoué plus d'un Français de voir ça. [...] Chacun doit savoir qu'il est responsable de son voisin. Je crois beaucoup en l'engagement personnel. Par mon travail de cinéaste, je m'engage personnellement. Je suis une résistante !

AVANT LA PROJECTION

PISTES PÉDAGOGIQUES : COMMENT ABORDER LE FILM ?

1- PROPOSITION N°1

Les élèves ont l'habitude de réduire le cinéma aux films de fiction. Ils risquent donc d'être perturbés lorsqu'ils seront confrontés au film de Varda et d'avoir l'impression que « ce n'est pas du cinéma », qu'il ne « se passe rien »...

Pour les préparer, il est possible déjà de les amener à s'interroger sur ce qui distingue la fiction, les reportages (il n'est pas utile de mettre de limites ; le reportage sportif est aussi un reportage...) et le documentaire.

On pourra, éventuellement, prolonger la réflexion en s'interrogeant sur le rôle du médium (télévision, salle de cinéma) dans la forme du reportage et documentaire.

Cette première fiche doit susciter des interrogations et des réponses (même incomplètes ou partielles).

Ce travail préalable sera l'occasion d'évoquer Varda et la Nouvelle Vague (*Collège au cinéma* donne une culture cinématographique à nos élèves ! Cela permet également de situer l'œuvre de la cinéaste dans une histoire)

2- PROPOSITION N°2

Formule plus traditionnelle : analyse de l'affiche. Elle permet d'évoquer le documentaire et le contenu du film de Varda.

On peut combiner cette approche avec la proposition n°1.

3- PROPOSITION N°3

Cette proposition combine le travail avant et pendant la projection. On constitue des groupes qui repèrent, pendant la projection, des informations (les synonymes de glanage / à quel moment le rap de la récup' est chanté / qui cite tel ou tel écrivain)

Travail sur les mots :

- Avant le film : mots de la même famille, définition, sens propre/sens figuré
- Pendant le film : repérer les synonymes

Étude du « Rap de la récup' ».

L'entrée par la chanson du film permet de montrer la modernité du projet de Varda et la curiosité de cette femme qui, en 2000, alors que le rap est parfois vivement contesté par la culture officielle, met « le rap de la récup' » dans son film.

Les paroles permettent également de cerner le sujet du film.

3 DOCUMENTS À SUIVRE...

- FICHE ÉLÈVE : AGNÈS VARDA, LA NOUVELLE VAGUE, FICTION-REPORTAGE-DOCUMENTAIRE (QUI EST-ELLE ? COMMENT LA SITUER DANS L'HISTOIRE DU CINÉMA ? QUE FAIT-IL AVEC CE FILM ?)
- ANALYSE DE L'AFFICHE
- PAROLES



1- Agnès Varda

Née le 30 mai 1928 à Bruxelles d'un père grec et d'une mère française, Agnès Varda a grandi à Sète (Hérault). Elle a d'abord été photographe au TNP à l'époque de Jean Vilar avant de se lancer dans la réalisation, sans réelle formation.

En 1954, elle tourne un court métrage, *La Pointe Courte*. « Je n'étais répertoriée nulle part, je n'avais pas de carte professionnelle. Pour chaque film, il fallait une dérogation du CNC [Centre national cinématographique]. Je n'ai d'ailleurs obtenu ma carte que dix ans plus tard, après avoir tourné trois longs métrages et trois courts métrages. Je suis la réalisatrice n°2197. S'il y avait des numéros séparés pour les hommes et les femmes, j'aurais sans doute eu des numéros de la première dizaine. ». Elle participe à la Nouvelle Vague.

Elle réalise, entre autres, *Jacquot de Nantes* (1990), un hommage à son mari, Jacques Demy avec lequel elle a eu un fils, Mathieu Demy.

Depuis 2002, elle fait des installations vidéo.

Filmographie (extrait) :

- Cléo de 5 à 7 (1961)
- Sans toit ni loi (1985)
- Les glaneurs et la glaneuse (1999-2000)
- Les Plages d'Agnès (2009)

2- La Nouvelle Vague : faire du cinéma autrement

Mouvement cinématographique apparu en France à la fin des années 50. Ce mouvement influencera et continue d'influencer les cinéastes du monde entier (Tarantino, les frères Coen, John Woo, ...)

Les trois caractéristiques principales de ce mouvement concernent :

- La technique (utilisation d'un magnétophone portable et d'une caméra plus légère, ce qui donne la possibilité de tourner en extérieur)
- Le scénario (on refuse l'adaptation littéraire ; on brise la continuité chronologique ; on écrit le scénario au jour le jour)
- Les acteurs (de nouvelles têtes apparaissent : Jean-Paul Belmondo, Brigitte Bardot)

3- Fiction, documentaire, reportage

Repérez les caractéristiques de la fiction, du reportage et du documentaire, en répondant (Oui/Non) pour chacun des points suivants :

	Fiction	Reportage	Documentaire
Doit obligatoirement être en prise avec l'actualité immédiate			
Le journal télévisé l'utilise			
Personnages fictifs / recours à des acteurs			
Personnes réelles / pas d'acteurs			
Le scénario est écrit à l'avance			
Décor en studio			
Interventions orales du réalisateur ou d'un commentateur			
Le réalisateur se met en scène dans son film			

Qu'est-ce qu'un docu-fiction ?

ANALYSE DE L’AFFICHE

a) Informations techniques

L’affiche donne peu d’informations : le nom de la société de production (Ciné Tamaris, propriété d’Agnès Varda), le nom de la réalisatrice, Agnès Varda et le titre.

Par la suite, on a pris soin de signaler que le film a été sélectionné à Cannes en 2000.

Les élèves remarqueront d’emblée que ne figurent pas de noms d’acteurs : le film n’est donc pas, a priori, une fiction.

Le titre (« les Glaneurs et la glaneuse »), placé au milieu de l’affiche, garde une part de son mystère. Le nom commun est en effet peu connu. On remarquera cependant :

- L’usage du **singulier** et du **pluriel**, du masculin et du féminin. Qui sont ces glaneurs ? Qui est cette glaneuse ? Le titre marque-t-il l’opposition entre un monde masculin et un monde féminin ? Distingue-t-il un individu dans un groupe ? Introduit-il le passage d’une époque à une autre (autrefois les femmes glanaient, maintenant ce sont les hommes ; le film donne une large parole aux hommes).
Notons que le pluriel s’entend comme « pluriel masculin » ou comme « pluriel masculin et féminin ». Après avoir vu le film, nous savons que la glaneuse est Agnès Varda et que les glaneurs, ce sont tous les gens qu’elle a rencontrés.
La glaneuse : cela peut être une façon de souligner la **singularité de la démarche**.
- la **coordination** qui semble établir un lien entre les glaneurs, d’un côté, et la glaneuse, de l’autre. On peut y voir une forme de solidarité ou, à tout le moins, une égalité. Agnès Varda (la glaneuse) refuse de se démarquer ; elle fait partie de ceux qui glanent. Nous sommes loin de l’image de l’artiste maudit, coupé du monde ordinaire, hérité du XIX^{ème} siècle. Simplicité de la démarche....
- Le caractère doublement référentiel du titre : il fait penser au titre d’une **fable** (quelle serait alors la morale du film ?) ; il fait également penser aux **titres de nombreux tableaux** (celui de Jean-François Millet, *Les Glaneuses*, 1857 ; celui de Georges Laugée, *Les Glaneuses*, celui de Jules Breton, *Le Rappel des glaneuses*, 1839, celui de Pissarro, *Les Glaneuses*, celui de Léon Augustin L’hermitte, *Les Glaneuses*, 1898).

