

NOTE TO USERS

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]

*Deux perspectives sur le cinéma d'Agnès Varda:
les approches cinématographiques et la femme vardienne*

by

Shana McGuire

Thèse

écrite sous la direction du professeur Michael Bishop du Département de français, et
présentée devant la Faculté des études supérieures comme exigence partielle pour
l'obtention du grade de Maîtrise ès Arts de l'Université Dalhousie.

Submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University

Halifax, Nova Scotia

September, 2000

© Copyright by Shana McGuire, 2000



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-60683-X

Canada

Dedicated to the memory of
Marc LeBlanc (1975-2000)
whose death changed my outlook on life

Table des matières

Résumé.....	vi
Abstract.....	vii
Acknowledgements.....	viii
Introduction.....	1
Première partie: Approches cinématographiques.....	6
Chapitre I: Cinécriture et cinépeinture.....	7
Chapitre II: Documentaire et fiction.....	27
Chapitre III: Le Temps.....	41
Deuxième partie: La Femme vardienne.....	55
Chapitre IV: Le Regard.....	56
Chapitre V: Le Corps.....	69
Chapitre VI: La Voix.....	82
Conclusion.....	94
Bibliographie.....	99

Résumé

L'oeuvre cinématographique d'Agnès Varda témoigne d'une richesse étonnante. Courts et longs métrages, portraits filmiques, films de commémoration, documentaires réels, imaginaires ou utopiques, ses films portent la marque d'une vision personnelle, émotionnelle et pénétrante du monde et des êtres humains. Cette thèse vise à mettre en lumière certains éléments essentiels à une appréciation de cette oeuvre. Je pénétrerai au coeur du processus créatif vardien par le biais de deux optiques particulières: formelle et féministe. La première partie de cette étude portera sur l'expression formelle de sa vision cinématographique, sur l'art technique de sa création filmique. Cinécriture et cinépeinture, documentaire et fiction, temps subjectif et temps réel - tout chez Varda se détermine selon sa conception particulière du septième art, art qui s'articule autour d'un langage spécifique, d'un langage visuel ayant son propre vocabulaire et sa propre syntaxe. Il s'agit d'un moyen d'expression où les limites génériques s'estompent, où la réalité et l'imaginaire s'enchevêtrent, où se confondent objectivité et subjectivité temporelles. Ensuite, dans la deuxième partie de la thèse, je tenterai de révéler comment Varda renverse les codes du cinéma classique et patriarcal qui assignent traditionnellement à la femme des positions subordonnées par rapport au regard, au corps et à la voix cinématographiques. Varda permet à ses héroïnes de s'échapper de la prison visuelle du regard patriarcal qui fixe la femme comme l'objet du regard, ce qui permet aussi de libérer son corps et sa voix. Agnès Varda ne cesse d'interroger non seulement les approches cinématographiques et son propre langage visuel, mais aussi la représentation de la femme, de son rôle et de son identité tels que représentés à l'écran ainsi que dans la vie.

Abstract

Agnès Varda's film works bespeak an astonishing richness. Short and feature-length films, filmic portraits, commemorative films, real, imaginary or utopian documentaries, her films bear the mark of a personal, emotional and penetrating vision of the world and of human beings. The purpose of this thesis is to bring to light certain elements essential to an appreciation of her work. I will penetrate into the heart of the Vardian creative process by means of two particular perspectives: formal and feminist. The first part of this study is concerned with the formal expression of her cinematic vision, with the technical art of filmic creation. Cinewriting and cinepainting, documentary and fiction, subjective and objective time - all elements of Varda's work are determined by her particular notion of the seventh art, an art that is structured around a specific language, a visual language with its own vocabulary and syntax. At stake is a means of expression where the boundaries between genres are blurred, where the real and the imaginary become entangled, where temporal objectivity and subjectivity merge. I then attempt, in the second half of the thesis, to reveal the manner in which Varda reverses the codes of classical and patriarchal cinema that traditionally assign the woman to subordinate positions in relation to the cinematic look, body and voice. Varda allows her heroines to escape the visual prison of the patriarchal gaze that fixes the woman as the object of the look; this, in turn, allows the liberation of her body and her voice. Agnès Varda continually interrogates not only cinematic approaches and her own filmic language but also the representation of woman, her role and her identity as they are represented on screen as well as in life.

Acknowledgements

Clarity, focus, daily work, organization, determination, creativity, joy - words of wisdom from Dr. Michael Bishop that served as a daily credo for me during the writing of this thesis. They will remain with me as words to live by. It is due to your direction, enthusiasm and encouragement that I will continue to pursue research in the field of French cinema.

To Dr. Christopher Elson and Dr. Betty Bednarski, I appreciate the time you both took during a busy period of the year to read and comment upon my work.

A special thanks to the Killam Library Document Delivery staff without whose diligent research I would never have completed my thesis.

Thanks as well to my fellow graduate students who, having travelled this path not long ago themselves, reminded me to keep things in perspective.

Finally and most importantly, to Tim - I can't thank you enough for your endless supply of love and support, your wonderful optimism and your unquestioning faith in everything I do.

Introduction

Le cinéma est l'art qui exprime le mieux notre fin de siècle¹.

Inclassable, intelligente, douée d'une vision et d'une créativité qui surpassent celles de beaucoup de ses contemporains, Agnès Varda compte parmi les cinéastes, féminins ou masculins, les plus réputés de la France. Son oeuvre lui a mérité maints prix, notamment le Prix Méliès, le Prix Delluc, le Lion d'Or, ainsi que deux Césars². Affirmant sa personnalité en ne s'impliquant jamais totalement dans un mouvement ou une école, Agnès Varda a toujours été une cinéaste en marge, même de la Nouvelle Vague, mouvement auquel elle est souvent associée. Continuellement attirée par ce qui distingue et oppose plus que par les ressemblances, inspirée davantage par les contrastes que l'unité sans faille, elle édifie une oeuvre créatrice qui offre des facettes aussi multiples que brillantes. Parmi les premières cinéastes femmes en France, Agnès Varda a appris très tôt à résister: aux aléas de la production³, aux divers mouvements et écoles, aux approches classiques cinématographiques, ainsi qu'aux définitions toutes faites du féminisme, de la femme, et de

¹ Varda, *Varda par Agnès*, p.14.

² Parmi ses films primés se trouvent: *Cléo de 5 à 7*, Prix Méliès (1962); *Le Bonheur*, Prix Delluc (1965), Ours d'argent au Festival de Berlin (1965), Prix Selznick (1966); *Daguerréotypes*, sélectionné aux Oscars (1976); *L'Une chante, l'autre pas*, primé au Festival de Taormina (1977); *Mur murs*, primé au Festival dei Populi de Florence (1981), Prix Joseph von Sternberg à Mannheim (1981); *Ulysse*, César (1984); *Sans toit ni loi*, Lion d'Or au Festival de Venise (1985), Prix Méliès (1985), César pour la meilleure interprète féminine à Sandrine Bonnaire; plusieurs de ses films ont été sélectionnés ou présentés aux Festivals de Cannes, de Venise et de Berlin.

³ Faute de soutien financier des Avances sur recettes, elle a dû établir, aux années 70, sa propre société de production, Ciné-Tamaris.

la représentation de celle-ci à l'écran et derrière la caméra.

Née à Bruxelles, en Belgique, d'un père grec et une mère française, Varda passe son enfance à Sète, dans L'Hérault. Elle étudie d'abord l'histoire de l'art à l'Ecole du Louvre puis la photographie à l'Ecole de Vaugirard. Avant de s'initier à l'univers filmique, la jeune Varda travaille comme photographe officielle du Théâtre National Populaire de Jean Vilar à Avignon. C'est en 1954, deux ans avant l'explosion de la Nouvelle Vague, que Varda tourne son premier film, *La Pointe courte*, sans expérience ni culture cinématographique. Venue au cinéma, comme elle dit, "dans une pulsion créatrice, pas pour trouver un métier" (dans Breton 56), Varda établit rapidement la réputation d'une esthète engagée, d'une intellectuelle émotive et d'une figure stylistique fondamentale dans le milieu du cinéma français.

L'oeuvre d'Agnès Varda, si diversifiée et en même temps si cohérente, me fascine depuis ma première expérience avec *Cléo de 5 à 7*. Traversée par des problématiques fortes, toujours attentive à l'émotion, aux mots, aux gens, au monde, cette oeuvre cinématographique se trouve parmi les plus prestigieuses de la France. Je n'ai pourtant pas l'ambition d'étudier tous ses films de manière exhaustive. Ses documentaires ainsi que d'autres films moins connus ont été soit difficiles soit impossibles à trouver. J'assume donc les manques et les failles qui se manifesteront inévitablement au cours de ce travail. Le corpus utilisé pour cette étude comporte sept films de l'oeuvre vardienne qui sont généralement disponibles au Canada:

- *Cléo de 5 à 7* (1962);

- *Le Bonheur* (1964);

- *L'Une chante, l'autre pas* (1976);
- *Sans toit ni loi* (1985);
- *Jane B. par Agnès V.* (1987);
- *Kung-Fu Master* (1987);
- *Jacquot de Nantes* (1990).

J'évaluerai d'abord les approches cinématographiques fondamentales chez Varda et, dans un deuxième temps, j'étudierai la représentation de la femme vardienne telle qu'elle est présentée dans l'oeuvre. La première partie sera divisée en trois chapitres: *Cinécriture et cinépeinture*, *Documentaire et fiction* et, finalement, *Le Temps*; la deuxième portera sur trois facettes de la femme dans les films de Varda: *Le Regard*, *Le Corps* et *La Voix*. Mon but est donc double: d'une part souligner les tactiques techniques, artistiques, formelles et structurales qui font partie du septième art dans le cadre de l'oeuvre vardienne et, d'autre part, révéler comment la cinéaste renverse les codes du cinéma classique et patriarcal qui assignent traditionnellement à la femme des positions subordonnées par rapport au regard, au corps et à la voix cinématographiques.

Agnès Varda ne cesse de s'interroger sur l'expression formelle de sa vision cinématographique, sur l'art technique de sa création filmique. Ne visant pas à raconter tout simplement une histoire, elle cherche plutôt à privilégier la structure, la forme, la perspective et la composition de l'image. Dans la première partie de cette étude, je tenterai donc de mettre en lumière certains de ces éléments si manifestement essentiels à une appréciation de son oeuvre. Dans le premier chapitre, il s'agit de ce que Varda appelle la "cinécriture" et la "cinépeinture", deux tactiques filmiques qui lui sont particulières. Le deuxième chapitre

porte sur la manière dont Varda mélange le documentaire et la fiction pour fonder un espace où les limites génériques s'estompent. Le troisième chapitre vise à analyser le traitement du temps chez Varda. Il s'agit là d'une temporalité qui révèle la dialectique entre l'expérience objective de la collectivité et celle, subjective, de la vie intérieure.

Si la première partie a pour objet d'étude le côté formel et structural de l'oeuvre vardienne, la deuxième partie vise plutôt à explorer le côté féminin de son travail. "Pratiquant en femme un cinéma souvent attaqué par les féministes"⁴, comme l'explique Prédal (13), Varda est parfois ambiguë vis-à-vis de son rapport au féminisme mais s'intéresse tout de même à la représentation de la femme au cinéma. C'est dans son livre, *Varda par Agnès*, que son point de vue s'affirme. Etonnée d'avoir été classée parmi "les intellectuelles, les cérébrales, les penseuses, voire les emmerdeuses" (41), Varda cite la réaction d'un critique, Jacques Siclier, envers *La Pointe courte* comme étant un événement charnière: "Tant de cérébralité chez une jeune femme a quelque chose d'affligeant, écrit-il. [...] Agnès Varda doit être bien séduisante pour que l'on ait défendu *La Pointe courte* avec autant de mauvaise foi". Varda réagit en s'exclamant: "Comment ne pas devenir féministe?"

Je tenterai donc d'analyser plusieurs personnages féminins vardiens et leur représentation filmique dans l'optique de certains arguments, certaines théories, de la critique féministe sur le cinéma. Je ne compte pas proposer de nouvelles pistes de recherche dans ce domaine mais seulement prendre certaines notions de ces critiques comme tremplins pour mes propres analyses. Composée de trois chapitres, cette partie cherche à explorer la représentation de la femme chez Varda, soulignant le rapport entre la femme et le regard, le

⁴ Voir, par exemple, l'article de Claire Johnston.

corps et la voix.

J'adopterai une approche ouverte et éclectique qui se basera sur les théories et les observations d'auteurs et critiques tels que René Prédal, Bernard Pingaud, Raymond Bellour, Bernard Bastide et Françoise Audé; et dans le domaine de la critique féministe, Sandy Flitterman-Lewis, Susan Hayward, Mary Ann Doane et Laura Mulvey parmi d'autres. *Varda par Agnès*, ouvrage autobiographique/autocinématographique de la cinéaste elle-même, ainsi que *Agnès Varda* d'Alison Smith et *Etudes cinématographiques: Agnès Varda*, présenté par Michel Estève, ont été indispensables à mes recherches.

J'invite donc les lecteurs et les lectrices à pénétrer au coeur du processus créatif d'une femme qui, même si elle a débuté aux années 50, reste une des cinéastes françaises les plus contemporaines, les plus ouvertes à l'expérimentation et à la spontanéité, et les plus inclassables, tout en étant toujours fidèle à sa vision personnelle du septième art.

Première partie

Approches cinématographiques

Chapitre I

Cinécriture et Cinépeinture

Etre simple spectateur des films d'Agnès Varda, c'est [...] tout un plaisir: plaisir de l'image et plaisir du texte conjugués. Comme si la cinéaste faisait ses images comme on écrit une page de poésie. Comme si la cinéaste écrivait ses textes comme on compose une image¹.

Un des premiers à reconnaître le cinéma comme un véritable langage, Christian Metz était sémiologue et théoricien. Armé de sa linguistique structurale, Metz a développé la notion de langage cinématographique et, plus précisément, d'écriture filmique. Mais il n'y avait pas que les linguistes qui s'intéressaient à ce rapport langage-cinéma; psychologues, sociologues, écrivains, critiques de cinéma et cinéastes ont tous théorisé les éléments de ce langage, les signes de cette écriture. Gérard Betton dans son *Esthétique du cinéma* précise cette relation:

Le cinéma est avant tout un art, un spectacle artistique. Il est aussi un langage esthétique, poétique ou musical - avec une syntaxe et un style - une écriture figurative et aussi une lecture, un moyen de communiquer ses pensées, de véhiculer des idées, d'exprimer des sentiments. C'est un moyen d'expression aussi large que les autres formes de langage (littérature, théâtre, etc.) très élaboré et bien spécifique. Ecrire un film, c'est organiser une série d'éléments spectaculaires en vue de restituer une vision esthétique, objective, subjective ou poétique du monde, avec des choses et non avec des mots, dans un langage qui reste à déchiffrer. Une parfaite maîtrise du langage cinématographique est nécessaire [...] L'existence artistique, l'âme d'un chef-d'oeuvre semble découler du savoir-faire mais aussi et surtout de l'art de choisir des

¹ Claudine Delvaux, *Revue Belge du cinéma*, p.25.

images en fonction de leur signification et de leur valeur rythmique. A côté de ses formes traditionnelles qui demeurent et resteront probablement toujours utilisées, le langage cinématographique a bien évolué. (3)

Ni théoricienne ni littéraire, Agnès Varda cherche toutefois dans ses films non seulement un rapport au langage, mais surtout son propre langage cinématographique - une intimité plutôt qu'une distance relative. Entrée dans le jeu du cinéma sans avoir vu dix films, Varda, lucide et déterminée, "sait d'où elle vient, et où elle va. [...] Son langage est celui même de ses films", explique Mireille Amiel (38). Elle témoigne d'une "conscience aiguë des constantes interactions entre le style, la technique et l'idéologie" (ibid.). Varda est souvent considérée, malgré elle, comme une cinéaste "littéraire"² parmi ceux du "groupe rive gauche" dont font partie Alain Resnais et Chris Marker. Connue comme une réalisatrice qui articule bien son activité créatrice, Varda a choisi un terme propre à elle pour décrire son travail: la "cinécriture":

J'ai lancé ce mot et maintenant je m'en sers pour indiquer le travail d'un cinéaste. Il renvoie à leurs cases le travail du scénariste qui écrit sans tourner et celui du réalisateur qui fait sa mise en scène. Cela peut être la même personne mais la confusion persiste souvent. J'en ai tellement assez d'entendre: *C'est un film bien écrit*, sachant que le compliment est pour le scénario et pour les dialogues. Un film bien écrit est également bien tourné, les acteurs sont bien choisis, les lieux aussi. Le découpage, les mouvements, les points de vue, le rythme du tournage et du montage ont été sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases

² "Ce dont je souffre actuellement, dit Varda, c'est de voir qu'on enferme mes films dans un ghetto intellectuel, alors que je suis persuadée que le grand public est tout à fait en mesure de les accepter, voire les apprécier" (Amiel 53).

denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contraignant, etc.

En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est la cinécriture. (Varda 14)³

Cette explication, tirée de l'introduction d'un livre que Varda a consacré à son cinéma⁴, évoque bien l'essentiel de ce que je tenterai d'élaborer dans la première partie de cette thèse: Agnès Varda a inventé sa propre conception d'un langage filmique et pour bien saisir son cinéma, il faudra d'abord examiner les parties composantes de ce langage et analyser leur fonction dans son oeuvre, bref, discerner ce qui constitue la spécificité de son style cinématographique. L'image, mise au premier plan dans son oeuvre, a, selon Varda, un "pouvoir magique": la manière dont l'image est composée, ce qui est contenu dans l'image, et le rythme de la composition de l'image sont les éléments essentiels qui concourent à fonder la vérité et l'expressivité de son cinéma. Tout détail est choisi avec minutie, tout est significatif: les objets quelconques, les lieux, les couleurs, les musiques, et surtout les prises de vue et le rythme du montage. Il est même impossible d'analyser le cinéma vardien sans avoir d'abord mis en lumière sa propre conception du septième art puisque tout découle de cette vision, attentive, structurée, à la fois techniquement et artistiquement conçue, qui motive et mobilise la cinécriture.

Dans la première section de ce chapitre je propose une analyse du traitement de

³ Varda n'a écrit qu'un seul livre, ce qui sera indiqué dans le texte entre parenthèses par la référence "Varda"; s'il s'agit d'un de ses articles, j'indiquerai la date de la revue.

⁴ *Varda par Agnès* est indispensable à une compréhension complète de son oeuvre cinématographique. C'est un ouvrage à la fois anecdotique, théorique et pragmatique.

l'image vardienne et j'ai choisi de privilégier ici *Cléo de 5 à 7* et *Sans toit ni loi*. Mise en scène, montage, rapport cinéma-photographie sont tous révélateurs à cet égard.

*La réalité à laquelle je crois le plus est contenue dans l'acte même de tourner*⁵.

Chez Agnès Varda un film est senti, non pas "écrit", au sens propre du terme: "Pour moi un auteur de cinéma est quelqu'un qui trouve sa source dans l'écriture du cinéma, dit-elle. L'écriture n'est pas le scénario. C'est une impulsion qui vient, déjà cinématiquement. La première pensée est peut-être un mouvement d'appareil, un objectif, un plan, un mouvement, avant même d'avoir le scénario" (Decock 950)⁶. Au lieu de privilégier les personnages, le scénario et les thèmes principaux, Varda met plutôt en relief non seulement l'éclairage, les travellings, les couleurs qui dominent, la position des acteurs et la texture de l'image, mais surtout la façon dont ces éléments jouent *ensemble* pour créer le sens et l'effet désirés. Elle travaille l'interaction entre la forme, la structure et le contenu de l'image, bref, la mise en scène.

Au niveau de la mise en scène, Varda doit beaucoup à sa formation de photographe. C'est en tant qu'ancienne photographe officielle du Théâtre National Populaire de Jean

⁵ *Varda par Agnès*, p.28.

⁶ Elle ajoute: "[J]e n'écris pas le scénario avant le tournage, je travaille toujours selon la même méthode: il y a trois pages qui racontent le film pour dire de quoi on va parler. Après je travaille par décor [...] Quelquefois, j'écris à quatre ou cinq heures du matin, ou la veille ou le dimanche et après que c'est écrit, c'est photocopié. On donne le dialogue aux acteurs; et puis ça dépend aussi de qui on rencontre, de comment ça va se passer" (Decock 953).

Vilar⁷ que Varda a appris à “représenter chaque pièce de façon évocatrice, plutôt que de la photographier” (Varda 32). Les rapports entre oeuvre photographique et oeuvre cinématographique sont ainsi à souligner. Elle explique cette relation de la façon suivante: “Ces deux saisies de la vie, l’une immobile et muette, l’autre mouvante et parlante, ne sont pas ennemis mais différentes, complémentaires même. La photographie, c’est le mouvement arrêté ou le mouvement intérieur immobilisé. Le cinéma, lui, propose une série de photographies successives dans une durée qui les anime” (ibid. 131). Elle a joué sur cette complémentarité en mariant photo et cinéma, en mélangeant les deux visions, soit en filmant des photographies déjà faites ou en les intégrant comme objets dans des films: dans le court métrage *Ulysse*, réflexion filmée sur l’image photographique et son rapport à la mémoire, à l’oubli; dans *Salut les Cubains*, portrait filmé à partir de trois mille photographies de voyage; dans une émission télévisée, *Une minute pour une image*, “album imaginaire”, photographies commentées spontanément, puis temps de réflexion laissé aux spectateurs. La photo s’insère dans plusieurs de ses films, sous des formes différentes: exposée dans la galerie de l’artiste suicidaire dans *L’Une chante, l’autre pas*; ou comme cartes postales tripotées et regardées par Mona dans *Sans toit ni loi* puis envoyées par deux amies séparées dans *L’Une chante*. Chez Varda, le désir d’associer photographie et cinématographie est, effectivement, omniprésent.

Cléo de 5 à 7 est un film où domine souvent le “photographique”. Chaque image pourrait être prise en considération, appréciée en dehors du contexte du film. Alison Smith

⁷ Varda exprime un grand respect envers cet homme qui a été pour elle “un maître sans le savoir” (Varda 34). “Je ne peux dire en quelques mots comme il a marqué mon travail ultérieur” (ibid.).

commente la séquence dans le magasin de chapeaux:

A still shot of [Cléo] at this point provides an elegant photographic image of the situation of this woman, behind glass, separate from the world which is reflected against her without touching her. Her glamour is obviously visible, so is her status as an object, to be looked at but who does not look out. The mirrors which surround her indicate her narcissism. Even the way in which the reflections on the glass lie across her makes her appear less than solid, and the presence in the background of a white gown displayed on an invisible bodyframe adds to the ghostly atmosphere. If one was conditioned to look for symbolism [...] intimations of mortality appear in this image. We have, in short, in one still image a masterly summary of Cléo at this moment. (21)

Varda a publié le “ciné-roman” ou le scénario de *Cléo de 5 à 7^e* et ce qui constitue sa cinécriture y devient explicite: “éclairages violents”, “cadres à effet-drame”, séquence “tragico-contrastée”, ce qui s’accomplit “sous le signe des mains” (15), “déplacement ondulé de Cléo, mouvements de caméra voluptueux” (29). Détails de fond, prises de vue, plans fixes, cadres, mouvements, positions, regards, musiques - tout y est rigoureusement structuré mais reste assez ouvert, malgré toutes les précisions, à ce qui compte le plus pour Varda: la *convergence* de tous ces éléments, un certain ton, une émotion particulière mais globalisante qui domine. Elle explique vers la fin de chaque page d’indications le sentiment qu’elle veut faire passer, l’atmosphère qu’elle cherche à évoquer: “L’image est sans indulgence, les changements de plans sont marqués, le mouvement général du chapitre est rythmique” (47) ou “mélodique” (41). Malgré - mais aussi en raison de - la fixité des images individuelles et en quelque sorte décontextualisées, le “tout” reste fragile, prêt à évoluer au

⁸ Elle dit dans la préface du ciné-roman: “Nous, cinéastes, qui faisons des films pour ne pas écrire des livres, il nous faut quand même écrire quelque chose sur nos films” (8).

même rythme de l'héroïne: le sens que véhiculent les couleurs, l'éclairage, les mouvements, la structure de l'image, ce sens change constamment selon ce même rythme. L'évolution de la quête de l'héroïne est ainsi marquée par la cinécriture - qui, à son tour, la marque. Réciprocité et intimité partout. Cléo à 18h15 n'est plus celle de 17h38. Je ne cite que l'exemple des mouvements de la caméra pour illustrer cette idée: Cléo, seule parmi les gens de son entourage, se sent isolée, perdue et le mouvement circulaire de la caméra reflète son angoisse "comme une grosse vague qui l'emportera" (56); lorsque Cléo s'oublie et regarde les autres pour la première fois de sa vie, la caméra se substitue au regard de l'héroïne et on voit le monde à travers ses yeux; dans le Parc Montsouris, Varda explique que la caméra "devra rendre sensible l'accord de la nature avec sa solitude" (81); et puis, vers la fin, lorsqu'elle rencontre Antoine, la cinéaste écrit que cette partie sera filmée en un seul plan, "comme une respiration profonde" (89).

