

# Second volet

## Mémoire et recyclage dans *Visages Villages* d'Agnès Varda. Autoportrait de la vieillesse d'une réalisatrice et de son dispositif cinématographique

Letizia Lusuardi, Université Sorbonne Nouvelle

148

Revue Traits-d'Union

#12 Âgisme : construction et déconstruction des représentations liées à l'âge dans la littérature, les arts et les médias

**Résumé :** L'objectif de cet article est d'étudier la tendance des films d'Agnès Varda à chercher à adopter un regard différent, et à déconstruire les représentations stéréotypées de la vieillesse des femmes. Cette étude se concentre sur l'avant-dernier film de Varda, *Visages Villages*, dans lequel elle interroge le fait d'être une artiste vieillissante, pratiquant un art ayant vieilli avec elle, le cinéma, art selon elle en crise et en voie de disparition. En particulier, l'article analyse l'une des dernières scènes du film, où Varda parcourt la Grande Galerie du Louvre, voulant nous proposer le cinéma comme lieu privilégié de représentation de la vieillesse parce que celui-ci est capable de devenir, à la manière d'un musée, un lieu de conservation de toutes les traces matérielles que le temps a laissées derrière lui.

**Mots-clés :** Âgisme, archéologie des médias, féminisme, Varda, cinéma et musée

**Abstract:** *The aim of this paper is to study, with an intersectional approach, the tendency of Agnès Varda's films to seek to adopt a different gaze, and to deconstruct stereotypical representations of women's old age. This study will focus on Varda's penultimate film, Visages Villages, in which she explores being an ageing artist who is practicing the old art of cinema, an art that is now disappearing. Particular attention will be paid to one of the film's final scenes, in which Varda evokes the Grande Galerie of the Louvre. It is Varda's intention, this paper will argue, to propose cinema as a medium particularly suited to representing old age. Thanks to editing, cinema – like the museum – is capable of being a place to conserve all the material traces that time has left behind.*

**Keywords:** Ageism, media archaeology, feminism, Varda, cinema and museum

\*

### ■ À la recherche d'un regard différent

Agnès Varda, depuis les années 50, a élaboré en près de 70 ans de carrière une critique approfondie de la construction stéréotypée de l'image des femmes dans l'art et les médias de masse. En suivant un parcours extrêmement varié, marqué par des allers-retours permanents entre documentaire et fiction, entre images fixes, images animées et activités de plasticienne, en naviguant entre la petite production et les grands circuits de distribution, Varda s'est toujours intéressée au phénomène du *male gaze*, avant même qu'il n'ait été précisément défini et théorisé dans les années 1970<sup>1</sup>. La réalisatrice en est ainsi arrivée en 2018 à s'engager publiquement à Cannes contre la discrimination des femmes dans l'industrie cinématographique. Depuis les années 50,

Varda entend utiliser le cinéma comme un outil de critique, d'analyse et d'exploration des interrogations liées à l'identité, en se concentrant sur les questions d'âge, de genre, et de mémoire. Le cinéma est pour elle un lieu important de réflexion, de regard et de critique de la société, de ses représentations, et du cinéma lui-même.

Bien que la question ait déjà été présente dans sa précédente production, Varda, à l'aube de ses 90 ans, se consacre davantage encore à mener une réflexion profonde sur le thème de l'âgisme dans les arts, et sur la manière dont ces mêmes médias sont des vecteurs efficaces pour déconstruire les représentations stéréotypées, notamment avec la réalisation de *Visages Villages*<sup>2</sup>.

L'objectif de cet article est donc d'étudier, en suivant une approche intersectionnelle établissant un lien entre les dominations de genre et les représentations négatives associées à la vieillesse, la tendance des films d'Agnès Varda, et en particulier de son avant-dernier long métrage, *Visages Villages*, à chercher à adopter un regard différent, à déconstruire les représentations stéréotypées de la vieillesse des femmes, et enfin à réfléchir sur le cinéma, un dispositif qui, un peu plus de cent ans après sa naissance, se trouve en crise<sup>3</sup>, et s'interroge sur son identité.