Le lettrage du titre :

Après avoir noté sa grande sobriété -qui sied au contenu du film-, on constate qu’il accentue les horizontales (un peu comme dans le tableau de Pons, lequel dit : « cet essuie-glace, c’est une affirmation »). Ce titre est donc une affirmation, voire une revendication.

b) L’image/les images

L’affiche est divisée en trois parties.

- La partie supérieure : le monde ancien

Elle donne sur l’horizon. Le paysage est champêtre et inscrit le glanage, historiquement, dans une société agricole.

Le film s’emploiera à montrer que l’activité perdure dans nos sociétés modernes. Dans le même temps, cette partie de l’image s’oppose aux images de la partie inférieure.

Il y a donc un double mouvement :

- Un mouvement vertical qui distingue trois parties dans l’affiche (monde ancien, passage de l’ancien vers le nouveau, le monde moderne)
- Un effet de travelling arrière qui nous mène de l’horizon jusqu’au premier plan (ces détails imperceptibles au début et que nous voyons un dernier : n’est-ce pas le regard du glaneur qui doit se pencher pour récupérer ce qui invisible dans un premier temps ?).

Les deux mouvements ne se contredisent pas mais se complètent.

- La partie médiane : passage de l’ancien au nouveau

Elle correspond, *grosso modo*, à l’emplacement du titre. Nous sommes, cette fois-ci, en plein champ avec deux personnes qui glanent. Les personnages illustrent le titre et, par leur posture, rappellent le tableau de Millet. Ils sont tournés vers deux directions opposées (Passé / Présent ??)

Champ, glanage, tableau de Millet : faut-il alors considérer que le film est entièrement tourné vers le passé. Certainement pas, car avec une rare subtilité, Agnès Varda assure le passage vers le monde moderne.

Ce passage se fait grâce au cinéma. Remarquons, en effet, que les personnages ainsi placés dans le titre semblent être les photogrammes d’un film qui est en train de se faire et que signe la glaneuse.

- La partie inférieure : le monde moderne

La partie inférieure correspond à la fin de notre lecture. Elle nous permet de passer d’un plan général (l’horizon) à un gros plan/des gros plans.

Les cinq photogrammes représentent :

- ✓ l’acte de glaner. Nous voyons de petites images comme le glaneur voit le grain. Les images sont dans l’herbe, au milieu d’un champ.
Cette fois-ci ce ne sont pas des grains qui sont glanés mais des images (les glaneurs ont laissé place à la glaneuse). Le filmage est assimilé au glanage : le geste de la main ressemble à un objectif qui « glane » le camion qui passe (1^{er} photogramme)
Ce geste de la main renvoie à l’enfant qui est en nous et qui s’amuse à « glaner » les objets lors des interminables voyages en voiture.
- ✓ La question du temps : l’horloge sans aiguilles. Arrêt sur un moment particulier / arrêt sur image. Les photogrammes sont ici des arrêts qui mis bout à bout constituent un film.
- ✓ La modernité : le camion, le gant de boxe, les vêtements de l’homme, la matière de l’horloge.
- ✓ Une méthode : capter / laisser faire le hasard (la forme de la pomme de terre ; de même l’image du chien avec son gant de boxe)
- ✓ Des sentiments : l’amour (la pomme de terre en forme de cœur), la compassion, le retour à l’enfance. Le film mêle l’intime et le public.

QUESTION DE LANGUE

1- Glaneur

- a) Rechercher la définition du mot, ainsi que des mots de la même famille.
- b) Distinguer le sens propre et le sens figuré
- c) Synonymes (*à relever pendant la projection*)
 - ✓ Grappillage (tout ce qui tombe)
 - ✓ Glanage (tout ce qui monte)
 - ✓ Biffer (l'artiste qui va sur les emplacements des *encombrants*)
 - ✓ Trouvailles (mot écrit / Varda y achète un tableau)
- d) Pour les latinistes : travail étymologique sur le **déchet**.

Cado, is, ere, cecidi, casum

- a) Cherchez la signification principale de ce verbe.
En vous appuyant sur vos connaissances, expliquez comment *cAdere* a pu donner le verbe français *choir*. Ajoutez au verbe français les préfixes *dé* puis *é(x)*. Donnez les participes passés de ces deux verbes. Décomposez le mot *méchant*.
- b) Que signifie *cherra* dans l'expression célèbre du Petit chaperon rouge : « *Tire la bobinette et la chevillette cherra* »
- c) Quel adjectif français l'adjectif *caducus* a-t-il donné ? Donnez sa définition.
- d) Sachant que *cadere* devient *-cidere* lorsque la forme verbale est composée, formez de nouveaux verbes latins avec *cadere* et les prépositions *ad* et *ob*.
Donnez le temps et le mode de *occidens*. Quel mot français vient de ce mot latin ?
- e) Cherchez la signification de *casus, us, m* et *occasus, us, m*. À quelle déclinaison ces mots appartiennent-ils ?

Réponses :

- a) Tomber / c devant a devient ch et ere devient oir, la syllabe non accentuée chute. / échoir, déchoir ; échu, déchu / mé-chant : « tombant mal »
- b) Cherra : futur simple de choir, tombera.
- c) caduc, caduque
- d) Accidere, Occidere. Accident, occident.
- e) Chute, occasion / 4^{ème} déclinaison

Par rapport au film :

En quoi ces mots trouvent-ils un écho dans le film : *choir, déchet, méchant* ?

Ces mots sont également l'occasion :

- a) de définir le *déchet*.
- b) de se demander si les pauvres ne sont pas parfois considérés comme les déchets de la société.
- c) si la méchanceté n'est pas une forme de déchéance.

2- Textes des chansons / textes littéraires

Pistes d'analyse pour le texte *Rap de récup'*.

- 1- Les marques d'énonciation (je, tu, présent)
- 2- Sentiments de celui qui chante (vocabulaire affectif)
- 3- Le rap comme expression orale-écrite : montrer ce qui relève de l'oral (y'a, ouaih, t'as / absence de *ne* : t'as qu'à... / parataxe... / apocope : récup'), ce qui relève de l'écrit (rimes / paronymie : courir-pourrir, baisser-abaisser)
- 4- Niveau de langue familier (ouf, bouffe, des trucs, récup', en galère)
- 5- Deux mondes qui se côtoient (celui du dénuement, de l'anonymat [ils] et celui de l'abondance)