Le cinéma vardien est un acte et un lieu de polysémie et d'ouverture où une spontanéité et une structuralité se complètent. La structure de *Sans toit ni loi* ne s'est imposée à la cinéaste que pendant le tournage en voyant les rushes. "Soudain, l'esprit clair", dit-elle, Varda comprend le sens et la forme que doit prendre son film. *Sans toit ni loi* est structuré presque comme un puzzle. Le film est en fait une "Grande Série" de douze travellings qui sont, dit Varda, "comme un seul travelling continu/discontinu", le trajet de Mona, la sans-abri solitaire, à travers des paysages du Gard, errance ponctuée par des portraits-témoins des gens qui ont rencontré la vagabonde. Une "marche funèbre", comme le dit Olivier Dazat, vers sa propre mort, les travellings sont mis en valeur par un objet, une

couleur ou une matière quelconques, des “crochets virtuels” qui servent à maintenir la continuité du film et la structure du récit (Varda 174)⁹. Les travellings suivent Mona, “cette fille à contre-courant” (ibid.), toujours de droite à gauche pour mieux marquer sa marginalité.

Le film entier est un énorme flash-back. Mona, retrouvée morte de froid dans un fossé dès le début du film, est réinventée, recréée par les dix-huit personnes qui tentent d’identifier, de fixer cet esprit libre par leurs propres perceptions. Varda, au moyen de son écriture cinématographique intelligente, change constamment de point de vue, basculant d’un témoin à l’autre, remplaçant une vision, une version de Mona par une autre, aucune n’étant capable de “dire vrai”. Mona, d’ailleurs, constitue, ne cesse de créer sa propre image, celle du refus et de la non-identité. Indifférente, insolite, nomade, éphémère, Mona “ne fait que passer”, comme l’affirme Dazat (11) puisque, comme elle dit, “seule, c’est bien”. L’image construite par Varda est parcellaire mais puissante, cohérente, à la fois indéfinie et structurée: “Agnès Varda construit Mona, explique Françoise Audé, enquête sur Mona, accumule indices et preuves sans jamais répondre. Sans jamais trouver la raison d’être de Mona. [...] Mona est impénétrable, [...] inoubliable, [...] et mystérieuse” (1986 65).

Le montage d’un film constitue une des phases primordiales de la cinécriture. Varda explique que “c’est à ce moment-là que le film se fait et que le dégagement de la sensibilité d’un film se calcule, se travaille, se manipule et se corrige jusqu’au dernier moment”

⁹ Varda explique: “Par exemple, un outil agricole rouillé, à la fin d’un travelling et un autre outil agricole au début du suivant. Ou une couleur. Ou une matière: du bois crépi, ou une cabine de téléphone. Je subodorais que la mémoire vague des images liées à la persistance rétinienne ferait sentir sinon réaliser au spectateur la continuité de cette longue marche de Mona vers sa mort” (Varda 174).

(Lejeune 215). D'après Jérôme Picant, “[l]a construction en forme de puzzle de ce film souligne dans les propos d’Agnès Varda le rôle fondamental dévolu à l’image dans son oeuvre: même inachevé et inachevable, le puzzle est une image” (152). L’image vardienne témoigne toujours d’un pouvoir de représentation mais elle hésite toutefois à expliquer, à démontrer, à moraliser. Cette logique du fragile et du fragmentaire, de la non-explication et de la non-psychologisation de l’image se répand dans le film: dans la construction formelle, dans la juxtaposition des témoignages avec les travellings solitaires de Mona, dans les commentaires en voix *off* de Varda, la narratrice, laquelle ne nous livre pas l’origine des fragments du récit.

Chez Varda tout aspect participe à la création d’une image, y compris la musique. Celle-ci joue un rôle fondamental dans *Sans toit ni loi*, comme dans tous ses films: “On sait tous déjà que la *musique de film* ne peut pas arranger les scènes qui sont faibles ni remplir les trous, dit-elle. [...] La musique va devant souvent, quand elle éclate au générique. Pendant les films, je n’en souhaite que là où on peut l’entendre. [...] C’est de la musique pour un film, pas de la musique de film” (210-211). Dans *Sans toit ni loi*, la musique sert à rythmer l’image, à évoquer certaines sensations; la musique, explique la cinéaste, “paraphrase la solitude de la vagabonde, qui va en s’accentuant” (211). Varda a voulu une musique “contemporaine, émouvante et heurtée” pour les travellings de la Grande Série et a confié à la compositrice, Joanna Burzdowicz, un cahier où elle a écrit “comme pour chaque film, [...] séquence par séquence, pas seulement les minutages mais des suggestions liées à des sensations que je décris, ou bien je cite un poème ou j’indique des oeuvres de la même famille musicale” (ibid.). Par le biais de la continuité de la musique pour les

travellings *Sans toit ni loi* installe une véritable unité de ton, une cohésion des parties disparates du puzzle.

J'aimerais terminer cette partie en soulignant, encore une fois, que Varda s'inspire de tous les arts, y compris la littérature. Picant insiste sur l'idée que c'est justement le caractère de puzzle de *Sans toit ni loi* qui constitue "une référence directe à Nathalie Sarraute", à laquelle ce film est dédié, et aussi une référence indirecte au projet du Nouveau Roman (150). Tous deux étant des "puzzles inachevables", *Portrait d'un inconnu* de Sarraute représente "le récit de l'impossibilité d'élaborer un récit", et *Sans toit ni loi* "le récit d'un portrait qui ne peut se faire" (ibid.). Ce rapprochement entre la cinécriture vardienne et l'approche littéraire sarrautienne illustre une des nombreuses manières dont des influences non cinématographiques se manifestent dans l'oeuvre de la cinéaste¹⁰.

Cinépeinture

*Agnès Varda est une peintre de l'éphémère, sa caméra est son pinceau*¹¹.

La peinture, art auquel Varda a souvent été associée, est intimement liée à son oeuvre cinématographique. Le terme de "cinépeinture" peut donc s'inscrire dans le vocabulaire cinématographique vardien. Depuis son premier long métrage, *La Pointe courte*, on reconnaît son goût pour l'artistique: choix de l'actrice Sylvia Monfort pour sa ressemblance

¹⁰ Voir aussi l'article de Véronique Flambard-Weisbart où les convergences entre Mona et d'autres personnages des romans de Sarraute sont analysées.

¹¹ François Quenin, p.7.

aux femmes de Piero della Francesca, “avec leur regard absent dans des visages ronds et calmes” (Varda 44). Quelques années plus tard, lors du tournage de *Cléo de 5 à 7*, Varda s’inspire des peintures “belles et effrayantes”- “ces femmes et ces squelettes”- de Baldung Grien qui “sont très vite devenu[e]s le sens du film et son ressort: la beauté et la mort. [...] C’est la force de la peinture de proposer des oeuvres qui peuvent devenir inspiration et rêverie continue” (ibid. 48). Le style filmique du *Bonheur* a été maintes fois décrit comme impressionniste et la scène qui commence *Sans toit ni loi* est souvent comparée à la peinture du quattrocento. Dans la deuxième partie de ce chapitre il s’agit ainsi d’une analyse de la relation peinture-cinéma chez Varda et de la manière dont elle se sert de la couleur et du noir et blanc pour évoquer certaines émotions, pour créer une ambiance particulière ou pour distinguer entre l’artifice et la réalité. Ensuite, une discussion de *Jane B. par Agnès V.* sera élaborée afin de mieux illustrer comment Varda voit la relation peinture-cinéma.

Tout comme chez les peintres, la manipulation de la couleur (et du noir et blanc) reste un élément de base chez Varda et mérite pleinement notre analyse. Depuis l’avènement de la couleur au cinéma au début du vingtième siècle, on ne cesse d’en évaluer la pertinence. Georges Roque indique que pour les peintres, la couleur signifie le mouvement mais que, inversement, plusieurs cinéastes, surtout pendant les années 60, manifestent une “appréhension à l’idée d’utiliser la couleur, qu’ils n’hésitent pas à [la] voir comme l’antithèse du mouvement” (26). Il cite Fellini qui a dit aux *Cahiers du cinéma* en 1965 que “[l]a couleur, c’est l’immobilité”. Leur crainte, c’est que la couleur n’immobilise la narration en de “belles images” (ibid.). Varda - ce qui ne devrait pas nous étonner vu sa poétique du “photographique” - ne partage pas cette peur de la couleur. Elle envisage les

couleurs comme des sensations, choisies exprès pour créer un effet ou un sentiment particuliers, utilisées non pas pour donner une impression d'immobilité mais, au contraire, pour nous bousculer, pour susciter un "mouvement [de] sensations": "Dans un film la couleur circule comme le sang, régulièrement, dit-elle. Soudain l'on sent battre le sang plus fort, les couleurs nous ont fait impression, l'espace d'un instant. J'aime l'irrégularité des sensations [...]. Le cinéma, c'est le mouvement des sensations" (Varda 62). Ainsi, même si sa préoccupation de la couleur rappelle l'activité d'un peintre, selon Varda le plaisir est dans le mouvement, dans la non-fixité: "Au cinéma, une couleur fixe s'anime, une autre ne fait que passer, on saisit un effet coloré en même temps que la musique ou entre deux mots. Puis l'effet se défait" (ibid.).

Dans *Cléo de 5 à 7*, un film en noir et blanc, les premières images, celles de l'épisode chez la cartomancienne, apparaissent en couleur, "en virtuel, en mensonge ou en prémonition", explique la cinéaste (ibid.). La scène est baignée d'une lumière violente en contraste avec l'intérieur sombre de la chambre. On entend des voix mais on ne voit que les cartes du tarot, le tapis de table et les mains, tous colorés; la cartomancienne, silencieuse et troublée après avoir révélé le pendu, fait peur à Cléo, qui se croit déjà condamnée à mort. Dès que le visage affolé de cette dernière est montré, on passe au noir et blanc, comme si, soudainement, la mort l'envahissait et que toute couleur disparaissait de sa vie. On ne sait pas encore que les cartes disent "la vérité" par rapport au passé, au présent, et au futur de l'héroïne mais cette séquence est, en fait, une sorte de prologue du film: la séance fictionnelle et prémonitoire ayant été en couleur, le noir et blanc symbolise le passage vers la réalité de Cléo.

D'après Lyliane Mathieu-Kerns, l'utilisation du noir et blanc dans *Cléo* a une visée explicitement symbolique. "Symbolism belongs to the art of thinking in images", explique-t-elle. Certes, Agnès Varda est la cinéaste par excellence qui "pense en images". Mathieu-Kerns relève plusieurs scènes où, d'après elle, le noir signifie la mort, le blanc la vie¹². Mais Varda précise que c'est souvent en fonction de son propre univers qu'elle choisit certaines couleurs: "Quand j'imaginai Cléo en danger, explique-t-elle, la menace était blanche comme serait la mort. J'avais lu qu'en Orient la couleur du deuil est blanche. [...] J'ai utilisé le blanc comme une sensation. C'est un fond qui menace d'envahir les éléments noirs qui s'y dessinent" (Varda 62). La chambre de Cléo, vaste et blanche, doit donc être interprétée comme un espace menaçant et violent qui risque de tout engloutir, non pas comme un refuge ensoleillé et rassurant, surtout lorsque s'établit le contraste avec le lit noir, immense et imposant. De même, dans le magasin de chapeaux, la lumière étincelante des grandes vitres de la vitrine est éblouissante et renforce l'effet des multiples miroirs et du cristal du décor. Ces espaces qui sont d'habitude si rassurants pour Cléo la coquette sont ainsi transformés en évocations de sa fragilité, de l'imminence de la mort. Varda explique aux *Cahiers du cinéma* que son choix des couleurs est personnel et subjectif: "Le blanc est une couleur fascinante, et là, mon propre vocabulaire persiste. De même que les écrivains ont des mots privilégiés, moi j'ai des mots images, dans tous mes films ils apparaissent" (no. 165, avril 1965, 50).

¹² Dans le magasin de chapeaux, Cléo choisit un chapeau noir en fourrure après avoir examiné plusieurs en blanc. Pendant qu'elle chante *Sans toi* elle est vêtue d'une combinaison blanche en dentelle et se trouve devant un grand écran noir qui l'isole visuellement. Après la répétition de la chanson qui lui révèle sa peur et sa solitude, elle change d'apparence et s'habille en noir.

Un cinéaste a toujours un choix à faire par rapport à la couleur, que ce soit celui d'imiter la réalité ou de lui attribuer un sens symbolique. Généralement, la présence de la couleur dans un film n'est pas perçue mais contribue à l'impression de "réalité". Marie-Claire Ropars explique que les pionniers du septième art "visèrent pendant longtemps à utiliser la couleur de façon à la faire oublier pour la faire accepter" (160). Dans plusieurs films de Varda la couleur est, au contraire, un outil expressément stylistique qui tend non pas vers un mimétisme mais vers une présence artistique qui oriente la signification du récit et, donc, la réaction du spectateur. Ropars voit ainsi la couleur dans *Le Bonheur*, par exemple, comme "un élément linguistique" (ibid.), mais aussi comme un moyen d'expression qui peut s'approprier un "langage de peinture" (163). Jacques Demy, cinéaste et mari de Varda¹³, témoignait de ce même goût pour la couleur, ainsi que pour la relation cinéma-peinture: "On n'ose jamais mettre de la couleur au cinéma, proteste-t-il, alors qu'en peinture on en met, on n'a pas peur. Au cinéma, il y a toujours une sorte de crainte du mauvais goût. On reste toujours en deçà de ses possibilités" (5). Sa femme ose ne pas se préoccuper du soi-disant "bon goût" et fait un film que l'on a souvent comparé à la peinture impressionniste. La cinéaste avoue avoir pensé aux palettes de ces artistes, "à leurs paysages, à leurs découvertes sur les couleurs complémentaires" (Varda 62). Peut-être le moins bien compris des films vardiens, *Le Bonheur* peint un monde joli, heureux, avec une famille idéale, des enfants mignons et sages, un père qui est beau et travailleur, qui gagne de l'argent et protège sa famille, une mère qui est belle et fidèle, qui fait à manger et tient bien sa maison: le cliché du bonheur conjugal. Dans *Le Bonheur* les couleurs servent à rythmer

¹³ Il est décédé le 27 octobre, 1990.

et à donner un sens au film: au début, l'image est lumineuse: le jaune du soleil, le vert de l'herbe et des arbres, le bleu du soleil, l'orange de la chaleur; puis après l'infidélité du mari et la mort de la femme, les couleurs deviennent plus agressives, plus choquantes que jolies: le vert est violent, le blanc glacé, le violet dégoûte, le rouge brûle. Varda explique aux *Cahiers du cinéma* que "c'est simple, le violet, c'est l'ombre de l'orange. C'est là une sensation qui ramène à l'idée de peinture. Les impressionnistes ont découvert que les ombres étaient complémentaires, qu'un citron avait une ombre bleue et une orange une ombre mauve [...] Dans *Le Bonheur*, l'or appelle le violet, parce qu'il n'y a pas de couleur sans ombre" (no. 165, avril 1965, p.50). Même si la cinéaste insiste sur l'idée qu' "il n'y a rien de symbolique" (ibid.), chaque couleur se trouve associée à un personnage, comme le note Ropars, l'orange à l'épouse, le violet à la maîtresse qui la remplacera. Certes, c'est un film "pensé en couleur" puisque, explique Varda, "le bonheur ne peut pas s'illustrer en noir et blanc" (Ropars 162).

Le rôle qu'y joue la couleur est primordial: sans elle, *Le Bonheur* n'est, selon Ropars, "qu'un mélodrame, qui se juge en fonction de la morale et des sentiments humains, alors que le propos d'Agnès Varda tend au contraire à communiquer l'idée du bonheur, avec tout ce qu'elle comporte d'inhumain" (167). Le caractère "joli" des images risque d'être saisi comme tel par le spectateur et de contaminer le sens du récit. Souvent compris à contre-sens, ce film n'est pas du tout un chant de bonheur mais un constat cruel. La création de cet univers coloré devient un moyen d'expression subjective: Varda s'exprime à travers l'utilisation exagérée de la couleur; mais qu'exprime-t-elle au juste? Pour ne pas réduire ce film à de simples équations, je n'en donnerai donc qu'une parmi les nombreuses

“possibilités” qui s’offrent à l’esprit: la cinéaste attire l’attention sur l’artifice de cet univers ensoleillé et colorié afin de mettre en lumière la fausseté de l’image utopique du bonheur “à la Marie-Claire”, comme elle dit. La conception du bonheur, comme tout dans la vie, s’avère contradictoire. Tout est contradiction chez Varda qui, par ce somptueux tableau de la famille idéale, nous montre que, pour certains au moins, on ne peut pas voir le bonheur, comme François tente de le faire, comme une série de quantités additionnées, accumulées, qu’ “il y a des vies où le ver reste toujours derrière la peau de la pomme” (Decock 949).

Comme dans *Cléo de 5 à 7*, noir et blanc et couleurs s’interpénètrent dans *Jacquot de Nantes*, récit d’enfance, d’ambition et de souvenirs. Le noir et blanc est utilisé pour illustrer le passé, procédé qui n’est pas nouveau au cinéma, et ceci pas seulement pour distinguer les uns des autres les différents récits qui s’interpénètrent dans le film mais aussi parce que, selon Varda, “nos références de cette époque quand on raconte les films, les actualités d’avant-guerre, je trouve que dans notre cerveau c’est noir et blanc” (ibid. 954).

L’emploi de la couleur est plus complexe et se manifeste à plusieurs niveaux: extraits des films de Demy; plans rapprochés de Demy au présent, en 1990; spectacles qui font partie du récit d’enfance. La couleur est, comme dans *Cléo*, associée à un aspect “fictionnel” du film: le spectacle. D’une construction formelle assez complexe, *Jacquot* raconte l’enfance de Jacques Demy, période pendant laquelle, insiste Varda, tous les films du cinéaste adulte sont nés. Sont ainsi insérés à plusieurs moments dans le récit d’enfance en noir et blanc certains extraits des films de Demy tels que les *Parapluies de Cherbourg*, *Les Demoiselles de Rochefort* et *Peau d’âne*, tous, bien sur, en couleurs vives et éclatantes. Tout comme sa femme, Demy perçoit la couleur comme un élément puissant et essentiel du monde

cinématographique. Puis, à l’opposé du passé en noir et blanc, le présent est illustré en couleur, contraste qui aide à orienter le spectateur. Les éléments les plus étonnants sur le plan visuel sont les spectacles - marionnettes, opérettes, affiches de cinéma, personnes extravagantes - qui font partie du récit d’enfance mais qui ont fait une forte impression sur Jacquot. Varda explique que “le spectacle c’était la couleur de la vie dans la réalité de Jacques” (ibid.).

C’est surtout lors du tournage de *Jane B. par Agnès V.* que l’approche de Varda puise profondément dans l’univers de la peinture: “C’était la liberté du peintre, avoue la cinéaste: mettre des couleurs, en enlever, ajouter un personnage, une tache... une sorte de jalousie des peintres [...] s’est développée en moi. Je les ai vus peindre, s’arrêter, reculer, prendre de la distance et regarder avant de recommencer à travailler” (Audé 1988 2-3). Portrait filmique de l’actrice Jane Birkin, les références picturales y abondent. L’originalité du film réside pourtant dans la forme, comme dans *Sans toit ni loi*, dans cette structure en film-puzzle qui, écrit Alain Philippon, “se cherche en se faisant; [c’est un de] ces rares films qui inventent courageusement leur propre forme au lieu de se couler dans une moule standard” (12). Collage fait de plusieurs “tableaux vivants” mettant en scène l’actrice, parsemé de saynètes et d’entretiens pseudodocumentaires, le film s’articule autour d’une structure vaguement préconçue, bien sûr, mais surtout autour de cette liberté créatrice qui domine le projet cinématographique vardien. *Jane B.* est une réflexion sur l’art du portrait ou, plus précisément, l’art du portrait cinématographique, genre inventé dans ce film par Varda.

D’après Frank Curot, la liberté de nature picturale prise par Varda dans *Jane B.* est

évidente à plusieurs niveaux: la cinéaste “procède constamment non seulement par association de couleurs mais aussi par association libre d’idées et d’images” (156). L’auteur fait remarquer que la construction du film ressemble plus aux procédés artistiques qu’aux procédés cinématographiques habituels puisque l’enchaînement verbal et visuel remplace l’enchaînement des actions et des affects. Il s’agit d’un jeu de formes, de couleurs, d’expériences personnelles et fictives de Birkin, où Varda “déconstruit l’oeuvre picturale” (ibid. 158). Elle ouvre et interprète dramatiquement et pertinemment plusieurs tableaux célèbres, *La Vénus d’Urbino* de Titien, la *Maja desnuda* et la *Maja vestida* de Goya, *La Figure paranoïaque* de Dali, puis passe d’Ariane à Eurydice, du coq à l’âne, de surprise en surprise.

Selon Sandy Flitterman-Lewis la structure de *Jane B.*¹⁴ est révélatrice d’une tentative d’aller vers une forme cinématographique qui reflète la complexité de cette approche et qui, en même temps, offre une réflexion sur le langage cinématographique même (1993 312), donc sur la conception qu’a Varda de la cinécriture-cinépeinture. Flitterman-Lewis explique que la “préface” du film, un “tableau vivant” - un personnage réel habitant un tableau classique - narré par la voix *off* de Varda, est nécessaire pour nous introduire à la manière dont la cinéaste va procéder. Une représentation vivante de la *Vénus d’Urbino* de Titien encadre le film, figurant au début et à la fin. La voix de Varda, comme au début de *Sans toit ni loi*, plane au-dessus de la scène et détermine le ton du film: “C’est une image très calme, dit-elle d’une voix monotone. Hors du temps. Tout à fait immobile. On a l’impression de

¹⁴ Une analyse exhaustive de la structure complexe de *Jane B.* n’est pas possible ici mais permettrait tout de même une étude intéressante.

sentir le temps qui passe, goutte à goutte, chaque minute, chaque instant, les semaines, les années”. Birkin partage ses réflexions sur l’âge et le passage du temps, racontant dans la première scène, un triste épisode qui a eu lieu au moment de ses trente ans, et, à la fin, la manière positive dont elle ressent l’arrivée de ses quarante ans, qu’elle est sur le point de fêter. La signification du “vrai” tableau de Titien a, selon Flitterman-Lewis, un rôle important à jouer dans cette représentation. L’artiste est connu pour ses portraits pleins d’observation et ses sujets mythiques, tableaux dans lesquels il a établi les critères de la beauté physique, tenté de pénétrer derrière le caractère humain et capté un sentiment d’abandon (ibid. 313). L’auteur de l’essai explique que “[i]n *Jane B.*, Varda can be seen to transpose ingeniously this tripartite brilliance to the cinematic canvas which is her text. From the very first shot, a rich history of pictorial representation is condensed, and is posited as a reference point returned to throughout the film” (ibid.).

Malgré ce travail structural complexe, Varda aime toutefois - on a souvent remarqué cette tendance - se laisser aller au hasard au moment de la création. L’acte cinématographique pour elle est une activité sans perspective psychologisante. En résulte ce film-puzzle, ce collage de déambulations imaginaires d’une cinéaste qui découvre son film tout en le construisant, qui, au lieu de chercher des réponses toutes faites aux problèmes posés dans le film, se régale d’une “ouverture aléatoire”. Comme l’a bien dit Flitterman-Lewis: “Meaning emerges from unexpected juxtapositions, and patterns form only once the course of the film is run. A dizzying textual density is provided by the liberating shock of association, meanings reverberate with a random energy, and a complex design takes shape” (ibid. 319).

Un film “en ballade”, ce ciné-portrait illustre bien comment Varda voit son activité de réalisatrice. Elle se lance dans le labyrinthe, geste qui la passionne, tout en conservant sa lucidité, tout en maintenant une forme et une discipline rigoureuses. “Ma méthode, avoue-t-elle, c’est d’improviser intensément sur une structure très préparée” (Audé 1988 3). Françoise Audé a gardé deux phrases d’une conversation avec Agnès Varda qui résument bien la démarche créatrice et réflexive de la cinéaste: “je ne vais pas à la signification mais à l’image” et “les images signifient, certes!” (ibid. 6).

Chapitre II

Documentaire et fiction

*C'est le cinéma-mensonge qui traque la vérité,
si on filme la fiction en pensant au réel¹.*

Il est impossible de parler de l'oeuvre cinématographique d'Agnès Varda sans insister sur la pertinence très particulière de ses films documentaires. De ses premiers documentaires, *Ô Saisons*, *Ô Châteaux* et *Du côté de la côte*, à *Daguerréotypes* et *Les Demoiselles ont eu 25 ans*, en passant par *Salut les Cubains*, *Réponse de femmes* et *Les Dites Cariatides*, Varda a réalisé plus de documentaires que de films de fiction, 14 en tout². “[R]ien ne m’excite autant que de filmer la réalité”, dit-elle (Devarrieux 46): contact avec les gens ordinaires; observation des environnements “réels” tels que les paysages, les campagnes, les rues; découverte des moments furtifs, des hasards; trouvailles inattendues. “Toute la journée, explique la cinéaste, la rue nous offre des spectacles qui commentent le réel, la vraie vie et les vrais gens” (ibid. 47).

