Document generated on 10/12/2024 5:40 a.m.

24 images

Agnès Varda et Claire Simon
Expressions libres

Gérard Grugeau

Number 188, September 2018

Les masques du réel

URI: https://id.erudit.org/iderudit/89322ac

See table of contents

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Grugeau, G. (2018). Agnès Varda et Claire Simon : expressions libres. *24 images*, (188), 26–32.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Agnès Varda et Claire Simon

Expressions libres

PAR GÉRARD GRUGEAU

Retour sur l'hybridité de deux expériences en cinéma qui cherchent à capturer une vérité nue entre fiction et documentaire.

Dans *L'une chante, l'autre pas* et *Les bureaux de Dieu*, Agnès Varda et Claire Simon célèbrent, à trente ans d'intervalle, le cinéma et la vie en observant les frottements féconds entre différents registres d'image à l'aune des luttes féministes et l'inscription de leurs acquis dans la durée. Une façon pour les deux réalisatrices de mettre en lumière le pouvoir agissant des femmes.

← ↑ **L'une chante, l'autre pas** de Agnès Varda (1977)

ÉLOGE DE L'IMPURETÉ

Passée de la photographie au cinéma, avant de s'adonner aux arts numériques et, plus récemment, aux charmes de la vie de plasticienne (*Patatutopia*, Biennale de Venise 2003), Agnès Varda aura été de toutes les aventures esthétiques. Pour elle, pas de frontière entre les genres, mais plutôt un continuum fertile au sein duquel l'artiste aura toujours pris un plaisir gourmand, presque enfantin, à s'adapter aux outils à sa portée pour mieux s'amuser de la porosité de la vie et des états de la représentation. De son voyage à Cuba dans les années 1960, elle rapporte des photos prises avec son Leica dans la fébrilité de la révolution. Par la magie du montage naitra le court métrage *Salut les Cubains*. En 1985, avec une Sandrine Bonnaire inoubliable dans le rôle d'une sans-abri marchant vers son destin tragique, *Sans toit ni loi* est une fiction âpre aux allures de documentaire. Aujourd'hui, la ressortie en salles de la version restaurée de *L'une chante, l'autre pas* (1977) est l'occasion de saluer cette impureté des formes où tout se mélange et se contamine avec bonheur. Pour Varda, la vérité se tapit sous la réalité de *toutes* les images et, du fait de son hybridité assumée, *L'une chante, l'autre pas* peut être vu aujourd'hui comme une métaphore du lien que la réalisatrice entretient avec la musicalité secrète de sa pratique plurielle.

Dans un entretien, Varda qui a amorcé sa carrière comme photographe avance que « la photographie est pure et œuvre de silence », avant de préciser qu'elle a eu par la suite « envie de se rapprocher d'une forme plus ouverte que la photo, et exprimer de la parole, du mouvement, de la musique.[1] » D'où le passage au cinéma et sa nature polymorphe. *L'une chante, l'autre pas* célèbre cette diversité. Le film débute par l'évocation d'un photographe connu de la réalisatrice, un homme taciturne qui ne choisissait pour modèles que des femmes assaillies par le désespoir et qui finit par mettre fin à ses jours. La cinéaste fait de ce personnage suicidaire le mari de Suzanne, l'une des deux héroïnes du film, mais les photos entrevues dans la boutique de l'artiste sont signées Varda. On peut donc penser que les prémisses de la fiction sont ici associées à la mort et qu'en se délestant du statisme contraignant de « l'œuvre de silence », le retour à la vie s'effectue par le cinéma et la prolifération des formes. Une prolifération en phase avec le thème central du film : le devenir-femme des deux personnages féminins en quête de leur nature profonde, soit Pomme (Valérie Mairesse) et Suzanne (Thérèse Lyotard) qui cherchent l'une et l'autre à se (re)construire dans un paysage en mouvement.

Ce paysage, c'est celui du combat des femmes et de l'effervescence militante des années 1960-1970 où les revendications féministes étaient à l'avant-plan d'une mutation de société aussi symbolique que politique. La cinéaste y suit le parcours de deux amies aux personnalités distinctes qui cheminent chacune à leur façon vers l'autonomie entre deuil, mélancolie et joie. Nous sommes là dans une sorte d'utopie en marche qui « diffuse l'énergie d'être femme », selon les mots de Varda[2]. Une utopie qui se déroule sur fond de réappropriation du corps féminin, de lutte pour le droit à l'avortement et de mise en place du Planning familial lequel, par la contraception, va accompagner les femmes aussi bien dans leur aspiration à une sexualité libre et épanouie que dans leur désir d'amour et de maternité. C'est sur ce terrain qu'intervient

la dimension documentaire – documentée, dirait la cinéaste – du film, parallèlement à la fiction romanesque mâtinée de comédie musicale, deux lignes de récit qui s'entremêlent volontiers.