6- Figure de style : accumulation, opposition

7- Attitude de celui qui glane (opposition se baisser / s'abaisser

Si le glanage est d'un autre âge,
le geste est inchangé dans notre société
qui mange à satiété
glaneurs agricoles ou urbains
ils se baissent pour ramasser
y'a pas de honte,
y'a du tracas
du désarroi
Se baisser
mais heureusement pas s'abaisser
mais je dois t'avouer
que quand je les vois se pencher
j'ai le coeur blessé
ça me fait mal de les voir récupérer
pour se nourrir
obligés de ramasser de la nourriture
même en train de pourrir
courir dans les marchés
pour manger
ce que les gens jettent
ils guettent
ce qui peut encore rester
et même les restes
ils récupèrent
ce qui à nos yeux n'a plus de valeur
et ramassent par terre
avant les balayeurs
pour nous un rien
peut être pour eux beaucoup
ils font le tour des quartiers
pour assouvir leur faim
lorsqu'ils en ont besoin
hier comme aujourd'hui
et encore pour demain
les gestes seront les mêmes

les restes seront leurs gains...
Quand je pense à la bouffe jetée
gâchée
si t'es pas ouf
sensé
y'a de quoi être fâché
Si demain t'es mis dehors par ta femme
lâché
en galère
pendant que toi tu perds
tu seras content de savoir où se récupérer
la nourriture.
Ouaih ouaih
y a des matelas sur le pavé
récup de rue, rap de récup,
des belles machines à bien laver
des frigidaires endommagés
des canapés très fatigués
t'as qu'à te baisser pour te meubler
Ouaih ouaih
des gazinières et des coussins
des fauteuils-club des fauteuils biens
des vieux sommiers tout déchirés
des canapés tout équipés
des chaises en bois des pneus tout plats
Ouaih ouaih
des trucs en pierre et en rotin
des gazinières et des coussins
t'as qu'as t'baisser
les ramasser
les trucs jetés
abandonnés
et des télés
rap de récup
télés cassées
rap de télé...

1- Comptine de 1925

lundi des patates

mardi des patates

mercredi des patates aussi

jeudi des patates

vendredi des patates

samedi des patates aussi

mais le dimanche

jour du Seigneur

nous mangeons des patates au beurre

2- Joachim de Bellay

Comme le champ semé en verdure foisonne,
De verdure se hausse en tuyau verdissant,
Du tuyau se hérissé en épi florissant,
D'épi jaunit en grain que le chaud assaisonne :

Et comme en la saison le rustique moissonne
Les ondoyants cheveux du sillon blondissant,
Les met d'ordre en javelle, et du blé jaunissant
Sur le champ dépouillé mille gerbes façonne :

Ainsi de peu à peu crût l'empire Romain,
Tant qu'il fut dépouillé par la Barbare main,
Qui ne laissa de lui que ces marques antiques,

Que chacun va pillant : comme on voit le glaneur
Cheminant pas à pas recueillir les reliques
De ce qui va tombant après le moissonneur

.

3- *Le Cid*, Corneille

ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie !
N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ?
Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ?

Après La projection

1- EN REGARDANT, EN SE PROMENANT

Pistes pédagogiques

Plusieurs fois, Agnès Varda nous montre des camions sur la route. Cette image récurrente est une invitation à regarder le film comme un voyage.

De même que le réseau routier se compose de routes nationales et de routes départementales voire de chemins vicinaux [avec des routes coupées, parfois] le film est composé de grandes voies et de voies parallèles.

Qu'est-ce que les élèves ont retenu du film ?

I-

Pour les aider à s'y retrouver, proposons-leur de faire *la route principale du film (DOCUMENT p.16)* et d'en retrouver les 7 bornes/étapes. On prendra soin de donner un titre et un épisode afin de faciliter leur recherche.

Consigne aux élèves : Replacer sur la route (document joint) les 7 étapes suivantes :

1. Définition du glanage (lecture du dictionnaire et visite d'Orsay)
2. Définition du glanage (l'avocat dans les choux)
3. Epilogue : fuir l'orage
4. Glanage à la campagne (épisode des patates, la vie dans la caravane)
5. Glanage en ville (Salomon et son ami asiatique, le roi de la ville, le glaneur-instituteur)
6. Le glanage artistique (comment faire un tableau ou une sculpture avec des déchets ?)
7. Plaisir du glanage (ramasser les huitres ou faire les vendanges)

Pouvez-vous donner quelques voies secondaires ?

II-

On demandera de situer sur une carte de France les différents déplacements de la cinéaste (travail à faire en groupe ou à la maison : cela risque de prendre du temps !)

III-

Enfin, on pourra les interroger sur les types de véhicules et les raisons pour lesquelles Varda les garde dans son documentaire.

Correction :

I- La route du Film

1- Glanage : définition (I) et méthode

- ✚ Définition par le dictionnaire, la peinture, le cinéma muet, les témoignages, la chanson.
- ✚ Méthode et instrument : la petite caméra et son fonctionnement

2- Glanage à la campagne (6')

- ❖ Les patates (glanage et glaneurs pauvres)

- ❖ Les herbes aromatiques (restaurant étoilé et glanage)
- ❖ 20'56 Le raisin

3- Glanage : définition (II) (25'39)

- Glanage ou grappillage
- Glanage selon la loi
- Méthode : la petite caméra, glaner au cours de son périple au Japon

4- Glanage artistique (31'05)

- Le retour du Japon, Tapiès, Rembrandt, Utrillo
- VR99, artiste-biffeur ; Bodan Litnanski
- Pons

5- Plaisir du glanage (42'05)

- ✓ À la mer
- ✓ Les vendanges
- ✓ Un vigneron, descendant de Marey

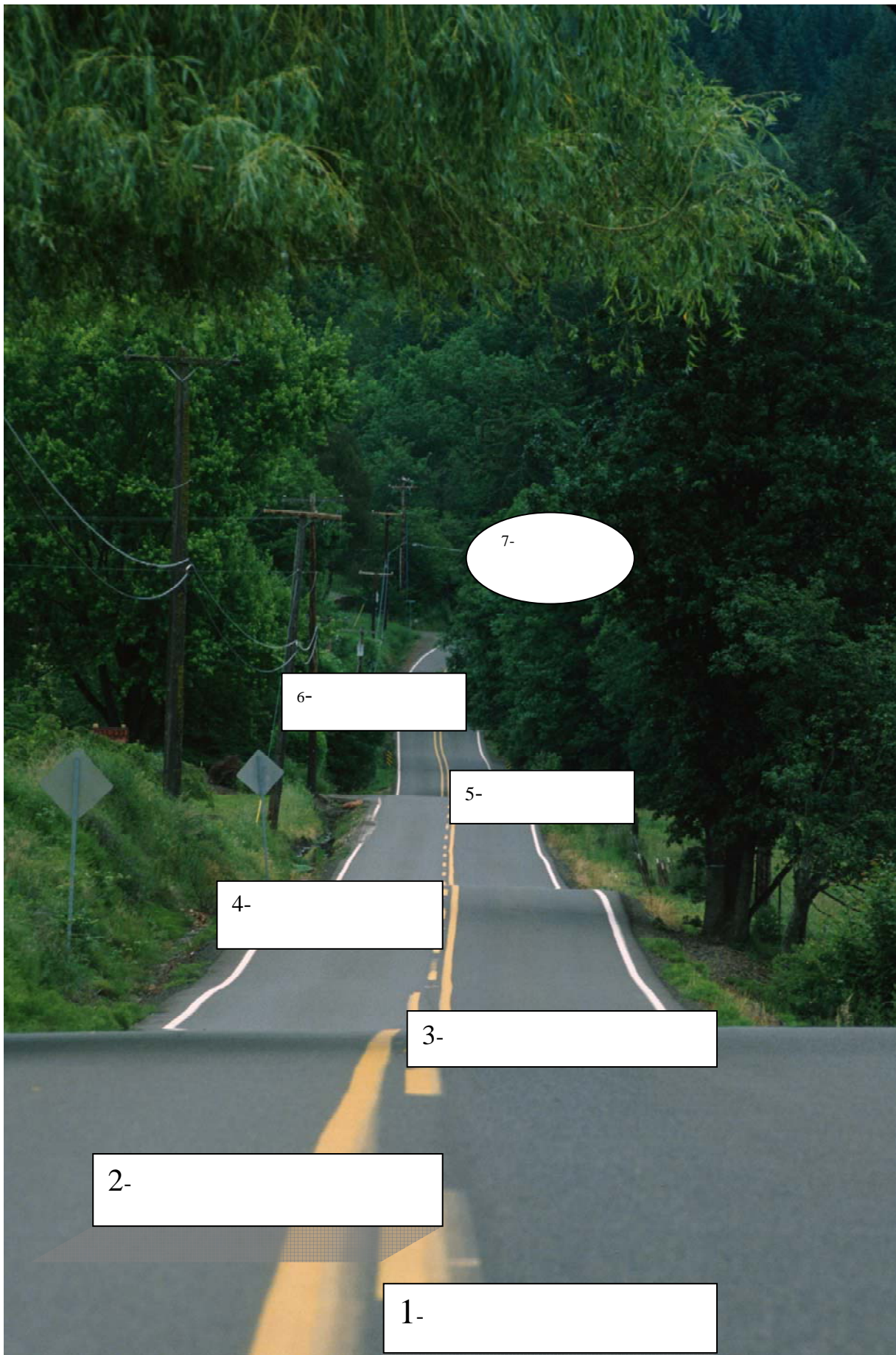
6- Glanage en ville (50'20)