Il ne peut s’agir dans cette analyse d’une étude approfondie de l’oeuvre documentaire vardienne. Il faut néanmoins chercher à voir comment son amour pour le documentaire influence son oeuvre de fiction; comment, en mariant documentaire et fiction, Varda a réussi à créer un nouveau genre cinématographique qui reflète son besoin de représenter un monde

¹ Varda dans Devarrieux, *Cinéma du reel*, p.50.

² Voir la filmographie à la fin de cette thèse pour une liste complète de ses documentaires.

où les limites entre le réel et l'imaginaire s'estompent. Cette tension, heureuse, recentrante, jamais néfaste, est omniprésente dans son oeuvre: dans les films jumeaux *Murs murs* et *Documenteur*, le premier étant un documentaire filmé comme une fiction, l'autre une fiction filmée comme un documentaire; dans *L'Une chante, l'autre pas* qui est un film de fiction mais constitue, selon la réalisatrice, un "documentaire utopique"; dans *Cléo de 5 à 7*, où deux heures de la vie d'un personnage fictif sont rigoureusement documentées, sur le vif, dans les rues de Paris. Certes, faire des documentaires est une nécessité chez Varda: entre chaque fiction elle tourne un documentaire où elle se ressource, qui lui réveille le regard, qui "renforce ce contact avec le réel qui permet de donner corps à l'imaginaire" (Devarrieux 48).

Dans *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* Bill Nichols insiste continuellement sur les différences entre le film de fiction et le documentaire: "Far too often, explique-t-il, we assume that documentary is a disguised fiction, a form of narrative, like written histories, that makes special claims for its authority by minimizing its fictive aspects" (xi). Il consacre un chapitre entier à l'élaboration des différences entre la représentation d'un monde imaginaire et celle du monde historique, entre l'acte de raconter une histoire et celui de proposer un argument, entre la tentative d'établir une identification subjective avec les personnages et celle d'établir une impression d'objectivité par rapport au monde historique. Chez Varda, au contraire, il est difficile de séparer le documentaire de la fiction puisque, selon la réalisatrice, tous ces éléments peuvent facilement s'entremêler dans un film, les deux genres se nourrissant l'un de l'autre: "Je suis à la fois émerveillée et tiraillée et par la fiction et par le documentaire, explique-t-elle. Je ne cesse de passer du réel à l'imaginaire, et de l'imaginaire au réel, je suis dans les deux"

(Devarrieux 47). Le mariage de ces deux genres et de leurs dites différences est, en effet, une des caractéristiques fondamentales de la cinécriture vardienne.

Pour mieux saisir comment la fiction se nourrit du documentaire, il sera utile de comprendre comment le texte filmique documentaire s'organise, comment les situations, les événements et les problèmes sont présentés par rapport à un film de fiction. Bill Nichols délimite comme suit les paramètres ou les critères, les "modes de représentation" autour desquels le texte filmique documentaire s'articule: explicatif, d'observation, interactif et réflexif³. Analyser conceptuellement ces quatre modes de représentation permettra de mieux saisir la manière dont Varda se sert des tactiques documentaires si manifestement inhérentes à son travail dans ses films de fiction.

Commençons par le mode "d'observation". Cette approche ne s'applique pas au cinéma vardien mais mérite une explication, ne serait-ce que pour cette raison. Il s'agit du cinéma direct ou du "cinéma-vérité", école esthétique autour de laquelle des débats ont circulé vers la fin des années cinquante. Cette approche insiste sur la non-intervention du cinéaste et cède toute autorité aux événements. Ni le commentaire en voix *off* ni la musique extérieure ne jouent aucun rôle. Ce genre de cinéma vise à privilégier l'invisibilité du réalisateur et le seul temps possible est celui du présent. Ceci est une parfaite description de ce que le cinéma vardien n'est *pas*. "Le cinéma-vérité, c'est de la blague! exclame-t-elle. Le cinéma est toujours un mensonge" (Milon 134). Varda explique dans la préface de son livre que "l'objectivité n'existe pas, même pas dans les documentaires. Les images et les

³ Termes donnés dans le texte de Nichols comme "expository", "observational", "interactive" et "reflexive".

documents objectifs sont toujours choisis parmi d'autres et marqués par la subjectivité d'un filmeur, d'un journaliste ou d'un flic. *Est-ce une remarque objective ou seulement lucide?*" (26). Même si, dans ses "vrais" documentaires, Varda cherche à s'effacer derrière l'objet filmé, lequel est, selon elle, le sujet principal, même si elle arrive à se faire oublier en filmant un documentaire, elle laisse, inévitablement, des traces de sa propre signature: "Je m'y incruste, bien sûr, avoue-t-elle. J'y mets ma petite patte, mon petit jeu de mots, mon petit commentaire, ma petite façon de raconter. Mais, bien sûr, rien n'est objectif" (Milon 134).

Quant aux trois modes qui restent, je les examinerai tour à tour dans le contexte de trois films de fiction dans lesquels Varda insuffle sa part de réel: *Jacquot de Nantes*, *Sans toit ni loi* et *Jane B. par Agnès V.*

Selon Nichols, le documentaire est souvent associé aux "discours de sobriété"⁴ - sciences, politique, analyse économique, pédagogie, religion, etc.- bref, à l'histoire et au monde dit historique. Pour Varda, au contraire, dans *Jacquot de Nantes* il ne s'agit pas de "History" (d'Histoire), mais de "*his story*" (de son histoire). Film qui documente l'enfance et l'inspiration du cinéaste Jacques Demy, *Jacquot* est, certes à bien des égards, explicatif et interactif. Le mode explicatif expose et explique des gens, des lieux, des événements: Demy, sa famille et ses amis; la ville de Nantes, le garage de la famille; l'enfance du cinéaste et son obsession du cinéma. Dans un film dit explicatif les images servent à illustrer, on s'adresse aux spectateurs et le cinéaste est représenté par le commentaire, une voix invisible d'autorité. Certes, ce film est un documentaire poétique, exposé dans ses grandes lignes de la vie réelle de Demy, mais il ne cesse d'être une fiction vivante. Il s'agit d'un film-

⁴ "Discourses of sobriety", écrit Nichols.

hommage que tous les amateurs de *Peau d'âne* ou des *Parapluies de Cherbourg* peuvent apprécier, mais c'est surtout un film très personnel, adressé et offert à Jacques, cet homme en perte de vitesse qui revoit et revit son enfance heureuse au moment même, il le sait, de quitter la vie.

Acte d'archivage documentaire explicatif, *Jacquot* est aussi, d'un côté, un film interactif. Approche qui insiste sur le testament, sur l'échange verbal ou l'image démonstrative, voici un film permettant à Demy de nous assurer que "oui, j'ai fait ça", et, ainsi, il nous parle de son enfance, on entend sa voix. Varda a, en effet, voulu "capter la texture même de l'homme" (Varda 279), partager avec le spectateur le corps-paysage de son mari. "[J]e me suis dit, explique-t-elle, [que] je vais filmer d'une manière si intense et si proche que, au fond, moi seule peux sentir si violemment la présence de Jacques aujourd'hui par rapport à ce petit garçon dont je raconte la jeunesse" (ibid.). Nichols souligne le fait que le mode interactif "introduces a sense of partialness, of *situated* presence and *local* knowledge that derives from the actual encounter of filmmaker and other" (44). Une logique du vrai et de la vérité sous-tend ce film: Varda a retrouvé le vrai garage où Demy a été élevé⁵, l'ancien scénario pour "L'Aventure de Solange" dans le grenier, des bouts de film, des projecteurs, sa première caméra. Evidemment, c'est tout de même un film de fiction avec des acteurs, des décors mais, comme dit la cinéaste, "il a l'odeur, la saveur du vrai, la texture du réel alors que le récit, les dialogues sont en fiction" (Decock 951).

Dernière touche de vérité, jolie et émouvante, Varda chante elle-même les paroles

⁵ Varda a rassuré Demy des mois avant le tournage: "On va être dans ton garage d'enfance, on va avoir ta rue, ta maison, le lieu exact de ton enfance" (Decock 950).

d'une chanson de Prévert vers la fin du film lorsqu'on voit Jacques, pieds nus, marchant dans le sable, un sourire léger aux lèvres: "*Et la vie sépare ceux qui s'aiment, et tout doucement sans faire de bruit. Et la mer efface sur le sable les pas des amants désunis*" (Varda 30).

Quinze jours avant le commencement du tournage de *Sans toit ni loi* Varda n'avait pas encore écrit le script et elle savait seulement "qu'il s'agissait d'une fille sur les routes, l'hiver, dans le Midi" (Lejeune 215). Une chose dont la cinéaste était certaine: le besoin d'un contact intense avec le réel. Le film s'inspire de l'hiver qui, comme elle dit, "dessine les paysages au lieu de les peindre" (166), mais surtout de ceux qui se trouvent dehors pendant cette saison cruelle: les sans-abri, les errants, les fugueurs, ceux qui "font la route". Mona la nomade de *Sans toit ni loi* est le reflet de tout un processus de contact avec les lieux (les paysages du Gard et de l'Hérault) et avec les gens qui s'y dessinent (des auto-stoppeurs, des paysans, des immigrés). Son approche se fait peu à peu, au hasard des rencontres et des trouvailles. "Ce n'est pas tant le film que je prépare que moi, avoue-t-elle. Il faut être proche de ce monde des marginaux, au moins pour un temps, pour oser parler d'eux comme si on les comprenait. [...] Un film n'est pas un test de vérité. Le véridique peut suffire, le sensible est plus valable. [Le travail se fait] dans le désarroi des découvertes" (Varda 168).

Ce besoin d'aller vers l'autre, d'apporter le plus d'honnêteté possible à son film, est caractéristique du mode interactif de représentation. Varda a utilisé des "acteurs vierges", comme elle dit, des vrais gens de la région du Gard qu'elle a rencontrés pendant le repérage des lieux: un berger, un garagiste, un cantonnier, un plâtrier, un paysan, un travailleur

tunisien, parmi d'autres. Ces "personnages" sont les témoins qui "documentent" le passage de Mona, leurs rencontres avec elle, l'impression qu'elle leur a laissée. Même si la cinéaste a inventé leur texte, elle avoue que "je ne l'ai écrit qu'après avoir fait comme si je préparais un documentaire sur eux et sur ce qu'ils auraient eux-mêmes pensé ou dit, après avoir observé comment ils se comportaient" (Varda 158).

Tout comme *Jacquot de Nantes*, *Sans toit ni loi* est à la fois interactif et explicatif. Les commentaires invisibles de la cinéaste s'adressent non seulement aux spectateurs (mode explicatif) mais aussi, implicitement, aux "témoins" (mode interactif). Au début du film, après la découverte du corps gelé de Mona, on entend la voix *off* de Varda disant:

Personne ne réclamant le corps, il passa du fossé à la fosse commune. Cette morte de mort naturelle ne laissait pas de trace. Je me demande qui pensait encore à elle parmi ceux qui l'avaient connue petite mais les gens qu'elle avait rencontrés récemment se souvenaient d'elle. Ces témoins m'ont permis de raconter les dernières semaines de son dernier hiver. Elle les avait impressionnés, ils parlaient d'elle sans savoir qu'elle était morte. Je n'ai pas cru bon de [le] leur dire ni qu'elle s'appelait Mona Bergeron. Moi-même je sais peu de choses d'elle. Mais il me semble qu'elle venait de la mer.

Ceci correspond au mode explicatif, la cinéaste s'adressant directement aux spectateurs. D'un autre côté, en correspondance avec le mode interactif, Varda joue aussi le rôle de l'enquêteuse et entre en dialogue avec les témoins. Elle joue avec la notion de témoignage, élément fondamental de la représentation selon le mode interactif, à plusieurs niveaux. Il s'agit en fait d'une sorte de pseudoconversation puisqu'il y a un échange verbal mais on n'entend qu'un seul côté de l'entretien et on ne voit jamais Varda à l'écran; il semble même, parfois, que ces témoins se parlent entre eux, qu'il n'y a personne venu de l'extérieur leur

parler de Mona. D'autres fois, le dialogue se présente comme un véritable monologue. Lorsque Yolande se lamente sur son existence pitoyable, elle pense à Mona puis semble s'adresser directement aux spectateurs: "Etre seul, c'est dur. Mais si on est deux et qu'on reste deux, c'est moche. Dans les bras de Paolo, c'est comme si j'étais seule. En boîte ça lui va, au lit ça lui va, mais c'est tout ce qu'il veut. Je suis une grande sentimentale, moi... j'arrive pas à oublier cette fille dans les bras du type avec sa chaîne". Yolande pénètre de ses yeux interrogateurs dans l'intimité du spectateur ou de l'enquêteur, semble supplier ceux et celles qui l'écoutent, qui la voient, de comprendre une solitude partagée.

Nichols cite la provocation comme une des caractéristiques appartenant au mode interactif et il décrit comment le "unpleasure", ou le non-plaisir, fait partie de cette notion. Le non-plaisir vise à inciter du mécontentement, de la gêne, donc à opérer un changement chez le spectateur. Est-ce que c'est le but de Varda dans *Sans toit ni loi*? Vise-t-elle à déplaire à un tel point au spectateur afin qu'il voie plus clairement à la fin du film? Vu la puanteur, l'extrême saleté au niveau physique chez Mona et au niveau mental chez ceux qui l'ont violée ou agressée, vu la laideur du comportement et de la pensée humains, la froideur du paysage et la cruauté de la saison, il est possible de croire à un tel but chez la cinéaste. Après tout, faire un film, créer un univers en images, en pensées, en mouvements, c'est faire passer une certaine vision du monde. Mais est-ce que Varda a un argument à proposer? Veut-elle dénigrer la race humaine en raison de son indifférence, son manque d'humanité? J'ai déjà montré dans le chapitre précédent que la notion du puzzle est essentielle à une compréhension de l'oeuvre cinématographique vardienne et surtout de ce film. "Tout portrait, dont celui de Mona, est impossible à faire", avoue-t-elle (Varda 159). Des échanges

de regards, des points de vue différents, des informations fragmentaires - tous ces éléments ne sont que des morceaux d'un puzzle et Varda ne fait que reconstituer une certaine image faite de fragments qui s'emboîtent, elle cherche les pièces qui lui permettront de faire son enquête. Ses commentaires n'ont pas de but strictement didactique. Varda veut simplement montrer, faire voir, faire passer une émotion. Le non-plaisir ne fait donc pas partie des tactiques documentaires utilisées par la cinéaste dans *Sans toit ni loi*. Il est certain pourtant que Varda y cherche un équilibre entre le réel et l'imaginaire, un lieu où installer le portrait impossible de Mona, ce puzzle qu'il faut accepter comme irréalisable, loin de toute résolution définitive.

Varda explique à Claire Devarrieux que *Sans toit ni loi* "est le film où s'exécute le mieux mon projet de faire du cinéma de fiction à texture documentaire. Surtout aussi mon projet de 'cinécriture' avec des plans structurés dans l'espace, sans psychologie" (48). Certes, la cinéaste maintient un regard détaché et froid, approche caractéristique chez Varda et qui réussit à traduire sa vision non psychologisante du monde. Les travellings suivent Mona à une certaine distance, se promènent à côté d'elle pendant sa marche vers la mort, l'observent, la perdent parfois de vue. Dans *Jane B. par Agnès V.*, par contre, la cinéaste laisse tomber ce recul, cette relative froideur du regard et entre en dialogue avec son sujet, adoptant cette fois une approche plus chaleureuse. Tout comme celui de Mona, le portrait de *Jane B.* est impossible, éphémère, à la fois réel et imaginaire. "Je me suis lancée dans un portrait, commente Varda, un portrait d'elle, non pas la vraie Jane Birkin, mais une Jane imaginaire, réinventée par mes soins rêveurs. [...] Bref toujours mon propos: confronter jusqu'à l'extrême l'observation du réel avec mon désir de raconter 'mon' imaginaire, les

confronter, les associer, les réconcilier, puis ça se resépare. C'est toujours le réel du mensonge qui m'intéresse" (ibid. 50).

Jane B. est composé, comme *Jacquot de Nantes*, de plusieurs 'niveaux' ou 'couches' de récits (ou fictionnels ou réels) qui s'interpénètrent: "tableaux-vivants" ou reconstitutions des tableaux de Goya, Titien ou Dali (comme on l'a vu); saynètes avec d'autres acteurs; déguisements en personnages fictifs (Laurel et Hardy), historiques (Jeanne d'Arc), mythiques (Ariane) ou autres (danseuse espagnole); et, finalement, une sorte d'entretien continu-discontinu (comme les travellings de la Grande Série dans *Sans toit ni loi*) entre Varda et la "vraie" Jane qui raconte des anecdotes sur sa jeunesse, sa famille, ses exploits, ses relations avec Gainsbourg et Doillon, ses désirs, ses inquiétudes. La dynamique de la participation, du dialogue-monologue qui domine dans *Sans toit ni loi* est encore plus essentielle au développement de *Jane B.* puisque ces moments biographiques servent de tremplins aux projections fantasmatiques de la réalisatrice. Au début du film, lorsque Birkin et Varda sont assises dans un café parisien, la première admet que "si j'accepte qu'un peintre ou un cinéaste fait mon portrait, je veux bien être déformée". On saute à un plan montrant le reflet tordu de Birkin dans un miroir de carnaval puis à un tableau vivant de Jane déguisée, "déformée" si l'on veut, en *Maja vestida* puis en *Maja desnuda* de Goya. Plus tard, Varda en voix *off* dit à Jane que "ça te va bien d'être une muse, une muse romantique même...": Jane apparaît dans un jardin luxueux, habillée "en muse", en robe longue blanche, une couronne de fleurs autour de la tête, et s'allonge sur le tombeau de Jean-Jacques Rousseau, pour qui elle prétend avoir été une sorte de muse. Ce processus de discussion-crédation parcourt tout le film.

Jane B. révèle, à plusieurs niveaux, divers éléments du mode interactif de représentation: le mouvement vers l'autre⁶, l'échange verbal entre cinéaste et sujet et, surtout, l'occasion de voir comment ces deux dernières se répondent l'une à l'autre. Birkin allait-elle se laisser modeler et manipuler par Varda comme cela s'est passé avec Gainsbourg et Doillon? La cinéaste fait remarquer qu' "[i]l y a une vraie Jane Birkin, qui a un passé, des choses à dire, des idées [, et qu'] elle a une forte personnalité, elle résiste, [...] elle existe avec 'son' imaginaire " (Devarrieux 50). Le meilleur exemple de cette résistance, c'est l'épisode où Birkin est habillée d'un costume de danseuse espagnole: elle arrive sur la scène, fait sa danse, les spectateurs applaudissent, elle sort; puis Birkin réapparaît en s'exclamant:

J'ai l'horreur de ça, mais l'horreur de ça! Je crois que si un type un jour me disait dans quoi tu ne veux absolument dans tes pires cauchemars être habillée comme, j'aurais dit une danseuse espagnole. J'ai une allergie de castagnettes, de fierté, de tout ça... parce que c'est si loin de moi. [...] Jamais, jamais, jamais je ferais ça! [...] Ce que je voudrais vraiment, c'est de faire tout un long métrage moi comme je suis, avec mes jeans, mes vieilles pulls, mes cheveux n'importe comment, pieds nus dans mon jardin.

Varda répond à ses vœux en changeant complètement la scène, habillant Birkin "en Jane", au beau milieu de ses remarques précédentes. Cette complicité entre cinéaste et sujet est seulement visible, voire possible, dans un film qui privilégie le mode interactif de représentation.

Un quatrième mode de représentation se révèle au cours de ce film: celui de la réflexivité. Par le biais du mode réflexif Varda crée un film presque à la Robbe-Grillet. Les

⁶ Varda conçoit le film comme une sorte d'offrande à l'actrice: à un moment donné elle emballe la maison de Birkin comme un paquet-cadeau et à la fin, toute l'équipe lui offre des fleurs et d'autres objets pour fêter ses quarante ans.

Romanesques de ce dernier constituent son “autobiographie fictionnelle”, terrain où l’auteur fusionne vie et oeuvre, objectif et subjectif, fait des réflexions sur l’acte d’écrire et des digressions sur son époque. *Jane B. par Agnès V.* est une sorte de biographie fictionnelle à laquelle la cinéaste participe elle-même et dans laquelle elle fait des réflexions sur la forme et la fonction cinématographiques. La réalisatrice explique: “*Jane B. par Agnès V.* est un film de fantaisie: thèmes et variations à propos d’une comédienne transformable et modulable. C’est un film de plaisir et de réflexion où je demande: qu’est-ce que la comédie? qu’est-ce que l’allégorie?” (Audé 1988 3). Le mode réflexif est celui qui privilégie le processus même de la représentation et le méta-commentaire est une de ses caractéristiques fondamentales. La voix de Varda flotte partout dans le film, notant que Jane ne regarde jamais la caméra de face, posant de nombreuses questions personnelles à l’actrice, expliquant le paradoxe de la condition de comédienne⁷. Selon Nichols, cette voix omniprésente accorde généralement plus d’importance à la rencontre entre cinéaste et spectateur qu’à celle entre cinéaste et sujet. Varda privilégie pourtant l’interaction entre elle et son modèle. Lorsque la cinéaste se trouve devant au lieu de derrière l’objectif, elle regarde directement la caméra et s’adresse toujours à Jane qui est parfois absente de l’écran. Varda, seule, assise, fixant de face la caméra, parle de la logique de la création de ce film: “Le temps a déjà un peu passé. Et toi, avec ton désir d’être connue-inconnue, au fond tu t’offres à l’imagination de chacun. C’est peut-être ça qui m’a fascinée, qui m’a donné envie de faire ce film: parce que je peux t’habiter avec mes rêveries, des histoires de mythologie, des

⁷ Varda explique que “être comédienne, c’est vouloir être séduisante pour les autres et soi pour soi. Jane veut être aimée, adulée et être une fille en savates, pas maquillée et transparente” (Audé 1988 4).

souvenirs de cinéma, des choses que j'ai dans la tête. Et puis je peux te déguiser...”.

“[P]ortrait semé de mini-fictions, le film est une fiction semée de mini-confidences de Jane B.” (Varda 273). Une de ces mini-fictions-confidences de Birkin donne naissance à son propre film: Birkin, à un moment donné lors du tournage de *Jane B.*, propose une idée à Varda qui l'accepte, arrête le tournage du premier film, et commence *Kung-Fu Master*. “Une femme de presque 40 ans s'éprend d'un garçon de presque 15 ans qui est passionné par un jeu vidéo”: ainsi s'explique cette mise en abîme où Varda arrive à marier, comme dans le premier film, le réalisme et le conte. Frédéric Sabouraud, dans un article sur *Kung-Fu Master*, remarque que la cinéaste:

a toujours entretenu entre documentaire et fiction une relation étroite avec, pour seule ligne de mire, le réel bien en vue. Tout l'attrait de ce film tient dans cette tension entre d'un côté, lieux et acteurs-personnages, et de l'autre la fiction du récit. Si tout devient possible, c'est que l'intimité qui rend si vulnérable respire dans chaque plan, presque chaque objet dont on sent le poids d'existence. Les mots ici ne sont pas empruntés [...] et les regards n'ont rien de factice. (14)

Alain Philippon accuse Varda d'avoir largement dépassé, dans *Jane B.*, les limites de la préciosité et d'avoir fait ce film avec, comme but, “l'auto-satisfaction de sa contemplation” (12). Cet “article hâtif, réplique Frank Curot, dénie à l'auteur toute liberté de facture et dénigre abusivement le travail d'Agnès Varda, notamment sur la représentation” (157). Le mode réflexif de représentation donne à *Jane B.*, en effet, une qualité rarement vue dans le monde cinématographique. Dans ce film audacieux Varda a pris la liberté et le plaisir d'un peintre, le temps de réflexion d'une cinéaste qui n'est pas

contrainte par les conditions d'un tournage professionnel⁸, pour créer une toile qui ne donne ni réponses, ni explications mais qui s'ouvre aux questions sur la forme, le style, la structure et les conventions. "Son talent, constate Colette Milon, est d'abord un art de la mise en situation des gens à filmer, puis une mise à distance par un long travail de montage [...] Au lieu de réduire, de fixer le sens, ses films proposent ainsi au spectateur une ouverture, la rencontre d'une série de possibles" (132). La rencontre du réel et de l'imaginaire, du documentaire et de la fiction, est révélatrice d'une tension intensément ressentie par la cinéaste. Varda sait qu'il y a partout des dualités, y compris entre "le monde de la réalité issu des gens observés et le monde mental où l'esprit vagabonde, invente des structures et des formes" (Varda 39). Pourquoi offrir à ses films de fiction des modes de représentation issus du documentaire? Varda explique, paradoxalement, qu' "il faut croire au réel, donc croire à l'imaginaire".

⁸ "Quand j'ai décidé de faire le film, j'ai eu la chance que Jane ne soit pas très libre [...] et j'étais contente que cet ensemble de circonstances me permette de faire ce film avec des pauses" (Audé 1988 3).

