

Rétrospective Agnès Varda L'art de glaner et de bricoler le réel

André Roy

Number 123, September 2005

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/5128ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Roy, A. (2005). Rétrospective Agnès Varda : l'art de glaner et de bricoler le réel. *24 images*, (123), 4-5.

Rétrospective Agnès Varda

L'art de glaner et de bricoler le réel

par André Roy



Sylvia Monfort et Philippe Noiret dans *La Pointe courte* (1954).

Dans son plus récent film, *Cinévardaphoto*, assemblage de trois courts métrages, l'art de bricolage d'Agnès Varda atteint sa forme ingénieuse la plus achevée. Le film se présente comme une minirétrospective, mais à l'envers, commençant par *Ydessa, les ours et etc.*, tourné en 2004, pour reculer à *Ulysse*, qui date de 1983, et arriver à *Salut les Cubains*, enregistré en 1963. C'est à la fois pragmatique, astucieux et très poétique, résultat qu'on attend toujours du bricolage, soit cet art pauvre qui trouve son fondement dans la récupération, le recyclage, dans le détournement du petit, du simple rien et qui s'est souvent révélé chez Varda comme la voie royale pour inventer, pour donner des œuvres qui, sous leur apparente spontanéité, sont très structurées, petits bijoux d'art conceptuel (ce qui est exactement la forme d'art que pratique Ydessa avec son exposition d'une collection de photos d'ours et de leurs propriétaires).

La photographie est le métier qu'a exercé Varda avant de devenir cinéaste, ce qui, on n'en doute pas, l'a rendue attentive aux détails, aux signes de la vie, car en ceux-ci se concentrent le réel et sa mémoire, dans une sorte d'histoire collective qui passerait par le prisme du « je ». C'est un art idéal,

qu'elle a transposé au cinéma pour que s'y imprimant vivantes les archives du monde comprenant le privé et le public, l'intime et l'universel, l'ici et l'ailleurs, grands vecteurs de son cinéma. *Cinévardaphoto* peut être considéré comme une leçon sur l'usage de la densité et de la cohérence dans l'éclectisme et la fantaisie, autre pratique durable chez la cinéaste. Il se place dans la parfaite continuation de son travail, dont le précédent opus *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) – documentaire accueilli avec une ferveur rarement vue partout dans le monde, et auquel s'est ajouté un addenda, *Les glaneurs et la glaneuse... deux ans après* (2002) – constitue l'acmé. Être cinéaste, c'est être le glaneur ou la glaneuse par excellence, celui ou celle qui ramasse tous ces morceaux de réel, toutes ces bribes de réalité et qui doit, après les avoir bricolés par la caméra et le montage, les restituer, ripolinés pour une nouvelle utilisation, leur donner un sens neuf. Chaque image se présente alors comme un talisman inestimable qu'on doit préserver – c'est ce que Varda a fait, par exemple, avec *Daguerréotypes* (1975), film sur une parcelle de la rue Daguerre, à Paris, et où elle réside toujours –, défilement de portraits archéo-sociologiques où exactitude et tendresse se marient à cette ironie – habituelle

chez elle – qui tente de créer une distance d'avec la volonté d'inquisition que réclame le documentaire.

Si le côté caustique de l'approche apparaît comme un sceau d'authenticité, comme la touche personnelle de l'artiste, il est aussi le moyen de souligner toute la magie que peut la *recréation* cinématographique. Objets et gestes se mettent à exister, à devenir merveilleux sur l'écran, devant nous, dans un mouvement à la fois proustien (puisque c'est de temps qu'il s'agit et qu'on vole par l'enregistrement) et scientifique (quelque chose qui tiendrait de la sémiotique, science qui est une partie de la rhétorique, soit l'art de dire, et on sait que Varda dans le langage *ad lib* est unique et irremplaçable). Le temps est inéluctable et l'artiste est son témoin, celui qui, pour arrêter l'irréversible, pour bloquer l'irréparable qui nous échoient par lui, doit trouver une porte de sortie : inventer, créer. En fait, le documentaire, genre qu'Agnès Varda a abondamment pratiqué, est inséparable de la fiction, comme le confirme d'ailleurs *Cinévardaphoto* dans lequel le statique de la photo et le bougé de l'image cinématographique deviennent synonymes du temps, soit ce mouvement qui déclenche le romanque, attribut essentiel de toute fiction.

La cinéaste est donc passée durant sa longue carrière du documentaire à la fiction avec une même grande aisance, qui pourrait être prise pour de la désinvolture si ses films n'étaient pas si impeccablement construits ; avec une même liberté de ton reconnaissable immédiatement dans le déroulement narratif, le filmage et le montage, une liberté adoptée comme arme de défense, comme moyen d'échapper à la mélancolie, au climat souvent plombé du monde qu'elle décrit, avec ses lois rigides (*Le bonheur*, 1965), ses exclus (*Sans toit ni loi*, 1985), ses dangers et ses peurs (*Cléo de cinq à sept*, 1962), un climat qui a aussi ses éclaircies comme des appels aux plaisirs et à la lucidité (*L'une chante, l'autre pas*, 1976), comme des utopies (*Lion's Love*, 1969), comme de l'énergie et de la liberté revécues (*King-Fu Master*, 1987), comme des retrouvailles (*La Pointe courte*, 1954). Une façon d'aménager un coin de survie dans la société.