## La représentation des femmes à l'écran dans le cinéma de Varda

Le cinéma de Varda est depuis ses débuts tourné vers des histoires de femmes qui tentent d'échapper au rôle qui leur est traditionnellement dicté par la culture visuelle, et à l'image dans laquelle l'industrie cinématographique veut les encadrer pour mieux les exposer au regard des hommes. *Cléo de 5 à 7*<sup>4</sup> raconte par exemple l'histoire d'une mannequin qui tente d'échapper aux regards photographique et médical : le film montre ainsi la transformation de Cléo d'objet passif et érotique en sujet actif. Dans la première moitié du film, la caméra et le regard des autres personnages s'attardent sur son corps, traduisant sa passivité en tant qu'objet. En revanche, dans la seconde partie, lorsque Cléo quitte son appartement en colère et entame seule une promenade qui la mènera à l'hôpital pour apprendre qu'elle a un cancer, les plans subjectifs représentent son pouvoir d'action croissant en tant que sujet actif et voyant<sup>5</sup>.

Varda, seule femme réalisatrice de la Nouvelle Vague, se positionne ainsi déjà dans les années 1950 de manière innovante par rapport aux autres réalisateurs de ce mouvement cinématographique<sup>6</sup> où le héros masculin reste au centre de la trame, et où tout le récit est conçu « au gré de ses errances et rencontres »<sup>7</sup>. Si les femmes sont présentes dans les films de ces réalisateurs, elles sont généralement vues par le protagoniste et n'existent que dans le cadre de son histoire.

Plus tard, dans *Le Bonheur*<sup>8</sup>, Varda dépeint de manière provocatrice et ironique le rôle que la société veut imposer aux femmes de la petite-bourgeoisie. La rhétorique visuelle du *Bonheur* déconstruit un récit en apparence sentimental et conservateur, comme le prétendu « bonheur » d'une famille traditionnelle que le film vise à nous

raconter<sup>9</sup>. Cette déconstruction passe par de nombreuses scènes montrant les mains de la mère de famille, Thérèse, repassant, nourrissant les enfants, ainsi que les enfants eux-mêmes, heureux, au lit, accomplissant toutes les tâches quotidiennes, pendant que le mari et père est au travail, absent. Ces scènes ont bien pour but de montrer le contraste qui existe entre la vie publique et sociale du mari, et la vie cachée, privée et solitaire de la femme au foyer, contrainte à un travail invisible et non rémunéré. Varda semble, à travers le choix particulier des tons et des couleurs, rendre explicite sa volonté de reprise, par une utilisation subversive et délibérée des références iconographiques, de la manière dont les magazines féminins représentent les femmes comme exclusivement consacrées aux tâches ménagères<sup>10</sup>.

Bien plus tard, dans *Sans toit ni loi*<sup>11</sup>, Varda raconte l'histoire d'une femme qui, fuyant la société, essaye de s'échapper, et de rejeter toute norme, toute forme de contrôle<sup>12</sup>. Dès la scène d'ouverture, Varda annonce une réflexion sur le regard et la représentation des femmes à l'écran : Mona apparaît pendant qu'elle se lave au milieu de la mer. Elle est nue, et exposée aux regards de deux observateurs masculins dissimulés derrière une dune de sable, dans une composition faisant référence à *Susanne et les vieillards*. Ce thème iconographique particulièrement répandu dans la peinture de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècle que Varda a étudiée à l'École du Louvre et qu'elle connaît bien, fait référence à l'épisode biblique du livre de Daniel dans lequel Susanne est épiée par deux hommes tandis qu'elle prend un bain, et se voit ensuite victime de chantage : si elle ne cède pas à leurs avances sexuelles, les deux vieillards la dénonceront pour adultère.

Varda entend se confronter directement aux pratiques artistiques qui représentent une beauté féminine idéalisée, pour être observée par un public supposé masculin. Au cours du film, Mona découvre une société qui ne lui laisse aucune place, ni dans ses villes, ni dans ses campagnes, et qui n'accepte pas sa rébellion, y réagissant au contraire farouchement<sup>13</sup>.

