Document généré le 31 mai 2025 21:53

24 images

« Une petite lueur… »

Réal La Rochelle

Numéro 105, hiver 2001

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24023ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

La Rochelle, R. (2001). « Une petite lueur… ». *24 images*, (105), 4–9.

Tous droits réservés © 24 images, 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

«Une petite lueur...»

Entretien avec Agnès Varda

PROPOS RECUEILLIS PAR **Réal La Rochelle**

Pionnière de la Nouvelle Vague française, Varda est aujourd'hui, au même titre que Godard, Rohmer, Rivette et Chabrol, parmi les monuments vivants des cinémas de la modernité. Sa large filmographie, depuis *La pointe courte* en 1954, témoigne de ses incursions originales dans la fiction, le documentaire, le film-essai. Les ciné-clubs au Québec ont «travaillé» avec ardeur et éblouissement ses courts métrages de la fin des années 50, tout autant que ses longs métrages des années 60, comme *Cléo de 5 à 7* et *Le bonheur*. Ensuite, elle a retrouvé maintes fois ses fidèles cinéphiles, auxquels de nouvelles cohortes s'ajoutaient, avec par exemple, *Daguerréotypes* ou *L'une chante, l'autre pas*. En 1985, *Sans toit ni loi* remettait Varda dans le circuit commercial des films d'art et essai. On a vu d'elle aussi *Jane B. par Agnès V.*, *Kung-Fu Master*. Agnès Varda a sans doute été le phare, l'avant-garde de cet état exceptionnel du cinéma en France où tant de femmes réalisatrices, grâce à leur grand nombre et à leur influence, créent une situation unique au monde. Elle accompagnait à Montréal son dernier film, *Les glaneurs et la glaneuse*, durant le Festival du nouveau cinéma et des nouveaux médias, où il obtint le grand prix du public.

24 IMAGES: ***Agnès Varda, la glaneuse du film, c'est vous. Mais suivons l'ordre donné dans votre titre. Qui sont ces nombreux glaneurs que vous avez glanés?***

AGNÈS VARDA: Le mot glanage, glaneur, est un mot ancien, très peu utilisé ces jours-ci. On a plutôt le souvenir des *Glaneuses*, peintes par Jean-François Millet ou d'autres, ces femmes qui ramassaient les épis qui traînaient après la moisson. Aujourd'hui, il se trouve qu'il n'y a plus d'épis qui traînent, les machines perfectionnées ramassent tout. Il ne reste rien. Mais par contre il y a encore beaucoup à glaner.

Mon sujet, ce sont les glaneurs d'aujourd'hui, en l'an 2000, au tournant du siècle. Qu'est-ce qu'on glane? Qui glane? Ce qui ressort très vite, c'est qu'il y a une grande part de la population — ils sont nombreux — qui vit de nos restes. Nous jetons. Des gens n'ont rien et vivent de nos restes. C'est assez troublant comme sujet, comme constatation. Ce qui est jeté ne l'est plus comme autrefois, quelques grains par-ci, par-là. Il s'agit maintenant de tonnes de patates, de fruits, venant d'une société qui a des exigences étranges, par exemple, de manger du pain frais du jour. Les boulangers, à quatre ou cinq heures du matin, jettent le pain de la veille, même s'il est encore frais, encore mou. On jette.

Alors il y a les vrais pauvres, en état de pauvreté extrême ou moins dans certains cas, certains ont seulement des difficultés. Ils ont compris qu'on peut prendre ce pain dans les poubelles des boulangeries, soulever les couvercles des poubelles des supermarchés et trouver des nourritures qui sont encore très bonnes, malgré la date de péremption imprimée sur les emballages. De la manière dont l'agriculture est faite et distribuée, on sait que les patates doivent avoir 4 centimètres sur 7, tout ce qui est plus gros ou plus petit est jeté. C'est pareil pour les fruits. Des tonnes de nourriture sont jetées.