Chapitre III

Le Temps

*Plus ne suis ce que j'ai été
Et ne le saurais jamais être
Mon beau printemps et mon été
Ont fait le saut par la fenêtre.
Amour, tu as été mon maître:
Je t'ai servi sur tous les dieux.
O si je pouvais deux fois naître
Comme je te servirais mieux!¹*

Agnès Varda a éprouvé, dès sa jeunesse, “la sensation aiguë du temps qui passe” (Varda 39). Il n’est donc pas surprenant que son oeuvre cinématographique témoigne de cette préoccupation. Yvette Biró va jusqu’à dire que “le protagoniste principal des films de Varda, c’est le temps. Non pas simplement son passage, sa construction-destruction féconde, mais ses multiples visages, ses métamorphoses et ses fardeaux qu’il charrie avec lui. Le temps, en tant que milieu naturel de la vie de tous les jours, avec son rythme qui broie lentement, avec sa continuité impénétrable” (41). J’ai essayé de montrer dans le chapitre précédent à quel point Varda sent la complémentarité du documentaire et de la fiction, du réel et de l’imaginaire. Fascinée aussi par “la non-correspondance du mode de pensée personnel au mode de pensée collectif” (ibid.), Varda recherche dans ses films une manière de représenter cinématographiquement une temporalité qui révèle la dialectique entre l’expérience objective de la collectivité et celle, subjective, de la vie intérieure. Dans ce qui

¹ Un poème de Marot, cité par Varda dans *Varda par Agnès*, p.6. Elle dit un peu plus loin que “ce poème tout baigné de la nostalgie du temps passé, perdu ou mal employé désigne des sensations à ne pas sous-estimer” (ibid.).

suivra, je discuterai, mais sans insister sur la chronologie, quatre de ses films qui témoignent de cette dualité diégétique: *L'Une chante, l'autre pas*, *Jacquot de Nantes*, *Jane B. par Agnès V.* et *Cléo de 5 à 7*.

L'Une chante, l'autre pas offre une histoire, comme Charles Bechtold le constate, qui s'inscrit dans le temps (35). Dans ce film astucieusement construit, Varda nous propose le cheminement parallèle de deux destins qui se croisent, se perdent et se retrouvent. Fiction qui fait la chronique de l'amitié de Pauline et Suzanne, *L'Une chante* documente aussi la lutte des femmes en France durant la période 1962-1976, époque où le procès de Bobigny a eu lieu, permettant enfin aux femmes de choisir la contraception. Événements réels, objectifs et collectifs se côtoient à travers les mélodrames quotidiens des deux héroïnes; comme le dit Bechtold: "le scénario alterne les tranches de vie et les tranches de temps" (35). 1962: rencontre des deux femmes; 1964: Suzanne obtient son premier travail; 1968: elle ouvre un centre de planning familial à Hyères; 1971: Pauline (alias 'Pomme') accompagne un groupe de femmes pour se faire avorter à Amsterdam et rencontre Darius; 1972: retrouvailles aux manifestations de Bobigny; 1974: accouchement de Pauline; 1976: épilogue. L'histoire intime des deux femmes est jalonnée de dates et d'événements historiques importants.

Le récit est détaillé par une narratrice (Varda) qui reste, la plupart du temps, en dehors de l'histoire racontée, ainsi que l'observe Alison Smith (150). Mais les protagonistes deviennent, elles aussi, narratrices par le biais de la lecture des cartes postales (cinéma et photographie se retrouvent inévitablement dans l'oeuvre vardienne). Procédé cher à la

cinéaste, la carte postale, image à la fois fixe et mouvante, constitue le lien entre les étapes qui composent l'histoire et surtout entre ces deux amies. Ce "pont aérien épistolaire", comme le dit Bechtold, réussit à transcender les limites qu'imposent le temps et l'espace établissant un lieu d'échange à la fois émouvant et sobre entre ces deux femmes pendant que chacune poursuit son propre chemin. Claudine Delvaux saisit bien la façon dont Varda jongle avec le temps lorsque celle-ci inscrit la photo dans le film:

[I]nscire une photo (un bref instant anodin qui sans la photo aurait totalement disparu) dans un film (une succession d'instant passés, raccordés entre eux pour donner un effet de présent, de 'choses en train de se faire'), c'est jouer avec la perception, brouiller les cartes, dérégler les horloges. C'est remettre en jeu ce qu'on voulait ou ce qu'on croyait figé/fixé à jamais. On peut traduire tout cela comme une lutte contre le temps qui passe. (25)

L'importance de ces liens d'amitié qui résistent au passage du temps se manifeste dans un article de Susan Hayward (1980). Celle-ci définit cinq périodes différentes qui constituent le schéma structural de *L'Une chante, l'autre pas*, chacune correspondant soit à la rencontre soit à la séparation des deux femmes au niveau ou privé (personnel) ou public (collectif). L'usage du contrepoint, procédé par lequel un cinéaste maintient deux narrations à la fois, parallèlement, est compris par Hayward comme nécessaire pour que le lien entre Pauline et Suzanne transcende le temps et l'espace:

Through [the] use of counterpoint, Varda shows how female bonding cannot only withstand separation in space and time through physical distance, but can also withstand the individual woman's need on an emotional level to be either in public or private space and time. There will be periods when there is a connexion in the same place and time [...], and there will be periods when there are different needs which, though they may entail a separation in space and time,

do not sever the bonding. (176)

Le traitement contrastif du temps dans *L'Une chante* donne, selon Hayward, un équilibre au film. La juxtaposition de scènes de rencontre/séparation brèves et longues ainsi que l'usage du flash-back et d'une perspective chronologique pourtant cohérente indiquent que Varda cherche non pas à opposer, mais à réunir. Par la "magie" de son montage, elle arrive, d'après Bechtold, à "annihil[er] les distances comme la télépathie le langage" (35). Elle n'insiste pas sur les divergences dans les vies de ces deux amies, dans la lutte des femmes et dans la société française de l'époque, mais révèle que l'on peut atteindre le même but par des voies différentes: l'une chante, l'autre pas. La dernière scène nous ramène au présent, 1976, où tous, amies et amis, enfants et amants sont réunis et réfléchissent sur le temps qui passe.

Jacquot de Nantes est un film profondément marqué par le temps: par son passage qui fait vieillir puis mourir, par le souvenir (individuel et collectif) du passé, par l'évocation d'un présent fragile. Se servant encore une fois du contrepoint, Varda prend les souvenirs d'enfance - personnels, subjectifs, bien sûr - qu'un jour Demy se met à écrire, des extraits de ses films qui semblent être inspirés par des moments dans la vie du réalisateur, et, finalement, des gros plans de Demy, faible, près de la mort, au moment du tournage. Pour créer cette mosaïque, cette "évocation d'une vocation", comme dit la cinéaste, Varda a choisi d'entremêler les trois "temps" ou séries qui structurent le film. *Jacquot* est en effet construit autour des moments et des événements qui, d'abord choisis par Demy et issus de son enfance, sont alors transformés en images par la vision subjective de la cinéaste elle-

même. Les souvenirs personnels révèlent non seulement une passion pour le cinéma chez le jeune Jacquot mais aussi la manière dont son enfance a ensuite influencé son travail de cinéaste adulte. Comme une sorte de parenthèse cinérite, Varda insère l'image d'une main dessinée² dans la série en noir et blanc qui raconte la jeunesse de Jacquot, ceci pour signaler les extraits de ses films qui y correspondent. Prenons un exemple: la mère de Demy se trouve dans la petite cuisine familiale et prépare le repas du soir. Elle chante un poème enfantin pour Jacquot, une image de la main dessinée apparaît, puis on voit Catherine Deneuve à l'écran dans un rôle de *Peau d'âne*, chantant en cuisinant. Suivant ce modèle, Varda insère une scène des *Parapluies de Cherbourg* que rappelle un épisode dans le garage Demy, les mécaniciens chantant des chansons populaires qui passent à la radio. Alison Smith³ explique que *Jacquot de Nantes* est donc "concerned with memory mediated, the transformation of personal memories into something communicable. The film explores the ways in which the past can be passed on, represented satisfactorily to others who have not shared it. What Varda returns to Demy [...] will be a reconstruction of the past which sets out to be genuinely evocative" (161).

"Le temps nous fait, le temps nous mange", disait Ronsard. Un film tendre et intimiste, *Jacquot* illustre aussi le caractère ravageur et tragique du temps qui file. Varda, par ses lents travellings en gros plan qui voyagent à travers le corps vieillissant de son mari, cherche à évoquer cette dialectique, tentant de faire vivre l'homme qu'elle aime avant que

² "Les mains, ce sont les guillemets, comme en littérature quand on cite un auteur", explique Varda (Decock 954).

³ Smith détaille bien chaque série narrative dans le cinquième chapitre de son livre *Agnès Varda*.

son commentaire n'évoque enfin sa mort. Le film est ainsi pris entre deux mouvements à la fois contraires et complémentaires: le besoin, le désir, de reconstruire, d'unifier, de donner sens et logique à la disparate du vécu, et le sentiment irrémédiable de l'éclatement de l'unité, de l'incohérence de l'être, de l'éparpillement d'un univers, du non-sens que constitue la disparition d'un être cher. Varda, questionnée sur son rapport avec le temps, "celui qui s'en va", répond qu'elle "aime bien sentir, dans la vie, qu'on ne le sent pas beaucoup. Le temps est fluide. Ce qui est étonnant, ce sont les enfants qui grandissent, les arbres qui poussent. [...] Ça m'est difficile de faire passer au cinéma ce temps-là où on ne se sent pas si changé que ça, alors que 20 ans ont passé" (Audé 1982 42).

Fondé sur la mémoire⁴ et la reconstruction de celle-ci, *Jacquot* est surtout une tentative d'arrêter le temps qui fuit, de retenir quelques secondes, quelques instants, de "lutter contre la mort à la façon d'Orphée", dit Joël Magny (Estève 177). Celui-ci continue, disant que *Jacquot* représente un "[m]agnifique geste d'amour, dont la beauté et l'émotion sont liées au tragique de la destinée: comme le sable qui s'écoule entre les doigts de Jacques Demy, le temps s'enfuit irrémédiablement, la mort s'approche, avec les traces qui envahissent peu à peu le visage, la peau de l'être aimé que l'on craint à chaque image de voir disparaître" (ibid.).

"[U]n film de rêverie intemporelle", le portrait de Jane Birkin, *Jane B. par Agnès V.*, est né à partir d'une discussion entre les deux artistes sur l'âge, sur la sensibilité et les

⁴ Varda, exploratrice de la mémoire, avoue qu'elle "n'en [a] pas beaucoup. J'ai des mauvais rapports avec elle. Tout ce livre est un combat pour pactiser avec cette mémoire souvent muette" (Varda 24).

craintes des femmes. Varda a fini par dire à l'actrice: "Écoute, on va faire un film là-dessus, pas sur ton âge, mais sur le temps qui passe, sur les saisons" (Varda 184). Le film s'ouvre sur une image de Birkin, assise, en costume, la voix *off* de la cinéaste donnant le ton: "C'est une image très calme, dit-elle. Hors du temps. Tout à fait immobile. On a l'impression de sentir le temps qui passe, goutte à goutte, chaque minute, chaque instant, les semaines, les années"⁵. Même si *Jane B.* est encadré, comme je l'ai dit dans le chapitre précédent, par l'événement du trentième anniversaire de Birkin au début du film et la célébration de sa quarantaine à la fin, Varda montre plutôt une dialectique entre le présent et le passé par le biais de l'évocation d'une série de "présents" alternatifs, créations d'images "passées". Elle nous fait voyager à travers les années, les époques: elle recrée des tableaux de la Renaissance, des personnages du dix-neuvième siècle comme Calamity Jane, des saynètes de Laurel et Hardy des années vingt, ainsi que des images de la Grèce ancienne et quelques amalgames d'images de diverses périodes. Ces images, éloignées dans le temps, font partie de la mémoire collective. Les photos de Jane des années soixante, comme le souligne Alison Smith, jouent un double rôle: elles font partie non seulement des souvenirs personnels de l'actrice mais aussi d'une époque où Jane était une véritable starlette, un personnage public.

L'auteur explique que ces photos

are almost as universally recognisable as the 'mythical'
figures Jane plays. Birkin was really - among others - the face

⁵ Frank Curot commente le tableau vivant de Birkin qui commence le film: "Cette temporalité cinématographique, peu spécifique, note-t-il, semble directement inspirée du temps indéterminé, suspendu, que peut suggérer un tableau de ce genre. Ce n'est pas une image arrêtée, gelée: la durée filmique s'inscrit dans d'infimes mouvements volontaires, presque imperceptibles" (157).

of an era. They are set [...] against the present-day, individual Birkin, who does not criticise or reject them but sees them with bemused detachment, because she has moved on from there. The pictures still exist as a collective image of the time, but they no longer have much relevance to their subject except inasmuch as they recall purely personal relationships. (149)

Smith insiste sur l'idée que Birkin se construit en fonction de ses souvenirs de jeunesse mais qu'une reconstruction de ce passé est tout de même moins essentielle à la structuration du film (et aux désirs de Varda) qu'une manipulation subtile du temps.

Le spectateur peut se sentir désorienté dans *Jane B.*, film articulé autour d'une logique de préférence thématique que chronologique. Le sujet change selon la saison, Birkin est continuellement transformée, que ce soit en portrait, en muse, en agente artistique, en figure mythique; ou bien en "Jane", en personne réelle, en mère, jeans et vieux pull. On semble sillonner une période infiniment extensible temporellement et humainement. Lorsque Varda parle de la création de ce film, elle évoque toujours la notion de temporalité: "Mon projet est de faire un portrait en cinéma fait avec le temps qu'il faut - temps que prenaient les peintres anciens", disait-elle avant de tourner le film (Devarrieux 50). Le fait que Birkin ait un emploi de temps très chargé a permis à la réalisatrice de ralentir le temps du tournage, de le faire en plusieurs étapes, de prendre des pauses⁶. La durée filmique dans *Jane B.* reflète ce calme, ce ralentissement. "Le temps cinématographique, explique Frank Curot, peut s'inscrire autrement que dans les changements brusques et des mouvements rapides" (158).

⁶ Quant à Birkin, elle envisage le temps comme une sorte d'offrande: "Nous nous sommes amusées à faire [le film] pendant un an et demi. Agnès m'a donné un an et demi de sa vie à elle" (Varda 185).

Varda y démontre que le cinéma est aussi un acte et un lieu de silences, de réflexion, d'immobilité, de temporalité qui s'écoule lentement, permettant la sereine contemplation d'un paysage, d'un portrait, d'une scène quelconque. Le réalisateur allemand, Wim Wenders, constate à quel point le temps est un élément fondamental dans la construction d'un film: "[I]n film it is not thoughts that have to fit together, but sequences of time" (Gross 218).

Un de mes buts au début de ce chapitre était de démontrer comment le traitement de la temporalité chez Varda révèle un jeu habile de subjectivisme et d'objectivisme au sein de l'oeuvre. *Cléo de 5 à 7* est, sans aucun doute, le meilleur exemple de cette dialectique/synthèse. Dans ce film, comme le dit Jean-Yves Bloch, Varda "mêle volontairement temps mécanique et durée subjective" (120), chaque temporalité s'imposant de manière différente. La cinéaste explique que

La contradiction et la dialectique sont la base de notre sensibilité, de la mienne en tout cas, car je ne trouve pas du tout intéressant de raconter une histoire seulement chronologique [...] parce que c'est comme s'il y avait une détermination, un déterminisme entre la proposition du sujet et sa fin, ce qui est très bien, très classique; or je trouve que nous vivons dans un chaos total. Notre vie qu'on pourrait réduire à une journée d'une personne, c'est un chaos. Il y a tellement de choses contradictoires, incompatibles que nous vivons: des émotions, des refus d'émotions, des informations, le monde et son horreur. (Decock 948)

Dans *Cléo*, Varda a choisi de représenter ce chaos par le biais d'une durée très restreinte: les deux heures passées à attendre un verdict médical. Le film, tourné dans l'ordre du récit, se déroule au présent, au temps objectif, la caméra ne quittant pas l'héroïne de cinq

heures à six heures trente. “Si le temps est réel, dit la cinéaste, les trajets le sont aussi; les ‘durées’ sont vraies” (Varda 1962 8). S’accrochant scrupuleusement à la réalité, l’œil de la caméra suit Cléo Victoire dans les rues de Paris, environnement froid, objectifié et inquiétant: les trajets en taxi ou en autobus sont de vrais trajets, les visages rencontrés au café, dans la rue, devant la gare du Maine, sont de vrais visages, saisis sur le vif, les informations qu’on entend à la radio sont de vraies informations, celles du 21 juin 1961⁷. Bloch constate que la cinéaste, afin de renforcer une sensation de continuité temporelle, n’emploie pas les éléments traditionnels de la grammaire cinématographique. Ni l’accélééré, ni le ralenti, ni l’arrêt sur images (si ce n’est pour le dernier plan) ne sont utilisés (120). La caméra, explique Bernard Pingaud, “toujours subjective en ce sens qu’elle choisit ce qu’elle montre, [...] est toujours objective en ce sens qu’elle enregistre mécaniquement l’objet de son choix” (16).

Dans un article intitulé “Reading Time - Text, Image, Film”, Sabine Gross explique la relation paradoxale entre temps réel et temps filmique. Elle constate qu’un film arrive à simuler le temps grâce à l’inertie de notre système visuel. Notre appareil visuel crée, en transformant les petits mouvements entre les images statiques, un mouvement homogène dans le temps. Les coupes et les mouvements de la caméra ne sont invisibles que par la manipulation de la composition d’un film et, finalement, la continuité temporelle n’est qu’une illusion basée sur la tromperie (216-18). Gross constate que:

⁷ *Cléo de 5 à 7* se trouve parmi les films de Varda qui sont moitié fiction, moitié documentaire. Bloch commente les aspects de cette dialectique dans son chapitre intitulé “*Cléo de 5 à 7: ‘le violon et le métronome’*”, p. 124-27.

[a]s a rule, the constructedness of the filmic time continuum is downplayed to produce the effect that time has been captured directly. The extent to which this plausibility is a function of conventions becomes clear through sequences that depict actions in their natural duration. Spectators' aggressive reactions to long-held shots, their frustration at having to wait until the image finally changes [...] shows how little the temporal structure of film (which Bazin praised as its 'objectivity in time') actually has in common with the real-time of events. (218)

Cléo de 5 à 7 est en fait une exploration du temps cinématographique et de la manière dont l'héroïne existe dans le temps. Varda, paradoxalement, observe les règles classiques d'unité temporelle, mais semble aussi attirer l'attention sur l'aspect rigoureusement construit du temps dans le récit, affichant à chaque début de chapitre l'heure qu'il est, le déroulement du temps 'réel'. Cherchant à respecter cette "durée naturelle" dont parle Gross, Varda parvient, pendant le trajet en taxi par exemple, à "donner la sensation d'une dilatation infinie du temps" (Bloch 124). Le spectateur peut, en effet, se sentir ennuyé, voire frustré, par ce trajet qui semble durer des heures mais qui, en 'réalité' ne dure que six minutes. Une telle scène est, généralement, raccourcie, radicalement tronquée dans un film conventionnel (puisqu'elle ne contribue pas spécifiquement à l'évolution de l'action) mais sert ici à rendre le trajet aussi interminable qu'il l'est pour l'héroïne (ibid.). La cinéaste ajoute: "C'est un temps subjectif qui éclaté dans un temps objectif, et d'autant mieux" (Beylie 13).

"A l'intérieur de ce temps mécanique, explique Varda, Cléo éprouve la durée subjective: 'Le temps lui dure', ou 'le temps s'arrête', ou 'le temps glisse et l'entraîne'. [Cléo] elle-même dit: 'Il nous reste si peu de temps' et une minute après: 'On a tout le

temps” (Varda 1962 9). Des procédés subjectivisants se manifestent à plusieurs niveaux du film. L'épisode chez la cartomancienne sert non seulement de prologue mais aussi d'une sorte de mise en abîme temporelle. Le film se déroule, évidemment, au présent mais Varda y fait intervenir d'autres temps: le passé et le futur. Par le biais de la clairvoyance, la cartomancienne décrit quelques aspects de la vie passée de l'héroïne; ensuite, un squelette apparaît parmi les cartes et révèle, abruptement et avant l'heure, le verdict venant de son examen, comme pourrait le faire un *flash-forward*, ou bien, comme le souligne Bloch, un *flash-back* (123). Ce procédé semble être parmi les préférés de Varda. *Sans toit ni loi* est, de même, construit entièrement comme un *flash-back* car on trouve Mona, morte de froid, dans un fossé dès la première scène du film.

Autre procédé qui rompt la perception d'une continuité temporelle: pendant la marche solitaire de l'héroïne affolée, Varda insère de très courts plans, presque des flashes - de l'avaleur de grenouilles, de l'homme au café, de la cartomancienne, de Bob, d'une pendule, de José, d'Angèle et de la perruque - qui interrompent l'impression de la cohérence du temps présent. De même, le petit film muet que montre le copain de Dorothee s'imbrique dans le récit et nous fait oublier, pendant quelques minutes, la peur et la solitude de Cléo. Quant à la division du film en chapitres, ce procédé est compris, d'un côté, comme un outil précis et objectif, mais peut aussi servir, insiste Pingaud, comme “une manière de nous avertir, par l'absurde, que le temps ne compte plus” (16). Certes, Varda cherche à montrer que la vie - qui semble être, au premier abord, organisée, rigoureusement minutée - est, essentiellement, un chaos total, que “lorsqu'une femme vit ses questions, ses émotions [...] le temps devient une perception molle qu'on ne peut pas contrôler” (Decock 948). Il a fallu

s'approcher des "moments dont on n'attend rien" (Varda 236) pour que cette attente, cette peur de la maladie, cette solitude révèlent à Cléo une nouvelle manière de voir et de vivre dans le temps.

Elizabeth Anthony suggère que l'évolution de Cléo est cyclique, qu'après s'être approchée de la mort, l'héroïne éprouve une sorte de renaissance inévitable. Varda elle-même parle de Cléo dans des termes semblables. Dans ce film, explique-t-elle, elle avait voulu travailler sur "le temps qui s'épaissit soudain, [...] le temps qui se remet à circuler fluide. Comme si le temps ressemblait à la circulation sanguine" (Audé1982 42). Ce mouvement est évident dans l'évolution des relations personnelles qu'entreprend l'héroïne. Au début du film, la brève visite de son amant José rend Cléo même plus solitaire qu'avant son arrivée: il lui dit qu'il n'a "qu'un moment" à lui donner, "si peu de temps"; il est pressé, ne fait que se plaindre de son emploi du temps trop chargé et sort en disant qu'il n'a pas le temps de l'amener au théâtre; Angèle remarque qu'il "vient trop peu pour se rendre compte" à quel point elles sont superstitieuses; et Cléo, frustrée, le qualifie d' "amant du moment" (Varda 1962 42-45). Cléo n'est, pour José, qu'un objet de beauté qu'il "adore"- s'il a le temps. Après la répétition de la chanson *Sans toi*, Cléo, fatiguée par la tristesse des paroles, dit en sanglotant: "Mais qu'est-ce que c'est qu'une chanson? Combien de temps dure-t-elle?" (ibid. 59). Elle envisage le temps comme un vide, comme quelque chose qui lui manque. Ce n'est qu'après la rencontre inattendue d'un soldat qui est sur le point de partir pour l'Algérie⁸ que Cléo commence à ne plus tenir pour acquis ces moments éphémères, l'ici

⁸ Antoine, le soldat, ne fait pas attention au temps qui file avant son départ mais apprécie chaque moment qu'il passe avec Cléo. Lorsqu'elle lui demande l'heure, il avoue

et le maintenant. La “transformation profonde de tout [son] être”, dont a parlé la cartomancienne, s’est enfin réalisée.

Contradictions et ambiguïtés règnent dans l’oeuvre vardienne. Il n’est donc pas très surprenant de noter que *Cléo de 5 à 7* ne dure que quatre-vingt-dix minutes. Que s’est-il passé pendant cette demi-heure absente? Comme toujours Varda ne nous donne pas de réponse définitive mais laisse la fin ouverte pour que le temps puisse “circuler fluide” dans cette journée de solstice, la plus longue de l’année, celle où Cléo et Antoine ont “tout le temps” qu’il leur faut.

ne pas avoir de montre. Il vit au présent, observant et appréciant tout ce qui se trouve autour de lui.

Deuxième partie
La Femme vardinienne

Chapitre IV

Le Regard

La grande chose qui m'intéresse, c'est de voir et de faire en sorte que les autres voient aussi, non seulement parce que ça donne des plaisirs, c'est horrible souvent ce qu'on voit, mais il me semble que c'est une prise de contact avec les choses. Dans mes films, je voudrais toujours donner à voir profondément. Je ne veux pas montrer, mais donner aux gens l'envie de voir¹.

Le cinéma est un art visuel, ses images créées pour être regardées. Mais qui regarde? Que regarde-t-on? Comment regarde-t-on? Voici des questions essentielles que se pose le cinéaste et qui ne cessent d'être réévaluées par les théoriciennes féministes du cinéma. Depuis les quatre dernières décennies, le problème central de ces théories s'articule autour de l'image de la femme², mais surtout, plus récemment, autour de la construction de cette image dans le cinéma commercial. Laura Mulvey, dans "Visual Pleasure and Narrative Cinema", article qui a eu beaucoup de retentissement³, montre que le film narratif classique est fait pour stimuler l'instinct scopophilique (de voyeur) du spectateur masculin, la femme devenant ainsi connotée comme "objet du regard". Claire Johnston demande qu'un cinéma

¹ Varda citée dans un entretien avec Jean Michaud et Raymond Bellour, p.20.