#### *Un cinéma de documentation et de critique*

Selon Varda, le cinéma est un outil pour regarder autour de soi et pour dénoncer et déconstruire les représentations stéréotypées. La réalisatrice partage l'idée que le cinéma ne se contente pas de reproduire, mais fait preuve d'un regard critique sur les matériaux préexistants qu'il a pu enregistrer<sup>14</sup>. Varda utilise en effet le cinéma pour prendre en charge tout ce qui, d'ordinaire, est tenu à l'écart de la société et maintenu hors-champ. Déjà, des films comme *La Pointe courte*<sup>15</sup>, *Mur murs*<sup>16</sup> et *Daguerréotypes*<sup>17</sup> semblent répondre à la nécessité de préserver une trace, de témoigner de la réalité, du mode de vie d'une communauté minoritaire et socialement menacée. Qu'il s'agisse des pêcheurs de Sète condamnés par la pollution et l'industrie, des Mexicains d'East Los Angeles écrasés par la culture et la langue étatsunienne, ou des petits commerçants de la rue Daguerre inquiétés par les promoteurs immobiliers, Agnès Varda a su donner une voix aux personnes sous-représentées, et victimes de problèmes sociaux controversés. Ce faisant, elle remet en doute la manière dont le cinéma construit les histoires et les représente, à la recherche d'outils plus conscients et politiques pour évoquer la réalité.

Dans *Mur, Murs*, par exemple, pour créer le portrait collectif des habitants de Los Angeles, Varda filme des traces matérielles des peintures murales collectées dans la ville, comme point de départ à l'exploration des multiples facettes de son identité<sup>18</sup>. Pour elle, le cinéma devrait seulement accepter de regarder autour de lui, pour y collecter les témoignages qui sont partout présents<sup>19</sup>.

Varda travaille au sein des conventions du documentaire, en tension avec les notions de vérité, d'objectivité et d'exhaustivité qui peuvent spontanément lui être associées pour déstabiliser leurs pratiques et leurs croyances. Cette recherche traverse toute sa carrière, et l'amène à s'intéresser à différents genres et conventions cinématographiques, esthétiques et documentaires. Dans le cinéma de Varda, le documentaire et la fiction sont en dialogue et en tension, et ensemble visent à faire réfléchir le public de manière plus consciente sur le message de ses films et sur son propre rôle de cinéaste médiateur<sup>20</sup>, et à donner une valeur critique et analytique à ses produits cinématographiques.

### *La forme de l'(auto)portrait*

Agnès Varda s'intéresse enfin depuis longtemps à l'autoportrait, non seulement sous forme cinématographique, mais aussi sous forme littéraire et photographique, comme en témoigne la photographie *Autoportrait devant une peinture de Gentile Bellini*<sup>21</sup> ou encore le livre *Varda par Agnès*<sup>22</sup> publié en 1994, dans lequel Agnès Varda, à travers un récit en photographies noir et blanc et couleur, reproductions de tableaux, images de ses films, poèmes, textes et commentaires, traverse son passé et son histoire, et évoque ses propres films, réalisés ou pas.

En 1991, avec *Jacquot de Nantes*<sup>23</sup>, alors qu'elle subvertit toutes sortes de conventions fictionnelles en reconstituant l'enfance de Demy avec des allusions ironiques à sa filmographie, en réalité Varda travaille à faire un portrait intime de son compagnon, vieux, malade, et proche de la mort. Même si Varda dit qu'elle ne l'a jamais vraiment réalisé<sup>24</sup>, la façon dont elle le filme « de près », captant les plis profonds de sa peau, les taches sur le dos de sa main, est très similaire à ce qu'elle fera plus tard, lorsqu'elle réalisera son propre autoportrait cinématographique, dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*<sup>25</sup> et dans *Visages Villages*.

Dans *Jane B par Agnès V*<sup>26</sup>, Varda réalise un portrait de l'actrice Jane Birkin à travers un collage d'interviews et scènes de films réalisées exprès pour l'occasion, où la réalisatrice et l'actrice auraient aimé se voir jouer. Varda manifeste son intérêt pour des formes permettant de réfléchir à la représentation de l'actrice, à sa propre représentation et à son identité par l'utilisation du miroir, outil par excellence du peintre destiné à faire son autoportrait. Le miroir apparaît dans de nombreuses scènes du film, car il permet à la réalisatrice de se filmer en même temps que le sujet du film, de déstabiliser et renouveler la dynamique du regard, de l'observateur, et de l'observé.