En 1972, dans la foulée du « manifeste des 343 (salopes) », une pétition réclamant la décriminalisation et la légalisation de l'interruption volontaire de grossesse, Pomme l'activiste croise, *l'actualité* du moment en la personne de Gisèle Halimi, la célèbre avocate venue défendre à Bobigny cinq femmes qui ont avorté, dont une mineure. Dix ans plus tard, elle retrouvera Suzanne, son amie qui a jadis subi un avortement et qui est maintenant établie avec ses deux enfants dans le sud de la France où elle œuvre au Planning familial de Hyères après avoir travaillé en usine. Dans plusieurs de ces allers-retours entre les variations d'images dont elle a le secret, Varda intègre alors à son filmage des plans « documentaires » où des femmes de la région deviennent par leur seule présence partie prenante de la fiction qui se joue autour du personnage de Suzanne. Ces visages bruts, arrachés au réel, sont filmés avec l'amour de celle qui, soudain, découvre, défriche. Pour Varda, l'important, c'est le point de vue, « l'attitude mentale envers un sujet », et c'est cette approche toute en humilité derrière laquelle l'artiste s'efface qui confère aux séquences une authenticité à l'éloquence exemplaire, alliant grâce formelle et force tranquille. Autre constante dans le cinéma polyphonique de Varda : la voix off empathique de l'auteure qui orchestre la fiction et la commente par intermittence, voix qui revêt ici un relief particulier puisque c'est en tant que femme que la cinéaste rejoint solidairement par ses interventions le chœur de ses sœurs sur le terrain. À travers cette voix et les multiples élans de vie que le film attise et fixe (l'amour, l'enfantement, la transmission entre les générations : Rosalie Varda, la fille de Suzanne – et de la réalisatrice – est du dernier plan), c'est aussi le cinéma des femmes qui prend ainsi corps à l'écran et revendique sa juste place dans un monde de la création dominé par les hommes.

[…] pour Varda, l'important c'est le point de vue, « l'attitude mentale envers un sujet »

LES MYTHOLOGIES DE LA FICTION

Pour sa part, Claire Simon est une arpenteuse de lieux qui viennent nourrir la matière vivante de son travail. Que ce soit une cour d'école (*Récréations*), une petite entreprise (*Coûte que coûte*), le Bois de Vincennes (*Les bois dont les rêves sont faits*), la Fémis (*Le concours*) ou une grande gare parisienne (*Gare du Nord*), ces lieux fascinants par leur diversité donnent naissance à des formes aux contours perméables (fiction, documentaire, weblog) où toutes les lignes se brouillent, brisant les codes de la représentation.

↑ → **Les bureaux de Dieu** de Claire Simon (2008)

Mais pour la réalisatrice, il s'agit toujours de ramener le cinéma et « la mythologie de la fiction » au premier plan.

Ainsi, dans *Coûte que coûte*, la tragicomédie sociale liée au quotidien des travailleurs d'une PME s'alimente aux sources du film noir américain d'où suinte la dureté économique de notre temps. Avec *Les bureaux de Dieu* (2008), sensible à la cause des femmes, la cinéaste s'intéresse comme Varda – mais à trente ans d'intervalle – à la réalité d'un centre de Planning familial. Ce petit théâtre de la condition féminine où se jouent en huis clos d'insondables tragédies est donc un nouveau lieu que Claire Simon investit en cherchant, comme elle le fait régulièrement dans sa démarche, à « désanctifier le prélèvement sur le réel », une approche héritée de l'école ethnographique et du cinéma direct. Cette mise à distance « de l'idée d'intention, du projet écrit[5] » lui permet d'explorer des zones inconnues, porteuses d'un potentiel d'hybridité, et de révéler un environnement dans sa dimension humaine. Pour ce faire, elle met ici en place un dispositif qui convoque la nature impure du cinéma et au sein duquel la fiction vient réactiver une matière documentaire recueillie sur plusieurs années en amont du tournage.

Se refusant à filmer les femmes qui abordent avec les conseillères des centres du Planning familial les territoires souvent douloureux de leur condition, la cinéaste choisit d'effectuer des enregistrements sonores de leurs témoignages et, en y greffant ce qu'elle a observé sur le terrain, de construire une trame narrative qu'elle fait interpréter par des comédiennes non professionnelles repérées lors de castings sauvages. Puis, pour complexifier le réel et l'ancrer dans la fiction, Claire Simon fait appel à des actrices professionnelles chevronnées, des icônes du grand écran dont Nathalie Baye, Isabelle Carré, Nicole Garcia, Béatrice Dalle, Rachida Brakni et Marcelline Lorridan (acte de transmission et de mémoire : celle-ci est l'une des signataires du « manifeste des 343 »), qui restituent quant à elles la parole transcrite et mémorisée des conseillères. La fiction nait alors du fait que les entretiens rejoués ainsi mettent en présence deux personnes qui ne se connaissent pas et se retrouvent soudain face à face de façon aléatoire. Et c'est en filmant en plans séquences le travail d'écoute de part et d'autre que la réalité se densifie et donne miraculeusement au vécu de ces femmes une dimension romanesque qui dépasse le pur constat sociologique (la prostituée bulgare qui tombe toujours enceinte du même homme est à cet égard une magnifique incarnation de la fiction à l'œuvre).

Tournés en une seule prise, les entretiens, comme le formule Claire Simon, permettent à toutes ces femmes « de vivre grandeur nature cette remise en scène pour en être le théâtre plutôt que l'interprète. »

L'audace transgressive du dispositif fait en sorte qu'un fil de solidarité se noue naturellement entre les différentes générations de femmes : entre des femmes libres, interpellés dans leur féminité, qui se départissent momentanément de leur aura de « stars » et d'autres, souvent plus jeunes, en quête de cette liberté émancipatrice dont les éloignent parfois les codes culturels de leur milieu ou leur méconnaissance des luttes collectives de leurs ainées. Dans ce processus d'écoute active où s'engouffre la fiction sondant l'intimité mystérieuse des corps, le privé et le politique se mettent alors à résonner, laissant toutefois dans le sillage de cette expérience hybride fragmentée une puissance d'opacité propre aux comportements humains, d'autant que le cinéma s'aventure ici au cœur d'une réalité occultée, traversée de fêlures. Indépendamment de leur statut (professionnel ou non), chacune de ces femmes reconnait cependant une partie de sa condition en l'autre et c'est ce qui fait de ce va-et-vient entre les espaces d'écoute et d'épiphanie mutuelle une expérience de partage où l'image devient vecteur de médiation. En dévoilant sa propre histoire par les mots et la présence physique, chacune « est » dans sa vérité devant la caméra, peut-être parce que toutes, consciemment ou non, savent la fragilité des acquis du féminisme et l'importance d'un lieu comme le Planning familial, garant de la liberté des femmes, de la circulation de leur désir et d'une parole, parfois trouée, hésitante, qui vient toutefois briser le silence et contrer l'ignorance d'une société patriarcale aux préjugés encore tenaces en matière de sexualité et de contraception.

Par ses partis pris narratifs et formels, *Les bureaux de Dieu* déploie sa propre grammaire pour explorer les potentialités du cinéma, notamment par la précision picturale du cadre sur lequel veille l'œil avisé de la réalisatrice. Le travail sur les plans isole souvent la parole en hors champ, concentrant l'attention sur les visages « filmés dans l'écoute » et tendus vers l'autre. Par ce contrepoint, l'image et la voix relaient alors subtilement les modulations qui se jouent entre fiction et documentaire, Et pour le spectateur sans cesse sollicité par la richesse des interactions et renvoyé à l'existence qui est la sienne, les sortilèges de la fiction s'immiscent dans les interstices de ces histoires de vie documentées, tout comme dans la bienveillance accueillante de ces visages en attente.

PAR SON HYBRIDITÉ GÉNÉREUSE, LE CINÉMA DESSINE AINSI UN TERRITOIRE PASSIONNANT OÙ LE REGARD CHERCHE CONSTAMMENT À SONDER SA PROPRE ÉNIGME.

1. *Documentaire et fiction, Allers-retours*, coordonné par José Moure, N.T. Binh, Entretien avec Agnès Varda. Édition Les impressions nouvelles, mars 2015
2. Agnès Varda aux Rencontres du Cinéma Méliès, Montreuil, printemps 2018
3. *Documentaire et fiction, Allers-retours*, coordonné par José Moure, N.T. Binh, Entretien avec Claire Simon. Édition Les impressions nouvelles, mars 2015