Hommage
à
Agnès Varda

le genre & l'écran
pour une critique féministe des fictions audio-visuelles

Michel Bondurand
Azélie Fayolle
Geneviève Sellier
Alison Smith
Ginette Vincendeau

Madame Varda : l'Amour et la Mémoire.

Par Michel Bondurand

Pendant presque dix ans, j'ai enseigné un cours sur la Nouvelle Vague à des étudiant.e.s américaines. Au bout que quelques semestres, alors que je n'arrivais plus à visionner un film de Godard ou de Rivette sans rouler des yeux et soupirer d'ennui, j'ai décidé de focaliser ce cours autour des seules œuvres de Demy et de Varda. Nous étions dans les années 2000 et à cette époque, le cinéma français vibrait d'hommages plus ou moins explicites au travail de ce célèbre couple. Il me paraissait donc juste et légitime de former le regard des étudiant.e.s à des formes et des structures qui résonnaient si fortement dans les films d'Arnaud Desplechin ou de Christophe Honoré dont ils/elles raffolaient.

Pendant des heures j'expliquais le génie révolutionnaire de Madame Varda, ses fulgurances à tous les échelons de la chaine cinématographique, ses engagements politiques toujours humanistes, l'avant-garde permanente d'une œuvre unique et originale ; enfin, la beauté d'un couple magique et éternel qui se raconte en images sans jamais trop en montrer.

Pour des jeunes en formation de critique artistique et culturelle, une question reste toujours difficile à cerner : notre analyse critique peut-elle aller contre les déclarations d'intention des artistes dont nous analysons le travail ? Quand ces dernier. e. s ont déclaré leur intention, exposé leur projet, explicité leur vision, ne sommes-nous pas obligé. e. s d'en tenir compte, voire de limiter nos lectures de l'œuvre au prisme dessiné par l'intention déclarée de l'artiste ? Sommes-nous en droit de faire une lecture qui ne tienne aucun compte des déclarations des artistes ?

C'est alors que je raconte toujours cette belle histoire au sujet d'Agnès Varda.

Lorsque Ciné-Tamaris, sa maison de production, a commencé la préparation des coffrets DVD consacrés à la collection des films de Jacques Demy puis de ceux d'Agnès Varda, elle a offert de nombreux stages en montage et en restauration numérique. Je vivais alors à San Francisco et j'avais hésité à postuler. Mon ami Max resté sur Paris avait été engagé. J'étais très impressionné par sa chance et je lui demandais régulièrement de me raconter son travail.

Il numérisait *Jacquot de Nantes*, le film que Varda avait tourné à partir des notes de Jacques. Max adorait ce film, particulièrement les plans où Varda filmait le corps de Jacques, et souvent ses mains. Lors d'une conversation informelle, il avait confié à Varda que ce qui le touchait encore plus, c'était que dix ans plus tard dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, elle avait copié ses mêmes plans, mais pour filmer ses propres mains. Le thème du temps — fondamental dans tout le travail de Varda — et son indissociable pendant, la mort, étaient d'une force visuelle et émotionnelle rare dans ces séquences faites en miroir. Varda entra soudain dans une grande colère contre mon ami. Elle soutenait qu'elle n'avait pas filmé les mains de Jacques et que Max s'était senti bien plein d'assurance pour lui lancer cette remarque, à son avis, totalement fausse et déplacée. Vexée, elle avait immédiatement quitté la pièce. Max était effondré et extrêmement embarrassé. Les jours suivants, son travail s'était mué en enfer émotionnel et il craignait désormais de croiser celle qui quelques jours auparavant était

la motivation principale de ce stage. Varda réapparut quelques jours plus tard et confia à mon ami qu'elle était allée vérifier par elle même. Elle avait vu les plans dont parlait Max et elle s'était aperçue que sa mémoire les avait écartés de son souvenir. Elle s'excusa simplement.

Tant de choses participent à la construction d'une expression : l'inconscient, le social, le culturel, etc. Quiconque a vu les deux films ne manque pas de remarquer la similarité entre ses beaux plans de mains. Leur puissance évocatrice est si forte qu'il semble incroyable que leur autrice n'ait pas voulu intentionnellement — j'ai besoin du pléonasme — provoquer un rapprochement et une mise en abime entre ces séquences. Et pourtant…

Varda était une conteuse hors pair, dans la grande tradition de ces femmes de lettres du XVIIe siècle qui ont filé le merveilleux dans la trame de leur réalité. Varda n'a jamais eu peur de tisser son art avec celui de Jacques. Forte et confiante dans sa propre voix, elle a sorti dans son travail la création artistique de sa dimension égotique pour l'ouvrir au partage et au mélange. Je garde d'elle la preuve mille fois filmée que les combats justes et l'amour de la vie vont de pair.
Alors qu'elle perdait la vue, elle finissait l'un de ses derniers films en se faisant dire : « Je disparais dans le flou. Je vous quitte. »

Et bien au revoir et à bientôt Madame.

