

# AGNÈS VARDA

## ou la cinécriture

Claude Racine

*S'étant mérité le Lion d'or au dernier Festival de Venise avec son film **Sans toit ni loi**, Agnès Varda nous a accordé cette entrevue quelques semaines plus tard, en nous recevant chez elle à Paris la journée même de la mort de cette grande comédienne qu'était Simone Signoret. Venant de perdre une amie intime, c'est avec une grande émotion que la cinéaste nous en parla avant de débiter l'entrevue.*

— Cette mort est tellement présente, que je ne pourrais débiter l'interview sans parler d'elle un peu. C'était quelqu'un de vraiment extraordinaire, autant comme personne que comme comédienne. Évidemment je n'ai pas besoin de vous citer **Casque d'or** et tout ce qu'elle a pu faire. Quelle allure et quelle intelligence avait cette femme, on est là, à cette table de la cuisine ou elle a mangé tellement de fois. Elle venait et on parlait sans bouger de la table, sans aller s'asseoir dans un fauteuil, on restait là, de longues heures à parler après le dîner. Quel courage! Depuis un certain temps, elle était devenue presque aveugle. Pour tourner son dernier film, elle avait appris le texte par cœur, sans pouvoir lire. Ne pouvant plus marcher, on devait l'amener sur le plateau et l'installer assise. Elle fut opérée 2 jours après ce tournage. La mort l'emporte aujourd'hui, 5 semaines plus tard; le cancer, quelle saloperie, quelle violence! 64 ans, c'est jeune pour mourir.

— A. Varda, une trentaine d'années après votre premier film, ce Lion d'or que vient de vous décerner le dernier Festival de Venise pour **Sans toit ni loi** peut-il influencer sur le cours de votre cheminement de cinéaste?

— Ce prix arrive très bien: pour survivre avec le cinéma que je fais, j'avais besoin d'un peu de reconnaissance. C'est-à-dire d'être reconnue comme une cinéaste sur le marché international. À force de faire un travail un peu marginal et hors des circuits, et parce que je refuse un tas de choses ne me plaisant absolument pas dans le cinéma officiel, dans le cinéma institutionnel, je m'en suis beaucoup éloignée, et à force de s'en éloigner, on arrive à un moment donné à un point de non retour. Depuis **L'une chante, l'autre pas**, sorti en 1977, j'étais presque oubliée pour dire la vérité; alors, je crois que ce coup de projecteur du Festival de Venise est d'autant plus méritoire que je n'avais même pas été envoyée par la France. Lorsque je leur ai proposé le film pour qu'ils l'envoient à Venise, Unifrance m'a alors répondu qu'il n'y avait plus de place dans la sélection nationale. Nous avons contacté la sélection de Venise pour leur proposer le film, et voilà, vous connaissez la suite... Le film s'est donc rendu à Venise, un peu envers et contre tous.

— Vous êtes considérée comme la cinéaste ayant ouvert la voie à la Nouvelle Vague avec votre premier long métrage. **La Pointe courte** réalisé en 1954. Comment expliquez-vous ces difficultés successives à pouvoir faire vos films, malgré l'aura d'être considérée comme la mère de la Nouvelle Vague?

— Cela m'a toujours bien fait rigoler. Imaginez, j'avais 30 ans et on m'appelait la grand-mère, l'ancêtre... Ces difficultés, je les explique d'abord parce que je n'ai jamais voulu me répéter. Chaque fois que j'ai eu un succès, comme avec **Cléo de 5 à 7** ou **Le Bonheur**, on me proposait de refaire la même chose, soit une autre chanteuse malade, soit une autre histoire de cancer ou bien un autre film impressionniste. On m'a même proposé une adaptation américaine du **Bonheur**. Je n'aime pas me répéter

parce que je pense que la vie est trop courte et si on prend un genre qu'on répète d'un film à l'autre, on fait certainement une bonne carrière mais on s'emmerde. Je garde en tête, l'idée que je suis une tête chercheuse. Si on dit que je suis la grand-mère de la Nouvelle Vague, c'est qu'en 54, j'ai fait un film tout à fait libre, écrit selon la théorie des auteurs, tourné avec peu d'argent dans une pure écriture de cinéma qui n'avait rien à voir avec le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre de boulevard, les scénaristes à la mode et la soi-disant demande des distributeurs: j'ai fait un film libre. Je suis fidèle à cette idée que le cinéma est encore tout nouveau et qu'on est tous des apprentis d'une écriture qu'on peut encore essayer d'attraper, de ce que j'appelle: «la cinécriture». C'est pour ça, d'ailleurs, que lorsque je tournais **Sans toit ni loi**, il devait alors s'appeler «à saisir», parce que je sens très profondément qu'il ne faut pas chercher, il faut trouver. Mais pour trouver, il faut être comme dans ce jeu où on a les mains en avant et où on saisit quelqu'un ou quelque chose. Je suis moi-même en état de perpétuelle disponibilité face à l'inspiration et aux circonstances qui font que le plan sera vraiment un plan de cinéma, que le dialogue sera vraiment juste; c'est pour ça que je l'écris le matin même, et c'est aussi pour ça que je ne veux pas figer mon film avec un scénario qui sera ensuite une espèce de table de la loi envers laquelle je devrais obéissance et soumission.

— Vous avez toujours travaillé de cette façon intuitive?

— Pas toujours, il y a des films qui ne s'y prêtent pas. **Les Créatures**, par exemple, était un film plein de trucages, pour lequel il y avait une exigence d'organisation. Pour certains films, j'ai écrit le découpage plus ou moins, plutôt plus que moins. Mais chaque fois que le sujet s'y prête et plus particulièrement depuis 1980 où j'ai inauguré une nouvelle veine de travail, ce que j'appelle depuis ce temps: ma période «gris-mauve».

— Votre propre maison de production «Ciné Tanaris», produit vos films depuis un certain nombre d'années. C'est donc vous qui devez trouver l'argent pour financer le film. Comment se fait une demande de participation au financement de la part du «Centre national du cinéma» lorsqu'on n'a pas de scénario pré-écrit comme c'était le cas avec **Sans toit ni loi**?

— L'année dernière, je m'étais fait refuser une avance sur recettes pour mon précédent scénario; alors je n'ai pas présenté celui-ci. Je ne veux plus me faire jeter dehors comme une débutante. Pour ce film-là, j'ai demandé directement une subvention au Ministre de la culture Jack Lang. J'ai dit: «Je ne veux plus présenter de scénario et être refusée. Voilà 2 pages, ai-je dit, et je n'en écrirai pas plus.» Je l'ai obtenu. Je pense que c'est ce qu'on appelle l'énergie du désespoir; j'étais dans un état de fureur absolue. J'ai dû être convaincante ou peut-être ai-je été terroriste! enfin, on m'a donné l'argent. Ce 1/3 du budget m'a fait démarrer. Ensuite, j'ai trouvé un peu d'argent ailleurs, j'ai fait des pré-ventes, j'ai trouvé un distributeur et maintenant je dois encore 1/3 du film. Je veux bien parler d'écriture de cinéma, mais le nerf de la guerre c'est l'argent, il n'y a pas de doute.

— Pensez-vous que passer 1 an, 1 an 1/2, 2 ans à écrire un scénario soit une perte de temps?

— Non, pas du tout. Il est possible qu'un scénario très bien fini, très bien paufiné, soit quand même un outil de travail fantastique; rien n'empêche d'y changer des choses au dernier