Les glaneurs que j'ai filmés ne sont ni honteux, ni humiliés. Ils revendiquent ce droit, ce bon sens de leur action. Question de survie et de bon sens. Ce qui est nouveau, c'est qu'au lieu de faire des théories et des exposés, j'ai chargé ces personnes (j'ai mis longtemps à les trouver, à les

© JACQUES DUFRESNE

Agnès Varda.

mettre en confiance), ces glaneurs, d'expliquer ce fait de société et de le commenter, de façon brillante et généreuse.

Et ceux qui grappillent des objets?

Ça, c'est la récupération urbaine. On récupère ce qui est sur le trottoir, abandonné. Ce qui est intéressant, c'est que j'ai voulu décliner le mot glanage. J'ai pris des artistes, naïfs ou savants, qui ramassent des choses dans la rue et leur donnent une autre vie, une autre forme, qui en font un matériau pour leur peinture ou leurs compositions.

Si moi, qui traite ce sujet, je me sens engagée à demander beaucoup aux gens, alors j'ai donné un peu de moi aussi. La glaneuse s'est autorisée à donner un petit peu de soi dans cet état des choses en l'an 2000. Où en est Agnès en l'an 2000? Constatation simple, objective, par exemple du fait que j'ai des mains qui vieillissent, des cheveux qui vieillissent, et le visage aussi. En même temps, le plaisir que j'ai à filmer est beaucoup plus intéressant que les constatations sur la vieillesse. On prend la route, on va voir les glaneurs, on va vers les autres. Ce mouvement du film vers les autres, c'est aussi le mouvement des glaneurs vers ceux qui sont encore plus pauvres qu'eux.

S'il y a une bonne réponse du public à ce film — on dit souvent que dans la société tout va mal, que c'est dégueulasse —, c'est qu'on a un vrai plaisir à rencontrer des gens qui sont généreux, qui constatent le gaspillage mais ne sont ni amers ni en colère. Ils constatent, ils vivent comme ils le peuvent dans cette réflexion. C'est un sujet formidable. On a fait toute une histoire avec le changement de siècle. Au début du XXIe siècle, on constate que la répartition des nourritures est tellement mal faite — la terre produit suffisamment pour nourrir le monde entier, même plus — que chaque année des millions de gens meurent de faim. Le film est très discret, c'est un microcosme, cela se passe seulement en France, avec quelques glaneurs, mais ça renvoie à un gaspillage général, à un monde mal partagé entre riches et pauvres.

Cependant le film est plus léger, il se veut un spectacle. Les gens viennent voir un film qui offre des surprises, des petites balades en France, un film de route avec des arrêts sur la peinture, avec des gens rigolos, avec le droit de donner la parole à des gens qui la veulent. Une femme dit: «Je veux que la terre entière sache comment j'ai connu mon mari». Eh bien, que la terre entière le sache! J'ai voulu garder une grande liberté entre les gens filmés, ma propre liberté, le rapport aux spectateurs.

Faire du cinéma, c'est donc glaner?

Faire l'artiste, c'est glaner, de toute façon. Les artistes ont tous repris quelque chose des autres. Les plus grands peintres ont glané, Picasso a repris Vélasquez, d'autres ont glané chez Cézanne. Godard pique des phrases à gauche et à droite. On est tous en train de regarder les journaux, les faits de société, les faits divers, on reçoit une lettre. On est tous en train de glaner de petites émotions, de petites idées, après on fait quelque chose. L'artiste en général est un glaneur, un récupérateur, organisateur ensuite, son propre caractère s'inscrivant dans ce qu'il fait. C'est vraiment ce que j'ai fait dans ce film. J'ai traité le sujet, en passant j'ai glané un chien qui a un drôle de gant autour du cou, une vache blanche parce que j'aime les vaches blanches, un accident: mon bouchon d'objectif s'est mis à se balancer. Cette liberté d'écriture — je dis la *cinécriture* — permet aux spectateurs de passer un moment avec moi, dans ma façon de me pro-

Les glaneuses de Jean-François Millet.