² Tania Modlevski explique que "Dans les années 60, début des années 70, la critique cinématographique féministe était largement consacrée à l'étude des images, positives et négatives, de la femme à l'écran. [...] Les critiques jugeaient l'image de la femme au cinéma tantôt par rapport à une image féministe idéale, tantôt par rapport au comportement que sont censées avoir les femmes dans la réalité" (1985 95). *From Reverence to Rape* de Molly Haskell est un exemple de ce genre d'étude.

³ Cet article figure dans de nombreuses anthologies, peut-être plus que tout autre article sur la théorie féministe du cinéma.

alternatif (“counter-cinema”) soit formulé visant à s’attaquer aux représentations culturelles traditionnelles de la femme et au langage de ces représentations:

Any revolutionary strategy must challenge the depiction of reality; it is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/ the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between ideology and the text is effected [...] The ‘truth’ of women’s oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/ manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film. (214)

Agnès Varda, on le sait déjà, joue constamment avec la notion de ‘réalité’, mêlant toujours celle-ci aux éléments documentaires. De plus, par le biais de sa cinécriture, elle interroge continuellement les structures traditionnelles du cinéma ainsi que la notion du regard cinématographique. Ce qui est même plus important, du moins en ce qui concerne ce chapitre, c’est que plusieurs films de Varda témoignent d’une préoccupation de la construction de l’image de la femme, préoccupation qui se définit en fonction de ce que Flitterman-Lewis appelle une “problématique de la vision” (“problematics of vision”)⁴ (32). Ce chapitre a pour but d’examiner le rôle du regard dans deux films de l’oeuvre vardienne, *Cléo de 5 à 7* et *Sans toit ni loi*, et de révéler comment Varda opère une transformation, voire une libération, des relations filmiques entre la femme et l’acte de voir.

Cléo de 5 à 7, réalisé en 1961, ne paraît peut-être pas, au premier abord, un film féministe. L’héroïne - coquette, égoïste, superficielle, frivole - s’infatue de sa propre image

⁴ Flitterman-Lewis fait l’analyse de cet aspect du travail de Varda, jusqu’à *Sans toit ni loi*, dans son étude *To Desire Differently*.

étincelante, reflétée dans les nombreux miroirs qui semblent toujours l'entourer. Même face à la mort, ce reflet la rassure. Après avoir reçu les mauvaises nouvelles de la cartomancienne, on entend la voix intérieure de Cléo (qui se regarde dans un miroir) disant: "Minute, beau papillon...Etre laide, c'est ça la mort... Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres" (Varda 1962 22). Ce qui fait de *Cléo* un film féministe, c'est la transformation identitaire que subit l'héroïne mais aussi la manière dont Varda, en interrogeant le procédé textuel, explore l'image de la femme comme une construction sociale (Flitterman-Lewis 38). Dans la première partie du film, Cléo se voit, se définit en fonction du regard des autres. Varda construit les 'chapitres' du film selon qui 'voit' Cléo, adaptant sa mise en scène à la vision de chacun des 'regardeurs'. Ainsi les chapitres portent les noms des personnages, que ce soit Angèle qui 'voit' "en plans fixes, simples, en images nettes et réalistes" (Pingaud 16); son amant José qui est caractérisé par des plans "mélodiques" et "sinueux" (Varda 1962 41); ou Bob, son pianiste "swing", pour qui les mouvements de caméra sont "brusques" et "rythmiques" (ibid.).

Pendant les quarante-cinq premières minutes du film Cléo est regardée. Mais elle a peur, la mort pèse sur son esprit et son entourage en est complètement inconscient. "Cléo n'avait pour identité que le regard des autres, elle était leur cliché, explique Varda. Cléo est une femme cliché: grande, belle, blonde, pulpeuse. Or toute la dynamique du film c'est de raconter cette femme au moment où elle refuse d'être ce cliché, au moment où elle ne veut plus être regardée, où elle veut regarder elle-même" (Amiel 48). Au moment décisif du film, Cléo arrache sa perruque, s'habille discrètement, quitte ces gens qui l'ont ainsi emprisonnée dans une identité de "poupée tragique", de femme-spectacle, sort dans la rue et regarde les

autres, pour la première fois de sa vie. “D’objet de regards, dit Varda, elle devient sujet qui regarde” (ibid.). Sa crise d’identité se transmue en une prise d’identité.

Chacun des ‘chapitres’ devient dès lors une étape vers une nouvelle appréciation du monde qui l’entoure, qui l’a toujours entourée, mais qu’auparavant elle n’a ni vu ni compris. Dans un premier temps, l’épisode du magasin des chapeaux est particulièrement révélateur, au niveau visuel, de cette non-conscience de Cléo par rapport aux autres: elle est vue comme dans un labyrinthe de reflets, encerclée de miroirs de tous les côtés. La caméra ‘voit’ à travers la vitre du magasin et impose directement sur l’image de Cléo le reflet de la vie des gens qui passent dehors dans la rue. Ces images, ces gens, ces vies sont sans importance, sans conséquence pour elle. Ce ne sont que des ombres qui passent à travers sa propre image, ce “beau papillon”. Contrairement à la première partie du film, la période qui suit permet à son regard passif de devenir un regard actif. La caméra se substitue au regard de l’héroïne, marchant seule dans les rues de Paris, qui commence enfin à se rendre compte de l’existence des autres, sa curiosité leur donnant de l’importance. Au Café du Dôme, elle met ses lunettes noires, traverse lentement la terrasse, observant les gens, écoutant leurs conversations, leurs plaintes, leurs joies. Alison Smith constate que le processus d’observation est libérateur pour l’héroïne (99). Varda elle-même explique que “du fait qu’elle a peur, elle voit autrement, et du fait qu’elle voit autrement, elle commence à s’intéresser. Elle devient curieuse [...] Au début, elle avait un côté passif, elle regardait en elle-même, elle devient une espèce de regard actif, elle furete et suivant ce qu’elle voit, la peur la reprend ou non. Elle apprend à reculer” (Bellour 17).

Ce recul fait partie de la cinécriture vardienne. Fortement influencée par Brecht⁵, son cinéma ne tend pas vers une psychologisation des personnages mais plutôt vers une exploration de la construction de l'image et du rôle que joue le spectateur dans l'interprétation de ces images. Bernard Pingaud remarque que "sans avoir l'air de faire autre chose que regarder et montrer ce qu'elle voit, Agnès Varda réussit à infléchir le spectacle pour nous placer, nous, spectateurs, dans une position de jugement. Ces inflexions sont imperceptibles, nous ne les raisonnons pas, nous les éprouvons au niveau même du déroulement des images; mais leur effet est [...] de nous 'distancier' " (17). C'est donc dans les images mêmes, dans ce que Cléo regarde et dans le changement qui s'opère en elle que Varda effectue son travail de cinéaste, travail de "montreuse d'images". En effet, l'épisode du Dôme est décrit par la cinéaste comme "une espèce de documentaire [...] sur ce qu'elle voit" (Bellour 17). Certes, Bill Nichols, dans un chapitre examinant l'argument de Mulvey sur le problème du regard, insiste sur l'idée que l'objet du regard du genre documentaire n'est pas celui de la femme-objet mais celui du monde que la caméra met en lumière (77). Ainsi dans *Cléo de 5 à 7* Varda construit un univers féminin où l'image de l'héroïne est construite par autrui et ensuite déconstruite par son propre questionnement de cette image et d'une prise de conscience de son appartenance au monde. A ceux qui ne veulent pas voir dans ce film un projet féministe Varda répond que *Cléo* "exprime la recherche d'une identité et ça c'est le premier mouvement d'une revendication féministe quelle qu'elle soit" (Amiel 46).

⁵ Les pièces de théâtre brechtiennes offrent aux spectateurs un nouveau style de rapport au texte, un rapport basé non pas sur l'identification avec les personnages mais plutôt sur une sorte d'aliénation (Humm 18).

Si dans *Cléo de 5 à 7* l'héroïne ne fait que se regarder, Mona dans *Sans toit ni loi* est caractérisée par le manque d'une telle vision. Dans *Sans toit ni loi*, film souvent considéré comme celui qui représente le mieux le projet féministe de la cinéaste⁶, Varda explore les paramètres de la narration cinématographique tout en affirmant une vision alternative, voire contradictoire, de la femme. Dix-huit versions ou "visions" différentes de Mona sont présentées aux spectateurs, chacune correspondant aux perceptions particulières du témoin qui fixe Mona du regard mais qui, en effet, ne la voit pas. Elle, par contre, refuse catégoriquement toute tentative d'identification ou de définition. Elle ne se prête pas à leurs conceptions traditionnelles de la femme. "Mona's independence from a fixed identity, indique Susan Hayward, is an assertion of her *altérité*" (1990 286). Conçus comme une révolte contre la "spécificité féminine", contre la notion de la Femme Eternelle, la déconstruction et le reniement de toute notion d'identité et de possession font partie d'une tendance importante dans la théorie féministe contemporaine. S'il y a chez Mona une "spécificité féminine", cela se trouve donc dans un processus continu de négation, de perturbation, et de répudiation.

Retournons aux questions essentielles posées au début du chapitre: qui voit dans *Sans toit ni loi*? Que regarde-t-on et comment? Contrairement à Cléo, Mona n'affirme pas sa subjectivité même si elle réussit à éviter les limites identitaires des témoins. Il est certain qu'elle regarde, mais on n'a aucune idée de ce qu'elle voit. Or on est invité à partager les subjectivités des personnes qu'elle a rencontrées au cours de son cheminement vers la mort.

⁶ Selon Flitterman-Lewis, même si Varda explore certains problèmes féministes, ses films les plus ouvertement féministes ne sont pas ceux qui se prêtent le mieux aux analyses théoriques dans ce domaine.

Comme l'annoncent les commentaires en voix *off* prononcés dès la découverte de son corps, ce film fait l'enquête non sur Mona mais sur les traces qu'elle a laissées, sur l'effet qu'elle a eu sur ces gens du Languedoc.

Le problème du regard se pose donc par rapport aux témoins. Si Susan Hayward qualifie le regard dans *Sans toit ni loi* de 'patriarcal'⁷, Alison Smith soutient qu'il y a deux manières par lesquelles le regard s'affirme: celle qu'elle traite de 'masculine' et l'autre, bien sûr, de 'féminine' (118). Elle divise les témoins (qu'ils soient hommes ou femmes) selon le genre de relation qu'ils entretiennent avec la vagabonde, le premier mode étant celui d'un processus d'identification-projection adressé à un membre de l'autre sexe; le second, celui d'une identification avec un alter ego. Prenons quelques témoins à titre d'exemple. Parmi ceux et celles qui s'approprient le regard 'masculin', donc les personnages qui voient Mona comme une partenaire ou une compagne, se trouvent David, Assoun, Jean-Pierre, Tante Lydie, le violeur, le garagiste et le contremaître, entre autres. Ce type de regard se manifeste à plusieurs niveaux dans *Sans toit ni loi* (mais ne constitue pas l'élément le plus intéressant en ce qui concerne cette analyse). Ces personnages s'intéressent à Mona, la voyant, d'après Smith, comme un objet désirable ou selon une perspective romantique ou sexuelle. Quant à Tante Lydie, elle ne s'identifie pas à l'héroïne (et donc n'appartient pas à la catégorie 'féminine') bien qu'elle prenne un certain plaisir à causer avec elle, à lui parler de sa solitude, de sa famille. Le regard 'féminin' de la jeune paysanne, de Yolande, d'Eliane, et du berger (que l'on peut inclure dans les deux catégories) est considéré comme un regard

⁷ Selon Hayward ni "male discourses" (qu'ils soient articulés par un homme ou par une femme) ni "the fetishizing action of the male perspective" ne peuvent assigner à Mona une identité: "Mona defies identification, will not be made other" (1990 286).

qui cherche un reflet, quoique révisé, d'eux-mêmes. Leur imagination initiale de Mona (sauf celle d'Eliane) est plutôt positive, voire idéale, mais ils finissent tous par la refuser, de même que ceux du genre 'masculin'.

Jean-Pierre, ingénieur agronome et assistant de Mme Landier⁸, est, dès leur rencontre, à la fois fasciné et dégoûté par Mona. Jean-Pierre s'approche de la voiture où se trouve l'autostoppeuse, qui lui semble au premier abord un simple objet de curiosité, pour la voir et l'observer comme une sorte de phénomène bizarre. ("Je te fais peur ou quoi?" lui demande Mona avec hostilité.) Cependant, lorsqu'il rentre chez lui et caresse sa femme il découvre que les cheveux d'Eliane lui rappellent ceux de la vagabonde, voyant peut-être dans cette dernière une femme mystérieuse, presque désirable. Vers la fin, Jean-Pierre est encore une fois captivé par Mona tout en ressentant envers elle une sorte de répulsion: "Ah, si tu la voyais! s'exclame-t-il à Gérard au téléphone. C'est une horreur, un déchet. J'en suis malade [...] Remarque, ce désarroi, on peut le comprendre. Je suis si paumé des fois... mais en arriver là... [...] Oui, elle me fait peur. Elle me fait peur [...] parce qu'elle me dégoûte". Son regard ne finit ni par comprendre ni par voir Mona. Il préfère même *refuser* de la voir.

Quant à Mona, Smith explique que "she escapes all attempts to construct her as Other; she escapes equally attempts to construct her as self-image. All the impressions which Mona leaves in the people she meets are marks of attempts to take over her identity, take possession of her and construct her according to the pattern the witness prefers" (120).

⁸ Mme Landier n'adopte ni un regard 'féminin' ni un regard 'masculin', mais constitue tout de même un témoin important. Smith entreprend une analyse détaillée de celui-ci et soutient que Mme Landier pourrait représenter en fait la narratrice du film puisqu'elle entretient une relation ambiguë avec la vagabonde et voit Mona plutôt comme un mystère à analyser (126-131).

Ceci n'est pas moins vrai par rapport au regard que pose Yolande sur Mona. Elle voit dans la vagabonde un reflet de ce qu'elle aimerait avoir ou créer dans sa propre vie, c'est-à-dire une relation amoureuse. Chez Yolande, c'est l'image de Mona dormant dans les bras de David qui lui rappelle sa relation peu satisfaisante avec Paolo⁹. Une image furtive, enregistrée rapidement au château, de ce couple 'idéal' fait rêver Yolande et lui permet de reconnaître ce qui lui manque dans la vie. Elle prétend même les connaître lorsqu'elle dit à Paolo: "Je connais un couple qui fait tout ensemble...Tu ne les connais pas". Smith souligne le fait que le regard 'féminin' n'a quasiment rien à voir avec la 'vraie' Mona. Yolande ne connaît point l'objet de son regard, même si elle crée une sorte de "Mona-fiction" pour satisfaire à ses propres désirs (123). Lors de leur deuxième rencontre, une véritable interaction entre Yolande et la vagabonde mène à une découverte décevante: la vraie Mona ne correspond pas à la Mona-fiction que Yolande s'est créée. Cette dernière ne voit plus dans Mona l'image idéale ou même désirable qu'elle s'est faite et réagit avec violence, refusant sa vraie identité et l'expulsant de la maison.

Le berger représente un problème paradoxal: il partage des éléments du regard 'masculin' et 'féminin'. Témoignant à la fois d'une attirance et d'une répulsion envers la marginalité choisie par Mona, le berger reconnaît en elle ses propres désirs de liberté mais refuse et accuse sa manière de faire la route, de vivre dans les marges. Il semble vouloir imposer à Mona sa propre conception de la marginalité et agit, comme Yolande, d'une

⁹ Je rappelle ses commentaires cités dans le deuxième chapitre: "Etre seul, c'est dur, explique Yolande. Mais si on est deux et qu'on reste deux, c'est moche. Dans les bras de Paolo, c'est comme si j'étais seule. En boîte ça lui va, au lit ça lui va mais c'est tout ce qu'il veut. Je suis une grande sentimentale, moi... j'arrive pas à oublier cette fille dans les bras du type avec sa chaîne".

manière violente lorsque Mona ne correspond pas à l'image qu'il veut coller sur elle: "Peut-être que tu es plus libre que moi, lui dit-il, tant mieux pour toi. J'ai choisi un milieu, un moyen terme entre la solitude et la liberté. Si c'est la liberté totale que tu choisis, tu as la solitude totale. Il vient un moment où, si on continue, je pense qu'on se détruit, on va à la destruction et si on veut vivre, on arrête. [...] T'es pas marginale, t'es *out*, tu n'existes pas". Au début, il invite Mona à vivre avec lui et sa famille, il lui donne un bout de terre, afin de l'encourager à laisser tomber la liberté dont il est lui-même envieux. Cependant, le berger finit par refuser ce que Mona représente de ce qu'il est, de sa propre marginalité à lui, l'expulsant de sa ferme et déclarant que: "C'est pas l'errance, c'est l'erreur".

Ni le regard 'féminin' ni le 'masculin' ne réussissent à comprendre, à vraiment *voir* Mona. Elle reste insaisissable¹⁰. Même si on n'est pas conscient de la vision subjective de Mona, Varda invite les spectateurs à modifier constamment leurs perceptions, leurs façons de voir et à reconnaître qu'une "problématique de la vision" existe et reste à déchiffrer.

D'une part, comme nous venons de le voir, il est important d'isoler et de définir le rapport (ou le non-rapport) de la femme à l'acte de regarder. D'autre part, Judith Mayne indique que "an equally important and vital aspect of women's cinema [...] concerns the construction of narrative space" (Doane, Mellancamp et Williams 10). Certes, Varda s'intéresse plus à la manière dont l'histoire est racontée qu'à l'histoire elle-même. Sa cinécriture, déjà examinée dans le premier chapitre, met en question les pratiques cinématographiques traditionnelles par le biais d'une déconstruction de l'espace narratif:

¹⁰ On comprend mieux la signification de l'ancien titre du film: "A saisir".

contrepoint, juxtaposition, contraste, dislocation temporelle - tous ces stratagèmes sont employés par la cinéaste afin de construire une reformulation du regard cinématographique. Selon Varda, le spectateur devrait rester en dehors du film, donc elle cherche à cultiver une "sensation de distanciation" brechtienne dans son oeuvre. Elle aime faire ce qu'elle appelle des films "froids" basés sur un principe de recul, des films dans lesquels le spectateur ne s'identifie pas aux personnages mais où la cinéaste nous donne l'occasion de réfléchir, d'évaluer et de juger. Cette distanciation est accomplie dans *Sans toit ni loi* par la création d'une pluralité de discours qui s'articulent autour d'un seul sujet, procédé qui a, d'après Hayward (1990 288) trois buts principaux. Tout d'abord, l'intention est de perturber et de déstabiliser le regard. Dans ce film il s'agit d'une vagabonde particulière et de la manière dont elle vit sa solitude, sa faim et son genre de liberté. Varda ne cherche ni à moraliser, ni à imposer au spectateur une théorie sur les sans-abri ou les "nouveaux pauvres", et elle ne cherche pas non plus à peindre Mona comme une victime ou une héroïne. Deuxièmement, une telle prolifération de regards les rend tous inopérables, permettant à Mona de s'échapper de ce labyrinthe visuel. Varda juxtapose des images contrastives du vagabondage de Mona à l'immobilisme des témoins afin de créer une fragmentation structurale ainsi que visuelle. Finalement, par ce contraste mobilité-immobilité, la cinéaste renverse les codes traditionnels du cinéma narratif classique qui montrent généralement les personnages masculins comme étant ceux qui font la route, qui bougent, qui se libèrent. Mona n'occupe pas la place habituellement accordée à la femme, celle de la domesticité et de l'immobilité. C'est elle qui vagabonde et dénigre le pouvoir du regard des autres.

J'aimerais terminer ce chapitre par une analogie illustrant comment Varda conteste le rapport traditionnel de la femme à l'acte de voir. Il s'agit du "Panopticon", notion tirée de *Discipline and Punish* de Jeremy Bentham que citent Doane, Mellancamp et Williams (13). Le Panopticon est un plan conçu pour la construction d'une prison dans laquelle les prisonniers ne peuvent ni se voir, ni non plus voir les autorités situées dans la tour centrale qui les surveillent. Les prisonniers sont toujours l'objet d'un regard omniprésent:

Visibility is a trap [...] He [le prisonnier] is seen, but he does not see; he is the object of information, never a subject in communication [...] Hence the major effect of the Panopticon: to induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power. [...] The Panopticon is a machine for dissociating the see/being seen dyad: in the peripheric ring, one is totally seen, without ever seeing; in the central tower, one sees everything without ever being seen. (Doane, Mellancamp et Williams 13)

Doane, Mellancamp et Williams voient dans le Panopticon la parfaite description de la condition féminine dans le cinéma: celle d'une visibilité permanente. Certes, Cléo est sensible aux regards de tous: son amant, ses musiciens, sa servante, les gens de la rue, bref, son "public". Où qu'elle aille, elle est toujours le point de mire, on se retourne sur elle lorsqu'on la voit passer et elle se définit en fonction de ces regards. Dans la première partie du film, Cléo ne voit pas plus loin que le miroir qui agit pour elle à la fois comme une affirmation de sa beauté extérieure mais aussi comme une négation de son appartenance au monde. Cléo, toujours visible, toujours "vue", reste dans la périphérie de la tour centrale, ne voyant en effet qu'elle-même. Mona, elle aussi, est l'objet d'une multiplicité de visions. Elle est constamment suivie par un oeil omniprésent, manipulée, inventée, recréée par les

perceptions des témoins. Le contact qu'elle a avec eux n'est qu'éphémère. "Elle est passée comme un coup de vent", affirme le berger. Est-elle un "sujet en communication"? Son indifférence rend cette question problématique. Il est certain pourtant que le regard ubiquiste des témoins place Mona dans les confins de la vision panoptique.

Comment Varda réussit-elle à contester ces limites? Elle se sert du "Panopticon", du regard omniprésent et tout-puissant que subit la femme et, ainsi, elle transforme les règles du jeu. Cléo s'échappe du Panopticon en découvrant sa propre vision, en entreprenant une véritable communication avec ceux et celles qui l'entourent. Mona n'est jamais affaiblie par le regard omniprésent, ne s'est jamais définie en fonction du pouvoir des perceptions des témoins, elle n'est surtout jamais *saisie ni captée* par cette prison visuelle; ainsi on pourrait dire qu'elle rend le Panopticon inutile, le prive de sa toute-puissance. Dans *Cléo de 5 à 7* et *Sans toit ni loi*, Varda creuse au coeur de la complexité du regard cinématographique. C'est ainsi qu'elle va vers une libération de la femme par rapport à ce regard, libération qui ouvre la voie, selon plusieurs théoriciennes féministes, vers un cinéma alternatif au féminin.

Chapitre V

Le Corps

*Etre femme, c'est être née avec un sexe féminin...
être femme, c'est vivre dans un corps de femme¹.*

La représentation du corps féminin dans le cinéma est inextricablement liée à l'acte de voir. Dans le chapitre précédent nous avons vu que l'image de la femme est traditionnellement construite comme étant l'objet du regard et du désir masculins et que le but féministe est de déconstruire cette image afin de créer de nouvelles relations femme-regard au moyen de processus visuels alternatifs. Le rôle que joue le corps féminin dans la mise en scène de ce problème est évident et date, au moins dans le domaine du cinéma, d'avant l'époque des frères Lumière et de Georges Méliès (Williams 1986). Si le chapitre sur le regard tourne autour de l'image de la femme et de son identité, celui-ci porte plutôt sur les implications sexuelles et physiques de cette image.

Repenser le corps est une activité centrale à la culture contemporaine. Des questions portant sur le corps (la forme, l'âge, les pratiques sexuelles, les désirs) mènent directement à la création de différences et de problèmes entre les sexes, et, par conséquent, à la subordination de la femme (Humm 58). Laura Mulvey (1975) maintient que le cinéma est irréductiblement formé par la différence sexuelle. Certes, les tendances fétichisantes et voyeuristes qui résultent de la non-correspondance des sexes ne se manifestent pas

¹ Tiré du film *Réponse de femmes* (1975).

seulement dans le domaine de la pornographie mais s'insinuent aussi dans les médias, les arts et donc dans les idéologies contemporaines. Roland Barthes explique dans *Mythologies* que les idéologies sont composées de stéréotypes ou de 'mythes' qui, selon Claire Johnston, "represent the major means in which women have been used in the cinema: myth transmits and transforms the ideology of sexism and renders it invisible [...] and therefore natural" (210). Il en va de même pour Teresa De Lauretis qui soutient que "the cinematic apparatus, as a social technology that transcends the work of individual directors, was and is fully compromised in the ideology of vision and sexual difference founded on woman as image, spectacle, object and locus of sexuality" (68). Tout comme face à la nécessité d'assumer le pouvoir sur sa propre image et donc par rapport au regard cinématographique, la femme au cinéma doit également opposer ou renverser les mythes et les stéréotypes sexuels gouvernant son corps. Varda se pose donc les questions suivantes dans ses films: comment représenter le corps d'une femme, élément inhérent à son être et à son identité, sans l'exploiter? Comment rendre à la femme le pouvoir de perception et de représentation de son propre corps? Elle explore ces problèmes dans *L'Une chante, l'autre pas*, *Sans toit ni loi* et *Jane B.* par Agnès V.