Rencontrer Varda

Par Azélie Fayolle

Je suis arrivée assez tard au cinéma de Varda, et je dois dire que mon premier visionnage de *Sans toit ni loi* ne m'a laissé aucun souvenir : il m'a fallu attendre de voir *L'une chante l'autre pas* pour que le charme opère – au point d'une conversion. Les films d'Agnès Varda donnent, la chose est sue, la force d'oser – et, pour beaucoup, de se mettre à sa suite au cinéma.
J'ai eu la chance de pouvoir m'inscrire, en 2017 à la masterclass organisée par Radiofrance (https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/agnes-varda-est-ouvert-au-hasard-et-le-hasard-apporte-les-choses). Grande émotion, et précipitation : j'ai préparé, dans un petit crayon en forme de clé USB, quelques films et une lettre, et j'ai attendu mon tour, à la fin de la causerie, pour une signature (d'elle) et ce petit cadeau (de moi), avec un petit film (de moi, et pour elle : « Pourquoi j'aime Agnès » https://www.youtube.com/watch?v=0ZLTV2jYFiM&t=3s). Le petit crayon l'a enchantée : elle s'en est saisie, et a commencé à l'agiter. « Je te dessine ! Je te dessine ! », qu'elle m'a lancé en rigolant, et moi de même. Alors que je tendais mon téléphone à une jeune femme que je venais de photographier moi-même, la voilà qui me propose : « On fait un selfie ? Regarde, je te montre ».

Elle était bien anodine, cette rencontre – et j'ai su un an après qu'elle avait oublié que le crayon s'ouvrait, et, après l'Oscar d'honneur, il ne m'a plus été possible d'échanger avec elle. Anodine, et directement poétique, dans le même temps : Varda invite à entrer dans l'image.

De son cinéma, j'en parle plus ici, pour qui a le courage : https://www.youtube.com/watch?v=-eIy2QJs9R8

Agnès Varda, seule femme cinéaste de la Nouvelle Vague

Geneviève Sellier

Agnès Varda ne fait pas partie *stricto sensu* de cette nouvelle génération de cinéastes qui émergent à la fin des années 50, puisqu'elle fait son premier long-métrage, *La Pointe courte*, en 1954, alors qu'elle a déjà derrière une expérience de photographe de plateau au TNP. Mais le caractère très personnel de ce premier film, à la fois réflexion poétique sur le couple et documentaire sur un village de pêcheurs, ses conditions de réalisation en marge du circuit commercial, en font typiquement un " film d'auteur " avant la lettre. Baroncelli, présentant le 9 juin 1955 la cinéaste de *la Pointe courte*, écrit : " Que faisaient autrefois les jeunes femmes en vacances ? De la tapisserie, des poèmes ou des romans. Aujourd'hui elles font des films, du moins les plus douées et les plus passionnées d'entre elles. " Mais après cette entrée en matière quelque peu condescendante, Baroncelli se rattrape : " *La Pointe courte* nous prouve que pour la génération à laquelle appartient Mme Varda le cinéma est devenu un moyen d'expression au même titre que la plume et le pinceau. "

Cléo de 5 à 7, réalisé huit ans plus tard, en 1962, confirme qu'Agnès Varda s'inscrit, de façon singulière, dans cette nouvelle façon de faire du cinéma. De façon singulière, d'abord, bien sûr, parce qu'elle est et restera la seule femme de la Nouvelle Vague. Cette différence se construit dans un rapport de forces totalement inégal, renforcé par une tradition créatrice française dont Michelle Coquillat[1] a montré naguère la volonté d'exclusion des femmes. De plus dans le contexte d'un cinéma qui revendique une posture de création individuelle contre la culture de masse dominante, la question des rapports et des identités de sexe est surdéterminée par les rapports socio-culturels.

En ce mois d'avril 1962, alors que la Nouvelle Vague n'a plus la cote, l'accueil critique est globalement favorable, non sans quelques bémols.

Après un compte-rendu louangeur et détaillé du film, le critique du *Monde* (Baroncelli) " regrette des raffinements d'écriture qui n'échappent pas toujours au maniérisme, (…) Agnès Varda prouvant à la fin qu'elle sait abandonner arabesques et fioritures quand il s'agit d'exprimer la simple tendresse humaine. " Il conclut : " Le film sera discuté. Tant mieux. Malgré les réserves qu'il peut susciter, c'est un des plus intelligents, des plus passionnants, des plus fascinants que nous ait offerts le jeune cinéma. "

Ces réserves se transforment en perplexité pour Jean d'Yvoire, le critique catholique dans *Télécinéé* : " Est-ce la faute de Bourseiller, bien peu viril (sic) (…) ? Est-ce la faute de Corinne Marchand si la jeune chanteuse menacée de cancer mortel qu'elle incarne manque terriblement de consistance ? (…) On souhaiterait à Agnès Varda de laisser les sens et le cœur dominer une bonne fois sa fertile et cérébrale imagination. " Doit-on comprendre qu'une femme cinéaste ne saurait faire un film avec son intelligence, mais seulement avec sa sensibilité (féminine bien sûr) ?

À *Télérama*, les avis sont partagés ; l'article principal, signé Jean Collet, est enthousiaste : " Avec une sensibilité toute féminine (sic), Agnès Varda sait que certains sentiments sont capables de bouleverser notre notion du temps. (…) En moins de deux heures, nous quittons une petite personne mesquine et coquette, pour voir apparaître une vraie femme, capable d'aimer et d'être aimée. " Selon Jean d'Yvoire, (le même) " Le hic, c'est le vide de Cléo, centre du film. (…) Voilà pourquoi le talent très féminin (re-sic), subtil et raffiné d'Agnès Varda ne nous fait guère croire à un amour profond entre un militaire désœuvré

1 Voir *La Poétique du mâle*, Gallimard, 1982

et une vedette menacée de mort à terme. ” Claude-Marie Trémois, en revanche, défend le film : “ De la poupée à la femme, tel est le périple qu’une succession de dépouillements fait parcourir à Cléo. ” Enfin Jacques Siclier, tout en affirmant que c’est “ le film français le plus neuf et le plus important de ces trois derniers mois ” (!), prévient :

> Les spectateurs peuvent être déconcertés s’ils s’attendent à y trouver ce qu’on appelle sans crainte du lieu commun, “l’expression d’une sensibilité féminine”. (…) Ce qu’il y a de déconcertant, c’est qu’Agnès Varda ne s’identifie pas à son héroïne. (…) [Dès le début], Cléo est montrée objectivement. (…) On ne peut donc s’attendrir sur Cléo comme sur *La Dame aux camélias* ou une belle héroïne romanesque menacée d’être fauchée en son été. En lui prêtant son regard, Agnès Varda nous détache des impressions épidermiques et du vague à l’âme, pour nous faire partager la répulsion physique d’une femme devant l’idée de la désagrégation du corps et de la mort.

Cette analyse très fine est une critique implicite des facilités de ces collègues à propos de la “ sensibilité féminine ”, mais explique aussi le malaise et les réticences suscités par le film. Effectivement le film d’Agnès Varda ne s’inscrit pas dans les poncifs réducteurs sur ce que doit être une œuvre de femme… Et nombre de nos critiques masculins ont sans doute du mal à accorder à une femme cinéaste les mêmes droits à l’innovation qu’à un homme.

Cléo de 5 à 7 raconte quasiment en “ temps réel ” deux heures de la vie d’une jeune femme, chanteuse de variétés (Corinne Marchand), qui attend le résultat des analyses pour savoir si elle est atteinte d’un cancer. Sandy Flitterman-Lewis a remarquablement analysé le caractère novateur de ce film qui raconte avec une liberté formelle constamment jubilatoire et jamais gratuite, le trajet de cette femme qui passe d’objet de regard à sujet de regard et de conscience.

Le film est construit sur deux parties dramaturgiquement opposées : une première partie où nous voyons Cléo subir sa peur et sa vie sans pouvoir les maîtriser sinon sur le mode du “ caprice ” (selon le terme employé par sa gouvernante Angèle et par son musicien, joué par Michel Legrand). Après avoir répété une chanson qui ressasse la dépendance totale de la femme à l’amour (“ *Je suis une maison vide, sans toi (...) Seule, laide, livide, sans toi...* ”), la caméra marque sa progressive prise de conscience par un lent zoom-avant sur son expression tragique pendant qu›elle chante ; puis l’objectif recule brusquement et Cléo crie sa révolte contre cette image de femme aliénée à l’amour et à la beauté dans laquelle les autres l’enferment. Elle arrache sa perruque et son déshabillé de plumes, symboles de sa féminité de mascarade et s’en va, vêtue de noir, seule pour la première fois. À partir de là, le ton du film change ; le personnage féminin devient une instance de conscience : elle regarde le monde autour d›elle pour s›apercevoir d›abord que sa notoriété de chanteuse est toute relative (dans le café où elle met sa chanson sur le jukebox, les gens ne relèvent même pas la tête pour l›écouter). En revanche, elle va retrouver une amie modèle dans un atelier de sculpture qui l›accueille chaleureusement, l›écoute parler de sa maladie puis la lui fait oublier en lui montrant un petit film burlesque ; puis elle va se promener dans le parc Montsouris, où elle se laisse aborder par un soldat permissionnaire gentiment bavard (Antoine Bourseiller), qui va l’accompagner jusqu’à l’hôpital pour aller chercher le diagnostic médical. Le film se termine sur les deux jeunes gens se regardant face à face en se souriant, malgré le cancer que le médecin vient d’annoncer à Cléo et malgré la guerre d’Algérie vers laquelle le jeune homme repart le soir même.

Agnès Varda a conscience à l’époque que sa vision du monde est atypique :

> En ce moment, la mode consiste à dire qu’il n’y a pas de communication possible. (…) C’est une notion qu’Antonioni cultive avec ferveur, Resnais aussi (…) Moi, je ne suis pas d’accord. (…) Je crois aux “ ren-

SAMARI

> contres ". Suivant leurs possibilités, les gens se rencontrent un instant, une minute ou une vie. Ils ont une rencontre ou dix rencontres dans leur existence, ou ils n'en ont aucune. Mais tout le monde a besoin, peu ou prou, de ça. Ceux qui le savent sont déjà moins malheureux que ceux qui ne le savent pas. (…) Ce besoin est essentiel. Il faut le dire d'une façon presque primaire, parce ce que c'est très important. C'est pourquoi il y a tout un côté " midinette " dans Cléo : une petite jeune fille malade rencontre dans un jardin un soldat en permission…

On mesure à la lecture de cette déclaration l'écart idéologique entre Varda et les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague. Au lieu de la revendication héritée du romantisme d'une solitude tragique qui seule permet la construction de soi, Agnès Varda proclame au contraire que chacun se construit dans la rencontre avec l'autre.

Cette histoire d'une désaliénation qui, dans une certaine mesure, reprend l'héritage du mélodrame féminin d'Hollywood, déplace pourtant la problématique de l'aliénation du terrain des rapports de sexe à celui des rapports socioculturels. En ouvrant le film par une séquence très écrite (alternant couleurs et noir et blanc) où l'héroïne se fait tirer les tarots par une vieille femme, Varda inscrit fortement dans son film la place d'une forme traditionnelle de culture populaire, sur un mode à la fois empathique et distancié. Les superstitions vont former, à travers Cléo et Angèle, un véritable leitmotiv associant culture populaire, féminin et aliénation. Cléo au début s'identifie totalement à la belle image de femme que lui renvoie son miroir et qui flatte son amant pressé (José Luis de Villalonga). Son musicien (joué par Michel Legrand) lui propose des chansons d'amour (culture de masse) qui construisent une image de femme entièrement réduite à son identité sexuelle. Au contraire les modèles alternatifs que propose le film dans la deuxième partie associent les " vrais " sentiments à la " vraie " culture, celle de l'amie modèle qui partage le goût de son amant projectionniste pour le burlesque parodique typique d'une culture post-moderniste ; et plus tard, celle du permissionnaire cultivé qui lui rend son " vrai " nom de Florence, en lui en révélant le sens étymologique.

La prise de conscience de l'héroïne passe donc par un changement de milieu culturel, et le jeune homme érudit qui lui fait oublier sa peur (Antoine Bourseiller), lui apprend qu'il a passé sept ans comme étudiant à la Cité universitaire, ce qui connote fortement son charme du côté de la culture " cultivée " – et du côté d'un tragique proprement masculin, puisque en tant qu'appelé qui repart pour l'Algérie, il est, comme le jeune protagoniste d'*Adieu Philippine* (Jacques Rozier, 1960-63), un mort en sursis. L'aliénation de Cléo/Florence apparaît finalement produite et entretenue par la culture de masse qu'elle incarne comme chanteuse de variétés.

Ce recouvrement de l'aliénation/oppression de sexe par l'aliénation socioculturelle témoigne de la posture contradictoire de la cinéaste Agnès Varda, qui ne peut voir les rapports de domination de sexe que dans le milieu de la culture de masse dont elle s'écarte résolument par son projet artistique novateur. Son appartenance problématique (en tant que femme) à un milieu artistique où la créativité est associée " naturellement " au masculin, l'amène à en occulter les contradictions pour proposer une image idéale des rapports de sexe dans ce milieu.

Cléo de 5 à 7 témoigne ainsi de la place forcément contradictoire d›une femme créatrice dans ce domaine réservé de/à " l›universel masculin " qu›est la Nouvelle vague.

Extrait de *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS éditions.Agnès Varda

Agnès Varda: capter le monde

Alison Smith

Agnès Varda était une énergie vitale. Infatigable, intarissable, toujours ouverte, jusqu'à sa 91ème année bien entamée, aux nouvelles expériences et aux nouvelles rencontres. D'abord photographe ; ensuite cinéaste qui annonçait, puis renforçait, la Nouvelle Vague avant de développer une œuvre vaste et variée mais toujours engagée à fond dans la vie vécue; finalement, et sans délaisser le cinéma, créatrice d'installations artistiques rassemblant objets, images et espaces évocateurs.

Dans le cinéma des femmes Varda fut une pionnière, pas simplement parce qu'elle a commencé sa carrière à une époque où les réalisatrices professionnelles en France se comptaient sur les doigts d'une main, mais surtout parce que de film en film elle a approfondi, subtilement et avec grâce, les multiples facettes de l'expérience féminine du monde. Dans l'un de ses premiers films, le court-métrage *L'Opéra-Mouffe* (1958), elle promenait sa caméra le long de la rue Mouffetard à Paris, observant la vie du marché et les habitants de la rue avec le regard doucement inquiet de la jeune femme enceinte qu'elle était.

Cléo de 5 à 7 (1961), son film 'Nouvelle Vague', met en scène une star mineure dont l'égocentrisme et le glamour fragile sont menacés d'un cancer possible. Pendant les années 70, elle a dramatisé les luttes féministes post-68 dans *L'Une chante l'autre pas* (1977), la trajectoire mouvementée et musicale de deux amies très différentes, mais chacune activiste à sa manière. *Sans toit ni loi* (1985), film solitaire et sauvage comme sa protagoniste, présente Mona la jeune vagabonde (Sandrine Bonnaire) à la fois comme une femme butée et comme l'idée d'une liberté inaccessible aux autres, hommes et femmes, qui la rencontrent.

Et puis il y a Jane Birkin et ses multiples reflets, interrogée(s) avec beaucoup d'amour et d'humour partagés dans *Jane B. par Agnès V.* (1988). Il y a les voisines commerçantes de la rue Daguerre (*Daguerréotypes*, 1976) ; Ydessa Hendeles, artiste hantée par les enfants de la Shoah (*Ydessa, les ours, et etc.*, 2004) ; stars célèbres (Birkin, Viva) et humbles inconnues ; et surtout dans le nouveau millénaire, il y a de plus en plus Varda elle-même, curieuse de tout, y compris de sa propre vieillesse et des souvenirs qu'elle a accumulés, qui se raconte à travers et avec les autres, dans *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000, et sa suite de 2002) , *Les Plages d'Agnès* (2008) et son dernier film *Visages villages* (2017).

Le cinéma de Varda est aussi, surtout, une célébration lyrique de l'ordinaire extraordinaire. Le village de pêcheurs de *La Pointe courte* (1956), son premier film, peut nous sembler maintenant un monde perdu, comme celui du cinéma néo-réaliste italien auquel il ressemble un peu (fortuitement). Et pourtant, de film en film jusqu'aux années 2000, revient cette proximité physique et sensuelle, et très souvent incommode, avec les murs, les arbres, les bêtes familières, les outils qui nous servent pour travailler et les matériaux que nous travaillons, la nourriture, la terre, le soleil et la pluie. Il y a quelque chose d'intemporel et d'essentiel qui relie les gestes des glaneurs urbains de l'an 2000 aux pêcheurs de 1956 : l'humain aux prises avec un monde familier et étrange, rassurant et dangereux, présent, immédiat et rempli du passé et du souvenir. Varda captait ce monde avec sa caméra, et des aperçus glanés elle construisait des poèmes visionnaires et terre-à-terre.

Et puis elle était drôle. Et on l'aimait beaucoup beaucoup. Au revoir Agnès Varda, vos films demeurent.

La Pointe courte : comment Agnès Varda a « inventé » la Nouvelle Vague

Par Ginette Vincendeau

En septembre 1997, j'ai vu Agnès Varda présenter un tout nouveau tirage 35 mm de son premier long métrage, *La Pointe Courte* (réalisé en 1954), à un public admiratif de l'Université de Yale. Plus étonnant que les images lumineuses en noir et blanc, Varda prétendait qu'elle n'avait vu pratiquement aucun autre film avant de le faire (après s'être creusé la tête, elle n'avait pu trouver que *Citizen Kane*). Que l'affirmation de Varda soit vraie ou le caprice d'une artiste qui ne veut reconnaître aucune influence, *La Pointe Courte* est un premier film étonnamment beau et accompli. Il a aussi, à juste titre, acquis un statut culte dans l'histoire du cinéma comme, selon les mots de l'historien Georges Sadoul, « vraiment le premier film de la Nouvelle Vague ».

Grâce aux historiens de ce mouvement, et en particulier à l'étude de Sandy Flitterman-Lewis sur Varda dans son livre *To Desire Differently*, le rôle de Varda en tant que pionnière, sinon «mère» ou «grand-mère» de la nouvelle vague est maintenant mieux connu, et pas seulement pour le fait qu'elle en était la seule réalisatrice. La production de *La Pointe Courte* par la petite société de Varda, Ciné-Tamaris, complètement en dehors de l'industrie cinématographique et avec un budget dix fois inférieur à celui d'un film français moyen (l'argent provenait principalement d'un héritage familial et de prêts d'amis ; elle n'avait pas de formation professionnelle et n'obtiendrait sa carte de membre officielle de l'industrie cinématographique française que bien plus tard), le contrôle exercé par Varda sur la scénarisation et la réalisation, l'utilisation exclusive du tournage en extérieur, le mélange d'acteurs professionnels et non professionnels - tout cela était révolutionnaire au début des années 1950 en France. Pour ces raisons et d'autres encore, *La Pointe Courte* a été un précurseur des films que Claude Chabrol, François Truffaut et Jean-Luc Godard allaient commencer à faire cinq ans plus tard, et de ceux d'Alain Resnais qui a travaillé comme monteur sur le film de Varda et dont elle a reconnu la générosité à ce titre et en tant que mentor.

Revoir *La Pointe Courte* en 2007, après l'extraordinaire documentaire *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) de Varda, confirme aussi à quel point ce premier long métrage était prophétique, annonciateur -–au-delà de la Nouvelle Vague – des développements les plus passionnants du cinéma français d'après-guerre, ainsi que de la carrière même de Varda. Elle réalise ensuite de nombreux documentaires et longs métrages, dont le novateur *Cléo de 5 à 7* en 1961 et *Sans toit ni loi* en 1985.

Au début des années 1950, après des études de philosophie et d'art à Paris et une carrière de photographe, la jeune Varda décide de faire un film à la Pointe Courte. C'est un quartier de Sète, une ville située dans une région marécageuse insolite, entre mer et lagune, l'étang de Thau, sur la côte ouest de la Méditerranée. L'histoire est simple : un jeune couple parisien passe quelques jours à la Pointe Courte (où le mari a grandi) pour décider s'ils vont rester ensemble ou non. Varda connaissait bien la région – elle a vécu à Sète à l'adolescence pendant la guerre, épisode qu'elle évoquera plus tard dans *Les Plages d'Agnès* (2008) – et cette dimension autobiographique est un autre aspect du film qui le situe dans l'esprit de la nouvelle vague. Mais au-delà même de cette implication personnelle et des conditions de production du film, *La Pointe Courte* anticipe la Nouvelle Vague dans son maillage dialectique de documentaire et de fiction, d'esthétique néoréaliste et de haute culture. Du côté documentaire, il y a la présence écrasante du quartier, de ses habitants (que Varda crédite également pour le scénario), de sa vie quotidienne et de ses rituels. Du côté de

LA POINTE COURTE
NUIT
MUET
287R

la haute culture, les acteurs qui jouent le couple central, Silvia Monfort et Philippe Noiret. Tous deux étaient alors au prestigieux Théâtre national populaire (TNP), où Varda travaillait comme photographe, et leurs performances portent des signes de ce milieu : ils déclament leur texte d'une manière cryptique et détachée qui contraste délibérément avec le discours ordinaire des villageois qui ont l'accent du Midi. Les accusations d'un jeu guindé faites à l'époque sont déplacées, Varda leur ayant explicitement demandé «de ne pas agir ni d'exprimer leurs sentiments» et «de dire leur dialogue comme s'ils le lisaient». (De plus, à cause de son petit budget, Varda a dû tourner le film sans enregistrement sonore, et toutes les voix ont été postsynchronisées, les villageois ont été doublés par des acteurs du Midi, ce qui, selon Varda, les a contrariés. Elle a gardé une bonne relation avec eux, cependant, et a montré le film à la population locale tous les dix ans depuis sa réalisation.) Le lien entre les deux mondes disparates est une structure narrative complexe qui, comme l'explique Flitterman-Lewis, a été empruntée au roman de William Faulkner *Les Palmiers sauvages*.

La matérialité du monde existentiel de la Pointe Courte est présente dès le générique, filmé en gros plan sur le grain d'un morceau de bois, qui se révèle être un tronc d'arbre lorsque la caméra s'éloigne dans un long travelling qui nous mène au village. S'ensuivent plusieurs plans en travelling avant et latéral (préfigurant *Sans toit ni loi*) des rues balayées par le vent, des rues droites du quartier et de ses maisons et cabanes de pêcheurs basses. On sent presque le vent, le mistral qui hurle sur la côte méditerranéenne, faisant danser frénétiquement le linge étendu sur les cordes. La caméra fait une pause pour montrer l'intérieur d'une maison où une femme nourrit ses nombreux enfants, commençant un thème qui parcourra le film.

Varda documente la vie de ces pêcheurs, leur alimentation, les ragots, les querelles, les rencontres entre les amoureux, le travail, apparemment sans ordre précis, bien qu'elle tisse subtilement plusieurs fils narratifs. Nous suivons en particulier un jeune homme, Raphaël, dans ses conflits avec les inspecteurs de la pêche et la police, et dans sa fréquentation d'Anna, initialement interdite par son père mais finalement couronnée de succès ; nous les voyons s'embrasser dans la dernière scène. Les femmes bavardent pendant qu'elles étendent le linge, les hommes réparent les filets et vont pêcher dans l'étang, les femmes et les enfants les aident à emballer les moules pour les vendre. L'approche ethnographique de Varda est clairement motivée par sa fascination pour un lieu qui semble exister hors du temps, un espace prémoderne relié à la France contemporaine uniquement par la voie ferrée. Si les activités des pêcheurs ne peuvent que rappeler *La terra trema* de Luchino Visconti (1948), l'étonnant bric-à-brac dans les arrière-cours évoque les photographies d'Eugène Atget sur les métiers et les habitats en voie de disparition à la fin du XIXe siècle à Paris, dont Varda la photographe a certainement eu connaissance. Les maisons des pêcheurs sont pauvres, et dans une scène déchirante (mais sans pathos), un garçon malade, qui mourra par la suite, est couché dans une boîte en bois – scène qui n'est pas sans rappeler le documentaire de Luis Buñuel *Terre sans pain* (1933), sans qu'on sache si Varda l'avait vu. L'avant-dernière scène se déroule aux joutes, un sport local étrange et populaire dans lequel des hommes vêtus comme des gondoliers vénitiens tentent de se jeter à l'eau avec de longues perches, comme dans un tournoi médiéval (de nos jours les joutes sont une attraction touristique majeure).

Pourtant, l'attitude de Varda n'est ni passéiste ni condescendante. Avec respect et admiration, elle décrit la lutte des pêcheurs avec les autorités sur les questions de santé environnementale. Son regard ethnographique est aussi très auto-réflexif,

un autre trait stylistique adopté par d'autres cinéastes de la Nouvelle vague. Dans son livre *Varda par Agnès*, elle raconte qu'elle s'étonne d'abord que les villageois la considèrent comme une «intellectuelle», puisqu'elle a vécu parmi eux. Pourtant, le film marque à plusieurs égards son identification culturelle avec l'intelligentsia parisienne et, par conséquent, sa distance inévitable par rapport à ce qu'elle est en train de filmer. La séquence d'ouverture présente deux inspecteurs de la santé, fouillant dans le jardin de quelqu'un, que va envoyer balader le truculent oncle Jules, une personnalité locale. Les inspecteurs préparent en quelque sorte l'introduction du personnage de Noiret comme un autre étranger, cette fois sympathique, qui, comme Varda, a grandi dans la région ; il attend son épouse à la gare. Tout au long du film, Varda met l'accent sur l'éloignement du couple par rapport à son environnement. Leurs vêtements, leur façon de parler et leur aura d'acteur les séparent déjà des villageois, mais Varda utilise aussi la mise en scène pour marquer leur «altérité», les faisant souvent entrer et sortir du cadre en diagonale, comme pour souligner le fait que le village les précède et leur survivra, ce qui culmine avec la séquence finale du bal, où nous voyons, d'un point de vue surplombant, le couple se frayer un chemin dans la foule locale sur la route de la gare. Dans des compositions saisissantes, Varda les fait poser contre des paysages plats, des étendues d'eau scintillantes ou des objets insolites (un poteau, un panier abandonné, une épave de bateau). Anticipant *Persona* de Bergman (1966), elle filme parfois leurs visages de très près, en angle l'un par rapport à l'autre, et à un moment donné Monfort parle directement à la caméra.

Les échanges décousus du couple sur la fragilité de l'amour semblent en effet futiles par rapport aux drames de la vie réelle des villageois. Le problème du couple, c'est le théâtre, les villageois, c'est la vraie vie. Comme le dit l'une des femmes du coin : «Ils parlent trop pour être heureux.» Pourtant, *La Pointe Courte* brouille toute dichotomie facile entre «faux» et «réel». Le couple réagit peu à peu à son environnement, car à la fin, elle décide de rester avec lui. A l'inverse, Varda transforme les lieux réels en compositions esthétiques issues de sa formation artistique et photographique. Elle aime les contrastes – entre la lumière et l'obscurité, le bois et le métal, la vie et la mort (poissons et chats) – et les parallèles comme entre les jeunes couples parisien et locaux. Varda admet qu'elle a basé une scène du film sur l'image brièvement aperçue de la main d'une femme contre un drap blanc pendant que cette femme étendait son linge. Comme dans *Cléo de 5 à 7*, le paysage et les objets «parlent» aux personnages, et comme dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, Varda transforme les animaux (les chats en particulier), le bois et les objets du quotidien en autant d'objets trouvés artistiques.

En mêlant une approche quasi néo-néoréaliste à la culture parisienne (photographie, littérature, théâtre), Varda, avec *La Pointe Courte*, forge une nouvelle esthétique cinématographique qui aura une résonance majeure dans son œuvre et dans le cinéma français. Bien que l'accueil critique ait été majoritairement respectueux, *La Pointe Courte* fut mal distribué et Varda n'a continué à faire du cinéma pendant les années 1950 que grâce à des commandes de documentaires. Entre-temps, *La Pointe Courte* a été balayé par le raz-de-marée du *Beau Serge*, *des Cousins*, des *400 coups*, d'*Hiroshima mon amour*, et d'*A bout de souffle*. Dans une célèbre discussion sur *Hiroshima mon amour* par les cinéastes (masculins) de la Nouvelle Vague, dont Godard, Rivette et Rohmer, dans *Les Cahiers du cinéma* en juillet 1959, Resnais est salué pour la structure « cubiste » d'*Hiroshima mon amour*, inspirée de Faulkner (sans mention du film de Varda) ; pour Rivette, c'est Resnais qui, en faisant le montage de *La Pointe Courte* « a fait une réflexion sur ce que Varda avait voulu faire. Dans une cer-

taine mesure Agnès Varda devient un fragment d'Alain Resnais ».

Pourtant, avec *La Pointe Courte*, Varda les a tous anticipés et, rétrospectivement, sa modernité est époustouflante. Depuis, elle a jeté un regard à la fois imperturbable et compatissant sur les épaves du monde contemporain dans *Les Glaneurs et la glaneuse*, et son installation artistique *L'île et elle*, sur l'île de Noirmoutiers, en 2006, montre l'importance jamais démentie du bord de mer dans sa vie et son œuvre. *La Pointe Courte* est donc, à bien des égards, une matrice pour l'œuvre de Varda à venir. Mais elle avait raison de ne revendiquer aucune influence antérieure : quand elle l'a fait en 1954, son œuvre était vraiment unique, et c'est encore le cas aujourd'hui.