Plus tard, dans *Les plages d'Agnès*<sup>27</sup>, où le miroir intervient de nouveau, elle réalise son autoportrait, retraçant son enfance, sa carrière d'artiste et de réalisatrice,

son vieillissement, sa vie avec son mari Jacques Demy et finalement sa vie après la mort de son compagnon.

## Portrait de l'artiste en vieille femme dans *Visages Villages*

*Visages Villages* me semble résumer et pousser encore plus loin les trois tendances soulignées précédemment, à savoir la volonté de Varda de faire du cinéma un lieu de dénonciation et d'excavation sociale, un lieu de réflexion sur la représentation des femmes à l'écran, et enfin un espace pour l'autoportrait et la réflexion sur soi-même.

Ce film relate un voyage dans la France rurale effectué par Varda et l'affichiste JR, au cours duquel ils collent en plein air des photographies grand format en passant d'un village à l'autre à la recherche des histoires oubliées de leurs habitants, dont les deux artistes créent des portraits éphémères. Au début du documentaire, Varda répond à JR qui lui demande si elle est prête à commencer : « Je suis toujours partante si on va vers des paysages simples, vers des villages, vers des visages », comme pour annoncer le sens profond du film.

Dès le départ, le long-métrage formule des réflexions sur l'âgisme, en s'articulant d'abord comme la rencontre de deux générations, celle d'une femme de 89 ans et d'un homme de 33 ans, qui partagent tous deux une passion pour les images et veulent explorer ensemble la possibilité pour celles-ci d'être un lieu de mémoire.

Le film constitue donc un véritable portrait de Varda en tant que vieille femme : à presque 90 ans, Varda montre le processus de vieillissement qui affecte tout, à commencer par la réalisatrice elle-même.

Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* elle avait déjà commencé à filmer plusieurs centimètres de repousse grise entourant le haut de sa coupe au bol brune et à cadrer avec son appareil photo numérique portable des gros plans de ses rides et des taches sur le dos de sa main.

Déjà dans ce précédent film, Varda entamait le développement du thème du vieillissement qui sera de plus en plus élaboré dans les films suivants, comme le souligne Mirelle Rosello dans un article consacré aux *Glaneurs et la Glaneuse*<sup>28</sup>. Varda remet en question à la fois la définition culturelle de l'image des femmes et l'impératif social qui rend la beauté obligatoire dans un univers où elles doivent en permanence être en représentation. Elle rejette l'association de la féminité à la beauté déchiffrée et contrôlée. Varda aurait pu cacher les traces les plus visibles du temps sur son corps, mais au lieu de cela, elle décide délibérément de les exposer<sup>29</sup>.

Ce film suggère que notre culture – comme elle le fait pour les pommes légèrement meurtries, les pommes de terre difformes<sup>30</sup> – censure et met de côté les

femmes qui ne se conforment pas à certaines normes esthétiques. En mettant en avant une Varda ridée et âgée mais toujours curieuse et capable, le film nous invite implicitement à regarder de nouveau ce que nous avons tendance à rejeter, pour en reconsidérer la valeur.

Dans *Visages Villages*, toutes ces réflexions sont encore plus présentes, puisque Varda fait continuellement référence à sa propre vieillesse. Elle l'évoque ainsi verbalement à plusieurs reprises, comme quand elle dit explicitement à JR qu'elle vieillit : « ah oui, je m'abime, les jambes, les yeux. D'ailleurs je te vois flou. » Plus tard, en lien avec la scène précédente qui associe, dans un montage ironique, ses propres yeux à ceux d'un cadavre de poisson sur l'étal d'un marché, Varda se laisse filmer lors d'une visite chez un opticien et révèle que sa vue, l'outil fondamental du réalisateur, se dégrade. À travers les images, le choix de mise au point de la caméra, et le dispositif du profilmique – où des personnes, disposées en plusieurs rangées sur les marches de la BNF François Mitterrand, tiennent des feuilles de papier avec des lettres écrites dessus, comme si elles constituaient un tableau optométrique –, Varda nous montre comment elle voit le monde, brouillé, et au lointain vacillant.