Une préoccupation de la représentation du corps féminin prédomine dans le cinéma vardien. "Pour moi, avoue-t-elle, 'être une femme', c'est d'abord avoir un corps de femme. Un corps qui ne soit pas découpé en morceaux plus ou moins excitants, un corps qui ne soit pas limité aux zones dites érogènes, un corps à zones raffinées" (Amiel 48). Depuis

L'Opéra-Mouffe en 1958 et *Réponse de femmes* en 1975², Varda évoque la problématique de la représentation du corps de la femme. Dans *L'Opéra-Mouffe* il s'agit d'un quartier en particulier, celui de la rue Mouffetard, vu à travers les yeux et selon les impressions d'une femme enceinte. Varda associe la grossesse, par le biais d'une vision subjective et symbolique, aux événements et aux objets quotidiens du quartier. Dans *Réponse de femmes* la question "Qu'est-ce qu'être femme?" est abordée. La cinéaste y propose une approche très différente d'une enquête ambiguë sur la condition féminine et du rôle de la femme, approche permettant de parler plus spécifiquement du corps féminin et de le montrer "à notre façon, explique-t-elle, pour l'affirmer et non pour l'exhiber" (ibid.).

L'affirmation du corps féminin réapparaît dans plusieurs films de l'oeuvre vardienne. Dans *L'Une chante, l'autre pas* le corps féminin est le site où s'opposent des valeurs ennemies et leurs représentations. Acte et lieu d'expérience féminine et de lutte politique, ce film propose aux femmes une revendication de leur corps. Le pouvoir du regard masculin sur le corps féminin est représenté par l'activité artistique de Jérôme, photographe suicidaire qui manifeste, comme le souligne Claudine Delvaux, un "désir d'emprisonnement par l'image de la femme aimée et désirée, véritable métaphore de l'emprisonnement pur et simple" (28). Avec Jérôme, la photographie réalise ce désir d'emprisonnement et ses photos visent à capter la femme dans sa "vérité nue", c'est-à-dire, selon lui, dans sa tristesse, sa solitude, son immobilité et son état de victime. Il s'agit de femmes très souvent nues et surtout de Suzanne, sa femme, qui se sent, en réalité, emprisonnée dans sa vie lamentable,

² *L'Opéra-Mouffe* est un court métrage de 17 minutes et *Réponse de femmes* un ciné-tract qui a d'abord été un sketch pour une émission d'Antenne 2, "F. comme Femme".

vide, sans métier, sans le moindre soutien affectif. Contrairement à Suzanne, Jérôme, lorsqu'il tente de faire le portrait de Pauline en victime, n'arrive pas à la "saisir" comme les autres, ne parvient pas à manipuler son corps et son identité pour convenir à ses fins³. Elle, à la fois innocente et rebelle, lui répond en disant "Je ne sais pas quoi penser de moi. C'est comme si je n'étais pas une vraie fille. [...] C'est seulement que je ne veux pas avoir l'air accablé que vous aimez, parce que moi, je ne veux pas être une victime, même sur une photo". Elle oublie vite l'incident, sachant qu'elle est le véritable "auteur" de son propre corps. C'est Pauline qui aide Suzanne à se dévictimiser, la convainquant de prendre le dessus dans sa propre vie et surtout par rapport à son propre corps, facilitant l'avortement d'un enfant non désiré parce qu'impossible à élever dans les conditions où elle vit.

La notion de la femme comme auteur de son corps s'affirme surtout dans le débat sur le choix de la maternité. Depuis *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, les femmes réclament le droit de refuser la redoutable "nature féminine" que leur accordent la société patriarcale et ses idéologies. Pauline, devenue Pomme, quitte ainsi son mari et leur enfant, choisissant une vie "en à-coups, en flambées, en revirements", comme le note Françoise Audé. "C'est, surtout, écrit-elle, l'affirmation de l'autonomie, l'absence totale de culpabilité, la proclamation de la jouissance d'être femme. D'être - non pas mère - mais enceinte" (1977

³ Alison Smith voit dans le personnage de Jérôme des tendances contradictoires. Il est à la fois un homme agressif et manipulateur mais aussi quelqu'un qui se sent victimisé par les circonstances de la vie: "He blames [Pauline] for not being herself when the problem is that she is not what he wants, but he does so innocently and without malice. [...] The whole episode illustrates neatly the process of a male-defined female identity which does not imply any conscious desire for domination on one side or subordination on the other. [...] Nonetheless when behind a camera he becomes an active and even aggressive force, creating the victim he desires" (111).

62). Dans *L'Une chante*, Varda élabore tout un programme à cet égard:

[L]a maternité sur tous les fronts à la fois. Avortement libre et déculpabilisé. Non-possession des enfants. Horreur de l'autorité parentale. Amour des enfants, ceux des autres aussi. Contraception. Nouvelles lois. Education sexuelle. Amour des hommes. Désir de l'enfant. Tendresse paternelle. Famille éclatée. Grossesse vivifiante. Droit à l'identité avec ou sans enfants... Ce n'est plus un film, c'est une encyclopédie. (Narboni 24)

La question se pose: Varda réussit-elle à rendre visible la manière dont l'appareil cinématographique rend invisible la création ou la continuation des mythes et des stéréotypes des femmes? Certains critiques soutiennent que non, que son premier film ouvertement féministe ne réussit pas à bouleverser les codes traditionnels de la subordination de la femme mais, tout simplement, renverse les rôles typiquement attribués à l'homme et à la femme. Flitterman-Lewis explique que "by having women's relationships and political struggles as its subject matter, *L'Une chante* can make only a limited critique of patriarchal structures; it cannot work profoundly on the level of representation and symbolic relations. [...] *L'Une chante, l'autre pas* [is] in the somewhat paradoxical position of being an avowedly feminist film while having only limited application in a theoretical context" (240). Certes, Varda n'expérimente pas au niveau stylistique dans *L'Une chante* comme elle le fait dans *Sans toit ni loi*. Cependant, en même temps, elle tente de dénaturiser sa fiction en employant des tactiques subversives qui travaillent contre la production d'une texture cinématographique trop réaliste, tactiques qui caractérisent le cinéma vardien: commentaire en voix *off* qui fonctionne comme un personnage du film; usage réfléchi des couleurs; mélange de fiction et de documentaire; emploi du contrepoint,

etc. Il est important de rappeler que Varda travaille au coeur de la contradiction et que même si, comme elle l'admet, "je suis féministe... je ne milite en rien". Elle veut ainsi faire passer non seulement un manifeste politique mais des sentiments manifestement humains. Ce "documentaire utopique" a pour but principal de faire valoir les sentiments contradictoires ressentis par les femmes à l'époque de la révolution féminine, y compris les sentiments qui les poussent à choisir la maternité ou pas.

Bill Nichols souligne qu'un problème auquel un-e cinéaste doit faire face quant à la représentation du corps est celui de "how to represent taking control of something as a liberating act without replicating the imaginary, hierarchical patterns of control itself" (238). Dans *L'Une chante, l'autre pas* Varda montre l'évolution de la "prise de corps" - du corps féminin - par le biais d'un film qu'elle décrit comme "optimiste" et "utopique", termes qui ne font pas partie du vocabulaire typiquement militant. Cette prise n'imité pas les procédés hiérarchiques du pouvoir patriarcal mais agit comme une libération corporelle, spirituelle et identitaire pour les femmes des années soixante-dix.

Dans *Jane B. par Agnès V.*, Varda offre une autre espèce de "prise de corps". Jouant toujours avec la dialectique regard-corps, la cinéaste y explore la relation entre la perception féminine et le corps féminin. Par une réarticulation du regard cinématographique qui défie les modes traditionnels, Varda redéfinit la manière dont on voit le corps féminin. Contrairement à ce qu'on trouve dans *L'Une chante, l'autre pas*, le regard masculin est tout à fait absent de *Jane B.* Il s'agit littéralement donc d'une représentation féminine de la femme, ce qui constitue la caractéristique fondamentale du film. Dès le début Varda met en

lumière l’approche par laquelle elle va procéder et donc la manière dont elle voit le corps de son sujet. Il s’agit d’une interaction métaphorique complexe entre le dialogue et l’image, interaction dans laquelle la cinéaste et l’actrice discutent les permutations de l’acte de voir au cinéma, ce qui implique, bien sûr, la caméra, mais aussi, chez Varda, le miroir. Jane avoue ne pas aimer regarder de face la caméra, puisqu’il s’agit, pour elle, d’un acte trop personnel. “Et si c’était un miroir?” demande Varda, question à laquelle Jane répond en disant que l’on ne voit que soi-même dans un miroir. Jane se trouve ensuite face à un miroir dans lequel apparaît le “visage” de la cinéaste. Ce qui suit est un jeu d’images par lequel Varda montre à Jane ainsi qu’aux spectateurs que c’est comme si elle filmait l’autoportrait cinématographique de l’actrice, portrait dans lequel la créatrice et la caméra vont également figurer. Artiste et femme en tant que sujet sont ainsi liées dans la même image, toutes deux désormais considérées comme sujets du regard de la caméra.

Cette logique de la complicité colore le film entier et Jane ne semble jamais être prise dans un piège, jamais représentée comme une femme-objet, fragmentée, fétichisée et érotisée. Varda admet toutefois qu’elle “invente” Jane mais qu’elle veut la faire passer “par tant de fictions et de déformations qu’à la fin on la retrouve” (Varda 185)⁴. Birkin est, en fait (comme la plupart des héroïnes vardiennes), auteur de son corps puisqu’elle garde sa pluralité subjective, elle se défend et réagit contre les représentations qui sont “si loin” d’elle (comme celle de la danseuse espagnole). Comme l’atteste la cinéaste: “Je me suis lancée dans un portrait, un portrait d’elle, non pas la vraie Jane Birkin, mais une Jane imaginaire,

⁴ Birkin était contente de l’approche interactive de Varda. L’actrice explique: “[Agnès] m’a dit: *Tu peux être n’importe qui maintenant*. C’est un compliment qui m’a bien plu. J’étais ravie, et je lui faisais confiance” (Varda 185).

réinventée par mes soins rêveurs. Et comme elle a une forte personnalité, elle résiste, elle est là, elle existe avec ‘son’ imaginaire” (Devarrieux 50). Si Birkin accepte d’être “déformée”, comme elle dit, par un cinéaste, elle doit respecter “l’oeil” de celui-ci: “Si j’accepte qu’un peintre ou un cinéaste fait mon portrait... l’important c’est l’oeil derrière la caméra, la personne derrière la brosse à peinture. Je m’en fous un peu de ce que tu fais avec moi, du moment que je sens que tu m’aimes un peu”. Par le biais d’une réciprocité de la production et de la représentation de ses portraits fictionnels, Varda montre dans *Jane B.* que la femme, filmée, cinématographiquement représentée, peut être à la fois sujet et objet du regard désirant et c’est ainsi qu’elle effectue la “prise de corps”.

La corporalité, la présence physiologique, de Birkin occupe une place centrale dans *Jane B.*, une corporalité dans laquelle s’élabore une dialectique du réel et de l’idéal. Dans *Body of Vision*, R. Bruce Elder insiste sur l’idée que le corps nous offre de multiples formes d’expérience et de connaissance et qu’il existe une tension entre l’image réelle et l’image idéale du corps dans le cinéma contemporain (14). C’est dans cette optique que Varda, dans son rôle de créatrice-manipulatrice de l’image et du corps de Birkin, élève celle-ci dans un mouvement qui va du quotidien à l’artistique. Les tableaux vivants de Birkin déguisée comme la *Maja desnuda* de Goya ou la *Vénus d’Urbino* de Titien illustrent une tentative chez la cinéaste de transcender le réel et d’aller vers le sublime. La caméra caresse le corps⁵ de Birkin *desnuda* par un lent travelling en gros plan mais on est loin de toute tentative d’exploitation, de toute érotisation ou fragmentation du corps féminin en des “morceaux

⁵ Sa caméra fonctionne ici comme dans *Jacquot de Nantes* lorsqu’elle filme le corps de son mari, Jacques Demy.

excitants” ou des “zones dites érogènes”, comme l’a dit Varda au début du chapitre. Sous son oeil observateur et contemplatif ce corps devient un paysage, un terrain, selon Flitterman-Lewis, “across which play multiple possible reflections about women’s representation and self-representation” (1993 315).

Quant à Birkin, même si elle apprécie et admire la création artistique, elle préfère le corps “réel”, celui dont on se sert tous les jours, qui a des défauts, qui est abîmé par des bleus ou des cicatrices, celui qui témoigne des signes de vie. Une autre dialectique qui sous-tend le film: celle du corps habité et du corps exhibé. Insistant sur le caractère paradoxal de la comédienne⁶, Varda insère dans le film des photos de Birkin et Serge Gainsbourg qui datent des années soixante-dix, l’époque où l’actrice était au comble de sa carrière de starlette. Exhibée d’une façon exploitante et érotisée, Birkin admet qu’à cette époque de sa vie elle a vraiment désiré ces photos; à présent elle semble se sentir obligée d’assumer un ton de culpabilité envers son comportement, même si elle n’a pas de regrets. En fait, Jane observe d’une manière presque objective, dépersonnalisée la relation entre “Jane” et son “personnage” et arrive ainsi à maintenir le pouvoir sur sa vraie identité tout en ayant une image publique incongrue. Elle résume sa pensée lorsqu’elle dit: “Même si on déballe tout, on ne dévoile pas grand-chose”. Personnage très vardien, Birkin vit dans une contradiction qu’elle assume.

⁶ Varda explique “ce lourd sujet, cette épaisse rhétorique que l’on met autour du paradoxe du comédien” lors d’un entretien avec Françoise Audé: “Être comédienne, c’est vouloir être séduisante pour les autres et être soi pour soi. Jane veut être aimée, adulée et être une fille en savates, pas maquillée et transparente. Le paradoxe de la comédienne, on s’en est amusées pendant des mois” (1988 4).

Si dans *L'Une chante, l'autre pas* Varda ne dévoile pas assez (selon certains) les codes permettant la subordination de la femme au cinéma, dans *Jane B. par Agnès V.* elle tente une déconstruction totale de la représentation cinématographique. Puis il y a *Sans toit ni loi*, film par lequel Varda élabore un véritable manifeste féministe par le biais d'un renversement complet des relations entre le regard filmique et le corps de la femme. Varda arrive à se distinguer des modes traditionnels par ce que Mulvey appelle une "distanciation passionnée" ("passionate detachment") (1975 26), notion que Flitterman-Lewis semble approuver lorsqu'elle explique que, dans *Sans toit ni loi*,

the body of the woman continues to be a source of viewing pleasure, but it is the engagement with meaning [...] that makes it so. [...] We are intrigued by Mona yet distanced, analytic. The contemplative gaze of meaning (what it means to be a woman, how being female defines Mona's situation) redefines our fascination - redefines it as a process which does not objectify the woman in the traditional way. (1990 313)

Au cours du chapitre précédent j'ai étudié la manière dont Varda arrive à cette "sensation de distanciation" dont elle parle. Comment ce recul modifie-t-il le rapport au corps féminin? Puisque l'on perçoit Mona par le biais d'une prolifération de regards différents, puisqu'elle ne correspond pas aux espérances et désirs des témoins, puisque Mona est essentiellement insaisissable, elle n'est jamais conçue par le spectateur comme femme-objet. Certes, quelques témoins la conçoivent comme un objet sexuel et érotique⁷ mais Varda arrive à faire dévier ces regards par le prisme qu'est sa caméra. Loin de toute rigidité et fixité perceptives,

⁷ Par exemple, le camionneur au début du film qui qualifie Mona de "râleuse" et "chieuse" mais qui admet qu'elle est quand même "mignonne"; le violeur dans le bois; puis le squatter qui encourageait Mona à "poser" pour lui.

ces témoignages ne sont que des moments parmi d'autres.

Mona, "cet obscur objet du désir", comme Buñuel l'aurait peut-être appelée, est certainement une femme, mais, en même temps, elle refuse de s'identifier à l'Image de la Femme. Par sa saleté et sa puanteur elle affirme non seulement sa marginalité mais aussi son refus du statut de femme-objet. Varda met constamment en lumière cet aspect de son héroïne, la contrastant avec la parfaite propreté de Mme Landier et d'Eliane. Toutes deux apparaissent à l'écran pour la première fois à moitié nues, dans le bain ou sortant de la douche, ce qui constitue un commentaire sur l'état assez révoltant de la vagabonde. Mme Landier, de son bain, raconte à un ami au téléphone: "Tu n'as pas d'idée comme elle puait! Quand elle est montée dans la voiture, ça m'a suffoquée. Tout puait: son duvet, son sac, elle, tout! [...] J'ai eu un choc"⁸. C'est ainsi que Varda cherche à distancier non seulement le spectateur mais surtout Mona - par rapport aux autres personnages et à l'image idéale de la femme.

L'insistance sur la non-correspondance de Mona avec l'Image de la Femme peut être considérée comme signe d'une tendance contemporaine de la pensée féministe. A l'origine, le but des féministes était d'effacer la différence sexuelle afin d'annuler toute notion de hiérarchie entre les sexes. Doane, Mellancamp et Williams attestent pourtant que certaines théories contemporaines font allusion à "the attractiveness of equating the feminine with difference itself, a motive force keeping everything in process, refusing the sedimentation into fixed positions of the masculine and the feminine" (11). Le corps de la vagabonde

⁸ La cinéaste affirme que "si nous sommes tolérants à la misère, nous le sommes beaucoup moins à la saleté" (Arbaudie 18).

répugne au regard masculin plutôt que de l'attirer. Mona accepte sa saleté, sa puanteur, sa marginalité, bref sa différence, et, ce faisant, détruit toute tendance à la classer comme femme-objet.

Cet effort pour bouleverser la relation entre le "plaisir du voir" dont parlent Mulvey et Flitterman-Lewis et le corps de la femme se manifeste dans *Sans toit ni loi* à un autre niveau. Mona, au début du film, accompagnée par la voix *off* de Varda, naît de la mer, pareille, comme le souligne Bernard Bastide, "à Aphrodite (Vénus) qui naquit de la vague et de l'écume près de Cythère", son corps est "propre, pas encore souillé par le regard ou le contact des autres" (1991b 78). Mais cette propreté (à la différence de celle de Mme Landier et Eliane) disparaît peu à peu au fil de son trajet de la mer vers la terre, vers la putrescence et la souillure.

Considéré par certains comme un film sur "la dégradation physique poussée au terme de l'épuisement" (Dazat 1985a 19), *Sans toit ni loi* s'articule non seulement autour d'une nouvelle perception du corps féminin mais aussi autour de la marche de ce corps vers la mort. Le paradoxe de l'être humain, homme ou femme, réside dans le fait que l'on est, d'après Ernest Becker, "literally split in two: [we] ha[ve] an awareness of [our] own splendid uniqueness in that [we] stick out in nature with a towering majesty, and yet [we] go back into the ground a few feet in order blindly and dumbly to rot and disappear forever. It is a terrifying dilemma to be in and have to live with" (Elder 21). Varda insiste sur ce dilemme dans chaque instant de la vie de son héroïne. Même avant son émergence des vagues, Mona est introduite aux spectateurs comme un corps: un cadavre de jeune femme tombée dans un fossé, morte de froid. Tout au long de *Sans toit ni loi*, Varda met en scène

la physicalité de Mona: gestes, regards, mouvements, comportement. Aucunement intéressée par les raisons ou les drames qui ont poussé Mona sur la route, la cinéaste veut sentir, veut nous faire sentir, comment elle vit physiquement cette vie, comment elle résiste au regard scopophilique des témoins et des spectateurs mais aussi à la dégradation de son corps. La corporalité de Mona s'affirme donc à la fois dans un projet féministe mais aussi dans sa propre mortalité.

Acte et lieu de recherche identitaire, d'affirmation féministe et de bouleversement politique et théorique, le corps occupe une place importante au sein de l'oeuvre vardienne. Le corps devient le terrain où s'opposent et se réconcilient parfois difficilement avortement et maternité, vie publique et vie privée, quotidien et sublime, propreté et salissure, résistance et acceptation, vie et mort.

Chapitre VI

La Voix

Feminism has taken as an object of both analysis and intervention the construction of images, meanings and representations. It has also been concerned with the struggle to find a voice through which such knowledge might be expressed¹.

On ne saurait sous-estimer l'importance de la voix au cinéma. C'est à partir de 1927, l'année du *Jazz Singer*, que le cinéma est entré dans le domaine du parlant. Mais de nos jours, on est tellement habitué à la voix filmique que l'on n'y prête plus beaucoup d'attention. Le courant féministe, par contre, prend la voix comme objet privilégié d'étude, comme "un espace de liberté que la femme aurait à reconquérir. [...] Il s'agirait de produire une *nouvelle parole* [...] une langue incarnée qui serait *toute voix*" (Chion 1982 11). C'est dans le cinéma qu'Agnès Varda découvre sa voix (et sa voie) créatrice, de même que d'autres féministes: "Trouver son identité de femme est une chose difficile, explique-elle: dans la société, dans sa vie privée, dans son corps. Cette recherche d'identité a un sens pour une cinéaste: chercher aussi à filmer en femme" (Amiel 46). "Filmer en femme" résume bien en fait la démarche féministe vis-à-vis de cet art: la recherche d'un discours féminin qui vise à perturber le discours typiquement patriarcal, d'un discours dans lequel la femme peut chercher sa propre voix, mais aussi, paradoxalement, d'un discours dans lequel figure un silence qui questionne ou qui refuse la "vérité" de la parole. Du *Bonheur et Cléo de 5 à 7* à *Jane B. par Agnès V.* et *Kung-Fu Master*, en passant par *Sans toit ni loi*, l'oeuvre

¹ Thornham, *Passionate Detachments*, p. 2.

vardienne offre une multitude de voix féminines: des voix qui se cherchent, qui militent, qui chantent, qui crient et qui refusent.

Trois types de voix se manifestent dans *L'Une chante, l'autre pas*: la voix de Varda comme narratrice, celle des deux protagonistes comme narratrices secondaires et celle, chantée, du groupe Orchidée. Varda se sent toujours engagée dans ses histoires de femmes. C'est ainsi que l'on entend souvent sa voix qui plane au-dessus du film, qui donne le ton, dirige l'action et établit la cinéaste comme une présence autoritaire: "Comme cinéaste, explique-t-elle, je voulais mêler ma voix au dialogue imaginaire des deux filles, parler de leur amitié, ça concerne vraiment les femmes, elles, nous qui revendiquons notre capacité de s'accorder" (Narboni 21). La voix *off* ou hors champ de Varda, devenue éminemment reconnaissable (tout comme celle de Duras dans ses films), nous guide de film en film depuis *La Pointe courte* et peut être interprétée à la fois comme une sorte de signature filmique ainsi qu'un procédé féministe de réappropriation discursive. Pascal Bonitzer dans *Le Regard et la voix* atteste que "la voix *off* représente un pouvoir, celui de disposer de l'image et de ce qu'elle reflète, depuis un lieu absolument *autre*. Absolument autre et *absolument indéterminé*. Et en ce sens, transcendant [...] En tant qu'elle surgit au champ de l'Autre, la voix *off* est supposée savoir: telle est l'essence de son pouvoir" (30). Dans le cinéma classique, c'est l'homme qui occupe traditionnellement le rôle de l'Autre tout-puissant et omniprésent, la femme n'étant que rarement productrice du discours filmique (Silverman 1990 310). Varda, au contraire, se situe dans *L'Une chante* non seulement comme auteur-narratrice omnisciente et transcendante mais aussi, et peut-être surtout, *avec*

ses protagonistes, *parmi* elles. Elle occupe ce “lieu absolument autre” tout en étant très impliquée dans le récit.

De plus, Varda permet à ses protagonistes, Pauline et Suzanne, d’occuper à leur tour le champ de l’Autre. Comme je l’ai souligné dans le chapitre sur le temps, elles établissent une correspondance épistolaire par la lecture en voix *off* de leurs lettres et cartes postales. La voix féminine est ainsi libérée du corps de la femme, ce qui constitue, pour Kaja Silverman, un “dépouillement phallique” (“phallic divestiture”) (Humm 41). Cette non-correspondance voix-corps de la femme est une tactique subversive très utilisée par le cinéma d’avant-garde, l’unité de ces deux éléments n’étant qu’une illusion de la soumission de la femme rendue nécessaire par le cinéma classique. Silverman explique que la synchronisation de la voix fonctionne comme une sorte d’impératif visuel où la femme est inévitablement soumise à une réceptivité face à la voix masculine, et que certaines techniques, comme celle de la lecture de lettres en voix *off*, réussissent à casser cette unité artificielle (*ibid.*). Ainsi Pauline et Suzanne, par leur lien dans une dimension *autre*, effectuent une matérialisation sonore des confessions intimes de chacune.