- Une anecdote : des jeunes contre un supermarché
- Portraits de glaneurs urbains (depuis le roi de la ville jusqu'au glaneur-enseignant)

7- Epilogue

- ❖ Fuir l'orage : tableau d'Hédouin

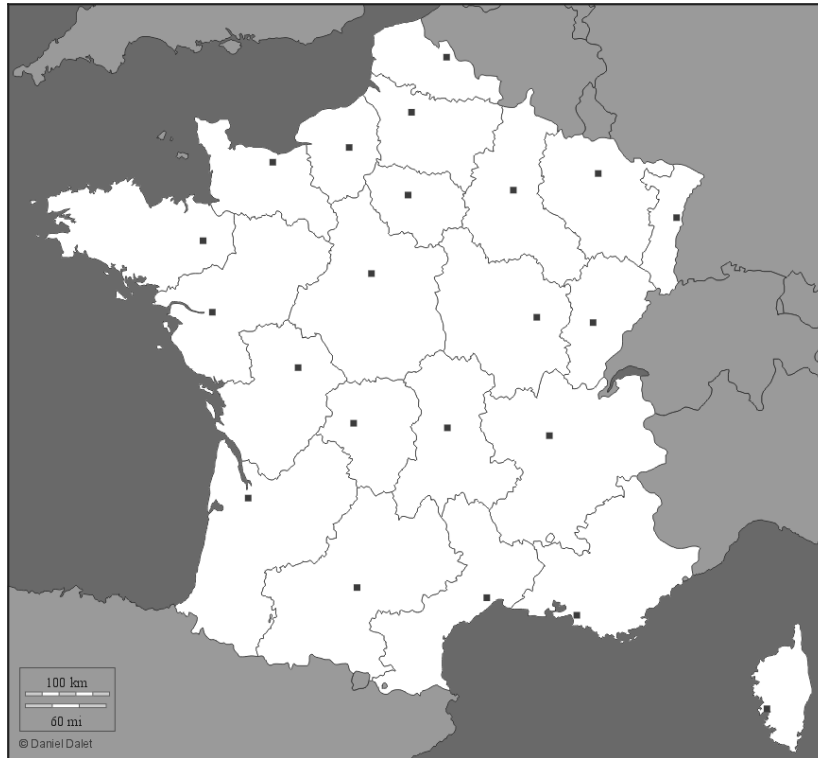
Comme routes secondaires, on peut retenir le voyage : Agnès Varda déguste des figues ; la cabane de Marey, le retour du Japon etc.



II- Voyage SUR LES routes

Replacer sur la carte les différentes étapes du voyage d'Agnès Varda :

Paris, Arras, La Beauce, La Bourgogne (Beaune), Sannois (95), Aine (Palais de Litnanski), Jura, Arles, Villefranche-sur-Saone (69), Prades, Noirmoutier.



III- VÉHICULES

Les véhicules que l'on voit sont : le train, les camions de transport, les camionnettes utilitaires (poubelles d'Arras), la voiture que Varda conduit, les tracteurs dans les champs de pommes de terre.

Leurs rôles sont variés :

a) Valeurs utilitaires :

- Ils permettent le transport des marchandises / rôle économique
- Ils permettent la relation entre les gens (Varda se déplace) / rôle social

b) Valeurs métaphoriques :

- Ils permettent la circulation des produits / le glanage est aussi une façon de faire *circuler* ce qui est *déchu*. TOUT CIRCULE DANS LE FILM.
- Ils sont arrêtés, bloqués, soumis aux aléas (la voiture par les crues) comme peut l'être le documentaire
- Ce sont de futurs déchets (de la voiture transportée par le camion jusqu'à la carcasse prête à être démontée), typiques de notre époque.

c) Valeur sentimentale








- Ils renvoient à l'enfance : le camion que Varda essaie d'attraper avec sa main, comme une enfant (cf. Publicité) / « ces beaux camions qu'on aimait quand on était petit ».






2- ANALYSE de LA PREMIÈRE SÉQUENCE : LA DÉFINITION et LA MÉTHODE

Cette première séquence permet de se poser les questions suivantes :

- 1- Quels sont les **buts** recherchés par Agnès Varda ?
- 2- De quels **outils** disposent-elles ?
- 3- Quelle sera sa **méthode** d'investigation ?

