

Agnès Varda : un regard de femme entre réel et imaginaire

Autor(en): **Berg, Briana / Varda, Agnès**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **L'Émilie : magazine socio-culturelles**

Band (Jahr): **[97] (2009)**

Heft 1529

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-283258>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Agnès Varda un regard de femme entre réel et imaginaire



Les plages d'Agnès un film de Varda©2008-CINE TAMARIS

Du 20 avril au 29 juin, le ciné-club universitaire de Genève invite à flâner dans l'univers d'Agnès Varda, un voyage en dix films comme autant de leçons de cinéma, au gré d'un regard singulier et généreux qui explore depuis cinquante-quatre ans les chemins de traverse entre réalité et fiction. Avec en point d'orgue, la sortie en salles du dernier film en date de la réalisatrice *Les Plages d'Agnès* (2008), un patchwork d'images autobiocinématographiques d'une «petite vieille rondouillarde et bavarde qui raconte sa vie.» (1)

Briana Berg

Agnès Varda n'a pas pour prétention de restituer le réel, elle y perçoit une poésie qu'elle se plaît à retranscrire. Elle puise son inspiration dans l'art pictural, les classiques de la littérature et du théâtre autant que dans la réalité qui l'entoure. Ce sont les êtres bien concrets qui l'intéressent le plus: «... rien ne m'excite autant que de trouver dans la vie réelle des modèles et des personnages pour les filmer... ou pas.» (2) Réalité et imaginaire s'enchevêtrent de manière originale dans tous ses films. Le tout premier, *La pointe courte* (1954), oppose des scènes du quotidien des pêcheurs locaux à la dérive fictionnelle d'un couple sur le point de se séparer; l'idée de cette juxtaposition naît de la lecture d'un roman de Faulkner. *Cléo de 5 à 7* (1961) est une variation sur le thème de la jeune fille et la mort, mis en scène en temps réel, dans un parcours existant à travers les rues de Paris, en prises de vues naturelles. *Jacquot de Nantes* (1991) est une reconstitution fictive de l'enfance de Jacques Demy, époux de Varda, dans laquelle s'insèrent des extraits de films du cinéaste et des images de celui-ci. Avec *Kung-Fu Master* (1987), le réel dialogue encore plus étroitement avec la fiction: les filles de Jane Birkin, son frère, ses parents y jouent leur propre rôle et le fils de Varda se trouve au centre du récit; tous sont filmés dans la demeure de l'actrice ou chez ses parents en Angleterre. «La texture de *Kung-Fu Master*, film de fiction, c'est la réalité de Jane, de sa famille, et la réalité de Mathieu. Nos vérités de

femmes, nos enfants, nos familles, nos maisons se sont infiltrés dans les fictions, et dans nos métiers.» (3) Agnès Varda s'est lancée dans ce tournage au milieu de la réalisation de *Jane B. par Agnès V.* (1987), un portrait de Jane Birkin qui dépeint autant l'actrice anglaise que la réalisatrice française. Dans cette construction à deux, Varda échafaude un commentaire sur la nature de la représentation et son rapport à la réalité; *Kung-Fu Master*, basé sur un scénario imaginé par Birkin, devient ainsi un élément de plus sur Jane à ajouter à son portrait-collage entre biographie et fiction. Quant au film préféré de la cinéaste, *Documenteur* (1981), dont le titre annonce déjà le mélange des genres, il s'agit d'une histoire inventée à partir de sa propre réalité, interprétée par sa monteuse et par son fils, Mathieu Demy.

(1) *Les Plages d'Agnès* (2008)

(2) Agnès Varda. *Varda par Agnès*. Ed. Cahiers du cinéma, Paris, 1994.

(3) Françoise Audé. Conversation avec Agnès Varda, in *Positif*, n°325, mars 1988.