L’Une chante, l’autre pas est souvent accusé d’être, pour ainsi dire, trop féministe, trop optimiste, trop facile et utopique et donc le film ne réussirait pas à transmettre un message suffisamment subtil pour bouleverser les codes du cinéma classique. Ceci est peut-être admissible, en partie, mais ce que la plupart des critiques féministes négligent pourtant, c’est le fait que Varda insiste beaucoup dans ce film sur le pouvoir de la voix de la femme: la voix individuelle ainsi que la voix collective, la collectivité et la solidarité féminines étant des éléments essentiels de toute théorie féministe. Dans *L’Une chante*, la voix collective est

représentée par le groupe musical Orchidée, dont les chansons légères et optimistes sont en même temps puissantes et militantes, qu'elles soient consacrées à la maternité:

ah que c'est bon d'être une bulle
 ah que c'est beau d'être un ballon
 un atelier de molécules
 un bel ovule
 une fabrique de cellules
 un gros poisson.

ou à la condition sociale de la femme:

Friedrich Engels l'avait dit
 Dans la famille aujourd'hui
 L'homme est le bourgeois
 Et la femme est le prolétariat
 Il avait raison
 Papa Engels
 [...]
 Simone de Beauvoir l'a bien dit
 On n'est pas femme en naissant...
 Elle a bien raison
 Maman Beauvoir
 Elle a bien raison...

La cinéaste avoue qu'elle a "tout fait passer dans les chansons. Décision tactique. Un discours, on ne l'écoute pas. Une encyclopédie, on ne la lit pas. Le vécu, le chanté, le senti, j'ai pensé que ce serait plus tonique, plus efficace. [...] Seul le sentiment, la sensation musicale peuvent faire passer ce qui n'est pas carré, ce qui échappe même aux décisions des personnages" (Narboni 24-25). Ainsi Varda encourage les femmes à suivre leur voix intérieure, leurs désirs les plus profonds et tout cela dans une orchestration de voix multiples parmi lesquelles figure Pauline, transformée en Pomme la chanteuse, devenue la porte-parole de la condition féminine. C'est par le spectacle, la chanson, la création (artistique ainsi que maternelle) que Pomme, "l'une qui chante", trouve sa voix de femme.

Spectacle et voix se retrouvent dans *Jane B. par Agnès V.*, film qui est non seulement une déconstruction de la représentation de l'image cinématographique, mais aussi de la voix énonciative. Construit comme un long dialogue continu/discontinu entre deux femmes, *Jane B.* découle d'une orchestration des voix de Varda et de Birkin, leurs paroles perpétuant la narration et établissant le lien entre toutes les séquences. Leurs voix font appel, en effet, aux images.

Le lien voix-image apparaît chez Varda dès *Ulysse*, film qui se donne comme une recherche sur le présent d'une image passée, où la cinéaste propose différentes expressions possibles de la voix *off*. Selon la définition de Michel Chion, les voix *off* sont "les voix sans corps qui dans les films racontent, commentent et suscitent l'évocation du passé [...] Ces voix savent tout, se souviennent de tout mais se retrouvent vite submergées par la présence du passé visible et audible qu'elles font lever" (1982 67). Tel est le cas dans *Ulysse*. Dans *Jane B.* les voix ont une double fonction: elles flottent hors champ, sans corps, sans présence physique mais appartiennent, en même temps, au monde du visible et du tangible. Dans *Ulysse* il s'agit d'une voix familière qui va vers une intimité, mais, en effet, on ne voit jamais la réalisatrice. Quant à *Jane B.*, on voit la source des voix, on sait qu'il s'agit des voix d'Agnès Varda et de Jane Birkin. Mais le rapport voix-image ici est particulière: la voix n'appartient pas forcément à l'image. Il s'agit donc souvent d'une dissociation de la voix et de l'image ou, plus particulièrement, d'une voix qui parle en l'absence du corps dont elle est la marque physique.

Jacques Derrida parle de la présence absolue de la voix dans *La Voix et le phénomène*: "Ce qui fait l'originalité de la parole, constate Derrida, ce par quoi elle se

distingue de tout autre milieu de signification, c'est que son étoffe semble être purement temporelle" (85). Certes, on a bien vu comment la présence de la voix réussit à transcender le temps et l'espace dans *L'Une chante* tout en y installant cette espèce, cette trace, d' "étoffe purement temporelle" qui fascine Derrida. De même, dans *Jane B.*, ce sont les voix qui maintiennent la continuité de cette histoire temporellement et thématiquement disloquée; qui assurent que le temps hors-film² reste inaperçu; qui rappellent une corporalité disparue; qui, enfin, imposent une vibration temporelle autre.

Comme je l'ai déjà souligné, la dislocation voix-corps de la femme est révélatrice d'une tentative d'aller vers des pratiques filmiques subversives. Cette rupture s'opère dans *Jane B.* mais d'une manière plus audacieuse que dans *L'Une chante*. Il s'agit cette fois de la synchronisation, procédé filmique, selon Chion, qui reste le plus souvent oublié en tant que tel, qui se trouve avalé par la fiction (1982 14). Or, chez certaines critiques féministes, la non- synchronisation peut servir comme un refus d'ancrer le corps de la femme dans sa voix. Puisque *Jane B.* est un film sur Birkin et, pour la plupart, "dit" par elle, la réalisatrice prend parfois le risque de jouer avec la relation entre la bande image et la bande son, ce qui possibilise un sentiment de libération, voire même un certain onirisme. Birkin, seule, d'un air absent et contemplatif, se laisse aller dans la narration d'un rêve qu'elle a fait, puis, tout d'un coup, ses lèvres cessent de remuer bien que sa voix continue à raconter sa rêverie. Ainsi la voix continue dans le temps, dans l'espace, même si l'image ne représente plus ce que la voix énonce. Cette dialectique absence-présence dénaturalise la voix féminine et

² Il faut rappeler que Varda a mis un an et demi à réaliser *Jane B.* Cela se voit surtout dans les changements physiques de Birkin, longueur des cheveux, coiffures différentes, etc.

opère comme une rupture des codes filmiques traditionnels.

Jane B. par Agnès V. et son film “jumeau” *Kung-Fu Master* proposent tous les deux une interrogation de la voix féminine. *Kung-Fu* se situe dans *Jane B.* comme une sorte de mise en abîme dans laquelle Birkin décrit en voix *off* une conversation avec Varda à propos d’une histoire d’amour qu’elle a écrite. C’est la voix de Birkin qui flotte d’un film à l’autre, qui constitue le lien entre deux narrations, qui, en s’exprimant oralement, donne naissance à une nouvelle création. Birkin explique en voix *off* une petite histoire qu’elle a écrite pendant que la caméra de Varda fait un lent travelling à travers les murs:

C’est romanesque, dit-elle. Romanesque comme les histoires que j’imagine ici, le seul endroit où je suis vraiment seule. Par exemple, c’est une femme comme moi - enfin, c’est moi - qui devient amoureuse d’un garçon très jeune. C’est une histoire d’amour qui finit mal. Et je me la raconte comme si c’était déjà dans le passé, comme si c’était un souvenir avant même d’avoir existé. J’aime la mélancolie. Aussi j’écris plutôt à l’imparfait. Et le commentaire d’abord. Ça pourrait commencer comme cela...

Ce qui suit est une sorte de préface manquée de *Kung-Fu Master* qui est tout de même implicite dans ce dernier film.

Kung-Fu Master est, en effet, construit à partir du récit en voix *off* de Mary-Jane (Birkin), procédé qui permet aux spectateurs une certaine intimité: elle apparaît à l’écran, muette, lèvres closes, et nous introduit dans les pensées de la protagoniste. Cette “voix-je”, comme la nomme Chion, ce “montreur d’images qui donne au monde un ordre des choses [...] n’est pas seulement l’utilisation de la première personne du singulier. C’est surtout une certaine manière de sonner et d’occuper l’espace, une certaine proximité par rapport à l’oreille du spectateur, une certaine façon d’investir celui-ci et d’entraîner son identification”

(1982 47). Tout en nous rapprochant de son univers intérieur, cette voix marque aussi une légère distance entre ce que le spectateur voit et le récit rapporté. Comme le souligne Marie-Claire Tigoulet, cette même dialectique dedans-dehors “est aussi significati[ve] de la nature de la relation amoureuse. Mary-Jane parle, Julien se tait” (65). Dans *Kung-Fu Master*, ainsi que dans *Jane B. par Agnès V.*, Varda aborde un thème important: la difficulté chez la femme de s’articuler, le problème de la transformation de l’émotion en des pensées, en des paroles. Bref, Varda réussit à donner voix aux désirs féminins, quelque scandaleux ou impensables qu’ils soient.

Si la voix de Mary-Jane domine dans *Kung-Fu Master*, cette voix est souvent intériorisée, réfléchie, contemplative. De même, la voix de la femme dans *Cléo de 5 à 7* est souvent étouffée, marginalisée et donc intériorisée. Dans *Cléo* il s’agit d’une réappropriation non seulement du regard mais aussi de la parole. Pour Cléo, ce n’est pas sa voix intérieure qui la pousse à s’exprimer ouvertement, mais une chanson chantée à haute voix dont elle comprend enfin les paroles:

Toutes portes ouvertes
 En plein courant d’air
 Je suis une maison vide
 Sans toi... sans toi...

Comme une île déserte
 Que recouvre la mer
 Mes plages se dévident
 Sans toi... sans toi...

Belle en pure perte
 Nue au coeur de l’hiver
 Je suis un corps avide

Sans toi... sans toi...

Rongée par le cafard
Morte au cercueil de verre
Je me couvre de rides
Sans toi... sans toi...

Et si tu viens trop tard
On m'aura mise en terre
Seule, laide et livide
Sans toi... sans toi... sans toi! (Varda 1962 57-8)

Toute cette séquence est exagérée, dramatisée et finit par la révélation charnière de Cléo: elle se révolte contre ses musiciens, les paroles qu'ils ont écrites pour elle et mises dans sa bouche, et trouve ainsi sa propre voix: "Tantôt je suis une idiote, une incapable, une poupée de son... Maintenant je vais faire une révolution avec des mots macabres. Mais c'est ça vos chansons de charme? [...] C'est réussi comme un enterrement avec beaucoup de monde. Vous vous servez de mes nerfs, vous m'exploitez! Allez-vous-en... Non... C'est moi qui pars" (ibid. 59). Ainsi Cléo se tait, regarde les autres et le monde dont elle fait maintenant partie, puis trouve les paroles qu'il lui faut lors de la rencontre d'un jeune homme qui "aime bien parler" et que Cléo aime bien, pour une fois, écouter: "[Les hommes] attendent toutes les femmes, dit-elle au soldat. Ils les abordent, ils leur parlent. D'habitude je ne réponds pas, mais là, j'ai oublié. J'avais l'esprit ailleurs" (ibid. 90). Voilà la vérité, des paroles véridiques issues de sa vraie voix.

L'errance presque silencieuse de Cléo à travers la ville de Paris nous rappelle Mona, qui erre, silencieuse, à travers les paysages du sud. Comment parler de la voix de Mona? S'exprime-t-elle oralement? Mona trouve sa voix, en effet, dans le silence, dans le refus de

la parole. Refusant les toits pour mieux vivre sans lois, l'existence de Mona s'articule autour d'une véritable mosaïque de refus et de négation. Doane, Mellancamp et Williams soulignent deux arguments qui insistent sur l'idée de négation chez la femme: celui de Julia Kristeva qui constate que: "the category woman is even that which does not fit into *being*. From where, women's practice can only be negative, in opposition to that which exists" (11); et puis celui de Teresa De Lauretis qui explique que le temps et le lieu du désir féminin sont, finalement, "maintenant" et "nulle part" et "can only be stated as negativity, as borders" (ibid.). Certes, la marginalité de Mona n'autorise qu'une sorte de non-existence, de vide ou d'absence, mais c'est dans ce lieu *autre* où s'établit, comme le souligne Véronique Flambard-Weisbart, "une voix autre, une voix féminine" (52). Varda explique que tout son travail sur Mona est centré "autour de son obstination à dire non, y compris à ceux qui voulaient l'aider" (Varda 26). La vagabonde n'est pas peinte comme une victime mais plutôt comme une femme qui dit "non" à tout et à tous extériorisant ainsi (quoique rarement) sa voix intérieure. Cette logique de la négation cache, en effet, une affirmation de son existence, de son identité, de ses désirs, de sa voix de femme.

Le silence qui caractérise Mona est mis en contraste avec toute une orchestration complexe de voix, des voix qui veulent la fixer avec leurs perceptions, leurs attitudes et leurs paroles. Marie-Claude Arbaudie constate que "paradoxalement, on se rend compte que plus on parle de Mona, plus elle nous échappe" (18). Mona-la-silencieuse occupe une zone intérieure et physique, une zone incompréhensible que nous, les spectateurs, ainsi que les témoins, hésitons à percevoir, à pénétrer.

Une femme dont la voix est pratiquement inaudible est celle de Thérèse dans *Le Bonheur*. Ce film, on le sait, a été (et continue d'être) beaucoup critiqué en raison, selon Claire Johnston, de la célébration et de la perpétuation des mythes bourgeois de la femme, mythes, dit-on, si manifestes dans ce film et si inhérents à son oeuvre en général (216). Je poserai, pourtant, la question suivante: *Le Bonheur* n'est-il pas plutôt un film qui constitue (après *Cléo de 5 à 7*) un des premiers projets féministes de l'oeuvre vardienne? Loin de toute mythification ou célébration de la subordination de la femme, *Le Bonheur*, film plein d'une ambiguïté et d'une ironie mordante si caractéristiques chez Varda, met en scène ce à quoi la femme des années 60 doit faire face: l'inégalité des sexes, la subordination de la femme, l'infidélité, le manque de sensibilité et de culpabilité, l'indifférence et, surtout, le reniement de la voix féminine. Varda attire l'attention vers les aspects d'un monde dominé par l'homme, un monde dans lequel la femme ne semble être qu'un objet remplaçable. La cinéaste explique, lors d'un entretien dix ans après le tournage de ce film, que le mouvement féministe a réussi à rendre plus clairs certains problèmes qui n'étaient pas aussi nets à l'époque du *Bonheur* (Quart 140), d'où, peut-être, les critiques caustiques. La manière dont le sujet est traité par la cinéaste est froide, détachée et troublante. Le sentiment de malaise ressenti chez le spectateur vient de la présence non reconnue d'une douleur silencieuse, voire d'une rage, qui couve sous la surface d'une vie apparemment idéale.

Le film, raconté du point de vue masculin, celui de François, ne laisse pas la place à la vision subjective de la femme, elle n'est pas permise de raconter *son* histoire, *sa* vie, comme elle les voit. Même après l'aveu d'un nouvel amour que lui fait son mari, Thérèse ne prononce pas un seul mot de reproche, mais trouve un silence définitif dans la mort.

Linda Williams explique, à propos du film *A Question of Silence* de Marleen Gorris (1982), qu'il n'y a pas de "clear language that states women's truths" (Carson et al. 438). *Le Bonheur* offre donc un silence qui questionne toute langue, qui refuse toute tentative de réduire la voix de la femme à de simples équations.

Selon Varda le silence "est d'or, il est de coton. Il est un souffle si fin qu'il fait peur comme s'il allait s'amenuiser jusqu'au néant. Il siffle parfois sans raison, il palpète quand on a peur d'être seul, il est la source même du calme qui précède l'inspiration" (Varda 31). Silence, refus, chanson, protestation, création, affirmation: la voix de la femme dans l'oeuvre vardienne représente toute une gamme d'articulations, toute une force identitaire, poétique et resplendissante.

Conclusion

Les chapitres précédents n'ont, je l'espère, laissé aucun doute quant à l'importance et surtout l'originalité du travail cinématographique d'Agnès Varda. Elle offre une oeuvre qui porte la marque d'une vision personnelle, émotionnelle et pénétrante du monde et des êtres humains; une oeuvre qui témoigne d'une sensibilité vis-à-vis des questions formelles au coeur de son art ainsi que du rôle et de l'identité de la femme qu'elle y interroge. En posant un regard persistant sur les films d'Agnès Varda, on est poussé à en tirer certaines conclusions.

Tout chez Varda se détermine dans le processus visuel. Il s'agit d'un carrefour, d'un lieu de rencontre et de brassage de la cinécriture et de la cinépeinture. Le cinéma est avant tout un art, mais cet art, d'après Varda, s'articule autour d'un langage spécifique, langage visuel ayant son propre vocabulaire: plans, points de vue, découpage, mouvements, couleurs, composition, rythme du tournage et du montage - tout est senti et pensé chez cette cinéaste comme les choix d'un écrivain ou d'un peintre. Tout chez Varda découle de sa conception de la cinécriture, y compris deux de ses approches filmiques de base: le mariage du documentaire et de la fiction; et la construction/déconstruction du temps cinématographique.

D'après Yvette Biró, la cinéaste "relie toujours les documents bruts à ses histoires articulées, avec ses réponses affectives ou rationnelles. Ce va-et-vient continu entre le monde objectif et sa subjectivité, la perméabilité de l'extérieur et de l'intérieur sont les premières caractéristiques de sa 'cinécriture' " (51). Son projet de faire du cinéma de fiction à texture documentaire se révèle dans la plupart de ses films, de *La Pointe courte* (1954) jusqu'à *Jacquot de Nantes* (1990). Témoignant d'une sensibilité de regard étonnante, Varda

propose dans ses fictions documentaires une forme d'expression qui correspond à la dualité inhérente à la réalité. Il s'agit donc d'un moyen d'expression qui exprime la réalité telle qu'elle est vécue et ressentie, une réalité qui laisse la place à l'imaginaire, au mensonge et à l'irréel. Le temps fait partie, bien entendu, de cette réalité. Mais chacun perçoit le passage du temps d'une manière manifestement différente. Acte et lieu d'une temporalité où s'opposent objectivité et subjectivité, individualité et collectivité, chronologie et chaos, l'oeuvre de Varda va vers le souvenir du passé, la fragilité du présent et l'optimisme de l'avenir.

Ces approches cinématographiques mettent en scène une variété de personnages: chanteuses, épouses, militantes, mères, vagabondes, comédiennes - bref, la femme dans tous ses rôles. C'est ainsi que Varda propose un véritable manifeste féministe, qu'elle le veuille ou non. Même si elle dit, très tôt dans sa carrière, ne pas vouloir faire un cinéma strictement féministe (Bellour 7); même si elle insiste sur l'idée qu'elle "n'[est] pas du tout théoricienne du féminisme" (Breton 54), elle avoue toutefois qu' "il existe un vocabulaire de femme lié à l'univers féminin" (Bellour *ibid.*), vocabulaire ou visuel ou corporel ou oral. Au cours de cette étude, l'importance accordée par Varda à ces trois facettes de la femme - le regard, le corps et la voix - est devenue de plus en plus manifeste. Les théoriciennes féministes du cinéma s'interrogent sur ces mêmes questions, analysant la manière dont ces aspects de la femme sont représentés à l'écran et surtout la manière dont ces représentations sont construites. Me servant des notions fondamentales de la pensée féministe par rapport au cinéma, j'en conclus que Varda, par ses représentations féminines filtrées à travers sa cinécriture, fait partie du courant féministe cinématographique et qu'elle arrive à

bouleverser les codes patriarcaux du “cinéma de papa”, comme l’aurait dit François Truffaut, ainsi que du cinéma contemporain. Elle permet à ses héroïnes de s’échapper de la prison visuelle du regard patriarcal qui fixe la femme comme l’objet du regard, ce qui permet aussi de libérer son corps et sa voix. Varda joue avec des stéréotypes sexuels et identitaires, affirmant plutôt une corporalité, une physicalité féminine qui jouit de ses propres possibilités - que ce soit d’être mère ou pas, de vivre dans les marges ou pas - tout en créant un discours filmique où la femme occupe la place omniprésente et toute-puissante de la voix *off*, ou bien lui permettant de refuser toute parole par l’appropriation d’un silence obstiné. Varda revendique pour ses femmes le droit d’être elles-mêmes, dans la maternité comme dans la marginalité. “Filmer en femme” n’est pourtant pas toujours un projet facile: “Depuis quelques années, explique Varda, avoir des opinions de femme-féministe me cause quelques difficultés de métier. Avant, ça allait. Je ne faisais peur que comme cinéaste. Maintenant la cinéaste-femme fait peur” (dans Amiel 46).

Pionnière de la Nouvelle Vague des années 50 et 60, Varda a connu des périodes difficiles: dans un entretien avec Françoise Audé en 1982, la cinéaste avoue avoir été “en panne. Pas en panne d’inspiration mais en panne de courage” (41). Un élément dont la plupart des spectatrices ou spectateurs ne tiennent pas compte lorsqu’elles ou ils voient un film, c’est celui des contraintes auxquelles un cinéaste, surtout *une* cinéaste, doit faire face: contraintes financières et donc créatrices¹. Cependant, Varda persiste, ses films persistent,

¹ Audé demande à Varda: “Depuis *La Pointe courte*, vous semblez avoir toujours eu la volonté ou l’envie de produire vos films vous-même?” Varda répond: “La volonté? Non. La nécessité. Je deviens productrice quand ‘on’ ne veut pas me produire ou quand le projet s’annonce difficile. [...] C’est comme ça que je produis, pour ne pas renoncer à mes projets. [...] Je ne veux plus produire, c’est trop fatigant. C’est trop d’énergie qui ne va pas aux

résistant au passage du temps et aux attaques critiques. Son succès est un succès personnel, issu d'une certaine satisfaction, celle d'avoir été fidèle à sa vision et à son "statut d'artiste" tel qu'elle l'envisage.

Agnès Varda n'est pourtant pas la seule femme pionnière du cinéma français. Comme celles venues avant elle - notamment Alice Guy, Germaine Dulac, Marie Epstein et Dorothy Arzner² -, Varda a dû se confronter aux obstacles imposés par un art et une industrie dominés par les hommes et où la femme reste le plus souvent dans les marges. Varda partage avec ses prédécesseurs le goût de l'expérimentation et de l'innovation, le talent de manipuler "la machine cinématographique" ainsi que ses regards et ses discours, et surtout le besoin de représenter une réalité féminine alternative.

J'aimerais, enfin, souligner que cette thèse ne se veut guère une analyse exhaustive. Que les lecteurs et les lectrices ne se méprennent pas sur la modestie de ces propos et sachent bien que je suis consciente de l'incroyable ambition qui est celle de parcourir en une centaine de pages toute une carrière de travail au cinéma, avec les risques, les lacunes et les raccourcis que cela entraîne. J'ai dû, ainsi, choisir certains éléments, certains thèmes qui m'ont semblé les plus essentiels et les plus motivants de l'oeuvre vardienne. Le choix des films est consciemment limité mais j'ai essayé de mettre ces ouvrages dans le contexte plus large de son travail en général, cherchant des liens, des fils conducteurs, qui s'établissent

films. [...] Je veux de l'aide. Je veux qu'on me paie pour faire mon métier, qui est écrire et réaliser" (1982 40).

² Sandy Flitterman-Lewis offre une excellente étude sur Varda, Guy et Dulac, et Barbara Koenig Quart publie un ouvrage sur plusieurs femmes cinéastes venant de tous les coins du monde.

entre tous ses films. Ceci dit, plusieurs champs d'étude restent à découvrir: celui du rôle de l'homme ou de l'enfant vardiens; celui de l'importance des lieux, du spectacle, du mythe, de la mémoire, de la nature; celui d'une analyse approfondie de ses films documentaires. Finalement, que les lecteurs et les lectrices s'inspirent du travail présent afin de pénétrer plus profondément dans l'univers vardien, afin de s'ouvrir à la richesse de l'oeuvre cohérente, fascinante et passionnante qui est celle d'Agnès Varda.

Bibliographie

Filmographie

- Varda, Agnès. *La Pointe courte*. Ciné-Tamaris, France, 1954. 86 min.
- . *Ô saisons, ô châteaux*. Les Films de la Pléiade pour L'Office National du Tourisme, France, 1957. 22 min.
- . *L'Opéra-Mouffe*. Ciné-Tamaris, France, 1958. 17 min.
- . *Du côté de la côte*. Argos Films pour L'Office National du Tourisme, France, 1958. 32 min.
- . *Cléo de 5 à 7*. Rome-Paris Films, France-Italie, 1962. 90 min.
- . *Salut les Cubains*. Société Nouvelle Pathé Cinéma, France, 1963. 30 min.
- . *Le Bonheur*. Parc Film, France, 1964. 80 min.
- . *Elsa la rose*. Ciné-Tamaris, France, 1966. 20 min.
- . *Les Créatures*. Parc Film, Madeleine Films, Sandrew Films, France-Suède, 1966. 105 min.
- . *Loin du Vietnam*. S.L.O.N, France, 1967. 120 min.
- . *Uncle Yanco*. Ciné-Tamaris, France, 1967. 22 min.
- . *Black Panthers*. Ciné-Tamaris, France, 1968. 28 min.
- . *Lions Love*. Max L. Raab Productions, Etats-Unis, 1969. 110 min.
- . *Daguerréotypes*. Ciné-Tamaris, France, 1975. 80 min.
- . *Réponse de femmes*. Ciné-Tamaris, Antenne 2, 1975. 8 min.
- . *L'Une chante, l'autre pas*. Ciné-Tamaris, S.F.P., I.N.A., Contre-champ (Paris), Paradise Films (Bruxelles), Population Films (Curaço), France-Belgique, 1976. 120 min.
- . *Plaisir d'amour en Iran*. Ciné-Tamaris, France, 1976. 6 min.