	<p>Le chat –symbole de la maison de production de Varda, Tamaris. Chat de gouttière (glaneur lui aussi), observateur. Animal à la fois totalement dedans (dans l'appartement) et dehors (il reste sauvage) – comme le documentaire de Varda qui mêle réflexions intimes et remarques sociales. Le documentaire sera un documentaire maison, artisanal. On remarque évidemment le regard du félin : une invitation à regarder pour le spectateur. Musique : violoncelle /classique. Médiocrité apparente du sujet ; grandeur de la musique.</p>
	<p>Le chat, figure tutélaire. Varda compose un tableau : derrière le désordre apparent, il y a une organisation (cela vaudra pour le film). On note l'opposition (la complémentarité aussi) entre la figure ancestrale du chat –chat totem ici- [le totem se retrouvera dans le film, avec le sculpteur-maçon] et la modernité de l'ordinateur. Question du passé et du présent.</p>
	<p>Plan sur la couverture d'un livre : le nom de Varda s'inscrit. Le livre et le film ne sont pas en concurrence, mais complémentaires (tous les arts, tous les supports seront convoqués dans le film). Le film cependant cherche à prolonger ce qui se trouve dans les livres et propose d'utiliser les moyens propres au cinéma comme instruments d'investigation. Notons que la couverture du livre représente un arbre : arbre de la connaissance, arbre du grappillage. Dernière remarque : Varda est sensible à la matière, aux objets. Elle ne prend pas n'importe quel livre....</p>
	<p>Après avoir vu la couverture, Varda présente la tranche : nous entrons petit à petit dans le sujet : nous découvrons qu'il s'agit d'un dictionnaire. Il ya un micro-scénario : l'entrée dans le monde des mots.</p>
	<p>Plan rapproché : nous entrons dans le dictionnaire. Notons comment Varda en cinq plans nous fait entrer dans l'intimité des choses et des mots. La musique s'arrête et la voix off prend le relai. Les mots de Varda se mêlent aux mots du dictionnaire. Les mots se font chair. Par ailleurs, l'intrusion du <i>Je</i> annonce un documentaire différent. L'intime n'est pas exclu.</p>
	<p>Le livre est ouvert. Voix off : lecture du texte. Varda se met dans la position de l'élève. Elle met en scène sa propre curiosité (je ne sais pas, je prends un dictionnaire, je lis la définition, et j'essaie de comprendre cette définition)</p>
	<p>Le texte est pris en gros plan : travelling. Nous sommes invités à suivre la lecture de Varda. Ainsi, Varda réussit-elle à réveiller les mots et à nous intégrer à son travail de lecture. Le livre est ancien, le mot est ancien, mais le but est d'en montrer la modernité. Le cinéma (comme l'ordinateur sur lequel trônait le chat) sont les moyens d'investigation modernes pour comprendre un phénomène ancien.</p>

	<p>Retour sur le chat. Le plan, inutile d'un point de vue strictement cognitif, permet en revanche d'indiquer la méthode de Varda : accepter le hasard, accepter qu'un événement fortuit puisse entrer dans le champ de la caméra. Elle montre les à-côtés du film. Le documentaire sur le glanage est aussi un documentaire sur la vie, le quotidien.</p>
	<p>Plan sur la glaneuse de Millet. La définition est donnée par les mots. Il existe d'autres moyens de définir : la peinture en fait partie. Méthode : après être entré dans le livre, il convient d'en sortir, pour aller dans la vie, dans le monde. Le savoir est une confrontation avec la réalité, avec le temps.</p>
	<p>Plan de situation. Contre-plongée sur l'horloge du musée d'Orsay. Nous sommes dehors (passage de l'intime à l'extime). Varda va elle-même glaner les informations indispensables. Le thème du temps est discrètement introduit dans le film (il en constituera une route secondaire importante)</p>
	<p>Succession de plans sur le tableau de Millet. Des questions surgissent : 1- Comment regarder ? Ici toutes les hypothèses sont proposées : regarder attentivement, rapidement, sans faire attention, ne pas regarder... 2- Quel rapport y a-t-il entre le tableau et le visiteur ? regarder le tableau, se regarder, ... 3- Quel rapport au temps ? Le tableau est, là, immuable, mais les visiteurs passent. Deux temps sont juxtaposés dans cette séquence. Un dernier plan montre un homme qui photographie et qui s'intercale entre nous et le tableau de Millet. Le dé clic de la photo annonce la fin de la micro-séquence de la visite. Bande-son : violoncelle / le tempo accompagne le tempo du montage.</p>
	<p>L'homme qui photographie établit un rapport voyant-vu. Nous ne sommes plus dans le musée mais avec le tableau (le cadre du tableau a disparu au profit du seul cadre cinématographique) : le rapport avec le tableau est direct –comme il l'était avec les mots du dictionnaire. Le tableau de Millet est recadré pour ne retenir que le geste de se baisser. Bande-son : sifflement d'oiseau qui permet, une nouvelle fois, de passer du dedans au dehors.</p>
	<p>Le raccord se fait sur le mot « glaner » ; c'est l'activité qui fait le lien entre les femmes du tableau et la femme qui parle. Plan rapproché sur une femme qui témoigne. 3^{ème} moyen pour définir le glanage : le témoignage direct.</p>
	<p>Plan demi-ensemble : la femme reproduit le geste. Agnès Varda souligne à la fois la continuité (le geste est le même que celui des glaneuses de Millet) et la rupture (« cela ne se fait plus », dit la femme)</p>
	<p>L'aboïement d'un chien permet de passer d'un plan à un autre. Document cinématographique. Rôle du cinéma des origines. La séquence est l'occasion d'un va-et-vient entre passé et présent. A nouveau, il s'agit de montrer la continuité et la rupture Bande-son : voix off et sifflements d'oiseaux.</p>

	<p>Plan sur une gravure (les arts visuels sont abondamment exploités : peintures, gravures, cinéma muet, cinéma parlant...).</p> <p>Travelling sur le tableau. Varda établit une relation entre le commentaire et l'image (alors que les deux temps sont distincts, elle les réunit par le montage).</p> <p>Le travelling s'arrête sur une glaneuse qui s'apprête à rentrer.</p>
	<p>Tableau sur des glaneuses qui entrent chez elles. Le tableau illustre le commentaire de la femme en voix off.</p> <p>Cette complémentarité entre le commentaire et les tableaux donnent du dynamisme à des peintures, par nature immobiles.</p> <p>On ne sait plus si la voix est celle d'une femme du XXème siècle ou la voix ressuscitée d'une de ces glaneuses du XIXème. D'autant plus....</p>
	<p>... que nous nous retrouvons devant la maison de la femme.</p> <p>La boucle temporelle est ainsi refermée. Partis du présent, nous avons fait un voyage dans le temps, avant de revenir au présent.</p> <p>Le monde a changé, mais quelque chose de la vie humaine perdure.</p>
	<p>La question du temps humain est d'ailleurs abordé par la femme : « je suis né ici, je mourrai ici ».</p> <p>Le plan continue au-delà de la stricte nécessité : Varda montre que le témoignage a été une <i>occasion</i>, un hasard (« vous m'avez eu » dit la femme). Une nouvelle fois, avec délicatesse, Varda indique la méthode qu'elle compte suivre.</p> <p>Elle signale également sa présence par la voix-off : en remerciant la femme, Varda montre l'importance qu'elle attache à la relation (égalitaire, attentive)</p>
	<p>Témoignage des champs, témoignage des villes : Varda entend ne pas séparer les deux mondes.</p>
[...]	[...]

Bilan : les lignes de force de l'analyse

- 1- Rôle du documentaire : répondre à une question (qu'est-ce que le glanage ?) / apporter un savoir. / Commencer par définir.
- 2- User de tous les moyens pour définir : paroles (écrites et orales), images (fixes et mouvantes).
- 3- Méthode : laisser faire le hasard, les rencontres ; passer de l'intime au monde (de la maison à l'extérieur)
- 4- Le glanage pose la question du regard : Que regarder ? Comment regarder ? Avec quel appareil (ses yeux ? l'appareil photographique ? un autre instrument ?). La suite montrera le passage d'une technique –la peinture- à une autre –la caméra numérique
- 5- Le glanage pose la question du temps (importances des boucles temporelles dans le film) : ce qui a changé, ce qui a perduré. Varda, dès le début ne cesse de faire des allées et retours entre passé et présent, extérieur et intérieur.
- 5- La question du temps touche évidemment la réalisatrice elle-même.