mener en France tout en rencontrant des gens qui, sérieusement ou avec humour, expriment comment ils sont obligés de vivre de notre gâchis. Sujet sérieux, fait de société sérieux, mais sérieux relatif dans ce sens que nous vivons tous au milieu de ça, nous vieillissons (moi en tout cas) au milieu de tout ça. Mais ces mêmes mains qui vieillissent serrent des mains qui se tendent, ou qui ramassent des patates. Ces mêmes mains peuvent aussi jouer, je joue virtuellement avec les camions. Je profite de tout ce que les caméras numériques peuvent m'offrir, comme de filmer avec une main mon autre main. Tout cela m'a semblé très riche.

La caméra numérique, la DV, permet de telles trouvailles. C'est nouveau pour vous?

Il ne faut pas faire au sujet de la DV un débat trop important. Il y a des changements, évidemment. Le grand changement, c'est quand on projettera les films en numérique, qu'il n'y aura plus le support 35 mm. Tant que le procédé numérique sert à faire un film projeté en 35 mm — ce qui est le cas des ***Glaneurs*** et de ***La chambre des magiciennes*** de Claude Miller —, cette technologie ne sert qu'au tournage. C'est comme écrire un scénario avec un crayon ou un stylo; à une étape donnée quelqu'un le tape pour le donner aux acteurs. Alors le crayon, le stylo, la caméra numérique, le 35 mm ou la petite 16 mm, pour moi c'est pareil tant qu'on projette dans les salles. J'aime les salles obscures avec les spectateurs. Il ne faut pas faire du numérique une patate et, pour en revenir à mon film, même pas une patate en forme de cœur. Une patate en forme de cœur, ça c'est beau. On cherche le déchet, on trouve le cœur.

Est-ce que le numérique permet davantage de resserrement, par exemple sur les mains, sur le tournage des choses au ras des pâquerettes?

On pourrait le faire en 35 mm. Je l'ai fait dans *Jacquot de Nantes*. C'était très difficile de faire le point. Avec le numérique, qui fait microphotographique, on peut filmer sa main à cinq centimètres. C'est vrai que ça donne une intimité, oui. La main, les cartes postales, les patates, une fleur qui m'a émue, la terre, je les ai filmées moi-même avec cette caméra. C'est faux de dire que la main droite ignore ce que fait la main gauche. Une main filme, l'autre s'amuse; une main filme, l'autre vieillit. Cette caméra m'a amenée à cette liberté, cette intimité, pour dire: nous sommes tous doubles, cinéaste et personne, filmeuse et regardeuse. Je parle de moi, un peu, mais surtout des autres. Quatre opérateurs m'ont aidée sur une période de tournage de neuf mois. Ma méthode est la suivante: je filme, je monte tout de suite, je fais mon commentaire; une écriture qui se fait à mesure, où je me rends compte de ce qui manque. Ça se construit tout le temps. C'est écrit tout le temps, à la prise de vues, au montage, au commentaire. Les opérateurs avaient les grosses caméras numériques, moi je tournais, en même temps qu'eux, avec la toute petite. Les choses que j'ai tournées seule, comme le plafond de ma maison, semblent familières. Les spectateurs se sentent proches de moi.

Vous vous filmez aussi en mode ludique, comme la main faisant des ronds sur les camions de l'autoroute.