Ce jeu sur les frontières entre réalité et fiction est accentué par le fait qu'Agnès Varda participe toujours du récit, et ce dès son premier film, dès ses tout premiers plans. Dans *La pointe courte*, la caméra dialogue avec les pêcheurs, s'infiltré dans leur domicile et dans leurs relations, suit au plus près leurs conversations et leurs interactions; elle a le poids d'une présence. Même dans ses documentaires, l'information est modelée par le regard de photographe de la réalisatrice, la place accordée à son imagination, ses partis-pris et ses réactions sur le vif, par ses apparitions à l'écran ou dans la bande-son; il en résulte l'impression d'une caméra personnifiée.



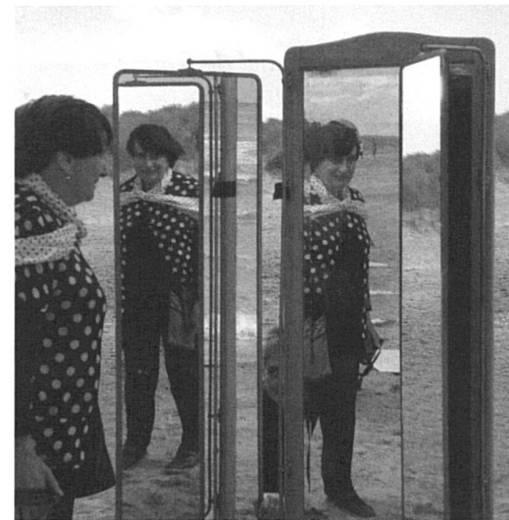
Jane B. par Agnès V.

Une marche en crabe

Agnès Varda n'est jamais là où on l'attend, et rarement là où sont les autres. D'abord assimilée à la Nouvelle Vague, elle a semblé un instant faire partie de l'espèce des réalisatrices féministes, avant que son cinéma ne se révèle résolument personnel. A l'instar des *Plages d'Agnès*, l'œuvre de Varda est une grande mosaïque de films atypiques et hétéroclites, aux éléments récurrents où apparaissent et réapparaissent pêle-mêle sa famille, Jacques Demy, extraits filmiques, miroirs et chats de tous poils, plages et tableaux de maîtres. Cette grande fresque longue de cinquante-quatre ans fait état de préoccupations féminines, féministes et sociales, d'un intérêt pour l'art, les êtres en marge et les portraits de femmes; le questionnement sur les multiples reflets de la représentation y est central. Au fil de ses œuvres, Varda a remis au goût du jour des façons de faire, ou plutôt d'être, qui sont tombées

en désuétude: rêver, flâner, glaner. La réalisatrice se plaît à aller en profondeur en plein diktat des apparences, se passionne pour les déchets quand la mode est au glamour, prend son temps dans un monde qui accélère sans cesse, récupère en pleine société de consommation. Elle aime manipuler les objets qui croisent son chemin, un plaisir tactile qui est palpable dans *Les glaneurs et la glaneuse* (2000). Des gens rencontrés au gré de ses flâneries, elle glane des instants, des détails, et s'en sert pour laisser vagabonder son imagination. A la productivité et à la vitesse, elle oppose le mode de création du peintre, fait d'une succession de traits de pinceaux et de recul. Elle revendique le temps, celui de la prise de distance et de la réflexion, celui nécessaire au travail de l'inconscient.

Comme *Les révolutionnaires de l'an 01* de Jacques Doillon, Agnès Varda fait continuellement un pas de côté. Dans *Les plages d'Agnès*, elle marche à reculons pour signifier sa progression à contre-sens, du passé au présent, qu'elle appelle aussi la marche en crabe. Dans la construction de ses films, cela se traduit par l'association d'idées. Cette manière de procéder est connue en psychanalyse comme la libre association: un discours dans lequel une expression mène à une autre, une image à une autre, révélant des liens inconscients entre les éléments de la pensée. Agnès Varda aime jouer avec les mots et les images; ces associations d'idées peuvent l'entraîner loin de son sujet. De manière très