Considéré comme le véritable film pré-curseur de la Nouvelle Vague, le premier film d'Agnès Varda a été un long métrage de fiction, *La Pointe courte*. Il fallait le faire à une époque où peu de femmes tournaient (on les comptait sur les doigts d'une seule main) et ainsi se lancer dans un tournage sans aucune expérience et, surtout, de le produire et de le filmer avec l'improvisation comme règle d'or et la liberté comme champ de manœuvre. S'alignant avec confiance sur ces balises, elle pourra pratiquer ce qu'elle a déjà appelé la cinécriture¹, cette alchimie particulière que provoque la rencontre de la matière vivante avec un imaginaire débridé, entraîné par l'inquiétante drôlerie de la vie. Combinaison de hasards et de désirs imprécis, *La Pointe courte* dresse déjà le programme cinématique vardien de sa fiction et qu'elle respectera au cours des ans : enregistrement instinctif un peu à la manière du cinéma-vérité, histoire courant sur une double ligne que commande le couple mis en scène (avec direction d'acteurs qui sont très souvent des connaissances, amis, membres de la famille), composition qui se fie au mouvement des corps, des objets, de la lumière (extérieure, soit celle des saisons) et des sons (avec souvent une voix off), et mise en corrélation avec l'objectivité des faits sociaux et la subjectivité de l'individu dont la figure centrale est la femme (il y a du féminisme dans le cinéma de Varda comme l'a prouvé *L'une chante, l'autre pas*). Le filmage peu orthodoxe se traduit par un résultat peu orthodoxe aussi : un film non conventionnel, tant dans son contenu que dans sa forme, qui a souvent divisé la critique.


C'est ce qui est arrivé au *Bonheur* (1965), qui a suscité de nombreuses controverses avec son théorème annonciateur du désordre amoureux des années 1970, qu'on peut résumer ainsi : «Le bonheur s'additionne et on peut aimer plusieurs personnes à la fois». Mais le vrai scandale ne se situait-il pas dans l'utilisation de la substitution et la permutation des couleurs et de la configuration des saisons qui, en indifférente nature, venaient souligner les contradictions, l'impossibilité de concrétiser la proposition avancée? La forme esthétique, qui déjà se précisait dans *Cléo de cinq à sept*, est plus que jamais utilisée par Agnès Varda comme élucidation – d'un mystère, d'un hasard, d'une perte, etc. Conte de fées inversé, le film continue à s'attirer certaines foudres, en particulier des féministes qui y

voient la protagoniste Thérèse (nom de sainte pas innocemment utilisé) comme victime du machisme de son mari qui, seul et pour lui seul, peut attester de la validité du théorème.

Les attaques, Varda, qu'on connaît espiègle, saura encore les retourner. Elle transformera les luttes féministes en une ritournelle dans *L'une chante, l'autre pas*, aussi improvisée qu'une manifestation et qui tient lieu de fête plutôt que de revendication pure et dure. Film sur l'amitié, c'est un documentaire transformé en fiction tout autant qu'une fiction documentée, cocktail réussi de stéréotypes, de clichés et de typages battus en brèche, de chants et de danses, de vêtements et de couleurs bigarrées, le tout fondu en une vision ludique, en une iconographie heureuse des femmes. Cette assumption du ludique aura toutefois son revers avec *Sans toit ni loi*, probablement la meilleure et la plus poignante de ses œuvres.

Tourné après cinq documentaires, dont *Mur murs* (1980), *Documenteur* (1982) et *Ulysse* (1983), il raconte le voyage dans le sud de la France en hiver d'une vagabonde, Mona, qui apprendra la solidarité et la solitude à travers les rencontres qu'elle fait : un viticulteur et son fils, un travailleur marocain, un professeur, des chauffeurs de poids lourds et divers jeunes exclus. Allégorie sur le sentiment qui imprègne une époque, le film trace un portrait post-soixante-huitard à l'envers (encore une fois!) : il n'y a plus d'utopie mais

que le franc désespoir provoqué par la froide et implacable réalité. Sans scénario écrit et sans véritable plan de travail, avec un tournage qui se décidait au jour le jour, la réalisatrice ne pouvait saisir son sujet – la lutte entre les contingences et la liberté – que par le mélange du documentaire et de la fiction et la cohabitation d'acteurs et de non-acteurs. Le péril qu'elle a institué par un tournage soumis aux aléas du temps, des rencontres, de la lumière, de la saison donne un poids de réalité supplémentaire aux choses de la vie, aux petits riens glanés ici et là.

Le film ne prend son sens et sa forme que parce qu'il a été inscrit dans une économie de filmage qui tenait tout autant du hasard que de la survie, d'un instinct qui permettait de trouver à chaque scène son autonomie et sa justesse. Cet instinct, Varda le met littéralement à son service à chaque film. Elle le fera encore pour *Les glaneurs et la glaneuse*, qui peut résumer parfaitement tout son art : filmer, c'est glaner des plans, soit des fragments de réel qui sont tombés sur le bord de la route de notre vie, c'est reconvertir et réactiver ces rebuts pour en faire les rébus de notre temps pour que nous nous y reconnaissons. Le cinéma est, en fin de compte, un hobby magnifique. 

1. « En écriture, c'est le style. Au cinéma, le style c'est la cinécriture », note-t-elle dans *Varda par Varda*, album où elle fait, dit-elle, son cinéma en écrivant un livre sur ses films. Aux Éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1994, 286 p.

Cette rétrospective de l'œuvre d'Agnès Varda se tiendra à la Cinémathèque québécoise à compter du 14 septembre 2005.



Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi* (1985), probablement la meilleure et la plus poignante des œuvres d'Agnès Varda.