- . *Mur murs*. Ciné-Tamaris, avec la participation du Fonds de Création Audiovisuelle du Ministère de la Culture, Antenne 2 (Paris), Janus (Francfort), France, 1980. 81 min.
- . *Documenteur*. Ciné-Tamaris, France, 1980-81. 63 min.
- . *Ulysse*. Garance, France, 1982. 22 min.
- . "Une minute pour une image". Garance, France, 1983. 1 minute × 170 émissions.
- . *Les Dites cariatides*. Ciné-Tamaris, TF1, France, 1984. 12 min.
- . *7 P., cui., s. de b., ... (à saisir)*. Ciné-Tamaris, France. 27 min.
- . *Sans toit ni loi*. Ciné-Tamaris, Films A2, avec la participation du Ministère de la Culture, France, 1985. 105 min.
- . *T'as de beaux escaliers, tu sais...* Ciné-Tamaris, Miroirs, France, 1986. 3 min.
- . *Jane B. par Agnès V.* Ciné-Tamaris, la S.E.P.T., C.N.C., France, 1987. 97 min.
- . *Kung-Fu Master*. Ciné-Tamaris, la S.E.P.T., France, 1987. 80 min.
- . *Jacquot de Nantes*. Ciné-Tamaris, avec la participation de Canal Plus, la S.E.P.T., la SOFIRAP, le C.N.C., le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Nantes, le Conseil Général de Loire Atlantique, le Conseil Régional des Pays de Loire, France, 1990. 118 min.
- . *Les Demoiselles ont eu 25 ans*. Ciné-Tamaris, France, 1992. 63 min.
- . *L'Univers de Jacques Demy*. Ciné-Tamaris, France, 1993. 90 min.
- . *Les 101 nuits*. Ciné-Tamaris, France, 1994. 100 min.

Ecrits d'Agnès Varda consultés

- Varda, Agnès. "Agnès Varda, cinéaste française." *Visuelles*, 2 (septembre 1980): 12-15.
- . "Agnès V. par Agnès V." *Télérama*, 1900 (1988): 6-7.
- . *Cléo de 5 à 7*. Paris: Gallimard, 1962.

- . "La liberté, c'est le style." *L'Ecran*, 1 (janvier 1958): 30-34.
- . "Le flou et le net." *Cahiers du cinéma*, 400 (1987): 17.
- . "Un jour sous le ciel." *Cahiers du cinéma*, 378 (1985): 11-15.
- . *Varda par Agnès*. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1994.
- . "Vers le visage de Jacques." *Cahiers du cinéma*, 438 (1990): 26-29.

Livres sur Varda

- Estève, Michel. éd. *Etudes cinématographiques: Agnès Varda*. Paris: Lettres Modernes, 1991.
- Smith, Alison. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester UP, 1998.

Entretiens

- Amiel, Mireille. "Propos sur le cinéma par Agnès Varda." *Cinéma* 75, 294 (1975): 38-54.
- Audé, Françoise. "Conversation avec Agnès Varda." *Positif*, 325 (mars 1988): 2-7.
- . "Sans toit ni loi: La zone." *Positif*, 299 (janvier 1986): 64-65.
- Audé, Françoise, et Jean-Pierre Jeancolas. "Entretien avec Agnès Varda." *Positif*, 253 (avril 1982): 40-44.
- Bastide, Bernard. "Varda de 2 à 4." *Calades*, 64 (décembre 1985): 27-29.
- Bellour, Raymond, et Jean Michaud. "Agnès Varda de A à Z." *Cinéma* 61, 60 (octobre 1961): 3-20.
- Dazat, Olivier, et Gilles Horvilleur. "Agnès Varda de 5 à 7." *Cinématographe*, 114 (décembre 1985a): 18-22.
- Decock, Jean. "Entretien avec Agnès Varda sur *Jacquot de Nantes*." *The French Review*, 66.6 (1993): 947-958.
- Delvaux, Claudine. "Le film à venir, les détours de l'inspiration." *Revue belge du cinéma*,

20 (été indien 1987): 3-7.

Devarrieux, Christine, et Marie-Christine de Navacelle. "Agnès Varda." *Cinéma du réel*. Paris: Editions Autrement, 1988. 46-51.

Martin, Marcel. "Agnès Varda: le cinéma d'auteur est une entreprise héroïque." *Technicien du film*, 247 (avril- mai 1978): 36-37.

Narboni, Jean, et Serge Toubiana. "L'Une chante, l'autre pas: Entretien avec Agnès Varda." *Cahiers du cinéma*, 275 (1977): 21-26.

Pierre, André. "Agnès Varda, cinéaste de l'objectif." *Les Nouvelles littéraires*, 2890 (9 juin 1983): 50-51.

Revault d'Allones, Fabrice. "Agnès Varda: pour un cinéma libre court." *Bref*, 2 (août-sept.- oct. 1989): 5-7.

Sabine, Jennifer. "Agnès Varda." *Cinema Papers*, 42 (March 1983): 34-36.

Sadoul, Georges. "Au rendez-vous des amis. Deux heures autour du micro avec Agnès Varda, Henri Colpi, Armand Gatti et Alain Renais." *Les Lettres Françaises*, 903 (novembre 1961): 6-11.

---. "Le coeur révélateur d'Agnès Varda". *Les Lettres Françaises*, 922 (avril 1962): N pag.

Ségal, Abraham. "Agnès Varda et un cinéma de 'quartier'." *CinémAction*, 18.19 (1982): 232-234.

Tournès, Andrée. "Entretien avec Agnès Varda." *Jeune Cinéma*, 140 (février 1982): 1-9.

Articles divers, chapitres de livres sur Varda

Anthony, Elizabeth M. "From Fauna to Flora in Agnès Varda's *Cléo de 5 à 7*." *Literature/Film Quarterly*, 26.2 (1998): 88-96.

Arbaudie, Marie-Claire. "Sans toit ni loi: faits d'hiver". *Le film français*, 2064 (novembre 1985): 18.

Audé, Françoise. "Pomme de discorde ou pomme de concorde?" *Positif*, 193 (1977): 61-64.

Bastide, Bernard. "Agnès Varda photographe ou l'apprentissage du regard." Estève, (1991a)

5-12.

---. " 'Mythologies vous me faites rever!' ou mythes cachés, mythes dévoilés dans l'oeuvre d'Agnès Varda." *Estève*, (1991b) 71-84.

Bechtold, Charles. "L'Une chante, l'autre pas". *Cinématographe*, 27 (mai 1977): 35.

Bergala, Alain. "Agnès Varda joue et gagne." *Cahiers du cinéma*, 340 (octobre 1982): 34.

---. "La Repousse." *Cahiers du cinéma*, 378 (décembre 1985): 5-7.

Beylie, Claude. "Le Triomphe de la femme". *Cahiers du cinéma*, 130 (avril 1962): 12-15.

Biró, Yvette. "Les Cariatides du temps ou le traitement du temps dans l'oeuvre d'Agnès Varda." *Estève*, 41-56.

Bloch, Jean-Yves. "Cléo de 5 à 7: 'Le violon et le métronome'." *Estève*, 119-140.

Bonnaire, Sandrine. "Au risque du tournage." *Cahiers du cinéma*, 378 (décembre 1985): 8-9.

Breton, Emile. "Le 'cousu main' d'Agnès." *Femmes d'images*. Paris: Editions Messidor, 1984, 51-57.

Brown, Royal S. "Cleo from 5 to 7/ Vagabond." *Cinéaste*, 23.4 (1998): 56-57.

Curot, Frank. "L'écriture de *La Pointe courte*." *Estève*, 85-100.

---. "Références picturales et style filmique dans *Jane B. Par Agnès V.*" *Estève*, 155-172.

Dazat, Olivier. "Marche funèbre." *Cinématographe*, 114 (1985b): 10-11.

Delvaux, Claudine. "Agnès Varda cinéphotographe." *Revue belge du cinéma*, 20 (été indien 1987): 25-31.

---. "Varda, *Sans toit ni loi*... nouvelles vagues." *Revue belge du cinéma*, 20 (été indien 1987): 33-34.

Douchet, Jean. "Agnès Varda." *L'art d'aimer*. Paris: Editions de l'Etoile, 1987. 172-174.

---. "Le jeune cinéma lui doit tout." *Arts*, 726 (10 juin 1959): 6-7.

Dubroux, Danièle. "Histoires d'F." *Cahiers du cinéma*, 275 (1977):27-30.

- Flambard-Weisbart, Véronique. "Ré-écrire le lieu commun: Nathalie Sarraute et Agnès Varda." *Romance Languages Annual*, 6 (1994): 52-56.
- Flitterman-Lewis, Sandy. "From *déese* to *idée*: Agnès Varda's *Cleo from Five to Seven*." *Enclitic*, 7.2. (Fall 1983): 82-90.
- . "Magic and Wisdom in Two Portraits by Agnès Varda: *Kung-Fu Master* and *Jane B. by Agnès V.*" *Screen*, 34.4 (Winter 1993): 302-20.
- Ford, Charles. "Agnès Varda." *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*. Paris: Denoël, 1972, 109-116.
- Haustrate, Gaston. "*L'Une chante, l'autre pas*". *Cinéma 77*, 219 (1977): 78-80.
- Hayward, Susan. "A history of French Cinema: 1895-1991. Pioneering Filmmakers (Guy, Dulac, Varda) and Their Heritage." *Paragraph*, 15.1 (1992): 19-37.
- . "Beyond the Gaze and into femme-filmécriture: Agnès Varda's *Sans toit ni loi*." Eds. Susan Hayward and Ginette Vincendeau. *French Film: Texts and Contexts*. London; New York: Routledge, 1990, 285-304.
- . "Varda's Cinematic Language: A New Mythology for Women? Some Considerations on *L'Une chante, l'autre pas*." *Centerpoint*, 3.3-4 (1980): 172-177.
- Heck-Rabi, Louise. "Agnès Varda: From an Underground River." *Women Filmmakers: A Critical Reception*. Metuchen; London: The Scarecrow Press, 1984, 322-352.
- Kieffer, Anne. "Agnès V. filme Jane B." *Jeune cinéma*, 187 (avril-mai 1988): 20-23.
- Lefèvre, Raymond. "*Sans toit ni loi*: elle n'a campé qu'un seul hiver". *Revue du cinéma*, 411 (1985): 25-26.
- Lejeune, Paul. "Agnès Varda." *Le cinéma des femmes*. Paris: Atlas/Lherminier, 1987, 213-216.
- Magny, Joël. "Sur les traces de Jacques Demy: *Jacquot de Nantes*." *Estève*, 173-178.
- Martin, Marcel. "*L'Une chante, l'autre pas*". *Ecran*, 56 (mars 1977): 62.
- Martineau, Monique. "Un coup de tendresse pour les femmes". *CinémAction*, 9 (automne 1979): 53-58.
- Mathieu-Kerns, Lyliane Denise. "Black and White as Symbolic Device: An Approach to

Varda's *Cleo from 5 to 7* and Resnais' *Last Year at Marienbad*." *Holding the Vision: Essays on Film*, 2 (1983): 127-30.

Mesnil, Michel. "Agnès Varda la voyeuse, ou l'art de la pointe, courte." *Estève*, 101-118.

Milon, Colette. "La cinécriture d'Agnès Varda: 'Je ne filme jamais des gens que je n'aime pas!'" *CinémAction*, 41 (1987): 132-136.

Oukrate, Françoise. "Un autre avis sur *L'Une chante, l'autre pas*". *Ecran*, 57 (1977): 65-66.

Philippon, Alain. "Les coquetteries d'Agnès." *Cahiers du cinéma*, 405 (mars 1988): 12.

Picant, Jérôme. "*Sans toit ni loi* ou la boucle imparfaite." *Estève*, 141-154.

Pingaud, Bernard. "Agnès Varda et la réalité." *Revue belge du cinéma*, 20 (été indien 1987): 9-18.

Prédal, René. "Agnès Varda: une oeuvre en marge du cinéma français." *Estève*, 13-40.

---. "Agnès Varda: une certaine idée de marginalité." *Jeune cinéma*, 183 (oct- nov 1987): 9.

Quentin, François. "Agnès Varda: capter l'air du temps." *Cinéma 88*, 431 (mars 2-8 1988): 6-7.

Revault-D'Allones, Fabrice. "Prénom: Mona". *Cinéma 85*, 332 (1985): N. pag.

Sabouraud, Frédéric. "L'amoureuse arrosée." *Cahiers du cinéma*, 405 (mars 1988): 13-14.

Taconet, Catherine. "Birkin insolite dans deux films de Varda." *Cinéma 88*, 431(1988): 3-5.

Tigoulet, Marie-Claude. "Voyage en pays féminin." *Estève*, 57-70.

Van Cauwenberge, Genevieve. "Agnès Varda et le documentaire." *Revue belge du cinéma*, 20 (été indien 1987): 19-23.

Ouvrages, articles, chapitres sur la femme au cinéma

Breton, Emile. *Femmes d'images*. Paris: Editions Messidor, 1984.

Carson, Diane et al., eds. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*. Minneapolis; London:

University of Minneapolis Press, 1994.

Citron, Michelle, Julia Lesage, Judith Mayne, B. Ruby Rich, et Anna Marie Taylor. "Woman and Film: A Discussion of Feminist Aesthetics." Thornham, 115-121.

Doane, Mary Ann. "Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator." Thornham, 131-146.

---. "The 'Woman's Film': Possession and Address." Doane, Mellencamp, et Williams, 67-82.

Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp, et Linda Williams. "Feminist Film Criticism: An Introduction." Doane, Mellencamp, et Williams, 1-17.

---. éds. *Re-vision : Essays in Feminist Film Criticism*. Los Angeles: University Publications of America, 1984.

Erens, Patricia. éd. *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP, 1990.

---. éd. *Sexual Stratagems: The World of Women in Film*. New York: Horizon Press, 1979.

Flitterman-Lewis, Sandy. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1990.

Ford, Charles. *Femmes cinéastes ou le triomphe de la volonté*. Paris: Denoël, 1972.

Gledhill, Christine. "Developments in Feminist Film Criticism." Doane, Mellencamp, et Williams, 18-48.

---. "Image and Voice: Approaches to Marxist-Feminist Film Criticism". Carson et al., 109-23.

---. "Pleasurable Negotiations." Thornham, 161-165.

Haskill, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York; Chicago: Holt, Rinehart & Winston, 1974.

---. "The Woman's Film." Thornham, 20-29.

Heck-Rabi, Louise. *Women Filmmakers : A Critical Reception*. Metuchen; London: The Scarecrow Press, 1984.

- Humm, Maggie. *Feminism and Film*. Bloomington: Indiana UP, 1997.
- Johnston, Claire. "Woman's Cinema as Counter-Cinema." *Movies and Methods*. Bill Nichols, Ed. Berkeley: University of California Press, 1976, 208-217. Repris in Thornham, 31-40.
- Koenig Quart, Barbara. *Women Directors: The Emergence of a New Cinema*. New York; London: Praeger, 1988.
- Kuhn, Annette. *Women's Pictures: Feminism and Cinema*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Lauretis, Teresa de. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*. London: MacMillan, 1984.
- Mayne, Judith. "The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism." Doane, Mellencamp, et Williams, 49-66.
- Modleski, Tania. *Feminism Without Women: Culture and Criticism in a "Post-Feminist" Age*. New York; London: Routledge, 1991.
- . "Où en est la théorie féministe? Grande Bretagne et Etats-Unis." *CinémAction*, 20 (1985): 95-99.
- Mulvey, Laura. "Some Thoughts on Theories of Fetishism in the Context of Contemporary Culture." *October*, 65 (Summer 1993): 3-20.
- . "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*, 16 (automne 1975): 6-18. Repris in Thornham, 58-69.
- Mulvey, Laura, et Colin MacCabe. "Images of Women, Images of Sexuality." *Godard: Images, Sounds, Politics*. Colin MacCabe, Ed. London: MacMillan Press, 1980, 79-104.
- Penley, Constance. *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Rich, B. Ruby. "The Crisis of Naming in Feminist Film Criticism." Thornham, 41-47.
- Rosenberg, Jan. *Women's Reflections: The Feminist Film Movement*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1983.
- Silverman, Kaja. "Dis-Embodying the Female Voice." Erens, 309-329.

---. "Lost Objects and Mistaken Subjects." Thornham, 97-105.

Thornham, Sue. éd. *Feminist Film Theory: A Reader*. New York: New York UP, 1999.

---. *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*. London; New York: Arnold, 1997.

Williams, Linda. "A Jury of Their Peers: Marleen Gorris's *A Question of Silence*". Carson et al., 421-31.

---. "Film Bodies: Gender, Genre and Excess." Thornham, 267-281.

---. "Film Body: An Implantation of Perversions". Rosen, 506-34.

---. "When the Woman Looks." Doane, Mellencamp, et Williams, 83-99.

Ouvrages théoriques et généraux

Armes, Roy. *French Cinema*. London: Secker & Warberg, 1985.

Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Venet. *Aesthetics of Film*. Austin: University of Texas Press, 1992.

Bazin, André. *Qu'est-ce que la cinéma?* 11^è éd. Paris: Editions du Cerf, 1999.

Bellour, Raymond. éd. *Cinéma et Peinture : Approches*. Paris: PUF, 1990. [U Laval]

Bansmaïa, Réda. "Jean Mitry: Esthétique et théorie(s)." *CinémAction*, 20 (1985): 54-57.

Bellour, Raymond. éd. *Cinéma et Peinture: Approches*. Paris: PUF, 1990.

Benjamin, Walter. *Oeuvres II. Poésie et Révolution*. 4^è éd. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971.

Betton, Gérard. *Esthétique du cinéma*. Paris: PUF, 1994.

Bonitzer, Pascal. *Le Regard et la voix*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1976.

Bordwell, David, Noël Carroll. *Post-theory: Reconstructiong Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

Boussinot, Roger. *L'Encyclopédie du cinéma*. Tome I. Paris: Les Savoirs Bordas, 1995.

- Buss, Robin. *French Film Noir*. London; New York: Marion Boyars, 1994.
- Castant, Alexandre. "Voix et photographies filmées: en qualité d'absence." *Voix et création au XX^e siècle*. Actes du Colloque de Montpellier, janvier 1995. Paris: Champion, 1997, 79-86.
- Caughie, John. éd. *Theories of Authorship: A Reader*. London; Boston: Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Chion, Michel. *La voix au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, 1982.
- . *Le son au cinéma*. Paris : Editions de l'Etoile, 1985.
- Collet, Jean. *Le cinéma en question: Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer*. Paris: Editions du Cerf, 1972.
- Derrida, Jacques. *La Voix et le phénomène*. Paris: PUF, 1972.
- Devarrieux, Claire, Maire-Claire de Navacelle. *Cinéma du réel*. Paris: Editions Autrement, 1988.
- Dixon, Wheeler Winston. *The Early Criticism of François Truffaut*. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP, 1993.
- . *The Second Century of Cinema: The Past and Future of the Moving Picture*. Albany: State University of New York Press, 2000.
- Douchet, Jean. *L'art d'aimer*. Paris: Editions de l'Etoile, 1987.
- Eisenstein, S. M. *Cinématisme : peinture et cinéma*. Bruxelles: Editions Complexe, 1980.
- Elder, Bruce R. *A Body of Vision: Representations of the Body in Recent Film and Poetry*. Waterloo: Wilfred Laurier UP, 1997.
- Foucault, Michel. *La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Francès, Robert. *Psychologie de l'esthétique*. Paris: PUF, 1968.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.
- Gauthier, Guy. "Christian Metz à la trace: Comment entrer en sémiologie." *CinémAction*,

20 (1985): 100-103.

---. "L'avènement du cinéma direct." *CinémAction*, 55 (1990): 83-92.

Goldmann, Annie. "Sociologie du cinéma: Dépassez le stade de l'interprétation." *CinémAction*, 20 (1985): 87-90.

Graham, Peter. *The New Wave*. New York: Doubleday, 1968.

Grodal, Torben. *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Gross, Sabine. "Reading Time: Text, Image, Film." *Time and Society*, 1.2 (1992): 207-22.

Haas, Patrick de. "Dimensions." *Bellour*, 59-66.

Hayward, Susan. *French Film: Texts and Contexts*. London; New York: Routledge, 1990.

---. *French National Cinema*. London; New York: Routledge, 1993.

---. *Key Concepts in Cinema Studies*. London; New York: Routledge, 1996.

Henderson, Brian. *A Critique of Film Theory*. New York: E.P. Dutton, 1980.

Hennebelle, Guy. dir. *Les grandes 'écoles' esthétiques*. (*CinémAction* no. 55), Paris: Télérama, 1989.

Josipovici, Gabriel. *Writing and the Body*. Princeton: Princeton UP, 1982.

Jost, François. "Le picto-film." *Bellour*, 109-122.

Kuyper, Eric de. "Caméra-stylo, caméra-crayon, caméra-pinceau: notes sur le visuel et le tactile." *Bellour*, 165-73.

Lapsley, Robert et Michael Westlake. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester UP, 1988.

Lawson, John Howard. *Film: The Creative Process*. New York: Hill & Wang, 1964.

MacCabe, Colin. éd. *Godard: Images, Sounds, Politics*. London: MacMillan Press, 1980.

Magny, Joël. "A la recherche du réel: Du documentaire poétique au cinéma direct." *CinémAction*, 20 (1985a): 82-86.

- . "Théories du cinéma". *CinémAction*, 20 (1985b): 104-09.
- Metz, Christian. *Film Language*. Trad. Michael Taylor. New York: Oxford UP, 1974.
- . *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1977.
- . *Le signifiant imaginaire. (Psychanalyse et Cinéma)*. Paris: U. G. E., 1977.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1994.
- Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome I. Les structures*. Paris: Editions Universitaires, 1963.
- . *Esthétique et psychologie du cinéma. Tome II. Les formes*. Paris: Editions universitaires, 1965.
- Monaco, James. *Alain Resnais*. London: Secker & Warberg, 1978.
- . *How to Read a Film. The Art, Technology, Language, History and Theory of Film and Media*. New York: Oxford UP, 1977.
- . *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York: Oxford UP, 1976.
- Montani, Pietro. "Le seuil infranchissable de la représentation: du rapport peinture-cinéma chez Eisenstein." *Bellour*, 67-78.
- Mourgues, Nicole de. "Le nom propre, la signature en peinture et au cinéma." *Bellour*, 137-153.
- Murphy, Richard. *Theorizing the Avant-garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Post-modernity*. Cambridge: Cambridge UP, 1999.
- Nichols, Bill. *Representing Reality : Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Orr, John. *Cinema and Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Petat, Jacques. "Christian Metz: Passion de la théorie." *Magny*, 1985a, 104-109.
- Prédal, René. *Le cinéma français depuis 1945*. Paris: Nathan, 1991.
- Robbe-Grillet, Alain. "Objectivity and Subjectivity in the *Nouveau Roman*." *New*

Hungarian Quarterly, 7.22 (1966): 77-91.

Rollet, Patrice. "Le mage et le chirurgien: Walter Benjamin, de la peinture au cinéma." *Bellour*, 31-43.

Ropars, Marie-Claire. "La couleur en question." *Etudes cinématographiques*, 43-44 (1965): 69-76.

---. *L'Ecran de la mémoire: Essai de lecture cinématographique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Roque, Georges. "Couleur et mouvement." *Bellour*, 11-28.

Rosen, Philip. Ed. *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Reader*. New York: Columbia UP, 1986.

Serceau, Daniel. "Autour de l'impression de réalité: La querelle *Cinéthique* / *Cahiers du cinéma*." *Magny*, (1985a), 75-81.

Smith, Greg M. Carl Plantinga. Eds. *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore; London: Johns Hopkins UP, 1999.

Smith, Sharon. "The Image of Woman in Film: Some Suggestions for Future Research." *Thornham*, 14-19.

Thomas, Sari. éd. *Film/Culture: Explorations of Cinema in its Social Context*. Metuchen; London: The Scarecrow Press, 1982.

Thompson, Kristin, David Bordwell. *Film History: An Introduction*. New York; St. Louis: McGraw-Hill, 1994.

Truffaut, François. "Une certaine tendance du cinéma français." *Cahiers du cinéma*, 31 (janvier 1954):15-29.

Westlake, Michael, Robert Lapsley. *Film Theory: An Introduction*. Manchester: Manchester UP, 1988.

Williams, Alan. *Republic of Images: A History of French Filmmaking*. Cambridge; London: Harvard UP, 1992.

Williams, Christopher. *Realism and the Cinema : A Reader*. London; Boston: Routledge, 1980.

Wollen, Peter. *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*. Bloomington; Indianapolis: Indiana UP, 1993.

---. *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington; London: University of Indiana UP, 1972.

Sources bibliographiques

Bastide, Bernard. "Bibliographie d'Agnès Varda." *Etudes cinématographiques: Agnès Varda*. Ed. Michel Estève. Paris: Lettres Modernes: 1991.

Klapp, Otto. *Bibliographie der französischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Klösterman, 1960-97.

MLA International Bibliography. CD-ROM. Silver Platter International, 1963-98.

Pinel, Vincent. "Filmographie d'Agnès Varda." *Etudes cinématographiques: Agnès Varda*. Ed. Michel Estève. Paris: Lettres Modernes: 1991.