Les plages d'Agnès un film de Varda©2008-CINE TAMARIS

consciente, elle se laisse guider par son inconscient et revient ensuite par un chemin de traverse. Faire du cinéma est pour elle de l'ordre de la rêverie, du plaisir et du jeu: «J'aime mieux la rêverie que la psychologie, j'aime passer du coq à l'âne, m'amuser avec le hasard, avec des moments d'émotion, les sentiments furtifs, des choses qui passent vite.» (4) Toute nouvelle forme artistique capte son regard – pour exemple, *Mur Murs* (1981), un documentaire sur les peintures murales à Los Angeles. Son aptitude à regarder, à voir avec des yeux toujours neufs ce qui l'entoure, à saisir l'air du temps fait le succès de la «vieille cinéaste devenue jeune plasticienne» (5) à l'âge de 78 ans. Percevoir sur le vif des éléments de la société et les montrer autrement, souvent de manière ludique, en les réassemblant, autant d'éléments constitutifs de l'art contemporain, autant de mots qui évoquent les films ou les installations d'Agnès Varda.

(4) Jane B. par Agnès V. (1987)

(5) Les Plages d'Agnès (2008)

Un regard de femme

Si le cinéma peut être pour Varda prétexte à s'amuser, découvrir des comportements et des objets insolites, laisser libre cours à son imagination, ou se découvrir dans l'autre, il est aussi un véhicule privilégié pour dénoncer les dérives sociales, évoquer ceux qu'on ignore et leurs souffrances. Elle a notamment réalisé un grand nombre de portraits de femmes, réelles ou imaginaires, souffrant de solitude. Mais Cléo, Pomme et Suzanne, Emilie, Mona ou encore Jane et Mary Jane sont aussi des femmes fortes ou qui trouvent en elles-mêmes la force d'être des bat-tantes.

Très tôt, la cinéaste s'intéresse à différentes conditions féminines. Le court-métrage *L'Opéra-Mouffe* (1958) témoigne d'un regard spécifiquement féminin: il est composé d'impressions de la rue Mouffetard du point de vue d'une femme enceinte, associant des sensations et des peurs liées à la grossesse à des images du marché. Active au sein du mouvement féministe dans les années 70, Varda a notamment signé le traité des 343 ou encore prêté sa maison pour des avortements illé-gaux. En 1975, elle réalise un ciné-tract, *Réponses de femmes*. Notre corps, notre sexe, qui ancre l'identité de femme dans sa corporéité, ramenant le débat sur un plan concret et charnel éloigné de notions plus abstraites. Néanmoins, les féministes de l'époque lui reprochent d'être trop peu combat-tante. Varda possède cette forme d'honnêteté qui empêche l'adhésion unilatérale à un mouvement, car elle perçoit toujours les deux faces d'une problématique – et elle les expose toutes deux. Dans son film le plus ouvertement féministe, *L'une chante, l'autre pas* (1976) retraçant les étapes de la libéralisation de l'avortement à travers les destins croisés de deux amies, elle thématise autant l'avorte-ment que les joies de l'enfantement. Elle part toujours de ce qui la touche directement; ses films traitent aussi bien de la condition féminine que du couple hétérosexuel, un autre thème récurrent dans son oeuvre. Là réside un des reproches que l'on peut faire à la réalisatrice: dans bon nombre de ses films, l'homme est le but vers lequel la femme tend dans sa recherche du bon-heur.

Regarder les femmes autrement

Ainsi la réalisatrice trace son propre chemin, explorant ses émotions face à la maternité ou son attachement à la famille, ses questionnements ou ses révoltes. L'engagement féministe d'Agnès Varda dans ses films res-semble ainsi à son parcours de cinéaste: hors des sentiers battus, très personnel, fonction de ses coups de cœur ou coups de gueule. La critique féministe est rarement perceptible au premier degré sauf dans *L'une chante, l'autre pas*; et elle n'est pas un but en soi. La cinéaste propose avant tout une autre manière de regarder les femmes.

Dans *Cléo de 5 à 7*, Varda ques-tionne la manière de représenter la femme à l'écran, remettant en cause la femme-objet de fantasmes et de pro-jections. Cléo, enfermée dans la toile du désir masculin, apprend à s'en dé-tacher. Dans *Sans toit ni loi* (1985), peut-être le film le plus âpre de la cinéaste, Mona est montrée uniquement à tra-vers la subjectivité des perceptions et des attentes des autres à son égard – attentes qu'elle refuse systématique-ment. Le spectateur ne peut dès lors jamais vraiment s'en rapprocher.