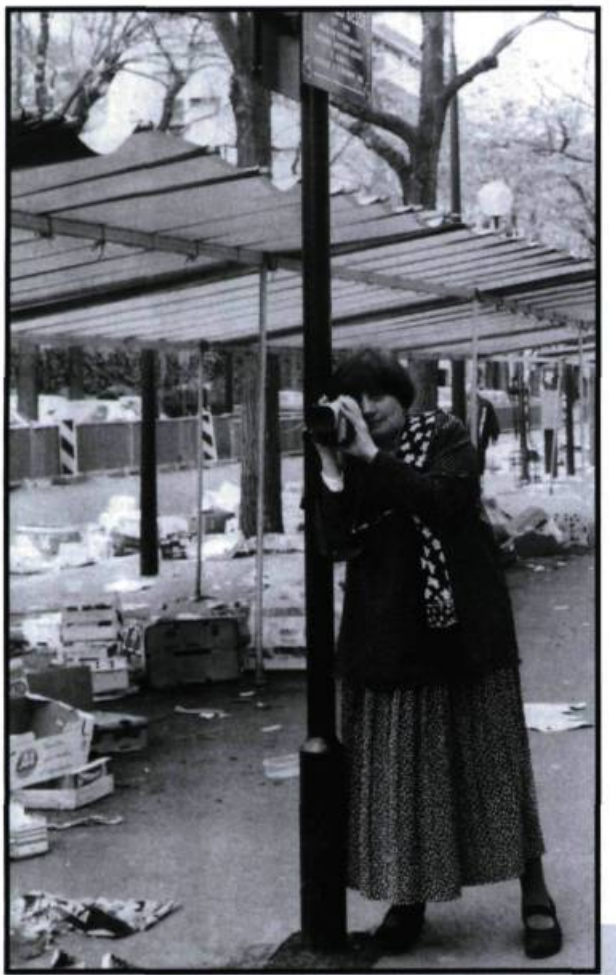
C'est ludique et c'est aussi de notre temps, qui parle toujours du virtuel. C'est un jeu, c'est le monde du virtuel et de la rêverie, ce que permettent ces petites caméras. C'est aussi le contrepied de ces gens qui râlent toujours: «On peut pas rouler, il y a trop de camions»! Moi j'aime les camions, je filme les camions. Mon plafond fuit, il y a des pourritures? Mais c'est beau, ces pourritures. C'est le contrepied, pas par esprit de contradiction, mais pour dire: l'artiste, c'est celui qui regarde autrement, qui n'est pas dans la réalité du premier regard. Ces personnes qu'on voit dans la rue, grises, discrètes, penchées, qu'on ne regarde pas (on croit qu'on va les gêner), quand on les approche, on s'aperçoit que ces gens sont intelligents, clairs, certains sont lumineux, tous sont assez généreux. On apprend tellement de ce qu'ils disent qu'on se demande pourquoi on ne les a pas regardés mieux avant. C'est beaucoup une question de regard.

Cette «caméra Je» pour vous n'est pas narcissique. Votre moi personnel est en même temps social et politique.

C'est peut-être un film politique. C'est un moi qui va vers les autres. Quand je dis: «Je regarde mes mains, c'est bientôt la fin», c'est une phrase clé. Bon. Je me dis: pour le moment on prend la route, on va vers les glaneurs de patates. Maintenant on passe à autre chose. Bien sûr, je suis entrée dans le troisième âge. C'est pas rien. En France, on payait moins sur les trains, on appelait ça la carte vermeille. Je me disais : «Je suis vermeille, merveille»! Maintenant, ça s'appelle «senior», c'est moins rigolo. Il faut avoir aussi un peu d'humour avec ça. J'ai le privilège d'aimer tourner, j'adore faire ce métier, je le fais assez bien. Avec une main, je filme avec élan, intuition, chance, à l'affût de ce qui va arriver, complètement libre. De l'autre côté, c'est le montage, la structure, la bonne place des choses, la compréhension pour les spectateurs, la mise en valeur des tournages. Le plus simple, le mieux. J'essaie d'être un peu objective, et très subjective. C'est un métier magnifique qu'on peut partager avec les spectateurs et les téléspectateurs.

Quelques images de votre film font parfois comme des ondes. Votre autoportrait du début, tenant une gerbe de blé sur l'épaule, est à la fois peinture, photo et plan-séquence.

Un petit clin d'œil. J'ai pris une gerbe pour dire: après, moi je jette le blé, je prends la caméra. Je suis un autre type de glaneuse.



Agnès Varda et sa petite caméra.

Et ce magnifique plan, vers la fin du film, du tableau des* Glaneuses *posé dehors, dans une cour?

Là je me fais toute petite, devant ces femmes du musée qui transportent la toile. Ça c'est la formidable connexion que j'ai avec le hasard. Je trouve magnifique de faire sortir un tableau des caves du Musée de Villefranche-sur-Saône, tableau qui s'appelle *Glaneuses fuyant l'orage*. Quand j'obtiens de ces gentilles conservatrices qu'elles portent le tableau dehors parce que la lumière est plus belle, on arrive devant un orage qui se prépare, le vent fait bouger la toile. Je ne peux pas dire la satisfaction que cela me fait. J'ai l'impression que là, dans mon désir de faire entrer la peinture dans un film sur le glanage, tout se rejoint, tout est d'accord. De même que la peinture des *Glaneuses* de Millet, au tout début, me permet de démarrer le film, je termine avec cette autre peinture, très belle aussi, avec le vrai vent, le vrai orage. Les surprises et les cadeaux de la vie, tout le temps, viennent nourrir un sujet. J'essaie que tout soit joint, qu'il n'y ait pas d'un côté un documentaire social sur les glaneurs, de l'autre un autoportrait ou un résumé des plus belles peintures sur le glanage. Tout est ensemble. J'essaie d'entrelacer, de dire: voilà mes cheveux sont blancs mais en même temps je les teins. Je ne suis pas enfermée dans ce que je constate et dis: j'essaie d'être très libre, de parler de la pauvreté et de la faim de façon simple, sans en faire un drame, parce que les gens qui soulèvent les couvercles des poubelles ne le vivent pas de façon dramatique, mais avec un sens de la survie. C'est formidable et positif.

Dans mon film ***Sans toit ni loi***, la fille se battait pour être survivante, mais elle était tout le temps négative, elle n'aimait personne. Ici, il y a aussi une bataille pour manger, survivre, ne pas mourir de froid, continuer d'avoir un mauvais robinet à la campagne, mais avec énergie, une sorte de goût de la vie et de se débrouiller assez bien. Il y a une leçon à tirer de cette attitude.

Comme cet étonnant portrait d'un végétarien qui se nourrit des restes des marchés et des boulangeries et qui, le soir, donne des cours d'alphabétisation à des immigrés d'une cité.

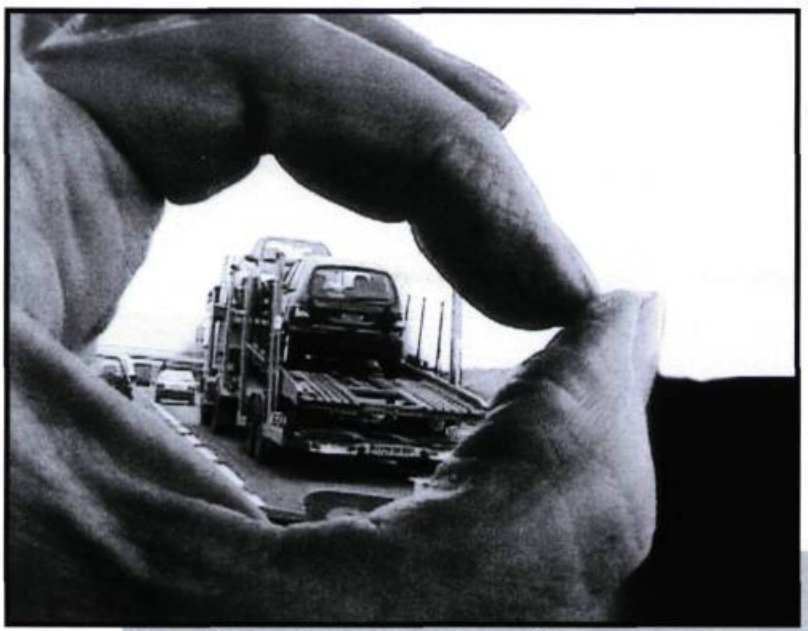
Tous les soirs, dans ce foyer minable, où arrivent les immigrés qui ne parlent pas français, les Africains qui ne savent ni lire ni écrire. Il fait ça depuis six ans, tous les soirs. Chapeau! J'étais en admiration absolue devant ce type extraordinaire, généreux, qui ne mange presque rien. J'ai cru qu'il était faible, qu'il avait des carences... Il m'a dit: «Non, j'ai fait le marathon à Paris, 42 kilomètres»!