Réponses aux questions :

1- Quels buts ?

Définir le glanage, parler d'elle et du temps qui passe.

2- Quels moyens ?

Les documents (livres, peintures, film), les témoignages, les outils (un appareil photo, une caméra)

3- Quelle méthode ?

Passer du particulier au général, du personnel (intime) au collectif (extime), de l'intérieur (maison) à l'extérieur (ville).

Laisser faire le hasard des rencontres. Montrer les à-côtés du film.

3- Le GLANAGE entre RUPTURE et CONTINUITÉ : UN PROBLÈME de SOCIÉTÉ

1- Le glanage dans la culture européenne



Par la lecture et l'étude de deux textes fondateurs, on pourra montrer l'importance du glanage dans notre société.

On pourra également faire le lien entre ces textes et le passage sur **le polyptique du Jugement dernier** de Van der Weyden (20'56) (route secondaire). Cela permettra de faire comprendre aux élèves que, sous son apparence décousue, le film est extrêmement réfléchi et construit.

Deutéronome 24,19-21

Quand tu moissonneras ton champ, tu ne reviendras point chercher la gerbe abandonnée : elle sera pour l'étranger, pour l'orphelin et pour la veuve, afin que Yavhé, ton Dieu, te bénisse dans toutes tes œuvres.

Quand tu secoueras tes oliviers, tu ne cueilleras point ensuite les fruits restés aux branches : ils seront pour l'étranger, pour l'orphelin et pour la veuve, afin que Yavhé, ton Dieu, te bénisse dans toutes tes œuvres.

Quand tu vendangeras ta vigne, tu ne cueilleras point ensuite les grappes qui y sont restées : elles seront pour l'étranger, pour l'orphelin et pour la veuve, afin que Yavhé, ton Dieu, te bénisse dans toutes tes œuvres.

Le livre de Ruth, 2, 2-10

Naomi avait un parent de son mari. C'était un homme puissant et riche, de la famille d'Elimélec, et qui se nommait Booz.

Ruth la Moabite dit à Naomi: Laisse-moi, je te prie, aller glaner des épis dans le champ de celui aux yeux duquel je trouverai grâce. Elle lui répondit: Va, ma fille. Elle alla glaner dans un champ, derrière les moissonneurs. Et il se trouva par bonheur que la parcelle de terre appartenait à Booz, qui était de la famille d'Elimélec. 4 Et voici, Booz vint de Bethléhem, et il dit aux moissonneurs : « Que l'Eternel soit avec vous ! » Ils lui répondirent : « Que l'Eternel te bénisse ! ». Et Boaz dit à son serviteur chargé de surveiller les moissonneurs : « A qui est cette jeune femme ? » Le serviteur chargé de surveiller les moissonneurs répondit : « C'est une jeune femme moabite, qui est revenue avec Naomi du pays de Moab » Elle a dit : « Permettez-moi de glaner et de ramasser des épis entre les gerbes, derrière les moissonneurs. Et depuis ce matin qu'elle est venue, elle a été debout jusqu'à présent, et ne s'est reposée qu'un moment dans la maison ».

Booz dit à Ruth : « Ecoute, ma fille, ne va pas glaner dans un autre champ ; ne t'éloigne pas d'ici, et reste avec mes servantes. Regarde où l'on moissonne dans le champ, et va après elles. J'ai défendu à mes serviteurs de te toucher. Et quand tu auras soif, tu iras aux vases, et tu boiras de ce que les serviteurs auront puisé ».

Questions :

Texte 1

- 1- Quel est le temps utilisé ? Quelle est la valeur de ce temps ?
- 2- Quels sont les trois fruits évoqués dans cet extrait ? Pourquoi ce choix ?
- 3- À qui seront laissés les fruits ? Quel est le point commun entre les trois personnages ?
- 4- Dans quel but faut-il laisser les gens glaner ?

Texte 2

- 1- Quelles informations montrent la richesse de Booz ?

- 2- Quelle est la situation économique de Ruth ?
- 3- Quel est le trait de caractère principal de Ruth ?
- 4- Comment Booz réagit-il devant Ruth ?
- 5- Pour quelle raison réagit-il ainsi ?

Des textes au film

Quel passage du film évoque la religion dans le film ? Ce passage est-il complètement déconnecté du reste du documentaire ou contraire s'y inscrit-il parfaitement ?

2- Le glanage hier et aujourd'hui

Piste pédagogique

Indiquer la différence entre glanage et grappillage. Indiquer les espaces géographiques où le glanage a lieu.

Montrer les différences entre le glanage tel qu'il était pratiqué autrefois et tel qu'il est pratiqué aujourd'hui.

Indiquer les raisons de glaner.

a) Différents types de glanage ou de grappillage

On différencie le glanage et le grappillage.

Puis on distingue :

- glanage à la campagne, à la mer et en ville.
- Le glanage artistique
- Le glanage psychanalytique.

b) Le glanage autrefois et aujourd'hui

Varda note que le glanage autrefois était une activité essentiellement **féminine**, **communautaire**, avec une dimension **festive**.

Aujourd'hui le glanage est **masculin**, **solitaire** et **sans dimension festive**.

c) Raisons du glanage

- Plaisir (ramasser les huitres, récupérer les encombrants, trouver les meilleurs produits pour le cuisinier)
- Intérêt (avoir les meilleurs produits gratuitement : le restaurateur)
- Solidarité (les restaurants du cœur, l'épisode avec Salomon et son ami l'asiatique)
- Création (Hervé, le *biffin*)
- Nécessité vitale (épisode de Claude, le chauffeur routier ; Alain, l'instituteur)
- Raison éthique (François, le défenseur des oiseaux)

d) Attitudes face au glanage

- ❖ Attitude de l'État : le tolérer en l'encadrant par la loi. C'est une façon de « contrôler » les pauvres.
- ❖ Attitude des privés : l'accepter (implicitement ou explicitement) ou le combattre (utilisation de d'eau de Javel sur les produits /« les vignerons se sont protégés de ça »)

4-COMMENT PARLER DES GENS ? COMMENT LES INTERROGER ?

Pistes pédagogiques

Le film peut être l'occasion pour les élèves de s'interroger sur la mise en scène des témoignages.

Un documentaire (comme un reportage), ce n'est seulement interroger les gens, c'est les **montrer**. Le réalisateur fait donc des choix.

Questions :

1. Où les gens sont-ils filmés, d'une manière générale ?
2. Quels sont ceux qui sont filmés chez eux ? Pourquoi ?
3. Sont-ils nommés, prénommés ? restent-ils anonymes ?
4. Que portent-ils comme vêtements ?
5. Comment Agnès Varda les intègre-t-elle dans son documentaire ?
6. Analyse d'une séquence d'introduction.

1- Les gens sont filmés dehors, sur les lieux du glanage. La majorité des témoins se trouvent à l'extérieur, comme si Varda refusait d'entrer dans la maison. La première séquence est, de ce point de vue, éclairant : la femme est interrogée dans le champ qui jouxte son mas, mas que nous voyons mais dans lequel nous ne pénétrons pas.

