

Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda

Shana McGuire

Dalhousie University

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.

Cinécriture

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 images en fonction de leur signification et de leur valeur rythmique. À côté de ses formes traditionnelles qui demeurent et resteront probablement toujours utilisées, le langage cinématographique a bien évolué.²

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" 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 denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, études 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: 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 je propose une analyse du traitement de 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 tourner⁵

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 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 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" où le scénario de «*Cléo de 5 à 7*»⁸ 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 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" (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 Burzdzowicz, 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 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 cet essai 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 délibérément 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).

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 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 sûr, 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 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).

Notes

1. Claudine Delvaux, *Revue belge du cinéma*, p.25.
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).
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 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.
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).
7. Varda exprime un grand respect envers cet homme qui a été pour elle “un maître sans le savoir. [...] Je ne peux dire en quelques mots comme il a marqué mon travail ultérieur” (Varda 34).

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).
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).
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.
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.
13. Il est décédé le 27 octobre, 1990.
14. Une analyse exhaustive de la structure complexe de Jane B. n’est pas possible ici mais permettrait tout de même une étude intéressante.

FILMOGRAPHIE

Varda, Agnès. Cléo de 5 à 7. Rome-Paris Films, France-Italie, 1962. 90 min.

---. Jane B. par Agnès V. Ciné-Tamaris, la S.E.P.T., C.N.C., France, 1987. 97 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.

---. La Pointe courte. Ciné-Tamaris, France, 1954. 86 min.

---. Le Bonheur. Parc Film, France, 1964. 80 min.

---. L'Une chante, l'autre pas. Ciné-Tamaris, S.F.P., I.N.A., Contre-champ (Paris), Paradise Films (Bruxelles), Population Films (Curaçao), France-Belgique, 1976. 120 min.

---. Salut les Cubains. Société Nouvelle Pathé Cinéma, France, 1963. 30 min.

---. Sans toit ni loi. Ciné-Tamaris, Films A2, avec la participation du Ministère de la Culture, France, 1985. 105 min.

---. Ulysse. Garance, France, 1982. 22 min.

---. "Une minute pour une image". Garance, France, 1983. 1 minute × 170 émissions.

BIBLIOGRAPHIE

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.

Bellour, Raymond, et Jean Michaud. "Agnès Varda de A à Z." *Cinéma* 61, 60 (octobre 1961): 3-20.

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

Collet, Jean. *Le cinéma en question: Rozier, Chabrol, Rivette, Truffaut, Demy, Rohmer*. Paris: Editions du Cerf, 1972.

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.

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

---. "Le film à venir, les détours de l'inspiration." *Revue belge du cinéma*, 20 (été indien 1987): 3-7.

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

Estève, Michel. éd. *Etudes cinématographiques: Agnès Varda*. Paris: Lettres Modernes, 1991.

Flambard-Weisbart, Véronique. "Ré-écrire le lieu commun: Nathalie Sarraute et Agnès Varda." *Romance Languages Annual*, 6 (1994): 52-56.

Flitterman-Lewis, Sandy. "From déesse 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.

Lejeune, Paul. "Agnès Varda." *Le cinéma des femmes*. Paris: Atlas/Lherminier, 1987, 213-216.

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.

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.

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.

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

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.

Smith, Alison. *Agnès Varda*. Manchester: Manchester UP, 1998.

Varda, Agnès. *Cléo de 5 à 7*. Paris: Gallimard, 1962.

---. *Varda par Agnès*. Paris: Editions Cahiers du cinéma, 1994.