J'ai appris par ces personnes à ne pas m'en tenir aux idées reçues, ni au premier regard. Il faut s'approcher, parler plus, regarder mieux, découvrir ce que chacun a en soi... Dans ***Les enfants du paradis***, Jean-Louis Barrault se promène avec Arletty, de nuit. Partout les lumières. Il lui fait la cour: «Garance, cette lumière dans vos yeux»! Elle le regarde et lui dit: «Ah! une petite lueur, comme tout le monde», avec sa voix spéciale! Cette petite lueur, j'y ai pensé souvent pendant mon film. Au fond, j'ai pris la peine d'attendre, avec ces personnes, qu'il y ait cette lueur. Dans le cas du type qui alphabétise, c'est une grande lumière. Chez d'autres gens, cette petite lueur est malice, intelligence, charme... Cette femme qui se penche, ramasse des bouts de bois pourri et dit: «Ce sont de beaux épis». Je suis là au bon moment, j'attrape le bon moment. Je me sens très chanceuse.

Votre film se déploie souvent en musique, presque comme dans le film musical, chansons rap auxquelles vous prêtez votre voix, danse du bouchon de l'objectif...

Dans un groupe de jazz-rock, qui s'appelle Ocean, se trouve une jeune femme, Isabelle Olivier (que j'ai découverte assez récemment), qui s'est adaptée magnifiquement à la digression que j'ai faite sur le merveilleux inventeur de la décomposition du mouvement, Étienne-Jules Marey. Le jazz de cette fille, les images magnifiques des expériences de Marey — chronophotographies refilmées de chats, de chiens, des images oniriques incroyables — allaient bien ensemble. J'ai eu de la chance d'avoir rencontré en même temps ces images et cette musique.

Aussi, ce n'est pas courant dans les documentaires mais cela donne peut-être de la valeur au film, j'ai demandé à cette magnifique compositrice, Joanna Bruzdowicz (qui avait fait avec moi ***Sans toit ni loi*** et ***Jacquot de Nantes***), d'écrire une partition originale avec deux thèmes, un pour l'énergie du glanage et des glaneurs, une petite fugue qu'on entend dès le début, et un thème pour moi, sur ce que je dis de l'idée de vieillesse. Les cellules commencent à vieillir à partir de 22 ans, tous les dix ans on vieillit et on radote à ce pro-



Liberté que permet la caméra numérique...

pos à trente, à quarante ans, etc. Un thème émouvant mais pas trop, qu'on entend quand je me filme au début, puis après sur la séquence des Rembrandt ou quand il y a des choses qui me concernent, qui sont un peu plus rêveuses. Une musique magnifique, qui fait un film très soigné. J'aime bien faire travailler des compositeurs contemporains. Dans la séquence de la route, le compositeur Pierre Barraud, qui avait fait la musique de ***La pointe courte*** en 1954, a été un des premiers dodécaphonistes à utiliser les ordinateurs Bull, à faire des programmes de production de partitions. Et Joanna Bruzdowicz, qui vient de l'école polonaise, est une compositrice assez difficile qui fait des partitions que je trouve plutôt dures, mais des musiques de grande qualité. Et puis, quelques fois, j'ai utilisé des musiques existantes, par exemple Mozart dans ***Le bonheur***.