Corinne Marchand dans *Cléo de 5 à 7*



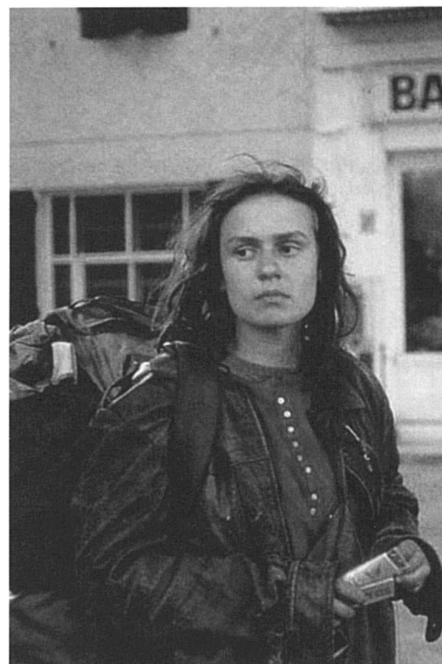
Corinne Marchand dans *Cléo de 5 à 7*

La subversion du bonheur

Dans *Le bonheur* (1964), la remise en question du système patriarcal ne se lit qu'au second degré. Le bonheur éclatant du mâle ne sera pas contrarié, ou si peu, dans l'ensemble du film. Il n'y aura ni cheminement, ni réalisation, ni progression quelconque chez cet homme qui désire ne rien d'autre que d'accumuler du bonheur pour lui-même sans réellement penser à ses partenaires. La nature des images, idylliques, surexposées, aux couleurs gaies qui prédominent dans *Le bonheur* indique en général au cinéma la dimension onirique des événements. *Le bonheur* est ainsi ici la mise en scène d'un fantasme masculin. La musique romantique, enjouée, quasi incessante, se surajoute aux images champêtres; cette surcharge crée un malaise qui contredit cette perfection apparente. L'exagération se veut ironique, l'accumulation subversive. Une femme en remplace une autre, elles se ressemblent et se confondent à l'image comme dans la psyché de l'homme. Toutes deux sont réduites à des têtes blondes, à des corps plaisants, à des paires de mains diligentes qui lavent, repassent, cousent, préparent à manger, s'occupent des enfants, flattent, enlacent, véritables ouvrières du bonheur masculin. Les dialogues faussement naïfs en rajoutent encore une couche. L'époux dit très sérieusement à sa femme: «Tu es formidable! Tu fais toujours ce que je voudrais que tu fasses.» Plus tard, sa seconde épouse lui glisse amoureuxment: «C'est toi mon bonheur, toi et ta vie.»

La multiplication des bonheurs est signe d'un dysfonctionnement de l'image lisse renvoyée par le film. La femme au foyer dévouée est l'instrument du bonheur de l'homme, mais cela ne suffit pas, il lui faut en plus la femme libérée qui aime faire l'amour et n'est pas aussi modeste que l'épouse traditionnelle. Cette femme moderne doit de surcroît se laisser docilement transformer en femme au foyer par amour. L'homme pousse donc ici le culot à accepter la libération de la femme pour mieux subvertir celle-ci à ses besoins. Dans *Le bonheur*, seul compte le désir du mâle, les femmes n'ont que des envies qui reflètent celles de l'homme. Le pari de Varda – que le spectateur lambda comprenne la subversion de son message – est pour le moins osé.

Agnès Varda, c'est ainsi avant tout une voix singulière, une voix de femme plus qu'une voix féministe. Elle ne s'intéresse pas à LA FEMME mais à certaines femmes, certaines conditions féminines, certaines luttes féministes. Elle se passionne tout autant pour ses enfants, la relation amoureuse, la peinture, la représentation. Elle crée ainsi un canevas unique qui s'est étoffé et diversifié au fil des ans. Celui d'une grande dame de cinéma parmi les petites vieilles rondouillardes et bavardes.



Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi*