



HAL
open science

Le féminisme dans l'œuvre d'Agnès Varda : une question politique et cinématographique

Mona Boudjelal

► **To cite this version:**

Mona Boudjelal. Le féminisme dans l'œuvre d'Agnès Varda : une question politique et cinématographique. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03709952

HAL Id: dumas-03709952

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03709952>

Submitted on 30 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3
Master 2 Cinéma
Parcours Études Cinématographiques et Audiovisuelles (ECA)

Le féminisme dans l'œuvre d'Agnès Varda : une question politique et cinématographique.

Mémoire présenté par **Mona Boudjelal**



Agnès Varda lors d'une manifestation du 8 mars 1972 (journée internationale des droits des femmes) aux côtés de l'actrice et militante féministe, Delphine Seyrig • Crédits : Carlos Santos / Agence Gamma, Rapho & Keystone.

Sous la direction de **Teresa Castro**
Soutenu à la session de juin 2022



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification CC BY-NC-ND

Remerciements

Je voudrais, tout d'abord, adresser mes remerciements à ma directrice de recherche, Teresa Castro, pour son accompagnement et ses précieux conseils qui m'ont permis de mieux appréhender les enjeux de mon sujet. Je la remercie tout particulièrement pour son soutien et sa grande bienveillance.

Je remercie aussi mes proches et ami·e·s C., T., L., O., F., E. pour leur soutien sans faille pendant ces années de recherche.

Je remercie enfin Agnès Varda pour avoir *cinécrit* une œuvre si passionnante à étudier et à analyser. Travailler sur ses films pendant deux ans a été un réel plaisir et pour cela, je souhaite la remercier.

Résumé.

« J’essayais de vivre un féminisme joyeux, mais en fait j’étais très en colère » affirme la cinéaste Agnès Varda dans son film *Les plages d’Agnès*, réalisé en 2008.

Ce mémoire de recherche propose d’analyser l’influence de son féminisme sur ses films. Comment Varda construit-elle des œuvres qui répondent à une politique des formes propice à l’incarnation de son engagement féministe à l’écran ? Je tente de répondre à cette question en m’appuyant sur plusieurs approches : à la fois esthétique – avec une approche analytique très précise –, mais aussi historique et culturelle – afin de lier son œuvre aux mouvements féministes français des années 1970 qu’elle côtoie – et enfin, féministe. La première partie se penche sur la politisation de son cinéma, dès le milieu des années 1960, moment d’une brèche politique lui permettant d’affirmer plus explicitement son féminisme en lui offrant un relais à l’écran. La seconde partie interroge les bouleversements des normes visuelles proposés par l’œuvre de Varda, grâce à une triple ré-articulation du regard qui participe à l’élaboration d’une politique des formes discursives. Enfin, la troisième partie met en lumière la recherche perpétuelle, par la cinéaste, d’un langage proprement cinématographique et personnel reposant davantage sur les formes que sur le scénario, que la cinéaste nomme la *cinécriture*. C’est cette démarche authentique qui permet de faire du féminisme d’Agnès Varda une question politique de cinéma.

Mots-clés : Cinéma - Féminisme - Agnès Varda

Abstract

“I tried to be a joyful feminist, but I was very angry”, stated director Agnès Varda in her 2008 film *The Beaches of Agnès (Les plages d’Agnès)*. This thesis aims to analyze the influence of her feminism on her films.

How does Varda design works that respond to a politics of cinematic form suitable to embody her feminist engagement? I attempt to answer this question by relying on multiple perspectives : simultaneously, aesthetical – with a very precise analytical approach –, but also historical and cultural – in order to link her work to the French feminist movements of the 1970’s that she associated with – and finally, feminist. The first chapter focuses on the politicization of her films, starting in the 1960’s, where she opens up a political gap that allows for a more explicit assertion of her feminism by providing a relay on the screen. The second chapter examines the disruptions of visual norms suggested by Varda’s work, thanks to a triple re-articulation of the gaze that participates in the development of a politics of discursive formations. Finally, the third chapter sheds light on the filmmaker’s perpetual search for a properly cinematographic and personal language, relying more on the forms than on the script, which she names *cinécriture* (“cinema-writing”). It is this authentic initiative that allows for Agnès Varda’s feminism to be turned into a cinematic political matter.

Key-words : Agnès Varda – feminism – cinema

Table des matières

Résumé.	4
Abstract	5
Introduction.	8
Chapitre 1 : La politisation du cinéma d'Agnès Varda dans les années 1960.	17
<u>A) <i>Le Bonheur</i> : un regard subversif sur l'imagerie publicitaire du travail domestique non-rémunéré.</u>	19
1- La mise en rythme des gestes.	20
2- Un ancrage dans la culture publicitaire des années 1960.	22
3- Poétisation du geste domestique.	24
<u>B) La politisation de Varda facilite son engagement féministe aux côtés du MLF.</u>	28
1- Genèse de son militantisme féministe.	28
2- L'organisation du Festival international de films de femmes à Créteil.	30
<u>C) Un relais à l'écran au « mouvement 68 des féministes », à travers une œuvre se voulant pédagogique : <i>L'une chante, l'autre pas</i>.</u>	34
1- Un faux-documentaire sur la lutte féministe des années 1970.	35
2- Une vision d'un féminisme enchanté.	37
3- Une réécriture féministe du récit d'apprentissage.	39
Chapitre 2. Interrogation et bouleversement des normes visuelles grâce à une triple ré-articulation du regard.	45
<u>A) L'œuvre de Varda interroge en permanence les procédés traditionnels de vision.</u>	46
1- Bouleversement de la politique du regard dans <i>Cléo de 5 à 7</i> : Cléo, de femme vue, devient regardante.	47
2- Agnès Varda dote ses personnages féminins d'une subjectivité importante qui se traduit de manière assez originale, par la musique notamment.	51
<u>B- L'écriture cinématographique de la cinéaste porte davantage sur la forme que sur le texte et empêche tout voyeurisme spectatorial.</u>	54
1- Le refus du voyeurisme spectatorial.	54

2- Un exemple : <i>L'Opéra-Mouffe</i> , un court-métrage poétique et énigmatique qui nécessite un spectateur actif.	55
3- La mise en scène de personnages féminins en mouvement empêche la fixation du regard.	60
<u>C) Les films-portraits de femmes adoptent des formes kaléidoscopiques.</u>	64
1- <i>Sans toit ni loi</i> ou l'impossible portrait de Mona.	64
2- <i>Jane B. par Agnès V.</i> , un portrait autoréflexif original.	66
Chapitre 3. L'élaboration d'un langage cinématographique personnel et intime : la cinécriture, l'expression d'un art poétique au féminin ?	69
<u>A- La cinécriture, une écriture visuelle et sonore : tentatives de définition.</u>	70
1- La genèse du terme et son évolution : d'un mode d'expression personnel à une vision totale de l'écriture cinématographique...	70
2- Vers un affranchissement du texte littéraire au profit d'une conception de la cinécriture visuelle et sonore.	71
3- La cinécriture dote celle qui la crée d'une posture d'autrice totale.	72
<u>B- Une écriture du / au féminin ?</u>	74
1- L'écriture féminine, un enjeu féministe important.	74
2- L'écriture féminine au cinéma et la place de la cinécriture dans ce contexte spécifique.	76
3- La cinécriture, un langage cinématographique de la distanciation ironique à des fins féministes.	78
<u>C) Un film-manifeste : <i>Sans toit ni loi</i>.</u>	82
1- La difficile genèse du film : manifestation de la détermination créatrice de la cinéaste.	82
2- L'errance de Mona comme motif narratif et visuel original.	84
Conclusion.	88
Corpus filmique.	96
Bibliographie.	99

Introduction.

« J’essayais de vivre un féminisme joyeux mais j’étais très en colère » explique la cinéaste française Agnès Varda lors d’une manifestation du 8 mars – journée internationale des droits des femmes¹. Celle que l’on a, dans les dernières années de sa vie, considérée comme une « mère » voire une « grand-mère » cinématographique, manifeste très tôt son engagement féministe qui va de pair avec une sensibilité pour les questions politiques. Au moment de sa mort, en 2019, elle est décrite par la presse comme une cinéaste engagée ; son féminisme étant parfois qualifié de « radical »² alors qu’au début de sa carrière, elle ne s’en réclame pas ouvertement. Ce n’est qu’au milieu des années 1970, alors qu’elle rentre des États-Unis avec son époux Jacques Demy, que la cinéaste est confrontée à l’émergence du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) duquel elle se rapproche, notamment grâce à l’actrice Delphine Seyrig, amie du couple Demy-Varda et militante féministe. Le mouvement est à l’origine du *Manifeste des 343* femmes ayant eu recours à un avortement illégal, publié dans le *Nouvel Observateur* en 1971, regroupant des grands noms ainsi que des anonymes. La participation de la cinéaste à cette tribune marque officiellement et publiquement son engagement féministe. En interrogeant le féminisme dans le cinéma d’Agnès Varda, je montrerai que cette question est moins évidente qu’il n’y paraît.

La cinéaste occupe une place singulière dans le paysage cinématographique français dès ses débuts au cinéma. Au milieu des années 1950, elle est la seule femme cinéaste en activité, avec Jacqueline Audry, qui la précède de quelques années³. Ensuite, elle suit une formation plutôt originale pour l’époque, avant de passer derrière la caméra. En effet, après une enfance partagée entre sa Belgique natale et le Sud de la France, à Sète - où elle s’installe avec sa famille contrainte à l’exil par la Seconde Guerre Mondiale –, elle entre à l’École technique de photographie et de cinématographie de Vaugirard où elle obtient un CAP de

¹ Citation issue d’une séquence du documentaire d’Agnès Varda, *Les Plages d’Agnès*, 2008.

² Louise Wessbecher, « Agnès Varda, pionnière du cinéma, était une féministe « révoltée et radicale » », *Huffington Post*, 29 mars 2019, consulté le 18 janvier 2021 : https://www.huffingtonpost.fr/entry/agnes-varda-cinema-feminisme_fr_5c9df54fe4b00ba6327afa55.

³ Lorsqu’Agnès Varda réalise *La Pointe Courte*, en 1954, sa contemporaine Jacqueline Audry a déjà réalisé cinq long-métrages dont certains à succès tels que *Gigi* (1949) adapté du roman éponyme de Colette ou *Olivia* (1951), avec l’une des plus célèbres actrices de l’époque, Edwige Feuillère, dans le rôle principal. Jacqueline Audry et Agnès Varda demeurent les seules cinéastes femmes en activité en France, au milieu des années 1950 .

photographe puis suit des cours d'histoire de l'art à l'École du Louvre, jusqu'en 1950, avant de devenir photographe. Quelques années après la réalisation de son premier long-métrage, *La Pointe Courte* en 1954, un mouvement cinématographique d'envergure auquel elle sera par la suite associée émerge, la Nouvelle Vague. Deux films présentés au Festival de Cannes 1959, *Les 400 coups* de François Truffaut et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais et Marguerite Duras, marquent l'histoire du cinéma par leurs formes particulièrement innovantes, en rupture avec le cinéma traditionnel, et ouvrent la voie à une nouvelle génération de cinéastes souhaitant s'éloigner des codes du cinéma classique. Agnès Varda côtoie ses membres fondateurs et s'en rapproche formellement dans des films comme *Cléo de 5 à 7* (1962) ou *La Pointe Courte*, réalisé quatre ans avant la naissance du mouvement, où la cinéaste sort déjà des studios de cinéma afin de filmer les rues d'un quartier de pêcheurs à Sète. Même si Varda est aujourd'hui presque toujours citée parmi les membres de la Nouvelle Vague, elle s'en éloigne par bien des aspects. Tout d'abord, elle est quasiment la seule cinéaste de leur génération à mettre en scène des personnages de femmes dotés d'une importante subjectivité. Agnès Varda refuse la mise en scène stéréotypée des corps féminins érotisés, présente chez des cinéastes comme Éric Rohmer (les gros plans sur les jambes du jeune personnage de *La Collectionneuse*, 1967) ou Jean-Luc Godard (la contemplation fétichisée d'Anna Karina dans *Le Petit Soldat*, 1963), pour n'en citer que deux. La Nouvelle Vague, à la fois comme mouvement esthétique et critique moderne, est considéré comme un bouleversement dans l'histoire du cinéma français et mondial, à tel point qu'une certaine *doxa* se construit autour de cette époque donnée comme décisive alors que pourtant particulièrement misogyne. C'est ce qu'affirme la chercheuse Geneviève Sellier dans l'ouvrage qu'elle accorde à ce mouvement et dont le titre parle de lui-même, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* :

Cet androcentrisme traverse l'ensemble des textes cinéphiliques français. Il anticipe et explique en partie l'androcentrisme du cinéma de la Nouvelle Vague. Le « je » des revues cinéphiliques est l'expression sans complexe d'une subjectivité masculine qui se pense universelle.⁴

Inutile de préciser que les critiques des « Jeunes Turcs » des *Cahiers* ne portent sur aucun film réalisé par des femmes, les seules évoquées étant les actrices, perçues comme de simples objets du désir et du regard masculin des cinéastes et des spectateurs. Ensuite, les cinéastes du mouvement se caractérisent par une très grande cinéphilie, renforcée par le fait qu'ils sont

⁴ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, coll. Cinéma et Audiovisuel, Paris, 2005, p.60.

aussi critiques de cinéma. Ils passent leur temps libre dans les salles obscures à découvrir des films venant du monde entier. Contrairement à eux, Agnès Varda commence sa carrière comme photographe de théâtre, capturant les pièces de son ami Jean Vilar au Théâtre National Populaire. De plus, ses influences culturelles sont plus traditionnelles que celles de ses contemporains, la cinéaste cultive un intérêt tout particulier pour la littérature, le théâtre et la peinture, différents arts qui influent sur son œuvre cinématographique. Ce décalage entre la culture moderne des cinéastes de la Nouvelle Vague et la culture, plus classique, d'Agnès Varda, ne fait que renforcer l'écart déjà existant entre la cinéaste et ses contemporains, ce dont elle a conscience :

Ces fameux *Cahiers* dont je ne savais rien, j'en rencontrai pour la première fois quelques membres un soir de l'hiver 54-55, car ils avaient demandé à voir Resnais qui les reçut chez lui. C'était le temps du montage de *La Pointe Courte*. Comme je ne connaissais pas ces jeunes gens, c'est seulement sur un vague souvenir de leurs visages (mieux identifiés plus tard) que je crois pouvoir dire que Chabrol, Truffaut, Rohmer (qui avait un autre nom), Brialy, Doniol-Valcroze et Godard étaient réunis ce soir-là. Je suivais mal la conversation. Ils citaient mille films et proposaient je ne sais quoi à Resnais, tous parlant vite, bavardant avec animation, assis partout y compris sur le lit. Moi j'étais là comme par anomalie, me sentant petite, ignorante, et seule fille parmi les garçons des *Cahiers*⁵.

Cette anecdote racontée par la cinéaste dans *Varda par Agnès* illustre bien une certaine misogynie des membres de la Nouvelle Vague qui, même si certains développeront, plus tard une amitié avec Agnès Varda – en l'occurrence Alain Resnais, Jacques Rivette et Jean-Luc Godard – cultivent un entre soi masculin en l'excluant de la conversation.

La chercheuse Nathalie Mauffrey explique qu'à cause de l'héritage assez misogyne de la Nouvelle Vague, peu de travaux d'envergure sont écrits sur la cinéaste qui semble ainsi boudée par le milieu universitaire français, jusqu'à récemment⁶. Seules deux monographies sont écrites en langue française, toutes deux assez récentes. La première est issue d'un colloque organisé en 2013 par les chercheurs et chercheuses Antony Fiant, Roxane Hamery et Eric Thouvenel, qui donne lieu à un ouvrage intitulé *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*⁷ ; où

⁵ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994, p.13.

⁶ « Une certaine misogynie du milieu cinématographique français associée au caractère ludique et léger des films d'Agnès Varda ainsi que son goût pour le bavardage et enfin l'extrême hétérogénéité d'une œuvre qui va jusqu'à contaminer la coiffure et les codes vestimentaires de la cinéaste expliquent certainement cette réception paradoxale et une certaine réticence à prendre au sérieux ses facéties. Preuve que nul n'est prophète en son pays, il faut aller « outre-mère » pour trouver enfin des analyses plus nombreuses et des monographies conséquentes sur le cinéma d'Agnès Varda de la part d'universitaires anglo-saxonnes ». Nathalie Mauffrey, *La cinécriture d'Agnès Varda : Pictura et poesis*, thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte de l'image, dir. Claude Murcia, 2017, p.28.

⁷ Antony Fiant, Roxane Hamery, Eric Thouvenel, *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2013.

d'autres universitaires analysent différents aspects aussi bien de son œuvre cinématographique que de son travail d'artiste visuelle. Ensuite, la plus récente est celle écrite par Nathalie Mauffrey, en 2021, *Le cinéma d'Agnès Varda : Pictura et Poesis*⁸, d'après sa thèse, où elle revient sur l'entièreté de la carrière de Varda cinéaste et étudie, plus particulièrement, la *cinécriture*. À l'exception de ces deux monographies, il n'en existe aucune autre en France, alors qu'en comparaison, des dizaines d'ouvrages ont été écrits sur les cinéastes masculins de la Nouvelle Vague, contemporains d'Agnès Varda. Dans le monde anglo-saxon, les monographies portant sur son œuvre sont plus nombreuses et plus fournies. Les trois chercheuses qui se penchent sur son travail, Kelley Conway⁹, Alison Smith¹⁰, Delphine Benezet¹¹ et Rebecca J. DeRoo¹², empruntent toutes les trois aux *gender studies* afin de souligner et d'étudier la perspective féministe au cœur de son travail. Dans les monographies françaises, seulement quelques chapitres d'*Agnès Varda, le cinéma et au-delà*¹³ évoquent son engagement féministe et l'influence de celui-ci sur la forme de ses films. Nathalie Mauffrey refuse, quant à elle, d'utiliser une approche féministe pour expliquer les œuvres de la cinéaste, trouvant cela réducteur. Ainsi, cette différence importante caractérise le décalage entre la perception de la cinéaste dans le monde de la recherche anglophone et francophone. L'émergence des études féministes sur le cinéma, aux Etats-Unis et en Angleterre, au milieu des années 1970, est un moment charnière pour la recherche universitaire locale : le féminisme devient un objet d'étude sérieux et légitime pour analyser un film. Au niveau de la recherche française, ce n'est pas du tout le cas ; influencée par la tradition auteuriste de la naissance de la critique et de la théorie française des années 1960, dans les *Cahiers du Cinéma*, les chercheurs français se montrent réticents à faire entrer l'approche féministe au sein des disciplines universitaires. C'est l'une des raisons qui permettrait d'expliquer le manque d'intérêt pour l'œuvre de la cinéaste en France de la part de théoriciens et chercheurs.

Dans le monde anglo-saxon, quelques chapitres d'ouvrages analysent des films d'Agnès Varda à travers une approche féministe et esthétique. C'est le cas du chapitre écrit par Susan Hayward sur la *cinécriture* féminine dans *Sans toit ni loi*, dans l'ouvrage collectif

⁸ Nathalie Mauffrey, *Le cinéma d'Agnès Varda : Pictura et poesis*, Presses d'Aix-Marseille Université, 2021.

⁹ Kelley Conway, *Agnès Varda*, University of Illinois Press, Chicago, 2015.

¹⁰ Alison Smith, *Agnès Varda*, Manchester University Press, 1998.

¹¹ Delphine Benezet, *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and eclecticism*, Columbia University Press, London & New York, 2014.

¹² Rebecca J. DeRoo, *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, University of California Press, Oakland, 2018.

¹³ Antony Fiant, Roxane Hamery, Eric Thouvenel, *op.cit.*

*French Film, Texts and Contexts*¹⁴, ainsi que celui qui lui est réservé dans l'analyse que fait Cybelle H. McFadden de plusieurs œuvres de femmes cinéastes françaises, dont Agnès Varda, dans *Gendered Frames, Embodied Cameras : Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiwenn*¹⁵. Enfin, son nom est plusieurs fois mentionné dans divers livres sur les femmes et le cinéma, les femmes cinéastes, ainsi que dans des catalogues imprimés de festivals auxquels elle a participé. Quant aux ouvrages théoriques et esthétiques qui s'intéressent au cinéma de Varda, il est important de souligner qu'ils sont extrêmement peu nombreux jusqu'à la fin des années 2000 alors que la cinéaste commence sa carrière dans les années 1950. Il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un oubli, mais plutôt d'une absence de considération ou d'intérêt pour son œuvre qui n'est pas considérée comme théoriquement intéressante, tout du moins en France. Sa présence dans des ouvrages comme *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*¹⁶ ou *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*¹⁷ semble pertinente et pourtant son nom n'y est même pas mentionné. En 2007, paraît le recueil *Leçons de cinéma*¹⁸, compilation de leçons de cinéma données au Festival de Cannes depuis 1991, réunissant des grands noms du cinéma contemporain, tous masculins, tels que Theo Angelopoulos, Sydney Pollack, Bertrand Tavernier, Wong Kar-Wai,... parmi eux une seule femme, Agnès Varda : alibi pseudo-féministe ou réel intérêt pour ses dires ? En tout cas, c'est la première fois que ses propos théoriques sur son œuvre sont mis en lumière. Elle est aussi absente des dictionnaires sur le cinéma.

En France, l'ouvrage déjà mentionné, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*¹⁹, de Geneviève Sellier, est pionnier dans l'analyse *gender* et féministe d'un mouvement cinématographique aussi canonisé que la Nouvelle Vague. La chercheuse propose à la fois une analyse des contextes culturel, historique et social d'émergence de cette nouvelle génération de cinéastes, qu'elle lie à des questions féministes ; mais aussi une étude minutieuse de plusieurs films clés ainsi que des personnages et des structures de récits qu'ils

¹⁴ Susan Hayward, « Beyond the gaze and into femme-filmécriture : Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985) » in *French Film Texts and Contexts* (2nd edition), Susan Hayward, Ginette Vincendeau (dir.), Routledge – Taylor & Francis Group, p.269-280.

¹⁵ Cybelle H. McFadden, *Gendered Frames, Embodied Cameras: Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiwenn*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2014.

¹⁶ David Vasse, *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2008.

¹⁷ Almut Steinlein, *Une esthétique de l'authentique : les films de la Nouvelle Vague*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007.

¹⁸ Antoine de Baecque (dir.), *Leçons de Cinéma*, Éditions Panama, 2007.

¹⁹ Geneviève Sellier, *op.cit.*

mettent en scène. Ainsi, une approche historique et culturelle trouve sa place dans cette réflexion sur le féminisme dans le cinéma d'Agnès Varda.

Ce travail de recherche interroge les œuvres que la cinéaste ne considère pas encore comme féministes, tout comme celles dont le propos est revendiqué par la cinéaste. Je montrerai que certains films, qui, bien qu'ils ne soient pas, dès le départ, considérés comme féministes par la cinéaste, relèvent pourtant d'une logique de déconstruction des formes traditionnelles, qui peut être liée à une démarche féministe. Pour les étudier, trois approches seront mêlées, de manière à proposer des analyses les plus précises possibles. Tout d'abord, une approche féministe sera essentielle puisque c'est le point de départ de ce travail. Les rapports et les représentations de genre dans nombre de ses films seront interrogés, ainsi que les thèmes et motifs visuels qui permettent de dénoncer l'oppression patriarcale subie par les personnages féminins qu'elle met en scène. L'analyse portera aussi sur la manière dont la cinéaste bouleverse les normes visuelles et dote les personnages, le film et le spectateur d'un nouveau regard. Pour cela, je m'appuierai sur plusieurs ouvrages de référence, mêlant eux aussi analyse filmique et approche féministe. En cela, les théories féministes du cinéma constituent des références principales pour alimenter cette recherche.

Du côté anglo-américain, l'article fondateur de Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif »²⁰, publié en 1975 dans la revue *Screen* sera utilisé afin de montrer en quoi le cinéma d'Agnès Varda s'éloigne des codes de représentation traditionnels et en particulier du *male gaze*. Celui de Teresa de Lauretis, « Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema »²¹, paru dix ans plus tard, en 1985, dans *The New German Critique*, permettra d'ouvrir la réflexion sur l'existence d'une écriture ou d'une esthétique féminine au cinéma. Cette question a d'ailleurs connu un regain d'intérêt dans le milieu universitaire français ces dernières années avec la parution de l'ouvrage d'Iris Brey, *Le regard féminin – une révolution à l'écran*²² (2020), où elle inclut Agnès Varda dans le corpus qui lui permet de définir le concept qu'elle étudie. Cette recherche s'interrogera sur la légitimité à classer la cinéaste dans ce type de catégorisation et tentera de prolonger la réflexion à ce propos. Ensuite, des ouvrages portant sur des questions plus spécifiques, étudiant l'œuvre de Varda par le prisme d'une double approche esthétique et féministe seront utiles afin de s'appuyer sur des analyses existantes. La référence principale en la matière est la réflexion portée par Sandy

²⁰ Laura Mulvey, « Plaisir Visuel et cinéma Narratif » in *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Éditions Mimésis (2018), Paris, 1975.

²¹ Teresa de Lauretis, « Aesthetic and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema », *New German Critique*, Winter, 1985, N°34, p. 154-175.

²² Iris Brey, *Le Regard féminin – Une révolution à l'écran*, Éditions de l'olivier, Paris, 2020.

Flitterman-Lewis dans *To Desire Differently, Feminism and French Cinema*²³ où elle étudie les œuvres de trois cinéastes françaises : Germaine Dulac, Marie Epstein et Agnès Varda. La chercheuse observe la manière dont leurs travaux sont tous trois formellement et narrativement empreints du féminisme de leurs aînées.

Ensuite, les raisons de l'évolution de sa filmographie, liées aux bouleversements politiques dont elle est témoin, seront aussi questionnées grâce à une analyse du contexte historique dans lequel elle évolue. Pour cela, la lecture d'ouvrages d'histoire des féminismes a été nécessaire. Le plus pertinent, dans le cadre de la recherche, est sans doute celui co-écrit par Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge (une histoire des féminismes de 1789 à nos jours)*²⁴. La partie accordée à ce que l'on nomme communément la « seconde vague » du féminisme en France et qui correspond à l'éveil militant de Varda, a permis de rendre clairs certains concepts tels que *l'écriture féminine*, qui avant de devenir un sujet de débat dans les théories féministes du cinéma, l'est d'abord en littérature. L'ouvrage revient sur le développement de la pratique de la vidéo militante dans les années 1970 en France – mouvement qui sera d'ailleurs évoqué au fil de la recherche afin de questionner les liens et les différences entre la pratique féministe de la vidéo et les films que Varda réalise à la même époque et qui sont diffusés dans un circuit commercial. À titre de comparaison, le visionnage de plusieurs vidéos féministes telles que *Maso et Miso vont en bateau* (1975) du collectif Insoumuses ou *Y'a qu'à pas baiser* (1971) de Carole Roussopoulos a permis de dresser une analyse comparative entre la vidéo d'Insoumuses et *Réponses de Femmes* (1975), ciné-tract d'Agnès Varda qui semble léger face à l'objection visuelle produite par ces vidéos militantes. Ce sont ces arguments que l'on retrouve dans les critiques parfois acerbes du film, écrites par d'autres militantes féministes et relevées dans la thèse d'Hélène Fleckinger, *Vidéo et cinéma saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*²⁵. Puis, pour comprendre l'évolution de son engagement féministe à travers le temps, les nombreux entretiens et interviews donnés par la cinéaste à la presse générale ou spécialisée sur son œuvre constituent une source centrale. La cinéaste produit une forme d'auto-théorie à la fin de sa vie de cinéaste et artiste : elle revient sur sa filmographie et

²³ Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently, Feminism and the French Cinema* (Expanded Edition), Columbia University Press, New York, 1996.

²⁴ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge (une histoire des féminismes de 1789 à nos jours)*, La Découverte, Paris, 2020.

²⁵ Hélène Fleckinger, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, dir. Nicole Brenez, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011.

l'analyse. En effet, dès 1994, avec l'ouvrage *Varda par Agnès*²⁶, elle revient sur sa carrière et sur ses films. C'est à l'époque, un acte important pour une cinéaste femme, de se positionner comme créatrice totale, au même titre que ses collègues masculins.

Enfin, la dernière approche est la plus évidente et l'une des plus importantes : c'est l'approche esthétique, qui, à travers l'analyse filmique sera omniprésente dans le travail de recherche. Même si le féminisme est aussi un objet théorique, la manière dont il influence la pratique et parvient à devenir cinématographique sera étudié : c'est en remodelant le langage cinématographique lui-même que la cinéaste tente de déconstruire les formes traditionnelles. Les analyses filmiques seront un outil principal afin de tenter de comprendre ce qui rend le cinéma d'Agnès Varda féministe. Le travail cherchera à montrer que la cinéaste est en constante élaboration d'un langage cinématographique novateur et personnel qui repose davantage sur des éléments tels que le cadrage des plans, les mouvements de caméra, le travail de la couleur ou le montage, plutôt que sur le scénario. Ainsi, l'étude de la *cinécriture*, concept central de l'écriture cinématographique d'Agnès Varda, sera au cœur du travail. Elle propose plusieurs définitions de ce terme qu'elle invente, au début assez vastes : « la cinécriture, ce n'est pas le scénario, c'est entre les balades toute seule, les choix, l'inspiration, les mots qu'on écrit, le tournage, le montage : le film se fait à tous ces moments-là »²⁷, puis de plus en plus précises. Sandy Flitterman-Lewis explique que la *cinécriture*, c'est simplement l'écriture cinématographique ; Varda s'intéresse moins à l'histoire en elle-même qu'à la manière de dire visuellement cette histoire, de la transformer en images.

Comment Agnès Varda construit-elle une œuvre répondant à une politique des formes propice à l'incarnation de son engagement féministe à l'écran, à travers une écriture cinématographique personnelle, la *cinécriture* ?

Tout d'abord, dès le milieu des années 1960, Agnès Varda réalise des œuvres visuellement novatrices qui ouvrent une brèche politique dans son cinéma lui permettant d'affirmer explicitement son féminisme, en lui offrant un relais à l'écran. Dans cette partie, j'analyserai plusieurs films qu'elle réalise entre les années 1960 et les années 1970, soit *Le Bonheur* (1965), *L'Une chante, l'autre pas* (1977) et le court-métrage *Réponses de femmes*. Je montrerai que Varda joue avec le double sens des images et avec différents clichés visuels liés

²⁶ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op.cit.*

²⁷ Agnès Varda citée par Paule Lejeune dans *Le cinéma des femmes*, Atlas/Lherminier, Paris, 1987, p.158.

à une culture visuelle précise. Ensuite, la cinéaste parvient à interroger et à bouleverser les normes visuelles grâce à une triple ré-articulation du regard qui participe à l'élaboration d'une politique des formes discursives. Les films *Cléo de 5 à 7* (1962), *L'Opéra-Mouffe* (1958) puis *Sans toit ni loi* (1985) et *Jane B. par Agnès V.* (1988) me serviront à montrer en quoi la cinéaste interroge en permanence les procédés traditionnels de vision et tente de les déconstruire pour proposer d'autres alternatives. Ainsi, la cinéaste est en constante élaboration d'un langage cinématographique qui lui soit personnel et intime à travers la *cinécriture*. Je me demanderai s'il s'agit d'un art poétique féministe ou féminin. Je reviendrai sur la définition de la *cinécriture* et son évolution et étudierai le film que la cinéaste considère être sa *cinécriture* la plus aboutie, *Sans toit ni loi*.

Chapitre 1 : La politisation du cinéma d'Agnès Varda dans les années 1960.

En 1961, Agnès Varda est invitée à Cuba par l'Institut du cinéma cubain (ICAIC), quatre ans après l'arrivée de Fidel Castro au pouvoir ; elle y réalise *Salut les Cubains*, photomontage d'une vingtaine de minutes. De retour à Paris, elle développe « quelque trois mille photographies »²⁸ et décide d'en monter certaines afin d'en faire un film-hommage à la ville de Cuba. Pour cela, elle applique la technique du banc-titre, utilisée dans le cinéma d'animation : « la caméra [est] suspendue à la verticale au-dessus des photographies [et] le son est reporté sur dispositif optique, afin de calculer le nombre d'images d'après le rythme »²⁹. Grâce à cet outil, Varda réalise un film musical où le défilement des images répond aux sonorités musicales ainsi qu'au rythme des voix-off. Ce petit film présente à la fois la ville, ses habitants et habitantes, son organisation politique ainsi que sa culture. Le commentaire de Michel Piccoli et d'Agnès Varda est caractérisé par de petites touches d'humour, rendant le visionnage à la fois plaisant et instructif pour le spectateur. Plusieurs séquences représentent d'ailleurs des Cubains dansant, la technique du banc-titre permettant de reconstituer leurs mouvements. La cinéaste affirme sa subjectivité dans ce court-métrage et refuse l'objectivité de la voix-off que revendiquent les documentaires traditionnels au profit d'un commentaire personnel et poétique.

Elle propose un témoignage de son voyage mais aussi du climat politique de Cuba, quatre ans après la révolution. Il n'y a aucun parti-pris idéologique explicite malgré une certaine ironie qui caractérise le montage et le commentaire du film. Varda accorde une attention particulière aux stéréotypes automatiquement associés à Cuba tels que la chaleur, le décor paradisiaque, la mode des chapeaux d'hommes, les cigares,... Tous ces stéréotypes sont mis en scène de manière ironique à travers la construction de ce court-métrage : les clichés sont mis à distance par le montage et les voix-off : ainsi, une photographie réaliste d'habitants cubains répond souvent à une image de carte postale. Enfin, le commentaire de Piccoli ignore les « mutations récentes, se réfère à la nature éternelle de Cuba »³⁰ alors que celui de Varda évoque des événements et met en lumière des éléments qui ont changé depuis la révolution.

La parataxe du montage et le refus d'un commentaire argumentatif et construit permettent d'inventer une forme originale de témoignage qui explore la réalité

²⁸ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op.cit.*, p.133.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sylvain Dreyer, « *Salut les Cubains*, une poétique du témoignage » dans *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*, (dir.), *op.cit.* p. 66.

politique de biais, par l'attention à la vie quotidienne, à la sensualité, à l'ironie et à la poésie.³¹

La parataxe est un procédé syntaxique qui consiste à juxtaposer deux propositions sans lien logique explicite. Ici, on peut parler d'un montage paratactique puisque des images se suivent sans qu'elles soient liées. *Salut les Cubains* convoque un spectateur actif qui doit comprendre l'ironie mise en scène par le photomontage. Varda propose ainsi un témoignage politique : le contraste entre la réalité cubaine et ses clichés, dans une forme originale, lui permet de porter attention à des éléments que l'on retrouve dans toutes ses œuvres : « la vie quotidienne, la sensualité (...) et la poésie ». En cela, elle crée des formes qui invitent le spectateur à réfléchir.

Quelques années plus tard, en 1967, alors qu'Agnès Varda voyage avec Jacques Demy en Californie, pour la promotion des *Créatures* (1966) au Festival de San Francisco, elle assiste à de nombreuses contestations politiques locales, notamment contre la guerre du Vietnam. La cinéaste affirme à ce propos : « cette Amérique-là, celle de 67, avec ses *flower children*, ses propositions de *peace and love* et ses révoltes, nous faisaient changer notre façon de voir. »³². L'œuvre de Varda sera marquée par l'esthétique hippie qu'elle découvre aux Etats-Unis : les films qu'elle réalise là-bas sont particulièrement colorés (*Uncle Yanco*, 1967) et fleuris (*Lions Love*, 1969) – deux caractéristiques visuelles que l'on retrouvera d'ailleurs dans *L'une chante, l'autre pas*, quelques années plus tard – mais témoignent surtout du climat politique local. Ainsi, en 1968, elle rencontre des dirigeants du mouvement révolutionnaire des Black Panthers et décide de réaliser un documentaire éponyme autour de leur lutte pour la libération d'un de leurs membres fondateurs, Huey Newton. Le projet est à l'origine une commande de la télévision française qui ne diffusera finalement jamais le court-métrage.

Il me semblait capter quand je les filmais une prise en charge d'eux-mêmes qui avait une belle équivalence en les Femmes découvrant qu'elles pouvaient elles-mêmes penser la théorie et organiser l'action sans le secours des anciens penseurs. Pour les Femmes, malgré les coups de frein de l'Histoire du féminisme, les choses avancent mieux que pour les Noirs.³³

En dressant cette comparaison entre le mouvement révolutionnaire afro-américain et entre celui des femmes, bien qu'elle soit à nuancer en bien des aspects, Varda explique ce qui l'a poussé à filmer les Black Panthers. La réalisation de ce court-métrage permet de voir à quel

³¹ *Ibid.*, p.69.

³² Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op.cit.*, p.93.

³³ *Ibid.*, p.95.

point les différents séjours de la cinéaste en Amérique, la sensibilisent à de nombreux bouleversements politiques ; sensibilisation qui va de pair avec un désir de prendre sa caméra pour témoigner de moments historiques précis particulièrement importants. La politisation de la cinéaste est très influencée par cette documentation des mouvements politiques locaux. Ce n'est pas un hasard si *Le Bonheur*, qu'elle réalise en 1965, intervient après *Salut les Cubains*, où elle joue déjà avec les clichés associés au pays. Dans ce film, la cinéaste investit les clichés associés au bonheur domestique et féminin.

A) *Le Bonheur* : un regard subversif sur l'imagerie publicitaire du travail domestique non-rémunéré.

Le Bonheur est le troisième long-métrage d'Agnès Varda, pour lequel elle obtient plusieurs prix : l'Ours d'argent au Festival de Berlin et le prix Louis Delluc. Ce film met en scène une famille française traditionnelle dans laquelle Thérèse, – interprétée par Claire Drouot –, couturière et mère de famille, s'occupe des tâches ménagères et du soin de ses deux enfants. Mais son mari François – Jean-Claude Drouot – entame une liaison avec une autre femme, Émilie – Marie-France Boyer. Lorsqu'il révèle l'adultère à sa femme, celle-ci meurt aussitôt dans d'étranges circonstances. Après le décès de Thérèse, François épouse Émilie et la vie de famille continue paradoxalement avec le même calme qu'auparavant.

Cette fin brutale, qui met en scène le remplacement d'une femme par une autre a beaucoup choqué les spectateurs et spectatrices de l'époque. Varda refuse d'ailleurs toute analyse psychologique des personnages. C'est ce qu'explique la chercheuse Rebecca J. DeRoo : « les critiques et les historiens du cinéma se sont concentrés principalement sur l'histoire du *Bonheur*, soit en louant le film pour sa célébration tragico-romantique de l'amour hors-mariage, soit en le condamnant pour son mépris de la morale traditionnelle »³⁴. C'est une des raisons qui fait du *Bonheur*, un film à la réception mitigée.

L'esthétique du film a aussi été reprochée à la cinéaste, considérée comme contradictoire par rapport à l'histoire tragique racontée. *Le Bonheur* est un film particulièrement coloré : la gamme chromatique se rapproche de celle de la peinture impressionniste, avec une utilisation importante des couleurs primaires dans la composition des plans ou dans les transitions de montage. Selon la chercheuse Sandy Flitterman-Lewis,

³⁴ Rebecca J. DeRoo, *op.cit.*, p.51. Citation ici traduite en français.

« d'emblée, cette couleur, accompagnée d'accents mozartiens sur la bande sonore, signale la distance contemplative que le film exige de son spectateur. »³⁵

Cette « distance contemplative » est présente dans les deux séquences qui seront ici analysées³⁶. Elles mettent en scène la répétition des gestes domestiques effectués par les deux femmes créant ainsi une forme de chorégraphie. La première séquence se situe au début du film et l'autre à la fin, Thérèse et Émilie y effectuent les mêmes tâches ménagères. La mise en scène de ces deux séquences miroir, qui symbolisent le remplacement féminin, parvient à faire basculer ces gestes dans l'extra-quotidien : ils sont si répétés qu'ils perdent leur aspect naturel et invitent le spectateur à réfléchir. Les formes deviennent discursives. En effet, l'aliénation des mouvements du quotidien est montrée grâce à la mise en rythme des gestes, accentuée par le montage saccadé et rapide. Cependant, la cinéaste reprend ironiquement, dans ces deux séquences, tout comme dans le reste du film, des codes publicitaires qui renvoient à une culture visuelle précise des années 1960. Mais au-delà de la critique, Varda poétise surtout le geste domestique et le transforme en chorégraphie des mains.

1- La mise en rythme des gestes.

Tout d'abord, l'aliénation des mouvements du quotidien est montrée grâce à la mise en rythme des gestes, accentués par le montage saccadé et rapide. Ces séquences illustrent l'exploitation des deux femmes par le travail domestique. Plusieurs éléments permettent de l'analyser ainsi. En effet, ces deux séquences en miroir sont très courtes, leur montage est rapide et saccadé. Les gros plans s'enchaînent sans transition ni raccord autres que la récurrence des mains travailleuses dans le champ. Les deux séquences comptent huit plans en seulement quarante secondes. Cela place le spectateur face à une succession de tâches ménagères rythmée et rapprochée du travail à la chaîne.

³⁵ Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently, Feminism and French Cinema*, *op.cit.*, p.232. Citation ici traduite en français.

³⁶ Je m'appuie principalement sur l'analyse de ces deux mêmes séquences par Rebecca J. DeRoo, *op.cit.*



Thérèse.

De plus, un autre élément participe à exprimer visuellement l'aliénation des tâches ménagères. Dans tous les plans illustrant des activités domestiques, les corps de Thérèse et d'Émilie ne sont pas représentés en entier. Elles n'existent que par les mouvements de leurs mains : c'est une déshumanisation radicale que propose ici Agnès Varda en réduisant les deux femmes à leurs seules mains. Ces plans sont des synecdoques, une « figure de rhétorique procédant par extension ou restriction de sens d'un terme : l'espèce pour le genre, la matière pour l'objet, le particulier pour le général »³⁷ ou ici, les mains pour représenter les femmes. Ces mains sont anonymes car aucune individualité n'est requise pour effectuer ces travaux domestiques. Des mains peuvent facilement en remplacer d'autres, sans que cela ne change quoi que ce soit. L'échelle de plan, très serrée, ne laissant dans le cadre que l'activité effectuée par les mains laborieuses, souvent placées au centre, accentue cette dépersonnalisation. Leurs gestes, leurs mouvements restent les mêmes et se répètent : les mains sont sans cesse en mouvement dans le plan : elles pétrissent le pain, font le lit, découpent du tissu... Leur rythme est décuplé par la présence du thème musical du film, Mozart interprété Jean-Michel Defaye, qui accompagne les deux séquences, tel un leitmotiv soulignant l'aliénation des gestes répétitifs. Les plans se répètent et se répondent puisque les deux femmes effectuent les mêmes gestes, la seconde remplaçant la première. Si le thème du *Bonheur* se fait entendre lors de ces deux séquences, cela souligne l'importance qu'elles ont dans la construction du film.

³⁷ Définition proposée par le *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) en ligne, consulté le 10 mai 2021 : <https://www.cnrtl.fr/definition/synecdoque>.



Thérèse

Émilie

Enfin, le motif de la répétition est doublé par le montage du film en général. La place des deux séquences au sein de la narration est caractéristique. La première séquence a lieu à la vingtième minute du film et la seconde, à la toute fin, quelques minutes avant le générique alors que Thérèse s'est suicidée et qu'Émilie l'a remplacée aussi bien dans le cœur du mari qu'après de ses enfants. Ces deux séquences sont construites en miroir, elles forment un chiasme.

2- Un ancrage dans la culture publicitaire des années 1960.

En effet, la cinéaste reprend, dans ces deux séquences et dans le reste du film, des codes publicitaires qui renvoient à une culture visuelle précise, celle de la publicité des années 1960. Les femmes, après avoir joué un rôle clé dans l'organisation économique et sociale de la Seconde Guerre mondiale, sont rapidement renvoyées dans la sphère privée, priées de s'occuper des enfants et de la maison : en cela, les années 1960 réaffirment la division traditionnelle des rôles de genre. C'est pourquoi la société de consommation cherche à s'adresser à un public féminin, à travers la publicité qui présente des produits ménagers ou de soin pour les enfants en mettant en scène un bonheur domestique idéalisé. Les annonces tentent d'émouvoir la mère de famille afin qu'elle ait envie d'acheter le produit qui pourrait lui permettre d'accéder à un bonheur domestique suprême. C'est cette vision du bonheur illusoire et véhiculée par l'imagerie collective que Varda cherche à dénoncer ici.



À titre de comparaison, les similarités entre cette publicité pour le savon multi-usage *Paic*³⁸ et les séquences du *Bonheur* sont nombreuses : la fragmentation des mains et l'échelle de plan toujours très serrée, sont les mêmes. La main est au centre du plan et travaille : elle fait la vaisselle, caresse le paquet de savon. La femme filmée garde son alliance tout en travaillant : la domesticité allant de pair avec la conjugalité ; une bonne mère de famille étant forcément une bonne épouse. Ces mouvements répétés dans *Le Bonheur* forment comme une chorégraphie des mouvements quotidiens spécifiques à l'époque. Rebecca J. DeRoo affirme que Varda reprend ici l'imagerie de la *serving hand* : la main de la mère et de l'épouse est isolée du corps de la femme. Cette image était fréquemment utilisée lors de campagnes publicitaires pour des produits d'entretien dans les magazines féminins tels que *Marie-Claire* et *Elle* ». ³⁹

En reprenant cette culture visuelle, la cinéaste parvient à la critiquer. Même si ces plans publicitaires sont similaires à ceux du *Bonheur*, ils ne sont pas identiques. En effet, les images de la publicité valorisent une vision du bonheur domestique féminin illusoire qui tente de faire rêver les femmes. Le court-métrage publicitaire met en scène des mains de femme manucurées et soignées faisant la vaisselle car le savon serait si efficace et si doux que la manucure resterait intacte. La vaisselle, tâche aliénante, est ainsi transformée en une activité glamour et séduisante alors que dans *Le Bonheur*, l'image ne cherche ni à toucher la spectatrice ni à la séduire. Les critiques sur la mise en scène du film, considérée, à sa sortie comme ridicule, s'expliquent : la cinéaste peint le bonheur comme il est vanté et décrit dans les magazines féminins ou dans les publicités de l'époque. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si elle engage les comédiens – la famille Drouot, jouant François, Thérèse et leurs enfants – après les avoir vus en couverture de *Marie-Claire*.



Thérèse

Émilie

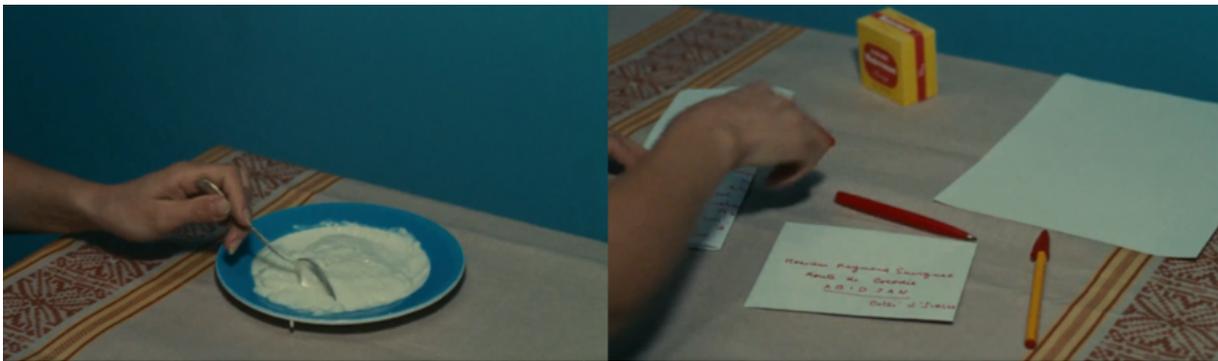
³⁸ Publicité de la fin des années 60 pour le produit d'entretien *PAIC*, vidéo publiée sur *Youtube* le 28/10/2016, visionnée le 4/11/2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=wPN-sUeEs14>.

³⁹ Rebecca J. DeRoo, *op. cit.*, p.55. Citation ici traduite en français.

Au lieu de glorifier le travail ménager comme le font les publicités, ces techniques filmiques véhiculent le sentiment d'un travail domestique constant et perpétuellement inachevé, qui sape le sentiment d'accomplissement et dépeint des aspects du travail ménager que les publicités cherchaient à dissimuler.⁴⁰

3- Poétisation du geste domestique.

La répétition des plans de gestes manuels créent un rythme et le montage rapide et saccadé qui l'accompagne rend le mouvement chorégraphique. Grâce à la construction du montage en chiasme ainsi que de la figure de la synecdoque pour figurer le travail domestique, la cinéaste transforme le trivial en poésie. Le quotidien des tâches ménagères est représenté dans le film, il participe à la création de l'œuvre.



Émilie

Ces plans deviennent des tableaux animés. Les deux séquences sont mises en valeur par la présence de rimes visuelles : le mur est de couleur bleu, couleur qui sera d'ailleurs reprise par touches dans le plan. Ainsi, ci-dessus, l'assiette de yaourt est du même bleu que le mur. De même que le rouge du capuchon du stylo (sur le photogramme de gauche) se retrouve sur l'enveloppe ainsi que sur la petite boîte et sur la nappe ; tout comme le jaune. Ces plans de gestes manuels sont composés avec une telle précision chromatique et esthétique qu'ils ressemblent à des tableaux, et plus précisément, à des natures mortes.

D'images idéalisées d'un bonheur domestique permis par la femme-épouse qui effectue des tâches répétitives, le sourire aux lèvres et les ongles vernis, on passe à une chorégraphie de gestes aliénants, qui nient et refusent toute individualité aux détentrices des *servicing hands*. L'ironie de Varda est présente, subtilement, dans la construction du film et

⁴⁰ Ibid.

surtout dans l'alternance, sans jugement aucun, entre scènes avec Thérèse et scènes avec Émilie.

Cette contradiction entre les clichés de la vie intérieure et les images de la vie vécue, c'est le sujet de mon film, il me semble. Ce qui a déplu à tant de femmes et même à certaines féministes, c'était derrière les couleurs, les formes « jolies » du bonheur (selon l'iconographie de la presse, la publicité et les bonnes images d'autrefois), c'était derrière cela, le constat très cruel du remplacement possible : une femme-épouse devient la femme-épouse et remplace normalement la précédente pourvu qu'elle accomplisse les mêmes gestes.⁴¹

Cette remarque de la cinéaste permet de souligner que les arguments utilisés pour critiquer le film ne reposent que sur une logique textuelle et n'analysent les images que par rapport au scénario. Les images ne sont pas interrogées. Pourtant, à travers cette mise en scène à première vue lisse et stéréotypée, Varda critique une imagerie particulière, celle de « l'iconographie de la presse, [de] la publicité et [des] bonnes images d'autrefois » à laquelle renvoie cette œuvre. Ainsi, cette reprise de codes visuels spécifiques n'est pas anodine : la dénonciation, par la cinéaste, de la représentation de la cellule familiale traditionnelle passe par la mise en scène puisque c'est la publicité qui nourrit ce mythe patriarcal reposant sur l'aliénation des corps et des identités féminines au profit du bonheur domestique. C'est en inscrivant visuellement l'histoire dans l'héritage de ces productions patriarcales que Varda parvient à en produire une critique subversive et ironique car elle en soulève l'absurdité. La dénonciation féministe a lieu dans le texte du film mais aussi à travers les formes : ce n'est pas un hasard si, dans *Le Bonheur*, les séquences où les deux femmes effectuent, tour à tour, les gestes domestiques quotidiens, se répètent. La répétition permet de rendre l'image discursive et de faire réfléchir le spectateur sur ce qu'il voit et sur la signification réelle de ces gestes caricaturaux.

Varda subvertit les clichés du bonheur domestique et familial grâce à des moyens cinématographiques : l'usage du montage rapide, le choix des couleurs, les rimes chromatiques et visuelles qui créent un écho entre les plans.

Ce n'est pas l'histoire psychologique d'un homme tiraillé entre deux blondes, c'est plutôt un exposé minutieux, presque maniaque des images et des clichés d'un certain bonheur, c'est le geste et la fonction du geste jusqu'à ce que sa signification éclate.⁴²

⁴¹ « Propos sur le cinéma par Agnès Varda », entretien avec Mireille Amiel dans *Cinéma 75*, n°204, déc.1975.

⁴² *Ibid.*

Les mains et leurs gestes sont un motif récurrent dans le cinéma de Varda : elle met ici en scène des mains de femmes qui travaillent, font le ménage, s'occupent d'enfants. Ces images sont filmées par la main de la cinéaste, elle aussi mère et épouse mais surtout femme qui écrit et qui filme. C'est pour cette raison, qu'au-delà de la critique de l'imagerie publicitaire, dans ces deux séquences, la cinéaste reproduit des mouvements s'inscrivant d'habitude dans un contexte quotidien assez trivial mais qui s'intègrent ici à un film qui fait référence à la musique – avec la récurrence du morceau de Mozart – ; à la danse – avec la mise en rythme des gestes – mais aussi à la peinture – avec l'intérêt particulier de Varda pour les rimes chromatiques ou les références à l'Impressionnisme. C'est une façon pour la cinéaste de mettre en valeur le travail domestique effectué par les femmes, nécessaire bien qu'aucunement rémunéré, tout en soulignant l'effet hautement patriarcal produit par la mise en scène de ces femmes-épouses dans l'imaginaire collectif des années 1960.

On pourrait utiliser le féminisme matérialiste – branche du féminisme qui se développe autour des années 1970 et qui se caractérise par une lecture marxiste de l'organisation patriarcale – pour proposer une autre lecture du film. Le système patriarcal repose sur le couple hétérosexuel ainsi que sur la cellule familiale qu'il produit dans la grande majorité des cas. Ces deux séquences montrent que le bonheur repose sur une exploitation économique des femmes à travers le travail domestique mais aussi relationnel et reproductif. La construction en miroir de ces deux séquences montre que le remplacement d'une femme par une autre est possible, pourvu qu'elles reproduisent les mêmes gestes : c'est sur le travail de Thérèse puis d'Émilie que reposent le calme et l'équilibre du couple ainsi que de la famille. C'est une autre approche qui peut être utilisée afin d'analyser le film.

La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle dans laquelle les hommes s'approprient pour eux-mêmes la reproduction et la production des femmes ainsi que leurs personnes physiques au moyen d'un contrat qui s'appelle le contrat de mariage. Comparez ce contrat avec le contrat qui lie un travailleur à son employeur. Le contrat qui lie une femme à un homme est en principe un contrat à vie, que seule la loi peut briser (le divorce). Il assigne à cette femme certaines obligations, y compris un travail non rémunéré. Son travail (le ménage, élever les enfants) ainsi que ses obligations (cession de sa reproduction mise au nom du mari, coût forcé, cohabitation jour et nuit, assignation à résidence) signifient que la femme en tant que personne physique appartient à son mari.⁴³

Ainsi, *Le Bonheur* développe une politique des formes dans le cinéma de Varda répondant à une volonté de dénonciation particulièrement forte ainsi qu'au désir de valoriser l'expérience des femmes, ici le travail domestique gratuit non reconnu. C'est un acte

⁴³ Monique Wittig, *La Pensée Straight*, Éditions Amsterdam (2018 - 2^e édition), 1992, p.48-49.

féministe, pour Varda, de mettre en scène, dans un film de cinéma, des mains de femmes en gros plan, effectuant des tâches domestiques triviales et communes. La cinéaste fait entrer une part de réalité de l'existence des femmes de l'époque au cinéma, elle grave ainsi les mouvements quotidiens de Thérèse et d'Émilie, mais aussi, de manière symbolique, de toutes les femmes françaises, dans l'éternité des formes cinématographiques. Le travail domestique, même s'il est aliénant et déshumanisant, n'est pas honteux et mérite d'être représenté à l'écran, au même titre que des gestes typiquement associés à la réalité des hommes, tels que des mains travailleuses. La démarche de la cinéaste, de représenter des gestes domestiques féminins à l'écran, anticipe d'une dizaine d'années, des œuvres cinématographiques féministes telles que *Riddles of the Sphinx* de la théoricienne et cinéaste anglaise Laura Mulvey (1977) – film composé de treize séquences, la troisième étant une succession de panoramiques circulaires à 360°, tournant autour d'une mère de famille et de ses gestes du quotidien, filmés sans que le visage de la femme ne soit jamais visible, exactement comme dans *Le Bonheur* – et *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* de la cinéaste belge Chantal Akerman (1975), deux films, certes aux formes plus radicales que *Le Bonheur*, mais qui placent les gestes domestiques au cœur des réflexions qu'ils proposent. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Chantal Akerman évoque *Le Bonheur* comme l'un de ses films favoris⁴⁴. Les gestes de Thérèse et d'Émilie, mis en rythme et offerts au spectateur tels qu'ils sont, se retrouvent dans ceux de Jeanne Dielman. *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* c'est la « présentation d'actions, de gestes, d'un corps et d'un regard qui définissent l'espace de vision, la temporalité et le rythme de perception »⁴⁵ du film.

Je pense qu'il s'agit d'un film féministe puisque j'accorde de la place à des choses qui n'ont jamais, presque jamais, été représentées ainsi : les gestes quotidiens d'une femme. Ils sont au plus bas de la hiérarchie des images cinématographiques... Mais plus que le contenu, c'est grâce au style. Si vous choisissez de montrer les gestes d'une femme avec autant de précision, c'est parce que vous les aimez. D'une certaine manière, vous reconnaissez ces gestes qui ont sans cesse été ignorés et cachés.⁴⁶

Ces mots de Chantal Akerman auraient pu être ceux d'Agnès Varda ; la volonté des deux cinéastes de mettre à l'écran des gestes associés au quotidien féminin est la même. Ainsi, *Le Bonheur* témoigne déjà d'une envie de rendre visibles les problématiques féministes

⁴⁴ Chantal Akerman évoque *Le Bonheur* dans un entretien avec Nicole Brenez en 2011 : « Chantal Akerman : The Pajama Interview », Nicole Brenez, août 2011 (disponible en ligne : <http://www.lolajournal.com/2/pajama.html>)

⁴⁵ Teresa de Lauretis, « Aesthetic and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema », *op.cit.*, p.159.

⁴⁶ Chantal Akerman à propos de « *Jeanne Dielman* », *Camera Obscura*, 2, p.118-119.

contemporaines, à travers les formes du film, travail qu'elle poursuivra tout au long de sa carrière.



La mise en scène des gestes domestiques féminins dans *Jeanne Dielman*.

B) La politisation de Varda facilite son engagement féministe aux côtés du MLF.

1- Genèse de son militantisme féministe.

Le retour de la cinéaste en France, après de longs séjours aux États-Unis et en Amérique Centrale, coïncide avec l'émergence du MLF qui naît à peu près au même moment. Les femmes du mouvement se réunissent en assemblées générales non-mixtes tous les quinze jours aux Beaux-Arts de Paris afin de « construire un mouvement d'émancipation à partir de leur propre expérience »⁴⁷. Le MLF n'étant ni un parti ni une association mais un groupe informel et évolutif, l'organisation se fait en fonction des différents groupes, réunis à Paris et ailleurs. Leurs actions symboliques et revendicatrices se multiplient. Ainsi, le 26 août 1970, dix femmes se retrouvent sous l'Arc de triomphe, devant la tombe du soldat inconnu afin de déposer une gerbe à sa femme « encore plus inconnue que le soldat inconnu » jusqu'à ce que la police arrête les militantes. Le traitement médiatique de cette action est alors énorme : « en forme de coup d'état, [elle] dénonce l'invisibilité des femmes et vise à leur redonner une place dans l'espace public »⁴⁸. Le mouvement est aussi à l'origine du « Manifeste des 343 » femmes ayant eu recours à un avortement, acte condamné à l'époque, publié dans le *Nouvel Observateur* en 1971, regroupant des grands noms – tels que Stéphane Audran, Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve, Marguerite Duras, Delphine Seyrig et Agnès Varda – ainsi que

⁴⁷ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge (une histoire des féminismes de 1789 à nos jours)*, op.cit., p.276.

⁴⁸ *Ibid.*, p.280.

des anonymes. La participation de la cinéaste à cette tribune marque officiellement et publiquement son engagement féministe.



Un policier tente de refouler une dizaine de femmes qui participent à la manifestation du 26 août 1970 sur la place de l'Etoile à Paris • Crédits : Agence France Presse.

Il faut rappeler que les affirmations de la cinéaste concernant le féminisme n'ont fait qu'évoluer : au début de sa carrière, dans les années 1960, elle ne s'affirme pas encore tout à fait comme féministe. Dans les années 1970, alors qu'elle rentre des Etats-Unis avec son époux Jacques Demy, elle est confrontée à l'émergence du MLF duquel elle se rapproche, notamment grâce à l'actrice et militante féministe Delphine Seyrig, amie du couple Varda-Demy. Elle côtoie aussi le Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception (MLAC) qui « veut rassembler le mouvement féministe mais aussi plus largement à gauche, en invitant différentes organisations à en être membres fondateurs »⁴⁹. Varda elle-même participe à un voyage à Amsterdam, organisé par le MLAC, afin d'avorter, séjour que fait aussi le personnage de Pomme dans *L'une chante, l'autre pas*. La cinéaste prend part à des manifestations qu'elle raconte dans l'ouvrage *Varda par Agnès* :

Nous improvisons les manifestations. Il n'y a qu'à se souvenir de la première grande Marche des Femmes, le 20 novembre 1971 de République à Nation. Rien à voir avec les marches des militants du 1^{er} mai et autres C.G.tistes. Les femmes étaient venues en foule avec enfants, poussettes, avec quelques hommes, des banderoles et des milliers

⁴⁹ *Ibid.*, p.291.

de ballons. C'était fleuri, c'était coloré, souriant et drôle, avec un gag significatif. Une mariée sortait de l'église Saint-Ambroise. J'ai vu les femmes s'y engouffrer en criant *Mariage ! Piège à cons !* La mariée se mit à pleurer. Les mêmes hurleuses la consolèrent avant de poursuivre leur marche en scandant *Contraception ! Nous voulons des enfants désirés !*⁵⁰.

L'engagement féministe de Varda est, dans un premier temps, davantage une expérience de terrain qu'une lutte théorique et critique. D'ailleurs, elle disait ne lire que très peu d'essais féministes – même si la véracité de cette affirmation reste discutable. Elle s'éloigne d'une partie du mouvement féministe qu'elle juge trop radicale car excluant les hommes. Varda a une vision du féminisme plus libérale. Pour la cinéaste, être femme est une fête alors la lutte doit être ludique, enchantée et pédagogique, cela se retrouve dans le récit qu'elle fait de la première Marche des Femmes. En réalité, Varda est davantage une fervente féministe qui fait du cinéma.

2- L'organisation du Festival international de films de femmes à Créteil.

Varda tente de lier son statut de cinéaste à ses engagements féministes en participant à l'organisation du Festival international de films de femmes de Créteil, organisé par l'association Musidora qui souhaite « favoriser la création, la réalisation et la diffusion cinématographique et vidéo des femmes, poursuivre des recherches et développer des rencontres en vue d'améliorer l'accueil réservé à ces films auprès du public »⁵¹. Cette association est fondée en 1973 par Françoise Flamant, sociologue et militante au MLF, Nicole-Lise Bernheim, autrice féministe, ainsi que par Dana Sardet qui a déjà une expérience de festival « au féminin » puisqu'elle a participé à l'organisation de celui de New York. L'organisation du festival est la première action du groupe, l'objectif étant de réunir des films réalisés par des femmes issues du monde entier afin d'illustrer la diversité ainsi que la richesse du cinéma des femmes, souvent méconnu, et d'en faciliter la diffusion. C'est dans cette même démarche intellectuelle qu'elles choisissent de nommer leur association Musidora, reprenant le nom d'une grande actrice du cinéma muet, célèbre notamment pour son rôle dans *Les Vampires* de Louis Feuillade, en 1915, mais qui a aussi réalisé, écrit et ainsi contribué à nourrir le cinéma français, éléments méconnus du grand public.

Agnès Varda a refusé le titre de directrice de l'association, elle n'est pas non plus membre officiel mais participe tout de même aux réunions d'organisation du festival de films

⁵⁰ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, op.cit., p.106.

⁵¹ *Journal officiel*, n°251, 27 oct. 1973, p.38.

de femmes afin d'aider ses collègues. La cinéaste y projettera d'ailleurs *L'Opéra-Mouffe*. Il ne faut pas oublier qu'elle reste tout de même très sensible aux questions qui touchent au féminisme et au cinéma. Elle affirme ainsi, à propos du festival : « malgré l'apparente ségrégation, je crois qu'il faut être totalement solidaire de toute entreprise où les femmes réclament l'attention sur elles. Signaler des entreprises marginales, un type de cinéma qui n'est accepté ni par le commerce cinématographique, ni par le public "misogyne". »⁵²

Mais la plupart des membres de Musidora sont des militantes du MLF, dont on retrouve l'influence dans le souhait de certaines d'organiser le festival en non-mixité totale, c'est-à-dire en n'autorisant que les femmes à accéder aux projections – cela sera le cas pour certaines séances mais pas pour toutes. Agnès Varda est, lors des réunions auxquelles elle participe, face à des militantes qui se revendiquent d'un féminisme plus radical que le sien. Cela crée évidemment des tensions. Un événement en particulier est évoqué dans la thèse d'Hélène Fleckinger, « Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981) »⁵³ par la monteuse et membre de Musidora, Françoise Oukrate. Un des problèmes principaux qui retarde la mise en place du festival est le manque de financement, Varda propose alors de demander des subventions aux sociétés de production qu'elle connaît, en échange d'extraits de films alors que les membres de l'association souhaitent recueillir des dons de la part de structures indépendantes. Les militantes de Musidora ne souhaitent pas intégrer le circuit de diffusion traditionnel et souhaitent rester une organisation indépendante.

Alors que nous étions en recherche de subventions dignes de notre projet pour assumer ce festival, c'est à dire en protégeant notre autonomie et notre liberté... V'là-t'y pas que la Varda nous propose d'aller trouver des producteurs et leur demander des extraits de films anti-femmes, du pognon (comme si, de toute façon ils nous en auraient donné pour se faire battre)... Je me mettais rarement en colère à l'époque, mais là, c'était trop ! Je lui ai volé dans les plumes et comme elle est très vive, ça a failli dégénérer...⁵⁴

La citation de Françoise Oukrate, bien qu'amusante, est très significative des conflits que Varda a pu rencontrer auprès d'autres féministes plus radicales qu'elle. De plus, comme elle réalise des longs-métrages qui connaissent un succès public et qui sont diffusés dans le circuit traditionnel, certaines cinéastes militantes ont pu lui reprocher de réaliser des films commerciaux et de « faire du féminisme qui ne dérange pas trop ces messieurs ».⁵⁵ Cet

⁵² Agnès Varda citée dans le documentaire *Musidora : la dixième muse* de Patrick Cazals, 2013.

⁵³ Hélène Fleckinger, « Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981) », thèse de doctorat, *op.cit.*

⁵⁴ Françoise Oukrate citée dans Hélène Fleckinger, *op.cit.*, p.690.

⁵⁵ *Ibid.*

argument peut se comprendre mais reste critiquable, particulièrement si on analyse un ciné-tract qu'elle réalise à la même époque, *Réponses de femmes*.

En 1975, l'ONU proclame l'Année internationale de la Femme. Le singulier peut déjà être critiqué car étonnant et très essentialiste. Cette expression renforce le mythe fondateur de la-femme, en oubliant les femmes dans leur multiplicité et leurs différences constitutives. C'est dans ce contexte culturel spécifique que la chaîne de télévision Antenne 2 pose à plusieurs intellectuelles et artistes femmes, la question : « Qu'est-ce qu'être une femme ? ». Agnès Varda en fait partie, elle réalise alors un ciné-tract de sept minutes intitulé *Réponse de femmes : notre corps, notre sexe*. L'utilisation du pluriel dans le titre montre déjà que la cinéaste semble refuser l'essentialisme de la question.

Pourtant le film s'ouvre sur un bébé nu, laissant voir son sexe féminin, au centre du cadre. Sur cette image, une voix-off féminine affirme qu'« être une femme, c'est naître avec un sexe féminin », puis, raccorde à cela un autre plan où une femme nue s'exclame : « être une femme c'est avoir un corps de femme ». Elle multiplie ensuite les portraits de femmes de tout âge, de toute physionomie, enceintes ou sans enfant,... Ces premières images disent déjà la contradiction qui caractérise cette petite œuvre : Varda associe, tout d'abord, le féminin au biologique et aux caractéristiques physiques. Mais cependant, après cette démonstration essentialiste, elle s'empresse de souligner l'implication politique de cette position, la voix-off reprend, alors que des gros plans sur un sexe féminin ainsi que sur un sein se succèdent : « Je ne suis pas limitée aux points chauds du désir des hommes. Je ne suis pas qu'un sexe et des seins, je suis un corps de femme ». Dans ce ciné-tract, Varda critique le regard masculin de la société patriarcale qui réduit le corps féminin à un objet, les femmes qu'elle interroge évoquent ainsi des publicités qui mettent en scène des corps de femmes nues afin de vendre des objets des plus triviaux comme un bureau ou un vélo. Comme l'explique Sandy Flitterman-Lewis⁵⁶ : « la possible lecture essentialiste est tempérée par la réflexion théorique, car Varda évoque l'origine culturelle et non pas naturelle ou prédéterminée, de la construction de la féminité et de la sexualité ». Enfin, Varda représente des questionnements d'actualité, discutés par le MLF, comme la liberté des femmes de choisir d'être mère, la connaissance de son propre corps ainsi que le plaisir féminin, discutés par une multitude de femmes différentes. C'est un acte politique de les représenter dans un ciné-tract destiné à la télévision, et donc au grand public – même s'il est légitime de questionner la puissance féministe de

⁵⁶ Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.*, p.23. Citation traduite en français ici.

l'œuvre. Le fait de filmer en gros plan le sexe d'une femme lui vaudra d'ailleurs une censure de la chaîne française car plusieurs lettres de reproche furent envoyées par des téléspectateurs mécontents. Même s'il s'agit d'un courageux acte féministe pour la cinéaste, le message du film reste textuel et ne mobilise pas la spécificité des formes cinématographiques.

De plus, Varda, en réalisant un ciné-tract, s'inscrit dans l'héritage des expérimentations militantes au sein du MLF. Cette forme se développe grâce à l'utilisation par les féministes de la caméra-vidéo légère, le *Portapak*, premier appareil vidéo commercialisé par Sony en 1969. L'utilisation du cinéma, ou tout du moins, des outils de prise de vue à des fins militantes a été très pratiquée en mai 1968 mais en grande majorité par des hommes. Le mouvement social et politique a été investi par le cinéma : les cinéastes ont invité les ouvriers et les étudiants à se saisir des caméras afin de réaliser des ciné-tracts militants. Cependant, cette volonté de démocratisation du cinéma n'était pas exempte d'un certain sexisme. Ce n'est donc que deux ans plus tard, en 1970, que les femmes s'emparent enfin de cet outil novateur afin d'illustrer leurs luttes de manière visuelle. Ainsi, les vidéos militantes féministes sont une manière de traduire un travail critique à travers la forme cinématographique.

Ce n'est pas un hasard si l'appropriation féministe de la vidéo a lieu parallèlement au développement du MLF. C'est parfois pour dénoncer la misogynie des productions culturelles de l'époque que les militantes réalisent des vidéos : leur parole et leur manipulation subversive de l'image s'opposent au discours officiel et à sa misogynie évidente. C'est le cas du court-métrage *Maso et Miso vont en bateau*, réalisé par le collectif Insoumuses (Carole Roussopoulos, Iona Weder, Nadja Ringart et Delphine Seyrig), réalisé la même année que *Réponses de femmes*. C'est après le visionnage d'une émission intitulée *Encore un jour et l'année de la femme, c'est fini : ouf !* présentée par Bernard Pivot, que les Insoumuses décident d'y répondre. Le présentateur interroge Françoise Giroud — ministre de la Condition Féminine — sur l'Année de la Femme. La ministre étant considérée par l'ordre patriarcal et télévisuel comme représentante des femmes du pays, c'est elle qui est invitée pour répondre. Agacées par cette essentialisation mais aussi par les réponses souvent misogynes de la ministre, les Insoumuses réalisent un remontage de l'émission en 1976. Leur critique politique et télévisuelle passe avant tout par une manipulation et un parasitage de la forme originelle : la vidéo est médiatisée par les interventions visuelles et sonores des Insoumuses qui parasitent le discours de Françoise Giroud afin de mettre en lumière le décalage entre ses propos misogynes et la réalité des femmes.

Ainsi, cette vidéo militante constitue une objection visuelle à part entière. Le projet des Insoumuses s'inscrit en miroir de leurs engagements féministes, c'est d'ailleurs pour défendre leur lutte qu'elles s'emparent de la vidéo. Ce nouvel outil permet aux femmes d'aller filmer dans la rue afin de donner la parole à celles que l'ordre patriarcal dominant ne daigne écouter. Cela explique l'opposition des vidéastes à cette émission télévisée qui invite Françoise Giroud pour représenter toutes les femmes. Leur pensée critique féministe s'illustre donc dans le domaine visuel grâce à l'exaltation de l'image, du son et des mots qui en fait un pamphlet argumenté et précis qui construit un contre-point. C'est dans le remontage et dans sa dimension satirique que cette objection visuelle se dote d'une forte puissance critique puisque les spectateurs et les spectatrices sont pris à parti. À eux désormais de traduire le rire en indignation...

Cette courte analyse d'une œuvre militante caractérisée par une grande radicalité ainsi qu'un réel bouleversement des formes au profit du message féministe permet de voir, en un sens, les limites de la puissance politique de *Réponses de Femmes*, où la cinéaste ne fait que reprendre la forme sans la travailler, mais, cela permet aussi de mieux comprendre les critiques qui la considèrent comme trop libérale. On peut toujours nuancer ces critiques en citant l'ouvrage d'histoire des féminismes *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, qui analyse l'œuvre :

Sa proposition insiste sur le sexisme de la culture de masse et célèbre les corps féminins dans leur diversité, montrés nus, ce qui lui vaut d'être censurée. On voit donc comment les expérimentations militantes dans le mouvement circulent aussi par l'intermédiaire d'artistes engagées qui les font connaître à un grand public.⁵⁷

C) Un relais à l'écran au « mouvement 68 des féministes », à travers une œuvre se voulant pédagogique : *L'une chante, l'autre pas*.

Le développement du MLF a beaucoup inspiré Varda qui a souhaité représenter ces années d'euphorie militante dans son sixième long-métrage, *L'une chante, l'autre pas*, entre comédie musicale féministe et mélodrame coloré, qu'elle réalise en 1977. C'est l'histoire de deux femmes, Pauline, surnommée Pomme – interprétée par Valérie Mairesse –, et Suzanne – Thérèse Liotard – et de leur amitié de 1969 à 1976, en plein essor de la « seconde vague » du féminisme. En plus de mettre l'amitié féminine au centre du film et de reléguer les

⁵⁷ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *op.cit.*, p. 258.

relations sentimentales des deux personnages au second plan – construction narrative féministe par excellence –, *L'une chante, l'autre pas* est le « premier film dans lequel l'équipe technique était composée de dix hommes et de dix femmes »⁵⁸. Cela illustre un ancrage particulièrement important de la cinéaste dans son époque et une volonté d'incarner ces luttes féministes au cinéma.

1- Un faux-documentaire sur la lutte féministe des années 1970.

En effet, dans cette œuvre, Varda crée une toile de fond sociologique liée au contexte de production du film : de nombreux enjeux féministes y sont présents. Ainsi, Pomme et Suzanne militent pour le droit à l'avortement, acte auquel elles ont toutes deux recours illégalement. Ensuite, la question du libre choix des femmes à disposer de leurs corps et de décider d'avoir des enfants se retrouve dans les discussions qu'ont les deux femmes ainsi que dans les chansons militantes de Pomme. Le film se fait enfin témoin du développement de plusieurs organisations féministes telles que le Planning Familial où travaille Suzanne ou le MLAC, qui n'est pas nommé mais qui organise des voyages à l'étranger afin que les femmes puissent avorter. À ce propos Varda affirme : « cette expérience-là, je l'ai transcrite dans *L'une chante, l'autre pas* et dans la chanson *Amsterdam-sur-eau*, car il fallait bien en rire et en chanter »⁵⁹. La cinéaste conserve ainsi dans un long-métrage de fiction, un ancrage réaliste qui lui permet d'inclure des problématiques discutées par le mouvement féministe que côtoient les deux personnages.

D'ailleurs, dans sa volonté de témoigner de ces années de combats féministes, Varda reconstitue un événement central pour le féminisme des années 1970 : le procès de Bobigny, en 1972. Une femme, Michèle Chevalier envoie une lettre à Gisèle Halimi, alors célèbre avocate anticolonialiste, afin de lui demander de l'aide : sa fille Marie-Claire, âgée de seize ans, a été violée et en est tombée enceinte. Ne souhaitant pas garder l'enfant, la jeune fille procède à un avortement illégal, aidée de sa mère et d'autres femmes de leur entourage. Mais l'intervention ne se passe pas comme prévu et Marie-Claire est hospitalisée. C'est alors que son violeur l'apprend, et la dénonce.

Gisèle Halimi décide d'en faire le procès politique de l'avortement (...) Marie-Claire est d'abord jugée séparément, à huis-clos, par le tribunal pour enfants de Bobigny. L'audience a lieu le 11 octobre 1972. Le jour du procès, des militantes du Mouvement de libération des femmes et de Choisir organisent une manifestation devant le tribunal

⁵⁸ Louis Séguin, « Le Bonheur, entretien avec Agnès Varda », *Cahiers du Cinéma*, n°745, juin 2018, p.21.

⁵⁹ Agnès Varda, *Varda par Agnès, op.cit.*, p.109.

où elles scandent des slogans : « Nous sommes toutes des avortées » ou « L'Angleterre pour les riches, la prison pour les pauvres ! »⁶⁰

Marie-Claire et sa mère sont finalement jugées coupables mais leurs peines sont légères. Cet événement a été important car il inaugure le débat public autour de l'avortement qui mènera, après des années de lutte, au vote de la loi Veil en 1975 qui le dépénalise. C'est cette scène que reprend Varda dans le film. Pomme et Suzanne se retrouvent, après s'être perdues de vue pendant dix ans, à la manifestation devant le tribunal. La cinéaste reconstitue la scène devant la mairie d'Ivry avec Gisèle Halimi qui joue son propre rôle et fait rentrer quelques femmes pour qu'elles assistent au procès avant que la police ne les en empêche. À côté, la foule scande « Libérez Marie-Claire ! » ; « Nous avons avorté, jugez-nous ! ».



La scène s'ouvre par la présentation du lieu et se poursuit avec l'arrivée de Gisèle Halimi, au centre du cadre.

Dans la séquence précédente, la caméra longe un mur, un train puis un grillage en travelling latéral, assez lentement, comme pour signifier le temps qui est passé entre la mort du compagnon de Suzanne, père de ses enfants, et les retrouvailles des deux femmes. Sur ces plans, la voix-off de la cinéaste, ici narratrice, rappelle les événements qui ont eu lieu dans les vies des deux amies puis ce qui a mené au procès de Bobigny, elle souligne son importance dans la lutte pour la dépénalisation de l'avortement. C'est la première séquence qui met en scène les deux amies dans un contexte militant.

De plus, Varda adopte, pour la reconstitution de la manifestation, une esthétique réaliste, quasi-documentaire : les plans sont courts, fixes, ils montrent la manifestation sous plusieurs angles : d'abord en plans larges puis en plans plus rapprochés sur la foule qui souhaite assister au procès. Ce n'est qu'à la moitié de la scène que le spectateur retrouve le personnage de Pauline, dans un plan d'ensemble : à l'arrière, elle monte sur un objet du mobilier urbain afin de chanter une chanson militante. Au fur et à mesure, Varda effectue un

⁶⁰ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *op. cit.*, p.288-289.

léger zoom-avant qui permet de recentrer l'attention du spectateur sur ce personnage, après avoir eu une vision d'ensemble de la manifestation (voir captures d'écran ci-dessous).

Mon corps est à moi
Et c'est moi qui sais, si je veux ou pas
Mettre bas,
Faire en ce bas monde
Des enfants ou pas,
Etre plate ou ronde,
J'ai le choix.⁶¹

Les paroles de cette chanson militante ainsi que l'instabilité générique qui caractérise cette séquence mais aussi le film dans son ensemble – oscillant entre comédie musicale et ancrage réaliste quasi-documentaire – symbolisent l'ambition de ce long-métrage : témoigner du féminisme joyeux mais revendicatif des deux amies à travers un registre plaisant.



Pomme chante en faveur de la liberté des femmes à disposer de leur corps.

2- Une vision d'un féminisme enchanté.

Avec le développement du MLF, les femmes commencent à se regrouper entre elles afin d'échanger sur leurs vécus. Ce phénomène est mis en scène dans le film, Suzanne travaille dans un centre du Planning Familial et y organise des réunions où les femmes racontent leurs expériences d'avortement ou de contraception. Elles s'écoutent, se parlent. De ce climat sororal émerge une joie collective et une irrévérence assumées qui donnent aux militantes l'élan nécessaire afin de se battre pour leurs droits. Les années 1970 étaient des années de lutte mais aussi de joie. La vidéaste et militante Carole Roussopoulos se souvient d'ailleurs, dans le documentaire *Delphine et Carole, Insoumuses*⁶², que les militantes allaient

⁶¹ Extrait de la chanson « Mon corps est à moi », chantée par Pomme (Valérie Mairesse) et écrite par Agnès Varda.

⁶² Callisto McNulty, *Delphine et Carole, Insoumuses*, Arte France, 2019.

à des manifestations puis au restaurant et passaient la nuit à danser et à chanter avant de rentrer au petit matin. Rire et militantisme sont toujours liés, pour Varda aussi dont les témoignages des manifestations sont toujours positifs, solaires, mêlant militantes en colère, enfants, poussettes et quelques maris, c'est d'ailleurs ce public qui compose la scène de manifestation devant le tribunal de Bobigny.

La quête du bonheur d'être femme est un thème central dans *L'une chante, l'autre pas* : Pomme, après avoir avorté plusieurs fois, part avec son amant en Iran et l'épouse alors qu'ils attendent un enfant. Mais peu à peu, elle perd ses illusions : son mari qui semblait être libéral, une fois de retour dans son pays natal, se révèle être plus patriarcal que prévu. Elle lui propose alors de garder l'enfant qu'elle attend et d'en faire un deuxième afin que chacun ait le sien. Cette solution des plus utopiques dit bien la volonté de Varda de mettre en scène des femmes qui font tout pour être heureuses que cela passe par la lutte féministe ou par le bouleversement de la famille traditionnelle.

Les premiers films de femmes, c'était souvent des plaintes. Moi j'avais déjà un peu d'expérience au moment de *L'une chante, l'autre pas*, et j'ai choisi de faire un film sur l'amitié des femmes, leur vigueur, leur bonne humeur. Disons que j'étais une militante joyeuse. Si j'ai choisi de le faire en comédie musicale, c'est pour faire passer des textes durs à avaler. Je suis tombée sur ce groupe de chanteuses, Orchidée, qui allait de ville en ville en chantant. On était dans une ambiance extrêmement musicale, joyeuse. En montrant deux femmes aux caractères très différents, ça me permettait de marquer leur amitié, leur complicité.⁶³

Dans ce film, c'est l'amitié entre les deux femmes qui fait advenir la narration, souvent en flash-back, accompagnée par les voix-off de Pomme et de Suzanne qui commentent l'action a posteriori. Les relations familiales et amoureuses sont importantes mais elles ne constituent pas le fil conducteur du film. Varda réalise ainsi une ode à l'amitié féminine, aussi appelée sororité dans les années 1970, qui va au-delà du duo principal. En effet, les personnages de Pomme et Suzanne évoluent grâce à leurs rencontres, parfois passagères, avec des groupes de femmes. Toutes les étapes traditionnelles de la vie d'une femme des années 1970 : l'avortement, la rencontre amoureuse, la grossesse, le mariage, la naissance, sont vécues par les personnages mais entourées de femmes. Et c'est leur présence plutôt que l'événement en lui-même qui est célébrée. Sandy Flitterman-Lewis affirme que « le film offre une subversion du roman d'apprentissage du XIX^e siècle en parodiant la construction narrative traditionnelle : la rencontre amoureuse fortuite, le coup de foudre, la

⁶³ Louis Séguin, *op.cit.*, *Cahiers du Cinéma*, p.21.

mise en place d'une relation et en insérant des personnages féminins dans des rôles conventionnels masculins. »⁶⁴

3- Une réécriture féministe du récit d'apprentissage.

En effet, la cinéaste en reprend de nombreux codes qu'elle subvertit. Ainsi, les deux amies sont, dès le début du film, confrontées à la réalité du monde : Pauline est alors âgée de dix-sept ans, elle quitte le domicile familial car elle ne s'entend pas avec sa famille traditionaliste et patriarcale qui lui reproche d'avoir menti afin de lui soutirer de l'argent pour payer l'avortement de Suzanne. Elle abandonne ensuite ses études, refuse de passer le baccalauréat et commence assez rapidement à travailler comme choriste. Suzanne, quant à elle, après le suicide de son amant, est condamnée à rentrer dans sa famille avec ses enfants non reconnus. Elle apprendra ensuite par elle-même à utiliser une machine à écrire afin de trouver un emploi qui lui permette d'acquérir son indépendance. De plus, les deux femmes font aussi l'expérience de l'engagement politique, topos du roman d'apprentissage où le héros masculin se politise, est ici réécrit puisqu'elles s'engagent dans le mouvement féministe. Suzanne ouvre un centre du Planning Familial et Pomme chante des chansons militantes.

Les deux héroïnes évoluent personnellement tout au long du film : Pauline devient Pomme, elle se réapproprie son identité et décide de se renommer. Elle voyage, découvre le monde, tombe amoureuse alors qu'elle vient d'avorter. La jeune fille qui comparait le mariage à la prostitution au début du film, épouse finalement un homme et devient mère. Pomme évolue au contact des femmes : ses compagnes d'avortement à Amsterdam, les *nanavortées* – néologisme de Varda présent dans la chanson *Amsterdam-sur-eau* qui souligne l'humour militant de la cinéaste – mais aussi les Iraniennes qui bien que très différentes d'elle, lui donnent envie de devenir mère et la poussent à une interrogation sur son corps et sur la maternité. Ces images de femmes iraniennes voilées dont Pomme loue la beauté sont assez rares pour être soulignées. Suzanne évolue aussi : de jeune femme naïve et désespérée, héroïne du mélodrame de la première partie, elle parvient à travailler et à être financièrement indépendante. Suzanne est épaulée par les femmes qu'elle rencontre à l'usine où elle travaille pendant quelques mois mais aussi par les militantes du Planning.

⁶⁴ Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.*, p.240. Citation traduite en français ici.

Enfin, dans *L'une chante, l'autre pas*, la voix-off de Varda médiatise le parcours des deux femmes ce qui permet une distanciation. Il faut rappeler que Varda arrive au cinéma avec une formation photographique ainsi qu'un grand intérêt pour la peinture et la littérature ; ce n'est donc pas un hasard si certaines phrases de sa voix-off évoquent la célèbre ellipse narrative de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues.

Il revint.⁶⁵

Le voyage de Frédéric Moreau y est résumé en trois phrases. La narration de son séjour peut rappeler le voyage de Pomme qui, après son avortement, décide de faire un tour en bateau-mouche avec d'autres femmes qui ont avorté. C'est Suzanne qui a connu « les froids réveils sous la tente » lors de son retour chez ses parents. Pomme est étourdie par « des paysages et des ruines » iraniennes. Enfin, la sympathie entre ces deux femmes est interrompue par le voyage de Pomme, et c'est pour retrouver Suzanne qu'elle revient. Le style qu'utilise Varda dans sa voix-off est très écrit, elle utilise ainsi les temps du récit au passé - l'imparfait et le passé simple - comme dans le roman :

Elle ne savait pas où aller, alors elle resta. Ensuite, elle eut le temps de pleurer. Quant à Pauline, choquée par la mort de Jérôme, elle pleurait (...) Elle changeait, elle chantait (...) Et puis le temps passa.

Il est évident que la fin de la citation de Varda, « et le temps passa », est une référence directe à l'ellipse de Flaubert, précédemment citée : l'emploi du passé simple ainsi que le choix d'une phrase brève se retrouve dans les deux extraits.

De plus, comme Flaubert, Varda parodie le romantisme en mettant à distance ses topoï : le voyage de Pomme et Darius en Iran prend des allures de cartes postales idylliques mais la jeune femme déchantée rapidement lorsque son mari exige que le repas soit prêt à l'heure où il rentre.

D'ailleurs, le coup de foudre entre Pomme et Darius a lieu avant l'avortement puis ils se retrouvent de nouveau à la sortie du bateau – scène qui n'est pas sans rappeler la première rencontre amoureuse de *L'Éducation Sentimentale* entre Frédéric Moreau et M^{me} Arnoux qui a lieu aussi sur un bateau –. Le cadre romantique est ici déplacé puisque Pomme affirme : « officiellement, ce jour-là, c'est le jour où j'ai eu le coup de foudre pour Darius mais ce qui a

⁶⁵ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Librairie Générale Française, Paris, 1869/2017, p.615.

compté vraiment c'était le coup de tendresse que j'ai eu pour les femmes qui étaient là avec moi, comme moi. Je revois leurs yeux ». Le coup de foudre est avant tout sororal et la mise en scène qui accompagne cette révélation, significative. Le plan est subjectif, le spectateur adopte le regard de Pomme. Elle observe d'abord Darius puis assez rapidement, la mise au point bascule : il devient flou et ce sont les femmes qui l'entourent qui sont nettes. La caméra effectue alors un lent travelling, comme si Pomme balayait cette salle remplie de femmes du regard. Dans ce film, seule l'amitié féminine est réellement célébrée et permet aux personnages de se construire intimement pour mieux avancer.



L'une chante, l'autre pas est une œuvre complexe qui appelle plusieurs lectures. Le spectateur, pour comprendre les subtilités de la construction narrative, doit partager les références de la cinéaste ; autrement, il trouvera la mise en scène en décalage avec les questionnements féministes soulevés par le film. Cependant, même si le spectateur ne perçoit pas la réécriture flaubertienne, il se trouve tout de même face à un témoignage du combat féministe de 1969 à 1976, Varda souhaitant réaliser une œuvre pédagogique susceptible de toucher de nombreuses femmes, en dehors de la sphère militante. Cela explique pourquoi la forme du film reste assez classique et reprend des codes de genres cinématographiques que le public connaît bien et apprécie, comme la comédie musicale. Il y a donc peu d'innovations visuelles dans *L'une chante, l'autre pas* – ce qui est assez rare dans son œuvre. Comme elle souhaite délivrer un message féministe, l'histoire de Pomme et Suzanne n'est là que pour incarner le militantisme à l'écran et lui donner un visage de femmes rieuses et militantes auxquelles le public a envie de s'attacher. C'est ce qu'explique la chercheuse Brigitte Rollet :

L'une chante, l'autre pas est le film le plus « classique » de Varda. D'un point de vue narratif, la chronologie est respectée (les dates apparaissent même sur l'écran) et les mécanismes d'identification sont beaucoup plus évidents que dans les films précédents. Les deux héroïnes possèdent chacune un point de vue et une subjectivité. Ceci permet une empathie et une sympathie constante envers elles, ce sont de « bonnes » héroïnes.⁶⁶

C'est cette représentation des jeunes militantes qui a valu à la cinéaste de nombreuses critiques de la part d'autres féministes qui considéraient sa démarche comme inintéressante. Ainsi, les critiques et militantes Hélène Hazéra (*Libération*)⁶⁷ et Françoise Oukrate (*Écran*)⁶⁸ lui ont reproché d'appartenir à un féminisme que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de libéral puisque Pomme et Suzanne, même si elles sont militantes, restent d'aimables femmes hétérosexuelles qui finissent par se marier et avoir des enfants.

Mais cette œuvre repose sur deux degrés de lecture différents, qui ne sont pas toujours perçus par les critiques, ce qui crée une ambiguïté, cause principale des réceptions mitigées.

⁶⁶ Brigitte Rollet, « Autres regards, autres histoires ? Agnès Varda et les théories féministes » dans *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*, Antony Fiant, Roxane Hamery, Eric Thouvenel (dir.), Presses universitaires de Rennes, 2013, p.159.

⁶⁷ « Ce qui est fascinant dans ce film, c'est l'aisance avec laquelle Varda accumule les poncifs et en crée même de nouveaux, tant pour le scénario (roman de gare mâtiné de *Torchon brûlé*) que pour la forme (couleurs acidulées-pastel filles-Dim) ». *Libération*, 27 juillet 1979.

⁶⁸ « C'est Walt-Disney au MLF ; ce film ne dérange pas ; c'est le film de consommation courante (...) En avalant ce bâton de guimauve, je me suis sentie cocufiée dans mon cœur avorté, dans mon ventre fertile. Ce n'est pas un film de femme, sur des femmes, c'est un film pour vierges plus ou moins jeunes, de sexe mâle, et qui rêvent d'être enceinte. Tout devient clair ». *Écran*, n°57, avril 1977.

Ainsi, dans *L'une chante, l'autre pas*, « les poncifs »⁶⁹ accumulés par la cinéaste ne sont pas à prendre au premier degré. Le voyage de Pomme en Iran qui propulse le personnage dans un décor de carte postale ne doit pas être interprété comme une mise en scène du bonheur amoureux et pittoresque puisque ce décor de conte de fées exotique devient un lieu d'oppression patriarcale. Varda reproduit ces clichés afin de souligner leur aspect illusoire et patriarcal. De plus, le scénario « roman de gare mâtiné de *Torchon brûle* »⁷⁰ – quotidien du MLF – est écrit pour que le spectateur pense n'observer qu'une simple histoire d'amitié alors que ce qui compte pour la cinéaste, c'est la toile de fond féministe et les paroles engagées des chansons du groupe de Pomme. Enfin, les « couleurs acidulées-pastel filles-Dim »⁷¹ participent à la réécriture du récit d'apprentissage : comme Varda substitue des personnages féminins à des rôles typiquement masculins, ce n'est pas un hasard si les teintes chromatiques principales du film sont celles associées, de manière stéréotypée, au féminin. C'est une mise en scène ironique que propose ici Varda, comme dans *Le Bonheur*.

Cependant, même si l'analyse des lectures de ce film est passionnante, sa puissance politique reste limitée. Varda travaille davantage le scénario à travers sa réécriture féministe et sa volonté de diffuser un message ; les formes, quant à elles, restent classiques et non discursives. La problématique du regard, thème central de l'approche féministe de la mise en scène par la cinéaste, est évacuée : c'est sa manière de faire un film grand public. La représentation et l'image des deux jeunes femmes ne sont pas interrogées. C'est ce qu'explique Sandy Flitterman-Lewis : « cela place le film dans une position quelque peu paradoxale, d'être un film manifestement féministe tout en n'ayant qu'une application limitée dans un contexte théorique »⁷².

Ainsi *L'une chante, l'autre pas* est un manifeste féministe à la construction narrative originale qui se fait le témoin d'une époque mais échoue à « offrir une contestation des structures dominantes de la représentation féminine ».⁷³

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.*, p.240 (citation traduite en français ici).

⁷³ *Ibid.*, p.215.

Chapitre 2. Interrogation et bouleversement des normes visuelles grâce à une triple ré-articulation du regard.

Dès ses débuts au cinéma, Agnès Varda propose une mise en scène qui tend à s'éloigner de la représentation traditionnelle. Lors de la sortie en salle de son premier long-métrage, *La Pointe Courte* (1955) les critiques soulignent l'aspect quasi-« révolutionnaire »⁷⁴ du film. La cinéaste y mêle deux histoires : l'histoire intime des retrouvailles d'un couple à Sète, dans le quartier de La Pointe Courte, à laquelle viennent se mêler les images de l'histoire locale : le quotidien des pêcheurs et de leurs familles. Varda refuse d'offrir à ses personnages une profondeur psychologique : les deux amants ne sont pas nommés, Sylvia Monfort est « elle », Philippe Noiret est « lui ». La structure du film repose sur l'alternance de séquences d'environ dix minutes tantôt sur le couple, tantôt sur les pêcheurs. L'identification émotionnelle du spectateur aux personnages est dès lors complexifiée voire rendue quasiment impossible par ces moyens de distanciation à la fois narratifs et visuels. Plus que l'analyse précise des personnages, ce qui intéresse Agnès Varda, c'est avant tout la manière de les mettre en scène dans un lieu spécifique. La caméra fluide et mobile s'attarde sur les objets de la vie quotidienne qui rythment ce paysage particulier – les filets de pêche, les cordes à linge, les bateaux en bois – où habitent et travaillent les pêcheurs, et qui est traversé par le couple en crise. Les deux univers ne se croisent que peu mais sont liés par des rimes visuelles.



Le bois lié aux barques des pêcheurs présent lors des scènes de couples.

Alors qu'Agnès Varda assiste Alain Resnais au montage du film, celui-ci lui fait remarquer que *La Pointe Courte* a quelque chose du néoréalisme italien et lui rappelle notamment *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini réalisé un an auparavant. La cinéaste n'ayant alors vu

⁷⁴ « C'est surtout sur le plan esthétique et de la recherche que son film se révèle révolutionnaire », Jean Douchet, « Agnès Varda », *Arts*, n°726, 10-16 juin 1959.

– selon ses dires – que dix films tout au plus, s'étonne de cette comparaison qui montre pourtant déjà la modernité visuelle dans laquelle son œuvre s'inscrit.

Ainsi, les éléments qui font l'originalité de *La Pointe Courte* – soit le refus d'accorder une quelconque profondeur psychologique aux personnages ainsi que la recherche de procédés visuels et narratifs de distanciation – participent au bouleversement des formes traditionnelles de représentation qu'opère la cinéaste. Le regard spectatorial est redirigé vers les situations en mouvement et non pas sur les personnages. Varda, en élaborant une politique des formes, s'éloigne ainsi des normes visuelles traditionnelles.

A) L'œuvre de Varda interroge en permanence les procédés traditionnels de vision.

L'attention portée par la cinéaste au regard du personnage constitue la première forme de ré-articulation du regard qu'elle opère dans son œuvre. Les personnages féminins qu'elle met en scène sont souvent conscients du regard porté sur eux et tentent de s'en libérer. Dès *Cléo de 5 à 7*, en 1962, la cinéaste est intéressée par la question du regard, qui deviendra centrale dans la théorie féministe du cinéma quelques années plus tard puisque ce n'est qu'en 1975 que la théoricienne américaine Laura Mulvey théorise le concept-clé de *male-gaze*⁷⁵. Dans son analyse du cinéma hollywoodien, elle affirme que le cinéma est un produit culturel ancré dans la culture patriarcale créée par des hommes pour des hommes. C'est donc un regard masculin qui médiatise ces films, le personnage masculin étant celui qui fait avancer l'action. Son regard est ainsi le relais de celui du spectateur, aussi considéré comme masculin.

Le plaisir de regarder propre au cinéma, sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant qu'« être-pour-le-regard » s'appuie sur des ressorts formels et narratifs : globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le regard féminin passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs.⁷⁶

Bien que proposer une analyse de l'œuvre de Varda en s'appuyant uniquement sur le texte de Mulvey semble assez limité et anachronique, cette définition des procédés traditionnels de vision du cinéma dominant permet de souligner l'éloignement de la filmographie de la cinéaste de ce modèle. Même si le *male-gaze* n'est pas encore théorisé, ses procédés sont utilisés dans des films contemporains de la cinéaste. Ainsi, dès *Cléo de 5 à 7*, Agnès Varda interroge ce regard masculin et suggère de nouvelles alternatives visuelles.

⁷⁵ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » (1975), *op.cit.*

⁷⁶ *Ibid.* Introduction de Teresa Castro, p.16.

1- Bouleversement de la politique du regard dans *Cléo de 5 à 7* :
Cléo, de femme vue, devient regardante.

C'est en 1962 qu'Agnès Varda réalise son second long-métrage, *Cléo de 5 à 7*. Elle a alors réalisé *La Pointe Courte* ainsi que plusieurs court-métrages personnels ou de commande, lorsque l'un des principaux producteurs de la Nouvelle Vague, Georges de Beauregard – cherchant de nouveaux jeunes auteurs pouvant réaliser des long-métrages peu coûteux mais susceptibles de plaire au public après le succès d'*À bout de souffle* en 1960 – lui propose de produire un projet, après qu'elle lui a été recommandée par Jean-Luc Godard. C'est dans ce contexte que la cinéaste réalise ce film avant-gardiste aussi bien au niveau formel que dans l'interrogation féministe qu'il propose. Il s'agit certainement de l'œuvre de Varda la plus commentée et analysée en termes féministes car elle constitue un exemple assez flagrant de ce que n'est pas le regard masculin. Pourtant, dans les années 1960, à l'époque où elle réalise *Cléo de 5 à 7*, la cinéaste ne se revendique pas encore comme féministe puisque ce n'est qu'à partir de son engagement aux côtés du MLF qu'elle ose se définir ainsi et qu'elle considère, rétrospectivement, ce film comme une sorte de manifeste.

J'ai beaucoup appris en quatorze ans – c'est normal. Et sur le plan féministe (même si je l'étais déjà, même si je me considérais comme féministe par mes choix, mes idées, et surtout par mes refus), j'ai beaucoup appris sur moi-même et sur le féminisme grâce aux « femmes du mouvement », les américaines radicales puis les françaises d'après mai-68. Mais je ne renie pas *Cléo* pour autant. *Cléo* exprimait – exprime toujours à mon avis – la recherche d'une identité, et ça c'est le premier mouvement d'une revendication féministe quelle qu'elle soit.⁷⁷

Cléo, jeune chanteuse populaire attend avec angoisse des résultats d'analyse qui la menacent du cancer. L'habileté de la cinéaste est d'exprimer ce profond bouleversement intime uniquement à travers la mise en scène. La question de l'identité, au cœur du récit, est dévoilée de manière visuelle, dès le début du film. Après une lecture de cartes par une voyante, Cléo dévale les escaliers — terrifiée par le funeste présage qu'elle pense avoir vu dans les cartes – avant de s'arrêter devant un miroir. Elle est alors au centre du cadre, elle s'observe. Le miroir offre une vision de Cléo à perte de vue reflétant son portrait à l'infini. Alors que la jeune femme s'admire, Varda opère un rapide zoom-avant afin de donner à voir son visage en gros plan. Une voix-off, monologue intérieur de Cléo, se fait ensuite entendre :

⁷⁷ Propos recueillis par Mireille Amiel, « Propos sur le cinéma par Agnès Varda », *Cinéma 75*, n°204, décembre 1975.

« minute, beau papillon, être laide, c'est ça la mort. Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres ». En une séquence, Varda parvient à annoncer tous les enjeux au cœur du long-métrage. Cléo porte déjà une grande attention à l'image qu'elle souhaite renvoyer aux autres, c'est pour cela qu'elle semble rassurée en voyant son reflet. Pour l'instant, la maladie ne lui a pas encore retiré ce qu'elle pense avoir de plus précieux, sa beauté.



Cléo s'observant dans le miroir.

Le zoom-avant.

La première partie du film met en scène Cléo entourée de miroirs : après être sortie de chez la voyante, elle court retrouver sa gouvernante dans un café et se retrouve de nouveau confrontée à son reflet, de longs miroirs se trouvant derrière leur table. La jeune chanteuse se rend ensuite dans une boutique de chapeaux et en profite pour s'admirer longuement dans la glace. Cléo est ainsi présentée comme une femme qui cherche à développer son apparence afin d'attirer le regard des autres. C'est ce qu'affirme la chercheuse Sandy Flitterman-Lewis⁷⁸ : « à ce moment précis, les miroirs offrent à Cléo une rassurante image de cohérence, lui assurant continuellement son identité. Et c'est à partir de cette conception du personnage féminin comme une *image* que Varda commence à explorer les paramètres de la construction de la féminité ». La scène d'essayage de chapeaux souligne ainsi l'intérêt de la jeune femme pour son apparence et son reflet.

Cependant, un bouleversement s'opère au milieu du film. Cléo, chez elle, répète une chanson que lui proposent ses musiciens. Michel Legrand, compositeur de la chanson, joue du piano, interprétant presque son propre rôle. Le plan commence fixe, Cléo est toujours au centre du cadre, entourée de son musicien et de son parolier. Puis, alors qu'elle commence à chanter, un travelling se rapproche légèrement d'elle. Les deux hommes sortent peu à peu du cadre, Cléo chante la solitude et la caméra continue de s'en approcher, comme pour placer le

⁷⁸ Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.*, p.273. Citation traduite ici en français.

spectateur au plus près du personnage afin qu'il assiste, comme elle, à ce bouleversement intime qui la saisit. Son visage est désormais au centre du cadre, elle lève alors les yeux des paroles et continue tout de même à chanter. La musique qui était auparavant diégétique – le piano de Michel Legrand étant à la fois visible et audible quelques secondes avant – s'amplifie et change de source puisque des instruments à cordes sont désormais audibles. La chercheuse Claudia Gorbman affirme qu'« elle lève les yeux de la partition dont elle se servait pour suivre la mélodie, ce qui nous donne l'impression qu'elle connaît déjà la musique, qu'elle est la musique, que la musique vient de l'intérieur du personnage »⁷⁹. De plus, elle est désormais filmée en plan rapproché avec un seul fond noir derrière elle, ce qui la met d'autant plus au premier plan. La musique s'amplifie et, alors qu'elle chante, une larme vient rouler sur sa joue.

Cléo murmure les derniers mots de la chanson et l'accompagnement au piano s'arrête mais Varda procède soudainement à un zoom-arrière assez violent qui s'éloigne avec rapidité du visage de la chanteuse, comme pour signifier un vertige ressenti par le personnage à ce moment précis. Cléo se retrouve donc de nouveau filmée en plan d'ensemble, entre ses deux musiciens. Elle s'énerve et leur reproche de l'exploiter. La chanteuse refuse pour la première fois d'être dirigée, et choisit de s'en aller afin de ne plus être l'objet de leurs attentes ni de leurs regards. La jeune femme se change avant de sortir de l'appartement, elle quitte son déshabillé à plumes pour lui préférer une simple robe noire, qu'elle revêt avant de retirer violemment sa perruque aux boucles soyeuses. Elle enfile aussi le chapeau qu'elle a acheté auparavant mais que sa gouvernante, superstitieuse, lui avait interdit de porter. C'est Cléo qui décide de s'éloigner de son image idéalisée qui l'étouffe afin de sortir arpenter la rue et voir le monde, habillée comme elle le souhaite.

Cette prise de conscience marque un tournant dans le film : le personnage passe du statut d'objet du regard de sa gouvernante, de ses musiciens et de son amant, à celui de sujet qui regarde par elle-même. À partir de ce moment précis, Cléo devient le moteur de l'action, son regard guide le spectateur à travers sa flânerie parisienne qui l'amène à faire plusieurs rencontres qui lui feront prendre conscience de son identité réelle et mobile. Son point de vue médiatise le reste du film. En transformant Cléo de femme vue en femme regardante à travers une mise en scène féministe particulièrement novatrice, Varda propose une politique des formes originale.

⁷⁹ Claudia Gorbman, « La musique vardienne » dans *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*, (dir.) Antony Fiant, Roxane Hamery, Eric Thouvenel, Presses universitaires de Rennes, 2013, p.170.



Et si tu viens trop tard
On m'aura mise en terre
Seule, laide et livide
Sans toi, sans toi,
Sans toi.⁸⁰

⁸⁰ Paroles de la chanson *Sans toi* composée par Agnès Varda et Michel Legrand pour *Cléo de 5 à 7*.

2- Agnès Varda dote ses personnages féminins d'une subjectivité importante qui se traduit de manière assez originale, par la musique notamment.

En effet, le point de vue qu'elle offre aux héroïnes qu'elle met en scène n'est pas la seule expression de leur subjectivité. Il faut rappeler que la cinéaste a une vision totale de ce qu'est le cinéma. Lorsqu'elle *cinécrit* un film, tous les éléments doivent être pris en compte afin de servir l'œuvre.

J'utilise ce mot [*cinécriture*] car je trouve que c'est le seul qui prend en compte toutes les facettes de la conception et de la réalisation d'un film. La *cinécriture* est un concept total, c'est la patte du cinéaste, de l'écriture du scénario, en passant par le choix de décor, de la mise en scène et du montage. Je crois que l'imagination visuelle implique beaucoup plus que juste le scénario et la réalisation du film.⁸¹

La *cinécriture* est une écriture proprement cinématographique. Varda s'intéresse moins à l'histoire en elle-même qu'à la manière de la dire visuellement, de la transformer en images, en formes de montage, en mouvements de caméra, et en musique. Cette dernière est d'ailleurs l'un des éléments les moins étudiés dans l'œuvre de Varda. Pourtant la musique participe, tout autant que l'image, à la création d'une politique des formes féministe. Dans certains cas, elle dote les personnages féminins d'une subjectivité sonore. C'est ce que démontre la chercheuse Claudia Gorbman dans un article qu'elle dédie à la « musique vardienne » : « la musique ou plus précisément les rapports entre musique diégétique et non-diégétique – joue un rôle déterminant dans l'élaboration de la subjectivité dans *Cléo de 5 à 7* et de ce que l'on peut appeler, par contraste, l'objectivité dans *Sans toit ni loi* »⁸². *Cléo de 5 à 7* et *Sans toit ni loi* peuvent être considérés comme des films jumeaux. Ils mettent en scène deux jeunes femmes dont l'une, Mona, erre dans la campagne française plongée dans un hiver particulièrement rigoureux, et l'autre, Cléo, flâne et observe les rues de Paris. Même si les personnages peuvent sembler similaires, leur mise en scène est radicalement opposée : on sait tout de Cléo mais rien de Mona. Les deux femmes sont regardées par ceux qui les croisent arpentant leurs territoires respectifs mais de manière différente. Cléo est tout d'abord objet du regard et du désir de son entourage tandis que Mona est observée par les individus qu'elle rencontre mais sans qu'ils ne parviennent jamais à en saisir une vision globale. Pourtant, les deux héroïnes ont une subjectivité qui leur est propre, souvent transmise par la musique.

⁸¹ Propos recueillis par Paule Lejeune dans *Le cinéma des femmes*, Atlas/Lherminier, Paris, 1987.

⁸² Claudia Gorbman, « La musique vardienne », *op.cit.*

Ainsi, lorsque Cléo sort de chez elle après avoir chanté *Sans toi*, elle quitte son appartement et arrive dans la cour. Près d'elle, un jeune enfant est assis et pianote quelques accords sur un petit piano-jouet alors que la chanteuse traverse la cour. Il se trouve qu'il reprend les notes de la chanson qu'elle chantait quelques minutes avant. Puis, alors qu'elle s'éloigne de chez elle et donc de l'enfant, le piano-jouet est toujours audible au même niveau. La musique, de diégétique devient extra-diégétique et accompagne Cléo dans la rue. Elle s'amplifie ensuite, d'autres instruments viennent s'ajouter à la mélodie du petit piano. Claudia Gorbman considère qu'il s'agit de la musique pensée par Cléo, se remettant tout juste du vertige de la scène précédente ; c'est « une émanation de l'héroïne, seule, pâle et livide »⁸³. La musique de cette séquence est ainsi subjective. Mais ce n'est pas la seule occurrence d'une mélodie qui fait entendre l'état intérieur de la jeune femme. Lorsque son amant arrive et discute avec elle sur son lit, une musique « saccharine, romantique, au parfum trop fleuri »⁸⁴ se fait entendre. La caméra tourne doucement autour du couple comme rythmée par cette musique nouvelle qui semble épouser l'émotion que ressent Cléo à la vue de son amant. À ce moment précis, elle n'a pas encore conscience de n'être qu'un seul objet de désir aux yeux de cet homme qui lui explique que « [s]a beauté, c'est [s]a santé » et idéalise donc leur relation. Cette scène, au regard de la suite du film, semble ainsi bien ironique : la mise en scène tourne autour du couple, leurs dialogues en vers s'enchaînent rapidement et élégamment, accompagnés par cette musique légère et virevoltante, se voulant à l'image des émotions alors ressenties par Cléo.

Au contraire, dans *Sans toit ni loi*, la musique ne fait pas entendre l'intériorité de Mona puisqu'elle n'est pas offerte au spectateur. Il possède autant de connaissances sur le personnage que les individus qu'elle rencontre lors de son errance. Agnès Varda, dans ce film, refuse d'explorer l'intériorité du personnage. Mona n'est jamais jugée par la mise en scène ou par le récit. Elle n'incarne pas un modèle positif mais une femme pour laquelle le spectateur peut avoir du mal à ressentir de l'empathie. L'identification traditionnelle du spectateur au personnage n'est ici pas du tout travaillée par la cinéaste, qui ne s'y intéresse pas. Elle affirme d'ailleurs à ce sujet : « ce qui m'intéresse, c'est comment Mona vit ses journées, comment elle supporte le froid et la solitude et pourquoi elle marche et vers où »⁸⁵,

⁸³ *Ibid.* p.173.

⁸⁴ *Ibid.* p.174

⁸⁵ Agnès Varda, *Varda par Agnès, op.cit.*, p.159

et pas sa psychologie. Ici, la musique se fait plutôt voix-off. Elle accompagne la marche de Mona, raconte la déchéance du personnage et semble accompagner son parcours vers la mort. L'errance de Mona s'exprime visuellement à travers l'utilisation du travelling dans le film, qui en compte douze, chacun constituant une séquence à part entière qui dure plus ou moins une minute où Mona est vue, parcourant la lande déserte. Les travellings sont discontinus puisque séparés entre eux par des séquences plus narratives où Mona est face à ceux qu'elle rencontre. La répétition de ces plans de marche, accentuée par l'utilisation de la musique originale composée à cet effet, fait partager au spectateur la marche du personnage : le travelling est toujours à sa hauteur, à son rythme.

De plus, la cinéaste demande à la musicienne Joanna Bruzdowicz de composer une partition moderne pour *Sans toit ni loi*, de manière à ce que la musique n'ait aucune connotation particulière aux oreilles du spectateur. La musique est, dans ce film, avec les travellings qui accompagnent l'errance du personnage, l'un des seuls éléments qui crée une continuité. À chaque nouveau travelling, la partition de Bruzdowicz est audible, elle structure le film. L'errance de Mona est avant tout visuelle et sonore, elle est ainsi un motif esthétique original.

Ainsi, Agnès Varda travaille à l'élaboration de nouveaux modèles de représentation qui s'éloignent de la norme : « il faut que le cinéma aille plus vite que les mœurs, que les femmes inventent leur propre futur, en modifiant leur propre représentation »⁸⁶. L'importance accordée au regard des personnages féminins qu'elle met en scène l'inscrit dans une stratégie relevant du cinéma féministe. Les héroïnes vardiennes sont libres, dotées d'une importante subjectivité qui leur permet de rejeter le regard porté sur elle, qu'il soit celui des personnages masculins qui gravitent autour d'elles ou celui du spectateur.

⁸⁶Propos recueillis par Monique Martineau dans *Le cinéma au féminisme, CinémAction*, n°9, automne 1979, p.28.

B- L'écriture cinématographique de la cinéaste porte davantage sur la forme que sur le texte et empêche tout voyeurisme spectatorial.

La *cinécriture* d'Agnès Varda implique une conception du film avant tout visuelle et auditive. Elle accorde davantage d'importance à la manière dont est racontée une histoire, à travers des moyens proprement cinématographiques, plutôt qu'au récit lui-même. Pour la cinéaste, la mise en scène prime sur la narration. Ce qui l'intéresse, c'est de rendre une histoire cinématographique, qu'elle devienne image et son.

J'essaye toujours d'utiliser le vocabulaire plastique avant que mes idées du film soient figées dans les mots (...). Dans mes films, je cherche toujours à ce que les spectateurs voient profondément. Je ne veux pas montrer des choses, mais donner aux gens le désir de voir.⁸⁷

1- Le refus du voyeurisme spectatorial.

Laura Mulvey, toujours dans l'article de la revue *Screen*⁸⁸ explique que dans le cinéma classique, le plaisir visuel du spectateur – donné comme masculin – repose, en grande partie, sur l'observation du corps féminin, offert à son regard. Le personnage féminin n'existe ainsi que comme spectacle. Le plaisir visuel du spectateur repose donc, selon Mulvey, sur la *scopophilie fétichiste*, soit la contemplation érotique du corps féminin fragmenté, grâce à l'utilisation de gros plans, et sur le *voyeurisme sadique* : le plaisir pris à regarder un personnage féminin être malmené ou humilié. À la fin de l'article, elle propose des alternatives à ce regard masculin omniprésent :

La première offensive à mener contre les conventions monolithiques du cinéma traditionnel (déjà lancée par les réalisateurs radicaux) consiste à libérer le regard de la caméra en l'inscrivant dans sa matérialité temporelle et spatiale, et celui des spectateurs en cultivant la dialectique et le détachement passionné.⁸⁹

Ce refus du voyeurisme spectatorial est déjà présent dans l'œuvre de la cinéaste puisqu'elle cherche à élaborer une politique des formes discursive, qui n'aille pas de soi. Varda cherche en permanence à interroger le regard spectatorial sur les images qu'elle lui propose. Dans son cinéma, le plaisir visuel du spectateur repose sur la matérialité des images filmées qui détournent son attention et l'empêchent de fixer son regard sur le personnage féminin. Le plaisir visuel de l'œuvre de Varda ne repose donc pas sur la monstration.

⁸⁷ Propos recueillis par Sandy Flitterman-Lewis. *Op.Cit.* p.215.

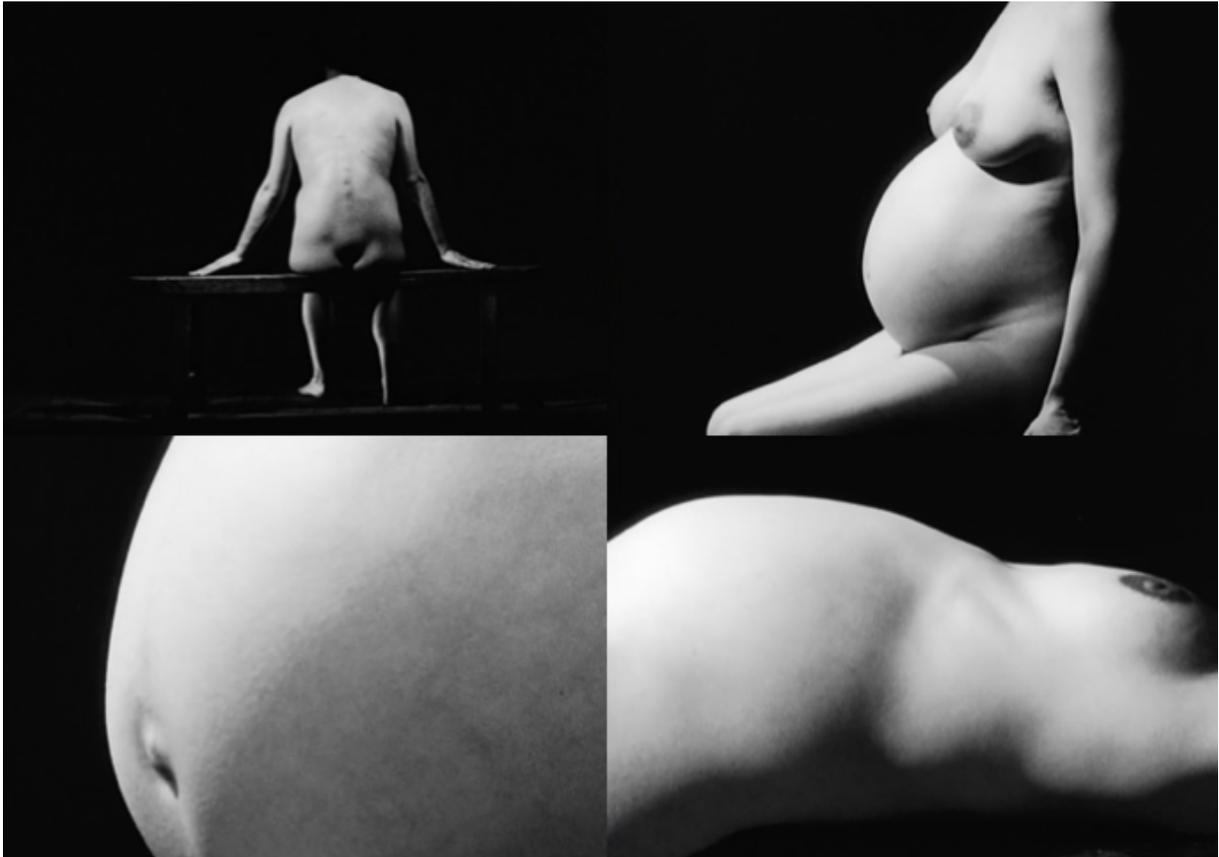
⁸⁸ Laura Mulvey, *op.cit.*

⁸⁹ *Ibid.* p.51.

2- Un exemple : *L'Opéra-Mouffe*, un court-métrage poétique et énigmatique qui nécessite un spectateur actif.

C'est en 1958 qu'Agnès Varda réalise *L'Opéra-Mouffe*, son second court-métrage, après un premier, de commande, *Ô saisons, ô châteaux* en 1957, trois ans après *La Pointe Courte*. Le sous-titre du film, « carnets de notes filmées rue Mouffetard par une femme enceinte en 1958 » annonce déjà les enjeux qui seront traités par la cinéaste. D'un point de vue féministe, il s'agit de l'une de ses œuvres les moins étudiées, les théoriciennes considérant l'aspect semi-autobiographique de l'œuvre, trop essentialiste. En effet, Varda attend son premier enfant et propose, dans ce court-métrage, le point de vue d'une femme enceinte sur le quartier de la Mouffe, à Paris. Ce reproche d'essentialisme sera d'ailleurs à nuancer puisque Agnès Varda n'interprète pas le personnage de la femme enceinte et cherche, au contraire, à instaurer une certaine distance entre le spectateur et les images. *L'Opéra-Mouffe* est structuré en dix petites vignettes, chacune introduite par un intertitre qui constitue sans doute les notes prises par la femme enceinte.

Ici, la cinéaste refuse la représentation directe pour préférer un montage d'association qui fonctionne par analogies poétiques. Après un carton qui précise la localisation du quartier de la Mouffe, le générique du film apparaît sur une image fixe : une femme nue, au centre du cadre, est assise sur un banc, dos au spectateur. Elle est ensuite vue de profil, ce nouvel axe de prise de vue permettant de voir son ventre rond de femme enceinte. Son visage est coupé par le cadre, son identité n'est toujours pas divulguée. Son corps est au centre du cadre, seul élément dans la lumière, l'espace derrière elle est plongé dans l'obscurité totale. Un cut soudain ainsi qu'un brutal changement de cadre adviennent ensuite et font passer de la femme vue de profil, à un gros-plan sur son ventre rond qui bouge au rythme de sa respiration. Un raccord moins violent la montre ensuite allongée sur le dos, n'offrant toujours aucun aperçu de son visage. Elle n'est pour l'instant qu'une femme enceinte. À cela raccorde un gros plan sur une citrouille, rappelant à la fois par sa forme ainsi que par l'échelle de plan, le ventre de la femme. Le rythme de la musique s'accélère alors que la citrouille est agrippée fermement par une main qui tient un couteau, créant une sorte de suspense. La main insère alors le couteau dans la citrouille afin de la couper en deux et effectue un effort afin de séparer les deux morceaux. Le légume est alors filmé en gros plan, tout comme l'était le ventre de la femme enceinte auparavant, alors que la main se saisit brutalement des pépins afin de la vider de ses entrailles. Plusieurs plans de la citrouille vidée sont ensuite juxtaposés.



La femme enceinte / la citrouille vidée



Dans cette séquence d'ouverture, les sensations ou images mentales de la femme enceinte sont visuellement offertes au spectateur qui n'a d'autre choix que d'être face à cette association saisissante. Un ventre de femme enceinte, grâce au montage et à la symétrie des angles de prise de vue permettant des rimes visuelles, est métaphoriquement lié à une citrouille que l'on vide de l'intérieur. Cette scène ordinaire est associée à des images de ventre de femme enceinte créant ainsi une sensation physique intense chez le spectateur. Le ventre de femme enceinte, d'habitude synonyme de vie, se colore ici d'associations liées à la mort et à la violence. Tout est visuel et passe par le montage ainsi que par la mise en scène. Rien n'est expliqué, c'est au spectateur de comprendre le sens de ce montage analogique.

Varda montre au spectateur à quel point la femme enceinte du sous-titre se sent bouleversée lorsqu'elle considère la nature précaire de son enfant à naître. En contraignant les spectateurs à être actifs dans leur réception du film, Varda accroît leur sensibilité aux moindres détails visibles à l'écran ; elle les force à être attentif aux associations évocatrices. Ses gros-plans sur le ventre d'une femme enceinte ne sont pas faits pour être émoustillants mais pour faire réfléchir le public.⁹⁰

Le fait que rien ne soit expliqué par une voix-off ou par des cartons participe à produire des images discursives. L'image présente une femme enceinte puis une citrouille tranchée en deux ; ce sont deux images descriptives que le spectateur est prié de relier. Comme il s'agit d'une métaphore, la première image devient le comparé et la seconde, le comparant. Au spectateur de trouver les qualités communes aux deux images et les connotations dont elles sont porteuses. Ces deux images disent ce que le discours dit avec des mots. Ainsi, des préfigurations narratives sont inscrites dans ces images descriptives. Varda rend le spectateur autonome.

De plus, dans *L'Opéra-Mouffe*, Varda propose un triple portrait original et parfois ironique soulignant les clichés de la représentation féminine et invitant le spectateur à réfléchir sur ceux-ci. Les vignettes oscillent entre les petites gens de la rue Mouffetard et les deux femmes, l'amoureuse et la femme enceinte : l'une dont on voit le visage et l'autre dont on ne voit que le corps.

Trois vignettes font référence à la grossesse, intitulées « De la grossesse », « Des angoisses » et « Des envies ». L'originalité du portrait de la femme enceinte apparaît dès le titre des séquences : la grossesse n'est pas ici montrée comme une expérience idyllique mais est associée à des émotions et surtout à des sensations plutôt négatives – la peur, la mort, le

⁹⁰ Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda, Resistance and Eclecticism*, Columbia University Press, London & New York, 2014, p.12. Citation ici traduite en français.

dégoût – rarement liées à ce moment souvent considéré comme le plus important dans la vie d'une femme.

Plutôt que faire un film qui conforte la norme d'une vision mythique et idéalisée de la maternité, elle souligne les difficultés qui surgissent avec les changements que la future maman subit. La représentation plus réaliste qu'idéalisée de la grossesse proposée par le film subvertit l'imagerie classique associée à la maternité.⁹¹

En effet, plutôt que de montrer des scènes où la future mère prépare l'arrivée du nouveau-né avec tendresse et amour maternel, Varda préfère proposer des images surprenantes, en contre-point. Lors de la vignette qu'elle consacre aux envies, topos lié à la représentation de la grossesse, elle ne présente pas des images de fraises délicates et juteuses mais un gros-plan sur des yeux de poisson qui raccorde à une pile de poulets déplumés à la boucherie, attendant d'être vendus. La caméra s'attarde ensuite sur plusieurs morceaux de viande dont du gras, un cœur, des tripes : autant d'aliments crus susceptibles de susciter le dégoût du spectateur ici liés à l'envie de nourriture de la femme enceinte. Encore une fois, la cinéaste propose un portrait contradictoire de la grossesse, qui s'éloigne radicalement de l'image qu'en proposent les médias ou la publicité. C'est d'ailleurs une stratégie critique et ironique similaire que l'on retrouve dans *Le Bonheur* quelques années plus tard.

Un autre personnage féminin est présent dans ce court-métrage. Elle n'est pas nommée mais son visage est visible. C'est la femme amoureuse. Elle est sans cesse représentée accompagnée d'hommes, ses amants avec qui elle s'amuse. Les scènes d'amour sont très picturales avec de nombreux gros plans – comme autant de blasons – des parties du corps des amoureux s'effleurant. L'aspect idyllique de leur amour est souligné par leur nudité quasi permanente tels des Adam et Eve du quartier de la Mouffe. La musique qui accompagne la rencontre de cette femme avec ses amants est souvent douce car elle souligne l'émotion intime. Ces images ne semblent pas poser problème si elles sont observées dans leur globalité. On pourrait supposer qu'il ne s'agit que du portrait d'une femme libre, observée par le prisme de ses relations amoureuses. Cependant, l'ironie vardienne se cache, encore une fois, dans les petits détails. En effet, lors de la deuxième occurrence de ce personnage, accompagné de son second amant, ils sont montrés s'embrassant dans un plan encore une fois assez pictural. La mise en scène connote toujours une imagerie romantique presque clichée. C'est alors que s'ensuit un assez rapide gros-plan sur une machine à coudre, sur laquelle il est écrit « La Moderne ». La machine à coudre, outil typiquement associé au féminin, est ici liée par le montage au couple et plus précisément à l'amoureuse. Elle est, en effet, une femme moderne,

⁹¹ *Ibid.* p.16. Citation ici traduite en français.

libre d'avoir autant d'amants qu'elle le souhaite. Mais l'insertion d'une machine à coudre avec cette inscription précise, au milieu d'une scène d'amour, invite le spectateur à prendre de la distance par rapport aux images devant lui. Varda s'interroge ainsi, de manière implicite, sur la femme moderne. Est-elle moderne car elle a plusieurs amants ? Est-ce réellement un acte de modernité que d'être montrée, à chaque fois qu'elle apparaît à l'écran, avec un homme ? La liberté sexuelle est-elle vraiment un symbole de liberté si les femmes sont toujours esclaves du travail domestique, symbolisé ici, par la machine à coudre ? Autant de questions que soulève cette mise en scène ironique et discursive. Le spectateur doit s'interroger sur les images qu'il a sous les yeux, il n'a plus la confortable position de voyeur passif : il est mis à contribution.



Le spectateur est regardé par le film. Les personnages lui retournent son regard curieux et interrogateur. La femme enceinte et l'amoureuse ne sont pas les seuls personnages de ce court-métrage, il accorde aussi une place importante aux habitants du quartier de la Mouffe. L'approche documentaire déjà présente dans *La Pointe Courte* avec la présentation du quotidien des pêcheurs se retrouve ici dans les images de ceux qui arpentent la rue Mouffetard, pour la plupart des personnes âgées, précaires voire sans-abris. Pour les vignettes qui les mettent en scène, Varda s'éloigne de la fiction, elle pose la caméra dans la rue et observe passants et passantes :

J'allais au marché avec une chaise pliante et la caméra prêtée. Je (de plus en plus bedonnante) mettais la caméra au plus haut du pied. Je montais sur la chaise et filmais ceux qui venaient vers moi, estimant à la main le changement de point.⁹²

La partie intitulée « quelques-uns » est sans doute la plus saisissante. En effet, les individus filmés fixent presque tous la caméra tandis qu'une chanson, en off, évoque leur misère : « ils

⁹² Varda par Agnès, *op.cit.*, p.114-115.

étaient des nouveau-nés / quelqu'un, quel qu'autre, quelques uns »⁹³. Les visages souvent marqués par la douleur, la maladie, l'alcool ou le froid se succèdent ainsi et sondent la caméra des yeux. Delphine Bénézet souligne⁹⁴ que la plupart des habitants filmés sont des femmes, peuplant ou arpentant les trottoirs insalubres de la rue Mouffetard. Elle voit ainsi les parties documentaires de *L'Opéra-Mouffe* comme une parenthèse ethnographique qui témoigne d'une réalité à la fois sociale, géographique et économique. Varda montre le quotidien de ce quartier et des habitants qui y vivent, dans la rue ou sous un toit, et témoigne aussi d'une condition féminine particulière. Le spectateur est ici mis directement face au regard des personnes filmées, il n'est plus le seul à regarder, il est à son tour l'objet du regard. Ces visages interpellent le spectateur et l'invitent à réfléchir sur ce qu'il voit et sur son propre rôle.



Deux femmes, rue Mouffetard, regardant la caméra.

Ainsi, la cinéaste construit dans *L'Opéra-Mouffe*, une politique discursive des formes, qui ne va pas de soi, nécessitant une réflexion de la part du spectateur et empêchant ainsi tout voyeurisme.

3- La mise en scène de personnages féminins en mouvement empêche la fixation du regard.

En effet, les héroïnes vardiennes sont sans cesse en mouvement. Elles sont rarement figées, immobiles. Au contraire, le développement de leur subjectivité est souvent lié à leur mise en mouvement. Les personnages féminins ne sont jamais passifs puisque, la plupart du temps, ce sont leurs déplacements qui font avancer le récit ainsi que la mise en scène. Agnès

⁹³ Paroles issues d'une chanson de *L'Opéra-Mouffe* composée par Agnès Varda.

⁹⁴ Delphine Bénézet, *op.cit*, p.110.

Varda utilise de nombreux travellings afin de suivre les pas des femmes. Ils donnent accès à leur rythme mais jamais à leur intériorité, qui n'est pas dévoilée au spectateur.

Les femmes marchant dans la rue sont un topos du cinéma d'art et d'essai européen d'après-guerre. On en trouve dans *L'Avventura*⁹⁵ (1960) et *La Notte*⁹⁶ (1961), dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1957)⁹⁷ et *Les Amants*⁹⁸ (1958) ainsi que dans *Hiroshima mon amour*⁹⁹ (1958). En général, cette forme de déambulation urbaine est associée à l'atonie de la vie moderne, et symbolise la quête existentielle de sens. Ainsi, les femmes marchent afin de résoudre des problèmes touchant à leur identité personnelle ou à une forme d'incertitude morale, comme c'est le cas pour Cléo lorsqu'elle s'enfuit de son appartement.¹⁰⁰

C'est dans ce contexte précis qu'Agnès Varda dresse le portrait de Cléo en flâneuse parisienne contemporaine et s'inscrit ainsi dans une tradition de la modernité cinématographique. La flânerie est un phénomène urbain du XIX^e siècle, lié à la modernisation des villes, qui a entraîné un bouleversement perceptif chez le citoyen qui l'invitait à observer autrement le paysage moderne se transformant sous ses yeux. Les flâneurs arpentent les rues de Paris et de Berlin, et s'approprient un espace nouveau. Cependant, ce phénomène n'englobe pas tous les citoyens, il en exclut un certain nombre, notamment les femmes, reléguées à la sphère privée. Celles qui se trouvent dans la rue sont forcément de mauvaise vie. La flâneuse a d'ailleurs longtemps été un impensé de la théorie de la modernité, comme l'évoque la théoricienne Janet Wolff dans son article « *The invisible flâneuse. Women and the Literature of Modernity* »¹⁰¹. Dans *Cléo de 5 à 7*, l'évolution intime du personnage est permise par sa déambulation dans Paris. Quand Cléo quitte son appartement pour lui préférer la rue parisienne, elle s'éloigne de la sphère domestique, espace clos qui la maintenait dans une position enfantine, choyée par sa gouvernante – élément d'ailleurs souligné par la présence de chatons avec qui elle passe de longues minutes à jouer, allongée négligemment sur son lit. La jeune chanteuse refuse de rester figée dans cette position d'objet de désir et de regard et sort dans la rue. Elle se retrouve alors soudainement face à des spectacles de rue qu'elle observe et qui la saisissent : un homme avale puis recrache des grenouilles afin de gagner sa vie. C'est la première fois que Cléo s'arrête afin de

⁹⁵ Michelangelo Antonioni, *L'Avventura*, 1960.

⁹⁶ Michelangelo Antonioni, *La Notte*, 1961.

⁹⁷ Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*, 1957.

⁹⁸ Louis Malle, *Les Amants*, 1958.

⁹⁹ Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, 1958.

¹⁰⁰ Jill Forbes, « Gender and Space in Cléo de 5 à 7 », in *Studies in French Cinema*, n°2, p.86. Citation ici traduite en français.

¹⁰¹ Janet Wolff, « *The invisible flâneuse. Women and the Literature of Modernity* », *Theory, Culture and Society*, 2/3, 1985, p.37-46.

regarder quelque chose. Sa quête d'identité est ancrée dans l'espace qu'elle traverse et qui l'influence.

Je savais, tout d'abord, que l'histoire se situerait à Paris afin de transmettre une certaine sensation de confusion, de chaos, le climat de peur qui contamine nos vies. Cette angoisse contemporaine semble être, de façon plus intense et profonde, ressentie dans une ville comme Paris, où il y a autant de monde.¹⁰²

Le choix du décor est ici particulièrement important, il participe, autant que la mise en scène et le récit, à évoquer les sensations du personnage de manière visuelle. Le malaise du personnage est intimement lié au paysage parisien. En l'arpentant, d'abord seule puis avec une amie et enfin accompagnée d'un soldat en permission qu'elle rencontre, elle explore et observe les rues. Elle s'approprie l'espace urbain.

Cette étroite proximité entre l'état intérieur du personnage féminin et l'espace qu'il parcourt se retrouve évidemment dans *Sans toit ni loi*, autre film de la cinéaste dans lequel la déambulation a une place centrale. Cependant, Mona n'est pas une flâneuse, son parcours à travers champs relevant davantage de l'errance. Alors que Cléo flâne dans une métropole bruyante et peuplée, Mona erre dans une campagne française désolée et glaciale. Cléo observe alors que Mona ne fait que marcher. Varda choisit d'ancrer la marche de Mona dans un décor très particulier : « mes premières notes indiquent l'hiver, les vignes du Gard et de l'Hérault, avec leurs ceps noirs qui ne promettent rien, des paysages sévères, des villages raides comme Lunel et Marsillargues et des fermes peu accueillantes, bâties par des protestants »¹⁰³. Le motif de l'errance structure la narration : c'est un élément de mise en scène à part entière. C'est un film structuré par le mouvement, plus que par l'histoire elle-même. Le schéma est très précis et se répète : à une séquence d'une minute, où la jeune femme marche perdue dans le paysage, répondent souvent une ou plusieurs séquences de narration où Mona s'arrête et rencontre des gens, qui, ensuite, délivrent leurs témoignages fragmentés. Ce qui lie ces séquences entre elles, c'est l'errance de Mona, son arrivée et son départ d'un nouveau lieu étant toujours montrés à l'écran. La cinéaste propose au spectateur de suivre le personnage dans son errance, de s'arrêter avec elle et de découvrir, à son rythme, le paysage et ses habitants presque tous hostiles.

Le bouleversement du rôle du spectateur que propose la cinéaste de ce film en fait aussi une *cinécriture* féministe. Mais le discours féministe s'inscrit dans la mise en scène

¹⁰² Propos recueillis par Michel Capdenac dans « Agnès Varda, The Hour of Truth », *Les lettres françaises*, 1962, p.17.

¹⁰³ Varda par Agnès, op.cit. p.166.

ainsi que dans l'écriture, il n'est pas explicite et revendicateur. La mise en image de l'errance de Mona et l'attention de Varda portée aux petits détails comme les rimes visuelles parviennent à détourner le regard du spectateur qui ne perçoit jamais Mona comme objet du désir car le regard est dispersé vers d'autres éléments. Contrairement aux scènes classiques de *male-gaze*, telles qu'elles sont définies par Laura Mulvey, les plans qui mettent en scène Mona ne constituent pas des pauses dans la narration, elle est toujours en mouvement et ne se laisse pas saisir par le regard du spectateur. La vision du spectateur est médiatisée par le travelling qui la place dans un contexte précis. À la fin de son article, après avoir détaillé le concept de *male-gaze*, Mulvey conclut par une ouverture et imagine ce que serait un cinéma qui se détacherait de ce regard hégémonique : pour elle, il faudrait « libérer le regard de la caméra », ce que parvient à faire ici Agnès Varda. Grâce au travelling, la caméra n'est plus synonyme de regard mais une forme qui illustre un discours, ici l'errance de Mona. La théoricienne évoque aussi la possibilité d'un spectateur conscient de son propre statut et critique, ce que produit *Sans toit ni loi* puisque le spectateur n'a plus d'attache affective qui le lie au personnage, il est alors invité à réfléchir sur l'identité de Mona et sur le fait qu'il faille la juger ou pas. Ainsi, Varda réussit à proposer une vision alternative du personnage féminin qui n'est pas médiatisé par un regard hégémonique masculin.



Mona dans la lande isolée.

C) Les films-portraits de femmes adoptent des formes kaléidoscopiques.

Agnès Varda propose, dans sa filmographie, de nombreux portraits de femmes très différents, qu'ils relèvent du documentaire ou de la fiction. Les femmes dont elle dresse le portrait peuplent son univers cinématographique : dès *Cléo de 5 à 7*, en passant par le court-métrage documentaire *Elsa la rose* (1965) sur l'écrivaine et amie Elsa Triolet, ou par le portrait qu'elle dresse des militantes afro-américaines des Blacks Panthers dans le court-métrage éponyme, jusqu'à *Jane B. par Agnès V* (1985), portrait de son amie Jane Birkin et *Sans toit ni loi*, où elle dresse le portrait d'une jeune femme en colère. Bien que le portrait filmé soit un genre classique très codifié, ceux que propose Agnès Varda parviennent à s'écarter de la norme en associant, de manière quasi-constante, la femme dépeinte à des formes visuelles et narratives particulières et souvent originales. En effet, elle refuse un point de vue qui se voudrait objectif voire surplombant envers la femme filmée ou le spectateur. Au contraire, Varda propose des portraits kaléidoscopiques qui ne tentent pas de saisir l'identité totale du sujet, préférant n'en montrer que quelques fragments. La forme participe en grande partie à la tentative de portrait qu'elle propose.

À travers l'analyse de deux œuvres, sorties à quelques années d'intervalle, l'une relevant de la fiction (*Sans toit ni loi*) et l'autre, du documentaire (*Jane B. par Agnès V.*), je chercherai à montrer comment l'utilisation de formes narratives et visuelles kaléidoscopiques participent de l'élaboration d'une politique des formes féministe.

1- *Sans toit ni loi* ou l'impossible portrait de Mona.

Le récit suit les pas de l'héroïne dans la campagne hivernale et construit son impossible portrait de marginale. Elle est présentée par une série d'impressions qu'expriment les personnages ruraux qu'elle a croisés : les séquences où elle marche sont entrecoupées par des témoignages où ils s'expriment face caméra, en plan serré, et commentent ce qu'ils ont vu ou ce qu'ils pensent de Mona. Ce sont des témoins : ils ne la comprennent pas mais tentent tout de même d'analyser ou d'expliquer son comportement, ils ne peuvent donc que délivrer un fragment de ce qu'est Mona. Cela donne une vision parcellaire du personnage, le doute plane sur son identité ou sur les raisons qui l'ont poussé à « faire la route ». Le portrait kaléidoscopique de Mona permet d'inscrire son errance à différents niveaux dans le film, notamment dans la mise en scène puisque les témoignages participent à sa structure et à la tentative de dresser son portrait.

De plus, l'errance du personnage se double aussi d'une errance générique par la volonté de la cinéaste de brouiller la frontière entre les genres. Le film devient une proposition esthétique originale qui mêle ancrage documentaire et fiction. Les personnages incarnant ceux qui croisent Mona jouent leur propres rôles et disent le texte qu'a écrit Agnès Varda en s'inspirant d'eux-mêmes et de ce qu'ils auraient pu répondre s'ils avaient réellement rencontré Mona. Ce mélange entre actrices professionnelles — Macha Méril, Yolande Moreau ou Sandrine Bonnaire — et acteurs non-professionnels — le berger, le routard, le « zonard-mac », le tailleur de vigne ou les garagistes — trouble les conventions habituelles. Ces séquences de témoignages adoptent les codes du documentaire : l'image semble moins travaillée que dans les séquences qui mettent en scène Mona, les personnages sont chez eux, filmés en plan fixe, dans leur environnement quotidien et s'expriment face caméra. Pourtant, leurs dialogues sont écrits et rédigés par la cinéaste : « c'est une fiction, une fiction méchamment réelle, où j'ai utilisé de façon faussement documentaire, des gens du Gard »¹⁰⁴. L'histoire du film est aussi inspirée par un moment historique particulier et réel : l'augmentation sans précédent de jeunes femmes qui décidaient de « faire la route » et de vagabonder en France, comme Mona, dans les années 1980. Le contexte de la fiction repose sur un ancrage documentaire précis, la cinéaste ayant, avant de tourner le film, interrogé des vagabonds et vagabondes, des fermiers hostiles, des zonards afin de suivre les pas de Mona.



Deux hommes ayant croisé Mona, tentent de la décrire.

Mais ce n'est pas la seule tentative de brouillage générique proposée par la cinéaste dans ce portrait. L'autre occurrence, c'est lorsque la voix-off de Varda se fait entendre, après la mort de Mona, lorsqu'elle affirme avoir rencontré les témoins du film qui lui ont permis « de raconter les dernières semaines de son dernier hiver ». Elle adopte la position de la narratrice documentaire qui va enquêter auprès des dernières personnes vues par Mona afin

¹⁰⁴ Varda par Agnès, *op.cit.* p.158.

d'en dresser un portrait. Elle affirme sa présence pendant les entretiens avec l'utilisation de la première personne du singulier qui l'inscrit dans le film : « j'ai préféré ne pas le leur dire ». Enfin, la position du spectateur de *Sans toit ni loi* n'est pas confortable, il a une position extérieure par rapport à la narration, aucun élément ne l'invite à s'identifier au personnage de Mona, qui n'est ni valorisé, ni jugé par la caméra. C'est au spectateur de se faire son propre avis sur elle, il n'a pas de position dominante par rapport à l'œuvre dans sa totalité, il ne sait rien d'avance, à part le fait que Mona soit morte, mais il ne la comprend pas pour autant puisque son intériorité se dérobe et reste un mystère.

2- *Jane B. par Agnès V.*, un portrait autoréflexif original.

Ce documentaire naît de l'amitié entre deux femmes : la chanteuse et actrice Jane Birkin, et la cinéaste Agnès Varda. La première contacte la seconde après avoir vu et apprécié *Sans toit ni loi*, fascinée par le personnage de Mona. Elles se rencontrent alors, suite à cette lettre, et au fur et à mesure de promenades en famille dans les bois et de rendez-vous dans des cafés, Varda lui propose un portrait filmique. Jane Birkin vient de fêter ses quarante ans, cet âge l'effraie alors que la cinéaste le trouve intéressant. *Jane B. par Agnès V.*, réalisé en 1988, est le fruit de cette rencontre. Une grande réciprocité caractérise ce projet, elle est présente jusque dans la construction symétrique du titre. Jane Birkin n'est pas que modèle ou muse, elle participe aussi à la création de son portrait cinématographique.

La popularité de Jane et notre travail commun ont suscité, à la sortie du film, quantité de demandes d'interviews. Nous n'avons pas dit non. Dans les dossiers de presse récemment consultés, je trouve beaucoup de déclarations croisées, alors que nous n'étions pas toujours ensemble quand nous parlions. Pour commenter ce film, Jane me semble aussi bien placée que moi, l'apport de la modèle vivante et parlante étant aussi important que mon désir de la filmer.¹⁰⁵

Ce désir de la cinéaste d'accorder de l'importance au discours de Jane Birkin sur sa propre vie, se traduit formellement dans le documentaire par la présence de séquences de discussions entre la filmeuse et la filmée. L'autoréflexivité de ce portrait est ainsi soulignée de manière ludique par la cinéaste dans la mise en scène, notamment à l'aide de miroirs. La première séquence, après le générique, commence dans un café où se retrouvent les deux amies. Agnès Varda pose tout de suite des questions à Jane Birkin afin de faire advenir sa parole. Elle remarque qu'elle ne regarde que rarement la caméra lors d'interviews ou de photographies, ce que confirme la chanteuse, un peu intimidée. Un contre-champ surprenant advient alors,

¹⁰⁵ *Varda par Agnès, op.cit.* p.183.

l'objectif de la caméra est filmé en gros plan, comme si le regard de la cinéaste, assise en face d'elle, se substituait au regard de la caméra. Alors, Jane Birkin se met à la fixer et explique qu'elle trouve cela embarrassant : « c'est comme regarder quelqu'un dans les yeux, c'est trop personnel ». Ce à quoi Varda répond, « et si c'était un miroir ? ». La discussion entre les deux amies se poursuit mais est, de manière presque magique, déplacée dans une forêt en l'espace d'un plan. La chanteuse est face à un miroir rond, entre les arbres, son portrait s'y reflète. Comme l'explique la chercheuse Sandy Flitterman-Lewis : « à travers un jeu métaphorique complexe entre le dialogue et l'image, l'actrice et la cinéaste discutent de l'échange de regards – entre la caméra, le miroir – qui implique à la fois un auto-examen et une objectification ainsi qu'un échange de positions entre sujet et objet, actif au moment du tournage »¹⁰⁶. En effet, Varda affirme « c'est comme si moi, je filmais ton autoportrait, mais tu ne seras pas toujours seule dans le miroir. Il y aura la caméra, qui est un peu moi, et tant pis si j'apparais parfois dans le miroir et dans le champ. » À ce moment précis, l'actrice est tournée vers la cinéaste dont le reflet apparaît dans le miroir. Elles sont face à face mais dans le plan, elles sont l'une à côté de l'autre. Les deux femmes sont ici, tout comme dans le titre, à égalité. L'autrice est au même niveau que le modèle, leurs rôles sont interchangeable. Elle est ainsi placée dans une position active. Jane Birkin n'est jamais figée, elle est mobile, ce qui participe à la mise en scène kaléidoscopique.



¹⁰⁶ Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.* p.349. Citation traduite ici en français.

Varda invente sa propre forme de « portrait cinématographique » à travers un montage-collage qui mélange et juxtapose différents matériaux et discours, explorant les différents codes des portraits peints ou filmés. L'organisation fragmentée en forme de contre-point de *Jane B. par Agnès V.* évoque aussi la place des femmes dans ces traditions lorsque les spectateurs observent Jane Birkin assumer des rôles fictionnels et figuratifs des plus variés.¹⁰⁷

En effet, cette œuvre est composite. Des séquences autoréflexives et documentaires où les deux amies discutent se mêlent à des séquences où l'actrice raconte des événements de sa vie, ou à des moments de fiction, comme lorsque Varda recrée une petite scène de *Laurel et Hardy* avec Jane Birkin en personnage principal. L'actrice, dans ce film, se raconte et est racontée par une multitude d'images. La structure complexe rend le portrait original. À de nombreuses reprises, la cinéaste reconstitue des tableaux classiques filmés dans lesquels elle place Jane Birkin, jouant avec l'image de la muse souvent associée à la chanteuse depuis sa relation avec Serge Gainsbourg. La voix et la présence des deux amies à l'écran sont les principaux éléments qui créent du lien entre les séquences qui s'enchaînent de manière métaphorique à partir d'associations de pensées ou de jeux de mots évoqués par l'une ou l'autre.

Ainsi, dans ce portrait kaléidoscopique, Varda renverse les clichés du portrait filmique qui serait attendu d'une personnalité publique comme Jane Birkin, qui l'interrogerait sur son succès, ses relations aux hommes, tout en mêlant images d'archives et témoignages visuels. La cinéaste propose ici le contraire et se met au même niveau que celle dont elle fait le portrait, et elles tentent, toutes deux, d'interroger les capacités, les clichés et les limites du portrait cinématographique féminin. À travers une forme kaléidoscopique qui suit les déambulations physique et mentale – par la conversation, des deux amies –, Varda parvient à interroger la forme qu'elle est en train de créer. L'image de Jane Birkin est sans cesse interrogée tout au long de son portrait. En adaptant la forme au sujet dont elle fait le portrait, la cinéaste parvient à être proche de ces femmes aux identités multiples et complexes dont elle dresse le point de vue.

¹⁰⁷ *Ibid.* p.347.

Chapitre 3. L'élaboration d'un langage cinématographique personnel et intime : la *cinécriture*, l'expression d'un art poétique au féminin ?

C'est au début des années 1980 qu'Agnès Varda utilise pour la première fois le mot *cinécriture*, au générique de fin du court-métrage *Ulysse*, réalisé en 1982. Même si ce terme et sa définition évoluent peu à peu, au fur et à mesure que la cinéaste le mentionne, son sens premier reste le même. Il permet de définir les spécificités du langage cinématographique vardien. Au début, il caractérise seulement l'émotion qui précède la genèse d'un film, puis, la définition se précise pour devenir une expression personnelle du style de la cinéaste. Pour elle, la *cinécriture*, constitue toutes les étapes de la création cinématographique : « la *cinécriture*, ce n'est pas le scénario, c'est entre les balades toute seule, les choix, l'inspiration, les mots qu'on écrit, le tournage, le montage : le film se fait à tous ces moments-là »¹⁰⁸. L'utilisation de ce mot qu'elle invente accentue la dimension intime du langage cinématographique qu'elle élabore en permanence et lui permet d'affirmer son autorité créatrice sur l'œuvre qu'elle conçoit. Bien qu'elle soit aidée par de nombreux techniciens et professionnels, toutes les étapes de la création d'un film sont influencées par ses émotions et ses intentions personnelles. Sa vision de l'écriture cinématographique est totale et englobante.

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 de tournage et du montage ont été bien sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est la *cinécriture*.¹⁰⁹

Quelques années auparavant, au milieu des années 1970, « l'écriture féminine » est théorisée par plusieurs chercheuses telles que Luce Irigaray¹¹⁰ et Hélène Cixous¹¹¹. Pour cette dernière, l'écriture féminine est performative par sa simple existence : elle est déjà subversive puisque le monde de l'écriture - ou du cinéma – est masculin. Les femmes qui écrivent – ou

¹⁰⁸ Varda citée par Paule Lejeune dans *Le cinéma des femmes*, Atlas/Lherminier, Paris, 1987, p.46.

¹⁰⁹ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op.cit.*, p.14.

¹¹⁰ Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, 1964.

¹¹¹ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, Galilée (2010), 1975.

cinécrivent – constituent une brèche dans la tradition littéraire – ou cinématographique – patriarcale. C’est pour cela qu’elles tentent de créer de nouvelles formes de langage. Si la démarche d’Agnès Varda est analysée à travers le prisme de l’écriture féminine, il faut souligner qu’afin de bouleverser les codes d’un cinéma dominé par les hommes, la cinéaste est contrainte de mobiliser un nouveau langage cinématographique.

Des similitudes entre « l’écriture féminine » et la *cinécriture* telle que je la comprends et la perçois dans l’œuvre de la cinéaste, semblent se dresser. Le développement qui suit définira, explorera et comparera ces deux pratiques féministes de l’écriture, l’une dans la littérature et l’autre dans le cinéma – bien que les théories sur l’écriture féminine aient infusé les théories féministes sur le cinéma – afin de savoir si la *cinécriture* constitue un art poétique au féminin et si la comparaison avec l’écriture féminine est pertinente dans l’analyse précise du langage cinématographique produit par l’œuvre de la cinéaste. Enfin, je reviendrai aussi, plus tard, sur le qualificatif de « féminin » associé à l’écriture, tout en me demandant si la *cinécriture* est une écriture féministe.

A- La *cinécriture*, une écriture visuelle et sonore : tentatives de définition.

1- La genèse du terme et son évolution : d’un mode d’expression personnel à une vision totale de l’écriture cinématographique...

La définition de la *cinécriture* ne cesse d’évoluer avant d’être expliquée et figée dans l’ouvrage *Varda par Agnès* que la cinéaste rédige en 1994. Mais ce mot est présent dès 1982, au générique de fin du court-métrage *Ulysse*, où est indiquée la mention « cinécrit et composé par Agnès Varda ». C’est lors d’un entretien à propos de ce film qu’elle mentionne pour la première fois la *cinécriture* comme un élément central des spécificités du langage cinématographique qu’elle cherche à établir.

Par travail, j’entends autre chose. C’est quand l’imagination traverse les clichés et les stéréotypes et les réinvente. C’est quand l’esprit se délie, quand les associations se libèrent. C’est quand les idées d’écriture cinématographique me passent par la tête. Une *cinécriture*, peut-on dire ça ? Des nouveaux rapports image-son permettant de démasquer des images et des sons étouffés, avant, ou occultés en soi. Voilà : faire du cinéma avec tout ça et des émotions, c’est ce que j’appelle le travail.¹¹²

Cette première définition de la *cinécriture* par la cinéaste, bien qu’encore assez mystérieuse, dit déjà bien la liberté qui caractérise son œuvre ainsi que sa volonté de créer des formes

¹¹² Propos recueillis par Françoise Audé et Jean-Pierre Jeancolas, « Entretien avec Agnès Varda », *Positif*, n°253, avril 1983, p.41.

nouvelles. L'écriture cinématographique répond à des mouvements intimes qui traversent son autrice et lui inspirent des images et des sons. Ce sont ses émotions, son « imagination », son « esprit », sa « tête » qui sont à l'origine de sa démarche. L'émotion de la cinéaste précède la conception de l'œuvre cinématographique. Elle se positionne en autrice totale de son œuvre, élément qu'il est très important de prendre en compte pour comprendre à quel point la *cinécriture* est une écriture personnelle.

J'utilise ce mot car je trouve que c'est le seul qui prend en compte toutes les facettes de la conception et de la réalisation d'un film. La *cinécriture* est un concept total, c'est la patte du cinéaste, de l'écriture du scénario, en passant par le choix du décor, de la mise en scène et du montage. Je crois que l'imagination visuelle implique beaucoup plus que juste le scénario et la réalisation du film.¹¹³

Peu à peu, la définition de la *cinécriture* commence à prendre en compte toute la conception d'un film. L'écriture est présente à chaque étape : du choix des acteurs et actrices, à celui des décors ou des plans. Il s'agit ainsi d'une écriture proprement cinématographique. Varda accorde une importance très particulière aux formes qu'elle compose. Cette précision est permise par un minutieux travail sur les détails. Tout doit être au service des formes. Pour la mise en scène d'un film comme *Sans toit ni loi*, la cinéaste a passé de nombreux mois au contact direct de la population rurale que rencontre le personnage de Mona sur sa route afin d'écrire des dialogues qui soient proches de ce qu'auraient pu dire ces paysans et ces ouvriers qui croisent son chemin. Elle a arpenté les paysages du Gard plongé dans l'hiver, pris des auto-stoppeuses zonardes en stop, afin de se rapprocher d'existences similaires à celles de son personnage. Quand elle affirme que la *cinécriture* prend en compte « toutes les facettes de la conception et de la réalisation du film », cela englobe toutes les expérimentations ou expériences qui lui permettent ensuite d'accorder toute son importance à la manière visuelle et sonore de dire un récit.

2- Vers un affranchissement du texte littéraire au profit d'une conception de la *cinécriture* visuelle et sonore.

De *La Pointe Courte* à *Sans toit ni loi*, Agnès Varda refuse de donner une profondeur psychologique à ses personnages quitte à ce qu'ils soient des modèles d'identification complexes pour le spectateur. L'intériorité des personnages n'intéresse pas la cinéaste qui préfère sonder leurs visages et observer leurs mouvements. Ainsi, Agnès Varda s'éloigne très rapidement de la connotation littéraire présente dans le mot *cinécriture*. Comme l'affirme la

¹¹³ Varda - Paule Lejeune, *op. cit.* p.36.

chercheuse Nathalie Mauffrey dans sa thèse : « la cinécriture n'a ainsi d'écrit que le nom et sa référence littéraire. À travers ce terme, la cinéaste revendique la même liberté que celle d'un écrivain, la même autorité, le même travail sur la forme, tout en refusant toute aliénation du cinéma à la littérature ». ¹¹⁴ La *cinécriture* est davantage un geste de création. Les rapports entre l'image et le son, relation proprement cinématographique intéressent plus la cinéaste que le scénario. Celui-ci n'est qu'un appui second à l'inspiration première qui est sensorielle et émotionnelle.

Après trente ans de cinéma, je ne veux plus faire de scénario. Cette rédaction fige l'imagination et détourne inutilement de l'énergie. [...] Un film n'est pas « écrit ». Pour un tableau, il y a bien le mot « peint ». « Écrit et réalisé par... » ne va pas non plus : il n'y avait pas de scénario-écrit ! Cette sorte d'écriture directement cinématographique qui se pratique depuis le repérage jusqu'au montage avec un scénario qui s'écrit pendant le film c'est la cinécriture, le mot est justifié si on le prend simplement. On pourrait dire « composé par », comme pour une musique. Godard l'avait écrit une fois sur un générique, moi aussi pour *Ulysse*. Mais je préfère que les références soient de cinéma. Donc, être auteur de film c'est filmécrire. C'est cinécrire. En tout cas, j'ai maintenant une allergie totale à ces gros livrets technico-littéraires qu'on appelle scénarios ou scenarii. ¹¹⁵

La *cinécriture* est ainsi « l'expression juste, singulière, et réfléchie, en termes cinématographiques, d'une idée en situation, révélant le style de son auteur qui ne peut se penser en dehors de sa communicabilité ». ¹¹⁶

3- La *cinécriture* dote celle qui la crée d'une posture d'autrice totale.

En effet, à travers la *cinécriture*, Varda affirme son statut de créatrice. C'est son imagination et sa sensibilité qui sont à l'origine des œuvres filmiques qu'elle crée. En se positionnant comme autrice, la cinéaste affirme son indépendance et sa liberté. En cela, cette revendication peut être déjà considérée comme féministe, bien que Varda ne la formule pas explicitement de cette manière. C'est à l'époque un acte important pour une cinéaste femme, de se positionner comme créatrice totale, au même titre que ses collègues masculins. Les réalisateurs phares de la Nouvelle Vague, contemporains d'Agnès Varda, écrivent très tôt des ouvrages et des articles où ils réfléchissent sur leurs propres œuvres et en tirent des théories :

¹¹⁴ Nathalie Mauffrey, *La cinécriture d'Agnès Varda : Pictura et poesis*, op.cit., p.36.

¹¹⁵ Agnès Varda dans l'entretien « Mona, nomade », Alain Carbonnier et Fabrice Revault d'Allonnes in *Cinéma* 85, n° 332, p. 2 et 11.

¹¹⁶ Nathalie Mauffrey, op. cit. p.38.

*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*¹¹⁷ (1968), *Les Films de ma vie*¹¹⁸ (François Truffaut, 1975), *Le Goût de la beauté*¹¹⁹ (Éric Rohmer, 1984). Ce n'est qu'en 1994, soit de nombreuses années après les garçons des *Cahiers*, que l'on propose à la cinéaste d'en faire de même, avec *Varda par Agnès*. La différence de titre entre celui de Varda et ceux de Godard et Rohmer – les trois livres ayant été publiés par le même éditeur – souligne déjà une certaine différence entre le traitement des cinéastes. C'est ce qu'explique Nathalie Mauffrey : « elle signe ainsi de son prénom l'autoportrait *Varda par Agnès*, confortant ainsi ce statut de femme cinéaste plutôt que celui d'auteur de cinéma, si bien que dans le milieu de la critique comme celui de l'université, on continue de parler du cinéma d'Agnès plutôt que de réfléchir à un éventuel cinéma vardien »¹²⁰. Même si cette explication fait sens puisqu'elle permet d'expliquer, en partie, l'absence de la cinéaste dans les ouvrages théoriques sur le cinéma, je nuancerai cependant le propos. En effet, à travers cet ouvrage, la cinéaste observe rétrospectivement sa filmographie, ce qui lui permet de théoriser des éléments structurant son œuvre, tels que la *cinécriture*¹²¹. C'est un positionnement d'autrice de cinéma et non pas de « femme cinéaste » comme l'affirme Mauffrey. Cependant l'apparente simplicité, l'humour ainsi que la présence du prénom de la cinéaste dans le titre, a sans doute conduit les théoriciens et critiques à considérer qu'il ne s'agissait que d'un autoportrait biographique plutôt que d'un ouvrage susceptible d'ouvrir un champ théorique. Il faut attendre 2008 pour que des manuels d'esthétique incluent l'œuvre et la pensée de la cinéaste alors qu'elle a pourtant écrit et publié *Varda par Agnès* en 1994. Nathalie Mauffrey émet l'hypothèse que le milieu critique et universitaire français est encore marqué par l'héritage assez misogyne des « Jeunes Turcs » des *Cahiers du Cinéma*, ce qui expliquerait l'absence voire l'effacement évident de la cinéaste dans la recherche théorique sur le cinéma :

Tout porte à croire qu'Agnès Varda et ses films ne pensent pas : ainsi, elle ne fait pas partie des « cinéastes-penseurs » choisis par les deux auteurs [Antoine de Baecque et

¹¹⁷ Jean-Luc Godard et Jean Narboni (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, coll. « Cahiers du cinéma », 1968.

¹¹⁸ François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, 1975.

¹¹⁹ Éric Rohmer et Jean Narboni (dir.), *Le Goût de la beauté*, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des cahiers du cinéma », 9 mars 2004 (1^{re} éd. 1984).

¹²⁰ Nathalie Mauffrey, *La cinécriture d'Agnès Varda, Pictura et poesis*, *op.cit.* p.24.

¹²¹ *Varda par Agnès*, *op.cit.* « 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 de tournage et du montage ont été bien sentis et pensés comme les choix d'un écrivain, phrases denses ou pas, type de mots, fréquence des adverbes, alinéas, parenthèses, chapitres continuant le sens du récit ou le contrariant, etc. En écriture c'est le style. Au cinéma, le style c'est la cinécriture », p.14.

Philippe Chevallier dans le *Dictionnaire de la pensée du cinéma*¹²²] soit parce qu'ils ont « écrit sur le cinéma préalablement à leurs films, des textes, dont la pensée a pu influencer l'œuvre » soit parce qu'ils ont « commenté leurs propres films en en tirant des principes de pensée fondamentaux »¹²³. Ses films non plus n'ont pas été choisis comme étant « pivot ou fondateur » d'un certain moment de l'histoire du cinéma.¹²⁴

L'écriture de *Varda par Agnès* permet à la cinéaste de faire le point, comme toujours avec humour et malice, sur quarante ans d'activité cinématographique. C'est en se remémorant souvenirs de tournage, moments d'émotion lors de rencontres ou de mises en scène, que la cinéaste théorise les idées les plus denses et intéressantes sur son œuvre et son rapport au féminisme. La *cinécriture* permet à Agnès Varda d'affirmer sa position de cinéaste créatrice. Et en cela, ce geste de création est déjà en quelque sorte féministe et s'apparente à « l'écriture féminine ».

B- Une écriture du / au féminin ?

Avant de comparer l'écriture cinématographique vardienne et « l'écriture féminine », il est important de la définir précisément afin de comprendre ce qui la lie ou l'éloigne de la démarche de la cinéaste.

1- L'écriture féminine, un enjeu féministe important.

L'écriture féminine est un concept construit par la pensée féministe, qui émerge au milieu des années 1970, théorisé pour la première fois par Luce Irigaray dans sa thèse *Speculum. De l'autre femme*¹²⁵ (1974), où elle critique les théories psychanalytiques freudiennes et lacaniennes et propose une spécificité du « féminin ». Ce dernier, est aussi au cœur de l'essai de l'autrice et dramaturge Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*¹²⁶ (1975). Elle y incite les femmes à écrire afin qu'elles se réapproprient l'activité créatrice, traditionnellement réservée aux hommes : « la femme doit écrire elle-même : elle doit écrire à propos des femmes et les conduire à écrire. Elles ont été dépossédées de la littérature aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps »¹²⁷. Les théoriciennes féministes qui se penchent

¹²² Antoine de Baecque et Philippe Chevallier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos poche », 2012.

¹²³ Dans l'avant-propos, *ibid.*, p. VIII-IX.

¹²⁴ Nathalie Mauffrey, *op.cit.*, p.25.

¹²⁵ Luce Irigaray, *op.cit.*.

¹²⁶ Hélène Cixous, *op.cit.*

¹²⁷ *Ibid.* p.36.

sur la question de l'écriture féminine, la considèrent performative car, en existant, elle est déjà subversive puisque le monde de l'écriture est masculin.

Cette pensée s'inscrit dans le contexte du féminisme différentialiste qui se développe au sein du MLF. Il s'agit d'« un courant intellectuel et littéraire [qui émerge et] propose une théorisation de l'altérité absolue du féminin vis-à-vis du masculin à partir de l'existence des corps (...) Il s'agit de retrouver une subjectivité réprimée, occultée par l'universel masculin et la vision androcentrée du monde »¹²⁸. Comme l'affirme Cixous, un autre langage est nécessaire afin de dire le monde loin de la langue officielle, dominante et masculine. Puisque penser l'écriture féminine, c'est penser les spécificités du langage et de l'écriture des femmes, cette théorie a rapidement été qualifiée d'essentialiste, notamment à cause de l'utilisation du singulier évoquant l'existence d'une certaine essence féminine. Ainsi, pour la théoricienne Monique Wittig, la proximité des mots « écriture » et « féminine », ferait ainsi de l'écriture, une manifestation du mythe de « La-Femme », qui se construit par rapport à « l'Homme » :

C'est amalgamer une pratique avec un mythe, le mythe de la femme. La-femme ne peut pas être associée avec écriture parce que la-femme est une « formation imaginaire » et pas une réalité concrète, elle est cette vieille marque au fer rouge de l'ennemi maintenant brandie comme un oripeau retrouvé et conquis de haute lutte.¹²⁹

Plutôt que de comprendre ce concept comme lié à l'identité biologique, il peut être analysé comme l'expression d'un groupe minoritaire puisqu'oppressé par l'ordre patriarcal – en l'occurrence « les femmes » (à noter qu'il n'y a alors pas de distinction de classe, de race, de sexualité, ou autre) – et qui cherche à s'en détacher à travers une recherche formelle au niveau de l'écriture, domaine où les hommes sont majoritaires et exercent leur domination. Les femmes dans la littérature, comme dans tout autre art, ont été très peu considérées, la lumière étant mise sur les hommes. Toute appropriation féminine d'une forme d'art traditionnel est une révolte, une « élévation contre un ordre arbitraire »¹³⁰. Ainsi, l'écriture féminine est l'écriture d'individus féminins dans un univers, un système patriarcal. C'est davantage l'écriture du genre que l'écriture du sexe. Cette définition permet de s'éloigner de l'essentialisme et de considérer l'écriture féminine comme autoréflexive et non pas innée.

Il importe donc désormais de s'affirmer en agent actif à travers la création d'un langage nouveau qui permettrait de s'extraire des clichés traditionnels qui caractérisent la-

¹²⁸ Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *op.cit.*, p.110.

¹²⁹ Monique Wittig, « Le point de vue, universel ou particulier », avant-note à *La Passion* de Djuna Barnes in *La Pensée Straight*, *op.cit.*, p.113

¹³⁰ Céline Turin, *La question de « l'écriture féminine » (1960-2015)*, mémoire de recherche en études littéraires, dir. Béatrice Bloch, université Bordeaux-Montaigne, 2016-2017, p.22.

femme : « la littérature féminine recherche nécessairement de nouvelles formes d'expression afin d'opérer le rejet des structures hiérarchiques qui ont présidé à la mise au silence de sa propre forme de subjectivité »¹³¹. Les femmes ne sont pas un groupe homogène, chaque récit est différent. La création féminine ne peut se réclamer d'une seule voix, pas plus qu'elle ne peut se réclamer d'une seule pensée. Ainsi, l'écriture des femmes n'est pas qu'effective en littérature. Dans tous les domaines artistiques, dominés par les hommes, la question s'est posée.

2- L'écriture féminine au cinéma et la place de la *cinécriture* dans ce contexte spécifique.

Parallèlement au développement des thèses sur l'écriture féminine en littérature, la question traverse aussi les théories féministes du cinéma des années 1970 jusqu'à aujourd'hui. Existe-t-il une esthétique qui serait spécifiquement féminine ? Une manière de mettre en scène au féminin ? Au fil de ces interrogations, l'idée d'une *esthétique négative* commence à émerger au sein de la théorie féministe, à la lumière de ce que l'école de Francfort appelle la dialectique négative¹³². C'est l'idée qu'une œuvre d'art possède un potentiel critique vis-à-vis de l'ordre social. Elle peut permettre de critiquer les systèmes d'oppression. Mais pour que ce pouvoir polémique soit effectif, la forme de l'œuvre doit être mise à mal. Afin de critiquer une réalité extérieure, elle ne peut répondre aux codes normés. Il s'agit ainsi forcément d'une expérience de la dissonance. C'est, influencée par cette théorie que naît l'esthétique négative, une écriture au féminin. La négativité – qui ne doit pas être comprise dans sa connotation péjorative habituelle – associée à l'esthétique, rejoint les thèses du féminisme différentialiste à l'origine de l'écriture féminine, qui considère que par rapport aux hommes, les femmes ont souvent été considérées comme des négations. Ainsi, émerge la possibilité d'une écriture féminine au cinéma.

Insister aussi et délibérément sur ces blancs du discours qui rappellent les lieux de son exclusion (celle de la femme), espacements qui assurent de leur plasticité silencieuse la cohésion, l'articulation, l'expression cohérente des formes établies. Les réinscrire en écarts, autrement et ailleurs que là où ils sont attendus, en ellipses et éclipses qui déconstruisent les grilles logiques du lecteur, font dérailler sa raison, troublent sa vue jusqu'à ce qu'en résulte, au moins, une diplopie incurable.¹³³

¹³¹ *Ibid.* p.46.

¹³² Theodor W. Adorno, *Dialectique négative*, Payot, coll. Critique de la politique (1992), 1966.

¹³³ Luce Irigaray, *op.cit.*, p.176-177.

Cette esthétique négative, transposée au cinéma, est potentiellement caractérisée par une subversion des formes filmiques. Comme en littérature, les formes dominantes du cinéma ont été fondées par des hommes, pour des hommes ; alors la seule possibilité pour les femmes de critiquer ce modèle unique, est leur subversion. Les formes traditionnelles sont donc déconstruites par les cinéastes femmes qui s'inscrivent dans cette esthétique négative afin que leurs œuvres deviennent des outils de critique patriarcale. L'esthétique négative est une esthétique féministe par excellence, bien que les autrices de certaines œuvres considérées comme des exemples centraux, ne s'en revendiquent pas forcément. L'expression de cette esthétique négative au cinéma, passe aussi par la mise en scène de « blancs du discours », de silences, afin de troubler le spectateur habitué à un rapport son-image traditionnel, placé ici face à une expérience de la dissonance qui fait écho à un certain vécu féminin. Le cinéma de l'autrice Marguerite Duras est ainsi l'une des œuvres les plus étudiées dans le cadre de l'analyse de l'esthétique négative car elle y est associée par sa forme assez expérimentale et dissonante.

Par rapport à cette esthétique qui caractérise des œuvres aux expérimentations formelles fortes – le travelling à 360° qui tourne autour d'un lit dans *La Chambre* de Chantal Akerman (1972), les treize travellings circulaires de *Riddles of the Sphinx* de Laura Mulvey ou la distance entre ce que le spectateur voit à l'image et le discours des voix-off dans *India Song* (1975) de Marguerite Duras –, comment considérer l'œuvre de Varda ? Les films de la cinéaste ne relèvent pas d'un niveau d'expérimentation formelle aussi radical que ceux des autrices précédemment citées. En effet, Agnès Varda a toujours refusé de travailler la dissonance à un niveau élevé, qui la relèguerait, selon elle, à un cinéma *underground* qui empêcherait la dimension pédagogique, importante pour elle, dans certains films tels que *L'une chante, l'autre pas*.

En politique ou en tant que féministes, il y a différents moyens de travailler. Si vous souhaitez faire un film féministe, vous pouvez travailler en dehors du système, dans l'*underground*, et faire une proposition très radicale, mais même si votre message est bon, vous ne réussirez qu'à toucher que cinq cent personnes. Vous ne toucherez jamais la masse des femmes.¹³⁴

Pourtant, même si la cinéaste refuse les expérimentations visuelles trop radicales, son œuvre se caractérise tout de même principalement par une volonté de bouleverser les formes traditionnelles avec, notamment, la perturbation de la posture spectatorielle. Varda est aussi

¹³⁴ Agnès Varda dans un entretien avec Ruth McCormick, *Cinéaste*, n°3, 1978 in T. Jefferson Kline (dir.), *Agnès Varda Interviews, op.cit.*, p.92.

en perpétuelle recherche de formes nouvelles qui s'éloignent de celles conçues dans un contexte dominant. Enfin, elle ne travaille pas sur le silence féminin mais au contraire, sur la mise en scène du quotidien des femmes, rarement représenté voire rendu invisible au cinéma : les gestes domestiques dans *Le Bonheur*, la grossesse et ses paradoxes dans *L'Opéra-Mouffe*, le rapport plus ou moins complexe des femmes à la maternité dans *L'une chante, l'autre pas* et *Les Créatures* et le corps des femmes vieillissant avec l'autoreprésentation de la cinéaste à la fin de sa vie dans des œuvres comme *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000) et *Visages Villages* (2017). Ainsi, la *cinécriture* a de nombreux points communs avec l'esthétique négative, sans pour autant entrer en parfaite adéquation avec ses principes car, pour Varda, il s'agit davantage de présenter des images nouvelles qu'une volonté formelle révolutionnaire.

3- La *cinécriture* : un langage cinématographique de la distanciation ironique à des fins féministes.

En effet, la *cinécriture* est un langage cinématographique qui s'oppose aux codes de représentation traditionnels, avant tout à travers un processus de distanciation mis en place par la cinéaste, souvent ironique. L'ironie est créée par le décalage entre les images représentées à l'écran et leur connotation dans l'imaginaire collectif, comme c'est le cas avec la référence à la culture visuelle publicitaire des gestes domestiques dans *Le Bonheur*. Cela peut aussi avoir lieu dans le rapport entre le son et l'image, comme dans *Salut les Cubains* où le commentaire humoristique de Varda et Piccoli contraste avec les images cartes postales. L'une des stratégies discursives principales de l'image vardienne, c'est la mise en scène de clichés afin de mieux les déconstruire. C'est pour cela que la réception de son œuvre est parfois mitigée d'un point de vue féministe car les images ne sont que rarement à prendre au premier degré. Or, si elles sont considérées comme telles, la puissance disparaît puisque ce sont des clichés. Les spectateurs pensent alors que Varda ne fait que les reproduire.

Des femmes sont venues me voir pour me dire « *Le Bonheur*, c'est de la merde. Ce n'est pas un film pour les femmes, fait par une femme. La société t'a eue et tu nous trahis, etc. » Mais quand vous avez en tête de montrer les clichés de la société – et c'est le sujet du *Bonheur* – vous devez les mettre en scène.¹³⁵

La cinéaste invite le spectateur à réfléchir aux images qu'elle lui propose. Elles ne sont pas neutres et invitent à la réflexion. C'est une manière de s'éloigner des normes visuelles et narratives dominantes, à travers de subtiles notes d'ironie placées çà et là mais qui

¹³⁵ Propos recueillis par Jacqueline Levitin, « Mother of the New Wave : An Interview with Agnès Varda », *From Women and Film*, n°5-6, 1974, in T. Jefferson Kline (dir.), *Agnès Varda Interviews*, op.cit., p.55.

suffisent à produire une réflexion chez le spectateur. Une analyse des messages, discrètement cachés dans *Le Bonheur* par la cinéaste, suffit à illustrer cette ironie visuelle, quasi-omniprésente dans son cinéma et qui contribue ainsi activement à l'élaboration d'une politique féministe des formes.

Tout d'abord, *Le Bonheur* dresse un portrait idyllique d'une parfaite famille de la classe moyenne, dans la France des Trente Glorieuses. Après un générique sur des tournesols en fleurs et un fondu au vert, le film s'ouvre sur une vision des plus bucoliques : une famille pique-nique dans un sous bois, une nappe posée sur le sol, au milieu des fleurs. Thérèse, vêtue d'une robe fleurie, termine d'éteindre le feu qui a sans doute servi à la préparation du déjeuner, avant d'aller voir ses deux enfants, assoupis dans une cabane de branches recouverte d'une moustiquaire. La caméra fluide et mobile accompagne ses mouvements. Après s'être occupée de ses enfants, elle rejoint son époux, lui aussi assoupi sous un arbre, et regarde le ciel, d'un air heureux. À la lumière de la suite du film, soit l'adultère du mari puis la mort de Thérèse jusqu'à son remplacement final, cette première séquence solaire et idyllique ne peut être qu'ironique. Tout le début du film, qui met en scène la cellule familiale principale, est bucolique, composé de nombreuses scènes de pique-niques dans des décors fleuris – ce n'est pas un hasard si ce couple et leurs deux enfants vivent à Fontenay-aux-Roses. Varda décide de mettre en scène une famille des plus stéréotypées : tout est pensé pour correspondre au cliché de la famille traditionnelle, de l'esthétique impressionniste jusqu'au choix des acteurs. En effet, c'est à la ville, en couverture de *Marie-Claire* que la cinéaste découvre le couple pour la première fois. Jean-Claude Drouot, qui interprète François, est le héros du feuilleton télévisé le plus populaire de l'époque, *Thierry la Fronde* qui « semblait si heureux de poser avec sa femme et ses deux enfants que je me décidai à le rencontrer dans le bois de Rambouillet où il ferrailait, vêtu de sa chasuble en cuir où se balançait la fameuse médaille. Je lui demandais de me prêter son talent... sa femme et ses enfants »¹³⁶. En choisissant un couple et une famille réelle et célèbre à l'époque du film, la cinéaste ancre cette fiction dans une réalité historique, sociale et culturelle précise. D'autres détails permettent de souligner l'attention de la cinéaste aux détails contextuels. Ainsi, Thérèse mentionne le film *Viva Maria* de Louis Malle (1965) – film à succès, contemporain du *Bonheur* – et ses deux actrices principales, Jeanne Moreau et Brigitte Bardot. L'image de cette dernière, symbole de la femme moderne des années 1960, revient d'ailleurs à d'autres reprises dans le film. Une

¹³⁶ Varda par Agnès, *op.cit.*, p.65.

première photo d'elle, en bikini, se trouve sur le casier des collègues de François, dans la menuiserie où ils travaillent, et la seconde, prise sur le tournage du *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), est affichée sur le mur de la chambre d'Émilie, amante de François. La cinéaste s'appuie sur de minutieux détails pour construire un portrait des plus stéréotypés du couple modèle de l'époque.

Mais l'ironie se glisse dans ce film, essentiellement dans les clins d'œil au spectateur attentif et complice, à travers des associations de montage qui donnent à réfléchir à ce qui est représenté à l'écran. Ce procédé qu'elle utilisait déjà dans *L'Opéra-Mouffe*, quelques années auparavant, se retrouve dans *Le Bonheur*, ce qui souligne sa présence récurrente dans l'œuvre vardienne. Le montage distille subtilement de petites touches d'humour, qui sont autant de commentaires visuels de la cinéaste sur la situation. Après la première rencontre de François et d'Émilie, un panneau publicitaire où l'on peut lire « j'aime » apparaît à l'écran. C'est un moyen proprement cinématographique de la cinéaste, pour signifier quelque chose, ici le coup de foudre de l'homme marié pour une autre. Il n'a pas besoin de le verbaliser, le spectateur le sait déjà, uniquement grâce à ce montage associatif. En cela, Agnès Varda privilégie le travail de la forme plutôt que les dialogues. Un peu plus tard, lorsque François et Émilie déjeunent pour la première fois ensemble, une succession de plans est particulièrement savoureuse. À un raccord-regard de François, succède un plan serré sur le cou de la jeune Émilie qui remonte peu à peu sur son visage, la caméra subjective accompagnant le regard de l'époux volage. Puis le contre-champ sur François revient, nouveau raccord-regard, pour laisser place à un panneau sur lequel il est écrit « tentation », auquel répond un nouveau panneau sur lequel il est cette fois indiqué « le mystère ». Il laisse alors place au regard curieux d'Émilie sur François. Nul besoin de commenter cette séquence, le montage ironique de la cinéaste parle de lui-même. Ces jeux de montage, et parfois de mots, sont programmatiques puisqu'ils annoncent au spectateur certains motifs qui adviennent peu après mais servent aussi de commentaires à la cinéaste.



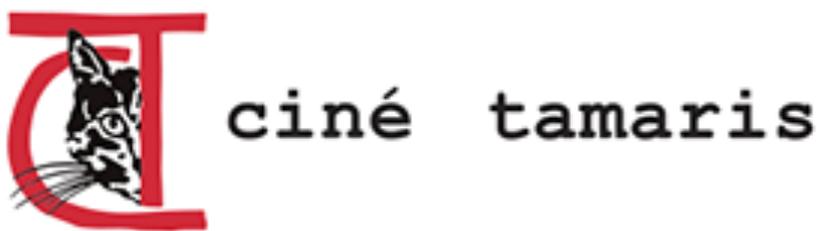
Elle met en relation des panneaux publicitaires, des sens interdits, des noms de devantures qui vont signifier ce qu'il se passe. C'est comme un jeu de piste, extrêmement pertinent car, en même temps, c'est le metteur en scène qui invite le spectateur à regarder le film avec une certaine distance, une certaine ironie. C'est, selon moi, la caractéristique du cinéma de Varda, qui amène une modernité. Sa façon à elle, très particulière, de faire du cinéma. C'est quelqu'un qui est sans cesse en train de vous faire réfléchir sur ce que vous voyez.¹³⁷

¹³⁷ Citation extraite de la vidéo de présentation du *Bonheur* sur le site internet de la *Cinetek*, par la cinéaste Catherine Corsini.

C) Un film-manifeste : *Sans toit ni loi*.

1- La difficile genèse du film : manifestation de la détermination créatrice de la cinéaste.

Les difficultés de production d'un film n'effraient pas la cinéaste puisqu'elle y est confrontée depuis son premier long-métrage, *La Pointe Courte*. Pour faire face au manque d'intérêt de la part des producteurs et réussir à produire le film, elle monte sa propre société de production en 1954, Tamaris-Film, devenue Ciné-Tamaris en 1975, lorsque la cinéaste l'utilise de nouveau afin de produire le documentaire *Daguerréotypes*. Dès lors, elle s'autoproduit de manière systématique. Ainsi, comme elle l'explique, elle n'est plus obligée d'aller quémander de l'argent dans les bureaux des producteurs et peut désormais accorder la majeure partie de son attention à la création des films. Agnès Varda achète par la suite les droits de toutes ses œuvres et de celles de son époux, Jacques Demy, afin de contrôler leur diffusion et de s'occuper de leur restauration. Enfin, Ciné-Tamaris est depuis 2002, éditeur de DVD des films du couple Varda-Demy. La société, aujourd'hui gérée par des amis et la famille, continue à diffuser, distribuer et éditer les œuvres des deux cinéastes. Sa création souligne la détermination de Varda d'aller au bout de ses projets, même si peu de moyens financiers lui sont parfois proposés. Cela lui permet aussi d'exercer son autorité créatrice de manière plus libre, moins contrainte. Ciné-Tamaris a ainsi, paradoxalement, produit en quasi-totalité, le film d'Agnès Varda qui est devenu son plus grand succès commercial et public, *Sans toit ni loi*.



Logo de Ciné Tamaris.

C'est après de longs mois de préparation et de repérages dans la région du Gard, qu'Agnès Varda commence à présenter le projet à des producteurs afin d'obtenir un financement nécessaire au tournage du film. La chercheuse Kelley Conway, dans la monographie qu'elle consacre à la cinéaste¹³⁸, explique avoir consulté des archives Ciné-Tamaris, notamment des notes de production et apprend que Varda a présenté le projet à de

¹³⁸ Kelley Conway, *Agnès Varda, op.cit.*, p.69.

nombreux producteurs et distributeurs tels que MK2 ou Gaumont et à plusieurs chaînes télévisées européennes (Canal+, Britain Channel 4, la chaîne allemande ZTF), en vain. Elle ne parvient à convaincre que la chaîne française Antenne 2 qui participe au financement à hauteur de 10%, en échange du droit de diffusion du film à la télévision.

Il faut dire que quand vous parlez d'une fille sale et rebelle qui ne dit rien, ou plutôt « merde », et qui finit par mourir de froid dans un fossé, vous ne suscitez pas les désirs des décideurs.¹³⁹

Agnès Varda commence alors le tournage en s'auto-produisant grâce à Ciné-Tamaris. Les conditions de tournage sont modestes voire précaires : l'équipe technique et les acteurs partagent un dortoir à Nîmes, habitué à recevoir des équipes sportives. Seules les deux actrices connues du film, Yolande Moreau et Macha Méril, sont logées dans des chambres d'hôtel. *Sans toit ni loi* est alors tourné de manière authentique – rappelant à l'équipe technique, la dureté des conditions de vie du personnage principal – mais toujours joyeuse, avec Varda. Cependant les difficultés ne s'arrêtent malheureusement pas une fois le film tourné. En effet, l'organisme chargé de la promotion et de l'exportation du cinéma français à l'étranger, UniFrance, refuse d'envoyer *Sans toit ni loi* au comité de sélection du Festival International de Venise. La cinéaste est alors contrainte d'appeler elle-même ce comité afin de leur demander de visionner l'œuvre, ce qu'ils feront puisque le film sera sélectionné.

Mais encore plus de persuasion était nécessaire afin d'assurer la distribution du film. La veille du Festival de Venise, Varda n'avait toujours pas de distributeur pour *Sans toit ni loi*. Elle a apparemment appelé MK2 pour leur dire « vous devriez sûrement prendre mon film avant que je donne une conférence de presse où je dirai que personne n'en a voulu en France ». MK2 a alors accepté de distribuer le film juste avant que la cinéaste ne parte pour Venise.¹⁴⁰

Le film y remporte le prestigieux prix du Lion d'Or, malgré la réticence d'Unifrance et de MK2 à le prendre en charge. Après sa sortie en France, le film est un succès commercial énorme, il attire plus d'un million de spectateurs. Il est ensuite nommé dans de nombreuses catégories à la cérémonie des Césars 1986 (meilleur film, meilleur réalisateur, meilleure actrice dans un second rôle pour Macha Méril) et c'est la jeune Sandrine Bonnaire qui gagne le prix de la meilleure actrice. Cette œuvre pour laquelle la cinéaste s'est battue est devenue aujourd'hui son plus gros succès public et commercial ; lors de sa diffusion sur Antenne 2, où Varda sera encore une fois obligée de se battre pour qu'il soit programmé en première partie de soirée, le film atteint des records d'audience télévisuelle.

¹³⁹ Agnès Varda citée par Kelley Conway, *Ibid.*

¹⁴⁰ Kelley Conway, *Agnès Varda*, p.69.

Je n'arrivais pas à croire mais m'en réjouissais, que ce film rude et sans concessions, interprété par une Bonnaire à qui j'avais demandé d'être antipathique, ce film sans scènes d'action, ni de sexe, ni de violence (autre que souterraine) rencontrait un public aussi vaste et vibrant. Je ne parle même pas de la presse qui a compris et soutenu le film mais des lettres et témoignages venus de toutes parts. Décidément, aussi sincère qu'a été mon désir de faire comprendre la vie quotidienne des sans-abri souvent malheureux, ce film-là m'a apporté beaucoup de bonheur, avant, pendant et après.¹⁴¹

Le succès de ce film s'explique peut-être par le fait qu'il s'agisse, selon la cinéaste, de l'exemple le plus maîtrisé, de la *cinécriture*. Varda considère que c'est l'œuvre dans laquelle elle a le mieux réussi à élaborer un langage cinématographique visuel et sonore afin de dire quelque chose de l'état d'un personnage.

2- L'errance de Mona comme motif narratif et visuel original.

C'est une jeune femme qui marche, elle est caractérisée par cet élément. Son errance structure la narration : elle est un élément de mise en scène à part entière. *Sans toit ni loi* est un film organisé autour du mouvement, plus que de l'histoire elle-même, Varda *cinécrit* la marche. Le schéma du parcours du personnage est très précis, il se répète : à une séquence d'une minute, où la jeune femme arpente le paysage plongé dans l'hiver, répondent souvent une ou plusieurs séquences de narration où Mona s'arrête et rencontre des gens, qui, ensuite, délivrent des témoignages fragmentés. L'errance de Mona lie ces séquences entre elles, son arrivée et son départ d'un nouveau lieu sont toujours montrés à l'écran. La cinéaste propose au spectateur de suivre le personnage dans son errance, de s'arrêter avec elle et de découvrir, à son rythme, le paysage et ses habitants presque tous hostiles. La narration traditionnelle linéaire est mise à mal, Varda en propose une redéfinition. Elle est ici kaléidoscopique : Varda fragmente la temporalité grâce à l'insertion de séquences - témoignages reprenant les codes du documentaire.

Contrairement au mouvement invisible du cinéma de fiction classique, Varda présente un processus discursif qui accentue les contradictions. Une narration épisodique perturbe et fragmente le récit linéaire à travers des bouleversements temporels, inclut de la simultanéité, de la circularité et de la répétition. L'intégration d'invéraisemblances narratives interroge la notion de « vérité cinématographique » ; l'alternance entre séquences documentaires et de fiction permet de réfléchir à la définition des deux genres ; l'entrelacement de multiples voix fracture l'unique source énonciative ; enfin, la cinéaste met l'accent sur les surfaces visuelles plutôt que sur le texte.¹⁴²

¹⁴¹ Agnès Varda, *Varda par Agnès, op.cit.*, p.181.

¹⁴² Sandy Flitterman-Lewis, *op.cit.*, p.39.

La chorale des voix qui tentent de dresser un impossible portrait de Mona bouleversent ainsi le rôle traditionnel de la voix-off narratrice, d'habitude porteuse du savoir et performative. Ici, elle est hésitante, presque absente du film : on ne l'entend qu'une fois. C'est d'ailleurs la voix d'Agnès Varda elle-même qui fait office de voix-off pour dire que le personnage lui échappe aussi. La voix-off apparaît sur un travelling : il commence fixe, sur du sable strié par le vent qui évoque le désert, balayé d'un rayon de soleil, avec au premier plan des traces d'oiseau, puis le mouvement commence : la caméra remonte le sable pour arriver à la plage et découvrir Mona, se baignant nue dans la mer. La voix-off n'est pas omnisciente, elle affirme : « moi-même, je sais peu de choses d'elle, mais il me semble qu'elle venait de la mer ». Mona est un personnage insaisissable, qui erre. À la lumière du goût de la cinéaste pour le jeu avec les clichés, elle invite ici le spectateur à réfléchir à l'image des femmes. En effet, la vision de Mona sortant de la mer, complètement nue, rappelle au spectateur *La Naissance de Vénus* de Botticelli, auquel Agnès Varda fait un clin d'œil. Mais ici, ce n'est pas la naissance de la déesse de la beauté qui est représentée mais le seul bain d'une clocharde. Ce plan permet à la fois de créer un décalage avec l'iconographie originale mais cela hisse aussi le personnage de Mona à l'histoire de l'art. Ce n'est pas parce qu'il s'agit d'une femme sale, errante, qu'elle ne peut être associée à une imagerie picturale classique.

Elle vient de la mer. On peut penser qu'elle vient de nulle part. Mais on peut aussi être réaliste et se dire qu'elle vient de prendre un bain pour se laver. Pourtant, c'est vrai, notre inconscient – ou des références de mémoire collective – nous disent autre chose. Et je crois que le film recèle beaucoup d'images de ce genre. Je n'aime pas les symboles mais je raffole des signes, des images chargées d'émotion. Quelles que soient les situations, il existe des images connotées, il faut les utiliser à bon escient.¹⁴³



¹⁴³ Agnès Varda, propos recueillis par Yves Alion dans « *Sans toit ni loi*. Un film d'Agnès Varda », *op.cit.*, p.9.

L'intérêt de la cinéaste pour le discours cinématographique serait, selon Flitterman-Lewis, une stratégie de déconstruction formelle et narrative qui se retrouve dans le cinéma alternatif féministe. Une figure de la *cinécriture* est particulièrement importante dans *Sans toit ni loi*, c'est l'utilisation d'un type de mouvement de caméra en particulier, le travelling, associé à un schéma de montage précis pour montrer l'errance du personnage principal. Ainsi, plutôt qu'une succession de séquences où Mona ferait le récit de son errance en voix-off, Varda préfère choisir des éléments proprement cinématographiques pour montrer visuellement plutôt que dire l'errance, qui devient ainsi un motif cinématographique. L'errance est donc, plus qu'une histoire — en l'occurrence celle de Mona — elle est un procédé visuel. Et, puisque la *cinécriture* est l'écriture cinématographique, l'errance devient un motif du film.

En effet, l'errance de Mona est symbolisée par l'utilisation du travelling dans le film, qui en compte douze, chacun constituant une séquence à part entière qui dure plus ou moins une minute et où l'on voit Mona parcourir la lande déserte. Ces mouvements de caméra structurent le film, comme l'explique la cinéaste : « il fallait donner l'impression qu'elle marche longuement et qu'elle rencontre des personnages *entre ses marches*. Il fallait trouver comment représenter cette solitude à pied »¹⁴⁴. Les travellings sont discontinus puisque séparés entre eux par les séquences plus narratives où Mona est face à ceux qu'elle rencontre et par les témoignages de ceux-ci, face caméra. La répétition de ces plans de marche, accentuée par l'utilisation de la musique originale composée à cet effet, fait partager au spectateur la marche du personnage : le travelling est toujours à sa hauteur, à son rythme. Cependant, malgré leur discontinuité, ces travellings d'errance sont liés entre eux par des rimes visuelles que Varda dépose ça et là.



¹⁴⁴ Agnès Varda, *Varda par Agnès*, *op.cit.*, p.174.

Le plan de gauche clôt le quatrième travelling du film. Il commence fixe, sur un tracteur rouillé et sale garé devant un épais mur de pierre, puis se met en mouvement. La caméra longe le mur, de droite à gauche, jusqu'à l'entrée d'un champ d'où Mona arrive. Elle s'avance alors au centre du cadre puis se cache, alors qu'une voiture de police passe devant elle. Après s'être cachée derrière le mur, elle reprend sa route, toujours au centre du cadre, avant de sortir du champ. Le travelling redevient alors fixe et vide, on ne voit qu'un panneau indiquant la présence d'un garage « ouvert le dimanche », ainsi qu'un pneu qui y est nonchalamment posé. Ce détail pourrait s'avérer anecdotique s'il n'annonçait déjà la séquence à venir : l'arrêt de Mona au garage. Plutôt que d'utiliser la voix-off du personnage qui raconterait les étapes de son errance, Varda préfère les montrer et faire apparaître un indice programmatique qui fait lien entre les séquences - travellings car ces petits détails sont des rimes visuelles. Le travelling suivant s'ouvre sur un plan fixe où sont entassés des pneus, rappelant la fin du précédent. Ces rimes se retrouvent au début et à la fin de chaque travelling, elles créent une cohérence visuelle, picturale et poétique plutôt que narrative.



« 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 » affirme la cinéaste.¹⁴⁵



¹⁴⁵ *Ibid.* p.174.

La marche du personnage est ainsi représentée grâce à cette série de travellings qui montrent l'errance et la font partager au spectateur. Varda explique que le sens de ces travellings — toujours de droite à gauche — permet d'accentuer la rébellion qui caractérise Mona puisque la lecture occidentale se fait de gauche à droite, tout mouvement de droite à gauche étant tout de suite contraignant selon la cinéaste. Mona marche, littéralement, à contre-courant, elle incarne une jeune fille rebelle, qui dit « non » à tout avec joie, comme les enfants. La cinéaste parvient à le *cinécrire* grâce à un dispositif visuel précis, le travelling.

En refusant les représentations traditionnelles visuelles du corps féminin, en faveur d'une caméra à la fois directe et analytique, Varda redéfinit le plaisir visuel comme quelque chose qui serait en dehors, indépendant du sexe. La caméra projette une planéité soutenue sur le paysage incroyablement désolé qui prévient le voyeurisme au sens traditionnel, suggérant plutôt une érotique de la vision basée sur le procédé davantage que sur le contenu des images.¹⁴⁶

En cela, Varda éloigne son personnage et la mise en scène de celui-ci des codes de représentation traditionnels qui figent l'image. Au contraire, ici, la cinéaste la met en mouvement en lui faisant suivre l'errance du personnage féminin dont le spectateur ne connaît pas beaucoup de choses mais qu'il est contraint de suivre. Ainsi, une politique des formes féministe est à l'œuvre dans *Sans toit ni loi*. La *cinécriture*, art poétique féministe, se manifeste par la récurrence des séquences-travellings et crée un regard alternatif sur le film. Le plaisir visuel ne découle plus d'une observation du corps féminin mais il est produit par les formes elles-mêmes.



¹⁴⁶ Citation ici traduite en français. Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently, Feminism and French Cinema*, op.cit., p.40.

Conclusion.

Dans l'œuvre d'Agnès Varda, le féminisme devient une question cinématographique. Dès les années 1960, la cinéaste cherche de nouvelles formes qui puissent rendre compte des réalités sociales et historiques, à travers des moyens proprement cinématographiques. C'est ainsi que s'ouvre une brèche politique dans son cinéma qui devient le témoin attentif de bouleversements contemporains d'envergure. La politisation de son œuvre va de pair avec une critique des images traditionnelles de plus en plus évidente. Son goût pour l'ironie produit un décalage entre l'image vue et le discours porté sur celle-ci par la cinéaste, que le spectateur perçoit dans la mise en scène. Cela permet d'éloigner les images qu'elle crée des clichés préexistants, et d'amener le spectateur à s'interroger sur ce qu'il observe. Les formes des films de Varda sont toujours discursives, elles ne vont pas de soi et invitent à la réflexion. La cinéaste interroge sans cesse les procédés traditionnels de vision afin de proposer d'autres alternatives. Bien que cela ne soit pas toujours conscient ou tout du moins pas toujours assumé ni revendiqué, la cinéaste *cinécrit* des films qui vont à l'encontre de la mise en scène de l'époque, surtout lorsqu'il est question des personnages féminins et du regard porté sur eux par le spectateur, la caméra et le film en lui-même. À travers les innovations formelles qu'elle propose, elle parvient à détourner l'origine du plaisir visuel spectatoriel, pour reprendre les mots de Laura Mulvey. Le spectateur idéal des films d'Agnès Varda est celui qui, peu importe son genre, est capable de prendre du plaisir à la contemplation des propositions visuelles novatrices, tout en restant actif car il se doit de percevoir le double sens des images et parfois des mots que la cinéaste met en scène sinon il trouvera la puissance politique de l'œuvre bien limitée. Le dispositif distrait le regard spectatoriel et déplace son plaisir vers l'image qui se déploie devant ses yeux attentifs. Ainsi, c'est avant tout l'écriture cinématographique, qui porte davantage sur la forme que sur le texte, qui empêche tout voyeurisme spectatoriel. Dans le cinéma de Varda, les images disent ce que le discours dit avec des mots ; des préfigurations narratives sont inscrites dans les images descriptives. La cinéaste rend le spectateur autonome. En cela, la politique féministe des formes repose sur une mobilisation du langage cinématographique pour une meilleure déconstruction des formes.

La chercheuse féministe Teresa de Lauretis, dans l'article qu'elle réserve au cinéma des femmes, intitulé « Aesthetic and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema »¹⁴⁷, interroge le bien-fondé de concepts tels que l'écriture féminine ou l'esthétique féminine au cinéma. Selon elle, créer une nouvelle grammaire composée de codes visuels et narratifs qui seraient propres à l'expression des cinéastes femmes n'est pas une proposition des plus révolutionnaires. Elle invite donc à réfléchir à de nouveaux outils qui permettraient d'analyser les œuvres s'éloignant des codes de représentation traditionnels.

S'interroger sur l'existence d'une esthétique féminine, ou d'un langage spécifique au cinéma des femmes, c'est rester enfermé dans la maison du maître, et ainsi, comme l'avertit la métaphore suggestive d'Audre Lorde, c'est légitimer les intentions cachées d'une culture que l'on doit urgemment changer. « Les outils du maître ne démantèleront jamais la maison du maître »¹⁴⁸ (...) Il était temps que nous l'écoutions. Ce qui ne veut pas dire que l'on doive renoncer à des analyses rigoureuses et à des expérimentations sur les processus formels de production de signification, y compris la production de récits, de plaisir visuel, mais que la théorie féministe devrait maintenant participer concrètement à la redéfinition du savoir esthétique et formel.¹⁴⁹

La chercheuse remarque que, paradoxalement, les termes utilisés pour évoquer la construction des identités féminines dans le cinéma des femmes commencent tous par le suffixe « dé – » afin de signifier la déconstruction ou la déstructuration, si ce n'est la destruction de la représentation traditionnelle.

On parle de la *désesthétisation* du corps féminin, de la déssexualisation de la violence, de la *désœdipiennisation* du récit, et ainsi de suite. En repensant le cinéma des femmes de cette manière, je peux provisoirement répondre à la question de Bovenshen¹⁵⁰ : il y a une certaine configuration d'enjeux et de problèmes formels qui a toujours été articulée dans ce que l'on appelle le cinéma des femmes. La manière dont elles se sont exprimées et développées tant sur le plan artistique, que critique, semble moins relever d'une « esthétique féminine » que d'une *désesthétique* féministe.¹⁵¹

Ainsi, Teresa de Lauretis refuse l'idée d'une écriture féminine au cinéma ou celle de l'existence d'un regard proprement féminin sur le monde qui infuserait les films réalisés par des femmes. Au contraire, ce qui les caractérise, plutôt que la présence de nouveaux codes perçus comme relevant de l'écriture féminine, c'est un écart par rapport aux normes, une

¹⁴⁷ Teresa de Lauretis, « Aesthetic and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema », *New German Critique*, Duke University Press, Hiver 1985, n°34, p.154-175.

¹⁴⁸ Citation ici traduite en français. Audre Lorde, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House » in *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Cherrfè Moraga et Gloria Anzaldia (dir.), Kitchen Table Press, 1983, p. 9

¹⁴⁹ Citation ici traduite en français. Teresa de Lauretis, *Op.cit.* p.158.

¹⁵⁰ Silvia Bovenshen, « Is there a Feminine Aesthetic ? », traduit par Beth Weckmueller, *New German Critique*, 10 (Hiver 1977), p.136. [Originellement publié dans *Aesthetik und Kommunikation*, 25 (Septembre 1976)].

¹⁵¹ Citation traduite en français ici. Teresa de Lauretis, *op.cit.*, p.175.

volonté de détacher les images, qu'elles proposent et créent, des clichés qui constituent la représentation hégémonique. Certaines femmes cinéastes choisissent donc de proposer de nouvelles alternatives visuelles et narratives. Cette conclusion particulièrement intéressante peut facilement être reliée à la *cinécriture* vardienne. En effet, la cinéaste ne cesse de jouer avec les clichés et le double-sens que peuvent avoir les images cinématographiques. En mettant en scène le cliché, elle parvient à créer une distance critique avec les normes hégémoniques. De plus, elle cherche depuis ses premières œuvres à s'éloigner du male gaze afin d'en proposer des alternatives à travers la *cinécriture* de personnages féminins dotés d'une importante subjectivité. Il est ainsi plus pertinent de parler de la *cinécriture* comme d'une *désesthétique* féministe plutôt que comme une écriture féminine ou féministe.

Ainsi, ce travail de recherche a tenté de montrer l'aspect particulièrement novateur du cinéma d'Agnès Varda, qui, dès son premier film, *La Pointe Courte*, rompt avec la tradition cinématographique de son temps. L'un des principaux intérêts de l'œuvre de la cinéaste est qu'elle parvient à mêler innovations formelles et enjeux féministes de mise en scène, dans un contexte de diffusion tout de même relativement commercial : les œuvres féministes d'Agnès Varda, notamment *Cléo de 5 à 7* ou *Sans toit ni loi*, connaissent des succès publics. *Sans toit ni loi* a d'ailleurs été inscrit au programme de l'Agrégation de Lettres Modernes en 2003 et, plus récemment, *Cléo de 5 à 7*, à celui de l'option de spécialité cinéma du baccalauréat littéraire en 2019. Le fait que certaines de ses œuvres soient étudiées dans le cadre de programmes de l'Éducation Nationale voire de la recherche universitaire française, flatte la cinéaste qui se dit contente que son travail soit étudié :

C'est une reconnaissance de mon combat pour faire admettre la spécificité de l'écriture de cinéma, que je nomme la « *cinécriture* » (et qui inclut le scénario mais ne se limite pas à cela). On dit de certains écrivains qu'ils ont une belle écriture. Je rêve que l'on dise que j'ai une belle *cinécriture*¹⁵².

Le cinéma d'Agnès Varda, par sa richesse formelle, a inspiré de nombreux cinéastes qui citent visuellement des plans qu'elle invente. Est-ce un hasard si la plupart des réalisateurs qui la citent, mais ne s'en revendiquent jamais explicitement, sont des hommes ? Ainsi, si l'on prend l'exemple le plus flagrant, de nombreuses fois, que cela soit dans des articles, dans des ouvrages spécifiques ou dans des photogrammes partagés par des cinéphiles sur des blogs ou sur les réseaux sociaux ; un certain plan de *Persona* d'Ingmar Bergman est souvent associé à

¹⁵² Propos recueillis par Yves Alion, « Entretien avec Agnès Varda, *op.cit.*, p.9.

ses réécritures dans d'autres films plus contemporains sans que personne ne souligne que le plan de Bergman est déjà une citation de *La Pointe Courte*. Dans la conclusion de ce mémoire portant sur le féminisme dans le cinéma de Varda, il m'a semblé important de rendre à la cinéaste ce qui appartenait à la cinéaste.



La Pointe Courte, Varda (1954) / *Persona*, Bergman (1966)



Mulholland Drive, David Lynch (2001) / *Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma (2019).

Ainsi, il est amusant de voir que lorsque Céline Sciamma pense citer Ingmar Bergman dans *Portrait de la jeune fille en feu*, elle cite aussi, une autre cinéaste féministe, Agnès Varda. L'héritage vardien dans le cinéma contemporain est important mais malheureusement peu revendiqué, souligné ou mis en lumière.

C'est pourquoi, j'ai choisi dans ce mémoire, de souligner la richesse de son langage cinématographique en étudiant les jeux avec le sens des images, les symboles et les mots, qui vont de pair avec un important travail sur la forme. Cette recherche permet aussi de montrer que le féminisme peut constituer la porte d'entrée de la lecture et de l'analyse de toute la grammaire de l'œuvre de Varda.

Enfin, continuer à produire des réflexions sur la *cinécriture* de Varda plutôt que sur sa *persona* malicieuse et attachante m'a semblé nécessaire. En effet, le rapport du public à la cinéaste change à partir du moment où elle réalise *Les Plages d'Agnès* (2007), où elle apparaît âgée de quatre-vingt ans, marchant sur les côtes françaises et belges, « vieille ronde et bavarde » comme elle l'affirme avec un petit sourire amusé. Elle y arbore pour la première fois sa couleur de cheveux, désormais gravée dans l'éternité, à la fois blanche au sommet et rouge aux extrémités. La poésie et l'humour ainsi que la présence de ce personnage de grand-mère rusée, qui caractérisent son autoportrait filmé rendent la cinéaste particulièrement attachante aux yeux des spectateurs. Dès *Les Glaneurs et la glaneuse*, Varda filme le vieillissement de ses mains qu'elle associe, par un montage métaphorique, à des flétrissures aperçues sur des pommes de terre. Mais la démarche est encore plus radicale dans *Les Plages d'Agnès*, où la cinéaste apparaît telle qu'elle est : une femme âgée mais qui maîtrise encore son image puisqu'elle décide d'arborer fièrement une couleur et une coupe de cheveux – qui deviendront une signature – montrant son âge mais d'une façon amusante. Ce sont des éléments que l'on retrouve dans le documentaire qu'elle cosigne avec le photographe JR, *Visages Villages* en 2017 où toute une partie du film est accordée à ses yeux de moins en moins performants, à cause de son âge. Ces formes d'autoreprésentation de la cinéaste en grand-mère cinématographique coquette lui créent une *persona* sympathique aux yeux du public qui participe à une forme de nouvel essor de cette figure cinématographique originale dans le paysage audiovisuel français, et qui donne enfin à écrire aux chercheurs et chercheuses francophones. Ce nouvel intérêt pour la cinéaste, à la fin de sa vie, va de pair avec une multiplication de célébrations et d'hommages : la première rétrospective accordée à l'œuvre de la cinéaste a eu lieu en 2019, à la Cinémathèque Française alors que de nombreuses rétrospectives ont déjà célébré la richesse de son travail aux États-Unis et en Europe. En 2015, elle reçoit la Palme d'honneur du Festival de Cannes – elle est d'ailleurs la première femme à recevoir cette distinction, attribuée à un grand réalisateur dont l'œuvre fait autorité sans qu'il n'ait jamais reçu de Palme d'or – ; en 2017, un Oscar d'honneur pour l'ensemble de sa carrière et en 2019, un prix similaire, la Caméra de la Berlinale ; et enfin, en mai 2022, le Festival de Cannes renomme la salle du Soixantième, salle Agnès Varda.



Photo du communiqué de presse du Festival de Cannes 2022 sur les réseaux sociaux, annonçant le changement de nom de l'ancienne Salle du Soixantième, désormais rebaptisée Agnès Varda.

Corpus filmique.

Corpus principal (films analysés).

L'Opéra-Mouffe, 1958, durée : 17 minutes.

16mm – 1/33

Réalisation : Agnès Varda.

Direction de la photographie : Sacha Vierny et Agnès Varda. Musique : Georges Delerue.

Montage : Janine Verneau.

Acteurs principaux : Dorothee Blank, José Varela, Jean Tasso, Antoine Bourseiller, les habitants et commerçants de la rue Mouffetard à Paris 5^e.

Cléo de 5 à 7, 1962, durée : 90 minutes.

35mm – 1/66 – 4/3

Réalisation et scénario : Agnès Varda.

Directeur de la photographie : Jean Rabier. Musique et chansons : Michel Legrand et Agnès Varda. Montage : Janine Verneau, Pascale Laverrière. Production : Georges de Beauregard et Carlo Ponti (Rome Paris Films).

Acteurs principaux : Corinne Marchand, Antoine Bourseiller.

Le Bonheur, 1965, durée : 82 minutes.

35mm – 1/66 – 4/3

Réalisation et scénario : Agnès Varda.

Directeur de la photographie : Jean Rabier et Claude Beausoleil. Musique : W. A. Mozart.

Montage : Janine Verneau. Production : Parc Films – Mag Bodard.

Acteurs principaux : Jean-Claude Drouot, Claire Drouot et leurs enfants Gisou et Pierrot, Marie-France Boyer.

Réponses de femmes : notre corps, notre sexe, 1975, durée : 8 minutes.

16mm gonflé en 35mm – 1/33

Texte et réalisation : Agnès Varda.

Directeur de la photographie : Jacques Reiss, Michel Thiriet. Montage : Marie Castro, Andrée Choty, Hélène Wolf. Production : Sylvie Genevoix, Michel Honorin pour le magazine *F comme Femme* sur Antenne 2 puis Agnès Varda.

Avec la participation de : Catherine Reyss, Caroline Baudry, Marilynne Even, Maria Paulo, Lyse Bloch, Ermelinda Paulo et sa fille Béatrice, Bienvenida Llorca, Catherine Brami, Paule Zajdermann, Nicole Brezinski et Keco Berkhont, Jean Thibault, Gordon Swire, Delort, Yvon Cauchois, Michel Bakounine, André Aufauvre, Guy Cavagnac, Guy de Chambure, Aid Medjber, Pugliese, Bitchak.

L'une chante, l'autre pas, 1976, durée : 120 minutes.

35mm – 1/66 – 16/9

Réalisation, scénario et paroles de chansons : Agnès Varda.

Directeur de la photographie : Charlie Vandamme, Nurith Aviv. Musique : François Wertheimer et le groupe Orchidée. Montage : Joëlle Van Effenterre. Production : coproduction avec la Société Française de Production, INA, Contrechamp,

Actrices principales : Valérie Mairesse, Thérèse Liotard

Sans toit ni loi, 1985, durée : 105 minutes.

35 mm – 1/66

Réalisation : Agnès Varda.

Directeur de la photographie : Patrick Blossier. Musique : Joanna Bruzdowicz. Montage : Agnès Varda et Patricia Mazuy. Production : Ciné-Tamaris et Films Antenne 2.

Actrice principale : Sandrine Bonnaire.

Jane B. par Agnès V., 1987, durée : 105 minutes.

35mm – 1/66

Réalisation : Agnès Varda. Directrice de la photographie : Nurith Aviv. Montage : Agnès Varda, Marie-Jo Audiard. Production : Ciné-Tamaris et La Sept.

Acteurs principaux : Jane Birkin, Philippe Léotard, Jean-Pierre Léaud, Charlotte Gainsbourg, Mathieu Demy.

Corpus secondaire (films rapidement analysés ou simplement évoqués).

La Pointe Courte, 1954, durée : 89 minutes.

35mm – 1/66

Directeur de la photographie : Louis Stein. Musique : Pierre Barbaud et thèmes folkloriques locaux. Montage : Alain Resnais. Production : Tamaris Films.

Acteurs principaux : Silvia Monfort, Philippe Noiret.

Salut les Cubains, 1963, durée : 30 minutes.

35mm – 1/66

Réalisation, commentaire et photographies : Agnès Varda. Animation des prises de vues : J. Marques et C. S. Olaf. Montage : Janine Verneau. Musique : chants et danses afro-cubaines, cha-cha-cha, orgue de Manzanillo, Benny Moré, tangos, danson, boléro. Production : Société Nouvelle Pathé-Cinéma puis Ciné-Tamaris.

Commentaire : Michel Piccoli.

Black Panthers, 1968, durée : 28 minutes.

16mm – 1/33

Réalisation, commentaire et photographies : Agnès Varda. Directeur de la photographie : David Myers. Musique : « Soul Music », improvisée par les Black Panthers. Montage : Paddy Monk. Production / Distribution : Agnès Varda.

Maso et Miso vont en bateau, 1975, durée : 55 minutes.

1 Pouce.

Réalisation : Groupe Insoumuses (Carole Roussopoulos, Iona Wieder, Delphine Seyrig, Nadja Ringart). À partir de l'émission spéciale diffusée le 30 décembre 1975 sur Antenne 2 intitulée « Encore un jour et l'Année de la femme, ouf ! C'est fini » présentée par Michel Pivrot avec Françoise Giroud. Production : Les Muses s'amuse.

Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles, 1976, durée : 201 minutes.

35mm – 1/66

Réalisation, scénario : Chantal Akerman. Directrice de la photographie : Babette Mangolte. Montage : Patricia Canino. Production : Paradise Films, Unité Trois.

Actrice principale : Delphine Seyrig.

Riddles of the Sphinx, 1977, durée : 91 minutes.

16mm.

Réalisation : Laura Mulvey, Peter Wollen.

Actrices principales : Dinah Stabb, Clive Merrison, Merdelle Jordine.

Ulysse, 1982, durée : 22 minutes.

Réalisation : Agnès Varda.

Directeur de la photographie : Jean-Yves Escoffier. Montage : Marie-Jo Audiard. Production : Agnès Varda / Garance.

Acteurs principaux : Ulysse Liorca, Bienvenida Lorca, Fouli Elia.

Born in flames, 1983, durée : 80 minutes.

Réalisation : Lizzie Borden.

Scénario : Ed Bowes. Direction de la photographie : Ed Bowes, Al Santana. Montage : Lizzie Borden.

Actrices principales : Honey, Kathryn Bigelow, Adele Bertei.

Delphine et Carole, Insoumuses, 2019, durée : 68 minutes.

Réalisation : Callisto Mc Nulty. Scénario : Callisto Mc Nulty, Alexandra Roussopoulos.

Montage : Josiane Zardoya. Production : Les Films de la Butte, Arte France.

Bibliographie.

Ouvrages :

À propos d'Agnès Varda :

BEZENET Delphine, *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and eclecticism*, Columbia University Press, London & New York, 2014, 160p.

CONWAY Kelley, *Agnès Varda*, University of Illinois Press, Chicago, 2015, 187p.

DEROO J. Rebecca. *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*, University of California Press, Oakland, 2018, 238p.

FIANT Antony, HAMERY Roxane, THOUVENEL Eric, *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*, Presses universitaires de Rennes, 2013, 258p.

HAYWARD Susan, « Beyond the gaze and into femme-filmécriture : Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985) » in *French Film Texts and Contexts* (2nd edition), HAYWARD Susan, VINCENDEAU Ginette (dir.), Routledge – Taylor & Francis Group, Londres et New York, p.269-280.

MAUFFREY Nathalie, *Le cinéma d'Agnès Varda : Pictura et poesis*, Presses d'Aix-Marseille Université, 2021, p.386.

MCFADDEN H. Cybelle, *Gendered Frames, Embodied Cameras : Varda, Akerman, Cabrera, Calle and Maiwenn*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 2014, p.232.

SMITH Alison, *Agnès Varda*, Manchester University Press, 1998, 224p.

T. JEFFERSON Kline (dir.), *Agnès Varda Interviews*, University Press of Mississippi, 2015, 216p.

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma et Ciné-Tamaris, Paris, 1994, 285p.
–, *Cléo de 5 à 7 : scénario*, Gallimard, Paris, 1962.

Féminisme :

LORDE Audre, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House » in *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, Cherrfe Moraga et Gloria Anzaldia (dir.), Kitchen Table Press, New York, 1983, 336p.

PAVARD Bibia, ROCHEFORT Florence, ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge (une histoire des féminismes de 1789 à nos jours)*, La Découverte, Paris, 2020, 510p.

Féminisme et cinéma :

AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles, cinéma d'elles, situations de femmes dans le cinéma français, 1956-1979*, L'âge de l'homme, Lausanne, 1981, 240p.

–, *Cinéma d'elles, situation des cinéastes femmes dans le cinéma français (1991-2001)*, L'âge de l'homme, Lausanne, 2002, 220p.

BRETON Émile, *Femme d'images*, Messidor, Paris, 1984, 240p.

BREY Iris, *Le Regard féminin – Une révolution à l'écran*, Éditions de l'olivier, Paris, 2020, 252p.

FLITTERMAN-LEWIS Sandy, *To Desire Differently, Feminism and the French Cinema* (Expanded Edition), Columbia University Press, New York, 1996, 379p

LEJEUNE Paule, *Le cinéma des femmes*, Atlas/Lherminier, Paris, 1987, 223p.

MULVEY Laura. *Au-delà du plaisir visuel : féminisme, énigmes, cinéphilie*, Éditions Mimésis (2018), Paris, 1975, 186p.

MUSIDORA, *Paroles... elles tournent !*, Éditions des femmes, Paris, 1979, 136p.

SELLIER Geneviève, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, coll. Cinéma et Audiovisuel, Paris, 2005, 218p.

L'écriture féminine :

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Éditions Galilée (2010), Paris, 1975, 196p.

IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris, 1974, 468p.

WITTIG Monique, *La pensée straight*, Éditions Amsterdam (2018), Paris, 1978, 200p.

Divers :

ADORNO W. Theodor, *Dialectique négative*, Payot, coll. Critique de la politique (1992), Paris, 1966.

GODARD Jean-Luc et NARBONI Jean (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, coll. « Cahiers du cinéma », Paris, 1968, 416p.

ROHMER Éric, NARBONI Jean (dir.), *Le Goût de la beauté*, Cahiers du Cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », Paris, 2004 (1re éd. 1984), 320p.

TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Flammarion, Paris, 1975, 360p.

Articles :

Féminisme et cinéma :

BOVENSHEN Silvia, « Is there a Feminine Aesthetic ? », traduit par Beth Weckmueller, *New German Critique*, 10 (Hiver 1977), p.136. [Originellement publié dans *Aesthetik und Kommunikation*, 25 (Septembre 1976)].

DE LAURETIS Teresa, « Aesthetic and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema », *New*

German Critique, Winter, 1985, N°34, p. 154-175.

MARTINEAU Monique (dir.), « Le cinéma au féminisme », *CinémAction* n°9, automne 1979, 202p.

–, REYNAUD Bérénice, VINCENDEAU Ginette, « 20 ans de théorie féministe sur le cinéma / Festival international de films de femmes », *CinémAction* n°67, 1993, 199p.

INCE KATE, “Feminist Phenomenology and the Film World of Agnès Varda.” *Hypatia*, vol. 28, n°3, 2013, pp. 602–617.

ROLLET Brigitte, “Femmes Cinéastes En France: L'après Mai 68.” *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°10, 1999, p. 233–248.

À propos de l'écriture féminine :

MAYNE Judith, « Female Authorship Reconsidered (The Case of Dorothy Arzner) » dans *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990, pp.89-105, 110-15

À propos d'Agnès Varda :

AMIEL Mireille, « La politique des femmes (cinéastes), *Cinéma* 72, n°162, janvier 1972.

AUDÉ Françoise, JEANCOLAS Jean-Pierre, « Entretien avec Agnès Varda », *Positif*, n°253, avril 1983, p.41.

BEYLIE Claude, « Le triomphe de la femme », *Cahiers du cinéma*, n°130, avril 1962.

BLOTTIERE Mathilde, « La féministe », *Télérama*, n°3612, 6/12 avril 2019, p.25.

BRIOUDE Mireille, « Agnès Varda : Les chemins de la création », *Sens public*, mars 2009 : <https://doi.org/10.7202/1064205ar>.

CAPDENAC Michel, « Agnès Varda, The Hour of Truth », *Les lettres françaises*, 1962 ; p.17.

DECOCK Jean, « Entretien avec Agnès Varda sur Jacquot de Nantes », *The French Review*, 66.6 (1993), p.947-958.

DITTA Marie, « Pionnière, féministe, engagée : la carrière de la cinéaste en 12 vidéos », *Sud-Ouest*, 29 mars 2019, consulté le 18 janvier 2021.

DOUCHET Jean, « Agnès Varda », *Arts* n°726, du 10 au 16 juin 1959.

HANDYSIDE Fiona, « The Feminist Beachscape: Catherine Breillat, Diane Kurys and Agnès Varda », *L'Esprit Créateur*, vol. 51, n°1, 2011, p.83-96.

MCGUIRE, Shana, « Cinécriture et cinépeinture chez Agnès Varda », The Dalhousie University, Halifax, 2004 (date incertaine), p.178-194.

PRÉDAL René, « Agnès Varda, une œuvre en marge du cinéma français » / TIGOULET, Marie-Claude, « Voyage en pays féminin », in Estève, Michel, *Lettres Modernes*, coll. « Études cinématographiques », n°179-186 : *Agnès Varda*, 1998, p.208-218.

–, « Agnès Varda, une certaine idée de la marginalité », *Jeune Cinéma*, n°183, oct-nov 1987.

RAJA Norine, « Agnès Varda, celle qui n'a jamais eu peur du mot « féministe » », *Vanity Fair*, 29 mars 2018, consulté le 18 janvier 2021.

SELLIER Geneviève, « Agnès Varda, seule femme cinéaste de la Nouvelle Vague », *Le Genre et l'écran*, Samedi 30 mars 2019, lu le 19/11/2020.

QUENIN François, « Agnès Varda : capturer l'air du temps », *Cinéma 88*, N°431, 2-8 mars 1988.

VINCENDEAU Ginette, « Varda, la vérité d'une femme », *Le genre et l'écran*, mercredi 26 août 2020, lu le 19/11/2020.

WESSBECHER Louise, « Agnès Varda, pionnière du cinéma, était une féministe « révoltée et radicale » » *Huffington Post*, 29 mars 2019, consulté le 18 janvier 2021.

À propos de l'œuvre :

EZRA Elizabeth, "Cléo's Masks: Regimes of Objectification in the French New Wave" in *Yale French Studies*, n°118/119, 2010, p. 177–190.

FORBES Jill, « Gender and Space in Cléo de 5 à 7 », in *Studies in French Cinema*, n°2, p.83-89.

HOTTELL Ruth, "Including Ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's *Le Bonheur* and *L'Une Chante, L'autre Pas*." *Cinema Journal*, vol. 38, no. 2, 1999, p. 52–71.

MOUTON Janice, "From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City." *Cinema Journal*, vol. 40, no. 2, 2001, p. 3–16.

TUNCER Asli Özgen, "Women on the Move: The Politics of Walking in Agnès Varda" in *Deleuze Studies*, vol. 6, no. 1, Edinburgh University Press, 2012, p. 103–16.

Entretiens :

ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda » in « *Sans toit ni loi. Un film d'Agnès Varda* », *L'avant-scène Cinéma*, n°526, novembre 2003, p.9.

AMIEL Mireille, « Propos sur le cinéma par Agnès Varda », *Cinéma 75*, n°204, déc 1975.

ARNAULT Hubert, « Entretien avec Agnès Varda », *Image et son*, n°201, janv 1967.

NARBONI Jean, TOUBIANA Serge et VILLAIN Dominique, « Entretien avec Agnès Varda », *Cahiers du cinéma*, N°276, mai 1977.

QUART Barbara, "Agnès Varda: A Conversation." *Film Quarterly*, vol. 40, n°2, 1986, pp. 3–10.

SÉGUIN Louis, « *Le Bonheur* », *Cahiers du Cinéma*, Juin 2018, p.8-22.

Divers :

AKERMAN Chantal, « *Jeanne Dielman* », *Camera Obscura*, 2.

ELOIT Ilana, « Un cheval de Troie nommé Monique Wittig », *L'Harmattan*, « Cahier du genre », 2021/2, n°71, p.143-168.

WOLFF JANET, « *The invisible flâneuse. Women and the Literature of Modernity* », *Theory, Culture and Society*, 2/3, 1985, p.37-46.

Revues :

« *Sans toit ni loi. Un film d'Agnès Varda* », *L'avant-scène Cinéma*, n°526, novembre 2003, p.3-24.

« Agnès Varda », *Revue Belge du cinéma*, n°20, été indien 1987, 64p.

Travaux universitaires :

FLECKINGER Hélène, *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France, 1968-1981)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, dir. Nicole Brenez, université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011, 955p.

MAUFFREY Nathalie, *La cinécriture d'Agnès Varda : Pictura et poesis*, thèse de doctorat en histoire et sémiologie du texte de l'image, dir. Claude Murcia, université Paris Diderot - Paris 7, 2017, 648p.

TURIN Céline, *La question de « l'écriture féminine » (1960-2015)*, mémoire de recherche en études littéraires, dir. Béatrice Bloch, université Bordeaux-Montaigne, 2016-2017, 101p.