Ici, c'est du cinéma qui se veut documentaire et ludique, qui fait appel à des musiciens contemporains que j'estime et qui ont du talent, pour dater le film d'aujourd'hui, une recherche intéressante aujourd'hui. On ne peut dire ni documentaire ni fiction. Le moyen est documentaire. En m'introduisant dans le documentaire, j'apporte la dimension du cinéma d'auteur, la façon dont je le monte, longuement, avec rigueur, mais en retrouvant la fluidité de l'intuition. Cela me fait penser à certains concerts de jazz. Le groupe choisit un thème connu, on le joue tous ensemble. Après, une trompette fait sa petite variation solo, puis s'en va. Les gens applaudissent, le chorus reprend. Puis le piano. Mon thème majeur, c'est le glaneur. Et moi je fais des petites digressions solo, question de sortir du film puis d'y revenir. Par exemple, le type qui est un descendant de l'inventeur Marey, c'est quelqu'un qui autorise le glanage. Il y a toujours ce petit fil élastique qui nous ramène au sujet et en même temps nous permet de partir un peu.

La présence de la séquence de Marey dans votre film permet-elle de comprendre que vous voulez faire sentir votre inscription aujourd'hui dans l'histoire du cinéma?

Ce qui est intéressant, après quarante-cinq ans de carrière, en faisant un documentaire, c'est que le documentaire est une école de modestie. Recommencer au début. Une caméra, deux caméras, aller vers les autres, attirer ce qu'ils vont dire. C'est comme un début, comme si on n'avait rien au départ. Un cinéaste est au service de son sujet quand il fait un documentaire (même si je suis un peu dedans), complètement à l'écoute des autres. Ce sont les autres qui disent quel film cela va être. Quand on fait beaucoup de films, qu'on est un peu connu, se remettre dans cet état de modestie, à l'écoute et à l'attention des autres... Je crois que je fais des progrès de cinéaste en faisant un documentaire. J'apprends des choses, je peaufine la différence entre organiser dans la fiction et attendre que ça vienne dans le documentaire, tout en organisant au montage, en faisant du rangement, des choix. Ces choix s'affinent d'après ce qu'on a tourné. C'est bon pour moi d'avoir fait ce film à ce moment-là. Ma dernière fiction n'avait pas beaucoup marché, puis j'ai fait les films autour de Jacques Demy. ***Les glaneurs et la glaneuse*** me fait revenir au cinéma d'une façon simple.

Avant le cinéma, Marey aussi travaillait des choses simples, un chat qui bouge...

Marey faisait la décomposition du mouvement. Il a fait des choses très belles. Il a écrit à sa mère: «J'ai un fusil, mais je t'assure, ce n'est pas pour tuer les oiseaux, c'est pour attraper les images de leur vol». Belle image du fusil qui ne fait pas de mal, le fusil pour trouver le mouvement. Si ce n'avait été du viticulteur qui est un descendant de Marey, je n'aurais pas inclus Marey dans mon film. Ce viticulteur a dans sa propriété ces émouvantes petites cabanes où Marey se cachait et installait ses appareils. Des appareils avec des fils. Quand les oiseaux passaient, il lâchait les fils qui déclenchaient les photos. Marey était un génie. De ce viticulteur à Marey, je tiens le fil élastique qui me ramène au sujet du film. De même j'ai eu la chance que ce viticulteur du château de Pommard soit aussi un psychanalyste très connu, ce que je ne savais pas alors. Je lui pose cette question très simple: «Quelle est votre spécialité? — Un philosophe de l'analyse, parce que j'ai placé l'autre au centre de la constitution de l'homme». Quelle chance j'ai eue! Les psychanalystes parlent toujours du moi, l'ego, le sur-ego, le sous-ego... Je suis tombée sur le seul qui dit «l'autre». C'est un vrai viticulteur, qui parle de glanage, cite le poète Du Bellay, mais qui parle de l'autre et me ramène à mon sujet de façon chanceuse. Ailleurs, je m'arrête dans ces brocantes et trouvailles, je tombe juste sur un tableau de glanage. Ce petit coup de chance, qui est venu se mettre dans le film, me donnait confiance de continuer. Tous ces gens, ce sont eux qui proposent une sorte de méditation sociale, moi une méditation sur le temps qui passe. Dieu merci, j'ai trouvé une pendule qui n'a pas d'aiguille!

Dans tout ce que j'ai rencontré à l'occasion de ce film, et après, il y avait beaucoup d'occasions de revenir aux choses simples. Ce film est un peu en marge du cinéma français, il a eu des difficultés à trouver de l'argent. Ce n'était pas un sujet facile à vendre, comme on dit. Alors j'ai fait mon film modestement, tranquillement, dans mon coin. Chance extrême, il a été choisi pour le Festival de Cannes, du coup il a été vu à l'étranger, est invité dans cinquante festivals. Il est sorti en France, il marche très bien, il est vendu dans d'autres pays. Le film est maintenant un vrai film, si je puis dire, alors que je pensais

Se pencher pour se nourrir de ce que rejette notre société aux exigences étranges.

que c'était un exercice, comme un pianiste qui répète. Et puis, la réponse à la solitude, que je connais, c'est les autres, aller vers les autres, ne pas attendre qu'on vienne vers soi. Ça me semble juste à ce moment de ma vie, ce n'est rien d'exceptionnel, j'ai fait ce que je sentais que je devais faire. Maintenant les gens aiment bien le film, ils me remercient, ils sentent que j'ai été une passeuse, que j'ai fait connaître des gens extraordinaires qui donnent plutôt confiance dans l'humanité.

Dans cette bonne et longue carrière, de la Nouvelle Vague à la DV, n'est-ce pas ce que vous avez toujours fait comme cinéaste, glaner? Mais n'est-ce pas la première fois que vous vous définissez comme telle?

C'est la première fois, en quelque sorte, que comme artiste, glaneuse, je m'identifie (même s'il y a une différence totale de situation sociale) à ceux qui ramassent. Mais on fait tous ça, comme je l'ai déjà souligné. Godard est très connu pour avoir piqué des citations, des films, cinquante choses, avec brio, avec génie. Le dictionnaire donne comme exemple: «On ne crée qu'en glanant chez les Anciens». La Fontaine glanait chez Ésope. On le fait encore. Picasso a fait d'après ***Les Ménines***. Andy Warhol a volé des images de publicités, de célébrités... Il les prend, il glane, puis il crée. Les grands artistes d'aujourd'hui ont glané, ils ont donné une deuxième vie, ils ont regardé autrement. Le glaneur ne fait que ramasser, l'artiste fait quelque chose de son glanage. Le peintre que j'ai montré, avec des bouts de bois et des essuie-glaces, il a cette très belle phrase: «Ces objets sur ma toile, ce sont des affirmations horizontales»! C'est devenu abstrait. Le fou qui ramasse et fait des tours et des totems avec des poupées et tout, il crée, il fait sa marque dans le monde. Tous la font, petite ou grande. Les artistes la font pour dire «je veux qu'on se souvienne de moi, mais aussi pour communiquer avec vous».

Je pense beaucoup aux spectateurs quand je tourne. La position de l'artiste dans la société, c'est un peu tout ça: être avec les autres, être avec soi-même altruiste et égoïste, témoigner du monde où on vit mais quand même faire œuvre. Je suis une cinéaste qui vit en l'an 2000, je veux témoigner de ce qui est autour de moi. Mais aussi je veux faire une écriture de cinéma originale, forte, travailler sur la forme, *cinécrire* le film. Je ne sais pas faire autrement, j'aime tellement tourner, exister en faisant en sorte que ma voix traîne dans le film. C'est un morceau de vie, faire un film, puis l'accompagner. C'est le cinéma d'auteur, responsable de tous les choix: quel sujet, quelles caméras, quel montage, quelle affiche, quelle façon d'accompagner le film. C'est ça la *cinécriture*. Écrire tout ce qui va être un film que vous allez recevoir en y trouvant votre information, votre nourriture, et si possible votre plaisir. ■

Pour la critique, voir n° 103-104, p. 52.