Lorsqu'il s'agit de patron ou du directeur, Varda les fait poser devant un bâtiment caractéristique (un silo, des caddies de supermarché, devant les tracteurs, dans le verger), voire à l'intérieur de l'usine. Pour le restaurateur, elle le montre devant ses fourneaux.



Lorsque ce sont des glaneurs, elles montrent toujours en train d'accomplir le geste.

2- Les seuls témoins à être filmés chez eux sont : le psychanalyste et les artistes. Dans ce cas, on peut considérer la maison comme le lieu de travail.

Qu'en est-il de Claude et d'Alain ?

Dans ces deux cas-là, on ne peut pas vraiment parler de « maison » : l'un se trouve dans une caravane de clochard, l'autre dans un foyer.

Les deux lieux sont plus ici des indices de pauvreté que de véritables maisons. La caravane est ouverte à tous vents (la buée qui sort de la bouche de Claude prouve que la température intérieure n'est guère plus élevée que la température extérieure / il n'y a pas d'électricité, pas d'eau sinon un robinet dans un champ).

3- Varda ne donne aucun nom. Tous les témoins sont désignés soit par leurs fonctions, soit par leurs prénoms. Trois raisons à cela : s'intéresser à ce qu'ils ont à dire, en dehors de toutes autres considérations ; préserver l'anonymat des plus pauvres ; établir un rapport de familiarité – créer l'empathie.

Trois exceptions : le chef cuisinier, mais son nom est « une marque de fabrique » ; le psychanalyste et les artistes déjà connus.

4- Varda demande à ses témoins de garder leurs vêtements professionnels : le paysan a une cote bleue ; l'avocat, une robe ; ...

Les séquences avec la juge et les deux avocats résument la méthode de Varda : demander aux témoins de rester dans leur fonction.

Pour le restaurateur, elle s'amuse à le faire poser avec des citrouilles

Il y a évidemment un jeu de la part de Varda : elle s'amuse de ces « déguisements » (il a l'air d'un santon, dit-elle du chef-cuisinier), de l'incongruité de ces vêtements dans certains lieux (l'avocat des villes et l'avocat des champs : presque une fable de La Fontaine)



5- Le plus souvent, Agnès Varda montre les témoins en train d'agir. Si l'on excepte les hommes de lois ou les artistes, tous glanent pendant qu'ils parlent ou sont invités à refaire les gestes (la femme du mas).



Pour les personnes les plus importantes de son documentaire, elle met en scène la rencontre (ce qui est rarement fait dans un reportage). C'est naturellement une façon de rappeler que ce film est fait de hasards.

Deux exemples méritent d'être analysés plus longuement : la rencontre avec Claude et la rencontre avec Claude et avec Alain.

Rencontre avec Alain :

Ce qui est passionnant dans cette rencontre, c'est que Varda

1- Explique la rencontre dans son commentaire et par l'image

		<p>Commentaire de Varda : Deux heures passées, j'ai fini de faire mes achats, j'attends la fin du marché. Je remarque un homme avec un gros sac qui mange sur place. De temps en temps, je le revoyais, toujours avec son sac. [...] (<i>voix off</i>)</p>
4 Plans sur Alain (demi-ensemble) / avec à chaque fois un obstacle (un homme qui passe, le cadre d'un étal, un arbre,...)		
		<p>Le jour où il a mangé du persil, je me suis approché (<i>voix off</i>) Dialogue –en <i>off</i>– sur les vertus du persil</p>
Gros plan sur le persil – « l'objet » sert d'intermédiaire à la rencontre.		
		<p>Dans les semaines qui ont suivi, je l'ai filmé plusieurs fois</p>
Plans de plus en plus rapprochés		

2- Elle fait tout un travail de montage sur les paroles et les images d'Alain.

D'abord, elle dissocie parole et image :

- Quasiment tous les propos d'Alain sont en *off*, comme si la réalisatrice voulait montrer l'opposition entre l'image qu'il donne (un mendiant, un pauvre) et ce qu'il est réellement. En fait, elle oppose les apparences (l'image) et la réalité (les propos).

Mais l'opposition est encore trop facile car l'image n'est ni fausse ni vraie, ou, plus exactement, elle toujours vraie **et** fausse. Elle n'est pas monovalente. C'est pourquoi, Varda, ensuite, oppose l'image diurne (Alain **solitaire**, en train de vendre ses journaux) et l'image nocturne (Alain **solidaire**, alphabétisant les étrangers)

- Les paroles sont associées à l'image (i-e- nous voyons Alain interrogé) uniquement lorsque, le soir, il s'apprête à donner son cours.

La vérité du personnage est donc là : complexe.



5-COMMENT exploiter LES TABLEUX ?

Questions

- 1- Quels tableaux ? Quels artistes ? Faire une recherche sur chacun de ces artistes.
- 2- Où les tableaux sont-ils vus ? Pourquoi ?
- 3- Comment les tableaux sont-ils intégrés au film ? On pourra s'aider des quatre photogrammes suivants :



- 4- Qu'est-ce qu'un tableau ? Qu'est-ce que l'art ?

Réponses

- 1- Les différents artistes cités sont :
références picturales-vues : Hokusai (*La Vague*) / *Les Tournesols*
références nommées : Tapiès, Quo Quiang, Borderie
références montrées : Van der Weyden, Rembrandt, Millet, Breton, Hédoin, Utrillo
références interrogées : Louis Pons, VR99, Litnanski, Sze, Rizzi
références filmiques : Marey, Demy
 - 2- Les tableaux sont vus dans les musées (Varda se déplace pour les voir), dans les livres, sur des cartes postales.
 - 3- Varda filme les tableaux de quatre façons différentes :
 - Le tableau seul. Il occupe le cadre du film.
 - Le tableau recadré pour les besoins.
 - Le tableau et son environnement (le public du musée d'Orsay, le tableau dans le sous-sol et avec les conservateurs)
 - Le tableau mis en scène (la séquence avec « Varda glaneuse »).
- Les choix répondent à des buts différents :
- Le tableau est pris pour lui. On nous le présente. Il sert de référence culturelle.
 - Le tableau illustre le commentaire ou complète un propos entendu voix off
 - Le tableau lui-même est exclu, comme les pauvres dans la société. Il objet de glanage. (on va les chercher dans les réserves du musée)
 - On s'intéresse à la façon de regarder (le musée d'Orsay).
 - On établit un pont entre hier et aujourd'hui.
- 4- Ce film est l'occasion pour les élèves de s'interroger sur la notion d'Art. À partir de quel moment une réalisation est-elle une œuvre d'art ?
Plusieurs réponses sont possibles (sans jugement de valeur). Une réalisation, un « bricolage » est une œuvre d'art lorsque :

- Elle est dans un musée
- Elle est désignée comme œuvre d'art (par un cadre) (Episode des taches au plafond qui deviennent des Tapis)
- Elle rapporte de l'argent (« où s'arrête le jeu, où commence l'art [...] la récup' ménagère est entrée dans le marché de l'art et quand je dis marché, je ne dis pas bon marché ») [séquence 57')
- Elle a perdu sa valeur utilitaire (le balai accroché vs le balai qui balaie / la main de l'artiste vs la main du balayeur)

6-UN autoportrait

Pistes pédagogiques

Les élèves (surtout de 3^{ème}) pourront rappeler les caractéristiques de l'*autobiographie* et s'appuyer sur ce qu'ils savent pour interroger le film. Ils pourront à cette occasion distinguer *autobiographie* et *autoportrait*.

- 1- Que savons-nous de Varda à travers ce film ? [son environnement, ses activités, ses goûts]
- 2- Qui la filme ?
- 3- Le passage du temps. Comment est-il traduit par Varda ?

1—Autoportrait : JE

a) Son environnement :

Quelques plans de sa maison (bureau, entrée, salle principale), des taches sur les plafonds, les fuites d'eau (négligence ? pauvreté ?)

Sa famille est à peine évoquée, sinon avec une photo de Mathieu Demy, sur le catalogue d'un festival japonais et un couple en noir et blanc (ses parents ??)

b) Ses activités

Cinéaste et photographe (on aperçoit un livre fait avec ses photos)

Au Japon (où il est célébré : des festivals lui sont consacrés)

Courrier abondant qui montre qu'elle est reconnue par de nombreux cinéphiles.

c) son caractère, ses goûts

Elle aime les chats, les figues

Elle aime chiner, **glaner** (cartes dans ses voyages)

Ses hésitations : « J'ai envie, pas envie de filmer » (l'homme assis près du pont d'Arles) / l'envie de s'en mêler et ça ne nous regarde pas »

Elle joue parfois comme un enfant (jeu avec les camions : « c'est comme un jeu d'enfants »)

2- Qui la filme ?

Parfois elle est filmée (séquence dans la chambre d'hôtel, dans la voiture quand elle conduit, quand elle lit son courrier...).

Parfois elle se filme, **sans narcissisme**. **La preuve : elle se montre malade**, vieille (ses cheveux qui tombent, sa main de « bête ») ; elle casse son image avec la petite caméra (doc. 1) et des reflets dépréciatifs (doc.2)



Document 1



Document

La petite caméra permet de « rentrer dans l'horreur ».

- On pourra faire une comparaison avec les premières lignes de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris.

3- Le passage du temps

L'autoportrait est une façon de prendre la mesure du temps qui passe (cf. REMBRANDT)

Il y a donc un jeu entre le présent et le passé. Varda, dans ce film, évoque le présent (le Rap, la situation économique en l'an 2000 –la date est précisée-) et le passé.

D'où l'importance des horloges (Orsay, l'horloge sans aiguille) et les marques du passage du temps :

- Les taches sur les murs
- Les mains « qui disent que c'est bientôt la fin »
- Les taches sur les mains
- La nature (plus que la ville) : les fruits blets, pourris (exemple : « la figue presque de l'alcool ») / les récoltes terminées / la plante asséchée
- Récit de souvenirs : l'adulte qui se souvient avoir confondu *Glanum* et *glaner* ; le couple qui raconte sa rencontre au bal.
- Marey et la chronophotographie : « dessiner le temps », comme Varda.

Le Jugement dernier et le mouton mort sont aussi des instants de méditation sur la mort.



7-L^e MONTAGE

1- Montage-clip (2'45-3'41)

Le *Rap de récup'* est monté sur des images. Il y a, dans ce cas, une interaction étroite entre la musique et les images.

On s'intéressera à l'entrée et sortie de la musique et au rapport son-images.

a) La musique commence sur le plan recadré des *Glaneuses* de Millet (2'45) : le sujet de la chanson est posé (« si le glanage est d'un autre âge.. »)

b) Sur l'intro, Varda dit les paroles du rap : une façon de faire le lien entre le documentaire et le rap.

c) Puis la chanson est lancée ; les images suivent le tempo donné par la boîte à rythme ; chaque temps marqué est l'occasion de changer de plan.

Notons au passage que dans les images proposées on aperçoit certains des futurs interviewés (Salomon, Alain...).

Toutes les images reproduisent le même geste. Les glaneurs sont ceux de la ville / le rap est une musique des cités (il y a donc adéquation entre le décor et le choix de la chanson)

d) La musique sort avec un plan sur le champ de pommes de terre ; le film lui-même sort de la ville pour aller à la campagne.



2- Montage

Le montage ne consiste pas à mettre des plans les uns à la suite des autres. Il permet d'établir des rapports. Voici, en vrac et sans exhaustivité, des exemples pris dans le film :







- ✓ Rapport de continuité : s'approcher d'un personnage (plan ½ ensemble / plan moyen / plan rapproché)
- ✓ Créer une dynamique : on entre dans un lieu par trois plans [l'arrivée à Arras]
- ✓ Mettre en avant une thématique : le geste du glaneur / la folie (danse de panneaux)
- ✓ Relier ce qui est discontinu : un commentaire est complété par une autre personne, dans un lieu différent [le conscrit : 23'10]
- ✓ Créer une opposition : les riches/les pauvres [Claude dans sa caravane et le restaurateur], le balai des artistes/le balai des éboueurs.
- ✓ Créer des chocs, des contrastes... (le balai des artistes/ le balai des éboueurs)

Le montage peut se faire *cut* ou avec *raccord* (raccord mouvement, raccord-son, raccord couleur)

Mais plutôt que de rentrer dans les détails, il est plus intéressant d'étudier une séquence, afin de voir le plus précisément possible comment Varda passe d'une image à une autre, d'un lieu à un autre

Séquence : Les réfrigérateurs (1 h 01) : PRINCIPE DU COQ À L'ÂNE

Cet extrait est amené par le personnage de Salomon ; il fait de la récupération, notamment des réfrigérateurs. On le voit en transporter un. Puis.... (**en caractère gras : ce qui impose le changement de plan**)

		Plans sur des réfrigérateurs .
		Un dernier plan sur les réfrigérateurs avec des décalcomanies d'enfants .
		Des enfants courent vers un bâtiment (avec le panneau : les rois de la récup') Un collectif s'amuse avec les réfrigérateurs
		<i>Raccord mouvement</i> Entrée des enfants dans le hall. On découvre les réfrigérateurs aménagés .
		Exemples d'aménagement <i>Musique exotique pour unifier les plans</i> .
		Un frigo-manifestation . (3 plans de plus en plus resserrés + son d'une manifestation : « Libérez nos camarades ») Porte qui se ferme
		<i>Raccord son</i> Une vraie manifestation (lutte pour un monde meilleur) Parcours : Nation- Denfert-Rochereau .
		Le lion de Denfert-Rochereau , en bronze
		Le lion d'Arles est en pierre
		Plans sur Arles avant de retrouver des glaneurs de fruits .

SOMMAIRE

Avant-propos : comptes-rendus.....	2-4
AVANT LA PROJECTION	
Comment aborder le film.....	6
➤ Fiche Varda.....	7
➤ Analyse de l’affiche.....	8-9
➤ Question de langue.....	10-12
APRÈS LA PROJECTION	
1- En regardant, en se promenant.....	14-17
2- Analyse d’une séquence : définition et méthode.....	18-20
3- Le glanage : rupture et continuité, un problème social.....	21-22
4- Comment parler de gens ? Comment les interroger ?.....	23-25
5- Comment exploiter les tableaux ?.....	26-27
6- Un autoportrait.....	28-29
7-Le montage.....	30-31

POUR TOUTS RENSEIGNEMENTS SUPPLÉMENTAIRES, TOUTES REMARQUES

Yannick.lemarie@ac-nantes.fr