Elle évoque aussi ses propres cheveux devenus blancs et son choix de montrer sa repousse, et décide d'aller rendre visite à la grand-mère de JR qui a 100 ans. Signalons également la scène finale, où la caméra montre de nouveau la façon dont ses yeux perçoivent un visage de JR indistinct et flou. Varda admet enfin dans une autre scène du film, après que JR lui a demandé si elle se souvient de l'endroit où ils avaient pris des stocks de photos de poissons pour décorer un château d'eau, que sa mémoire à court terme, avec la vieillesse, peine à enregistrer les événements. Ces scènes composées de gros plans ou de plans fixes sont manifestement destinées à nous faire réfléchir sur ce que notre culture accepte et rejette à l'écran. D'ailleurs, ce qui contribue le plus à briser les stéréotypes sur la représentation des personnes âgées à l'écran, c'est bien le refus d'associer la vieillesse à quelque chose de nécessairement négatif, et au contraire la volonté de l'affronter sereinement. C'est pourquoi, dans *Les Plages d'Agnès*, Varda s'était montrée vêtue de noir pour souligner la proximité de sa mort, accompagnée de plus jeunes membres de sa famille, eux habillés en blanc, dans une image emblématique, d'une grande qualité lyrique et dénuée de tristesse.

### *Montrer la perte et la disparition*

De même que le vieillissement de la réalisatrice et de son corps, le thème du temps qui agit et modifie les choses, y compris les productions artistiques, est présent, avec la pratique des installations photographiques géantes et éphémères collées en plein air, qui s'abîment et disparaissent avec le temps. Varda et JR répondent à la persistance de l'idée d'un art éternel et doté d'une aura en réalisant des œuvres temporaires qui veulent se rapprocher de la vie quotidienne des gens en modifiant leurs espaces quotidiens, mais qui, en contrepartie, acceptent que le temps, le paysage lui-même, et ses éléments météorologiques viennent les modifier en retour. Les photographies, soumises à ce temps, sont montrées comme victimes d'un effacement qui se produira à plus ou moins long terme. Ainsi, le lendemain du collage de l'immense photographie

d'un ami disparu de Varda sur un bunker d'une plage de Normandie, les deux artistes découvrent que, pendant la nuit, la marée haute a complètement rongé l'installation, la réduisant à néant.

Si l'on regarde attentivement, l'on constate que Varda et JR voyagent à travers la France afin de collecter les dernières traces et témoignages de villages et de métiers qui disparaissent, de personnes qui partent à la retraite, ou qui sont déjà décédées. *Visages Villages*, consacré à la réalisation d'images de ceux qui ne survivront pas au temps qui s'écoule, pourrait alors être décrit, comme un film sur ce qui atteint son terme, et sa fin. Le thème du voyage peut également être lu comme une métaphore de l'existence humaine, que les deux auteurs mettent littéralement en scène et grâce à laquelle ils nous demandent d'accepter cette idée de la perte et de la disparition sur lesquelles tout itinéraire débouche nécessairement. Dans ce film, une symétrie est instaurée entre la vie de la réalisatrice désormais âgée et celle des autres personnes, de leurs villages et de leurs images, dont la condition fragile est pour ainsi dire littéralement incarnée et montrée dans le corps de Varda, vieilli et parvenu au terme de son existence<sup>31</sup>.

Pour Varda, il ne s'agit donc pas seulement de raconter la vieillesse humaine, l'usure de sa propre mémoire ou de sa propre vue devenue floue avec la maladie, mais aussi de décrire et de penser la vieillesse du dispositif cinématographique, ainsi que son rapport à la fragilité et aux images du passé. Ce film, en effet, plus d'un siècle après la naissance du cinéma, s'interroge sur la signification de la pratique cinématographique, et sur la capacité à montrer du cinéma, que Varda craint d'avoir perdue en se tournant vers d'autres dispositifs, d'autres expériences<sup>32</sup>. En effet, comme nous l'avons vu, tous les films de Varda soulèvent des questions qui vont au-delà de l'histoire racontée – des questions d'identité et de politique – et explorent la pratique de la représentation et de l'autoréflexion. *Visages Villages* interroge ainsi le fait d'être une artiste vieillissante, pratiquant un art lui aussi vieillissant et craignant la disparition dans un monde où l'on jette ce qui est vieux et où la nouveauté est recherchée de manière obsessionnelle. Dans l'une des séquences finales du film, cette importante dimension métacinématographique est présente de manière encore plus explicite sous la forme d'une évocation du musée comme double du dispositif filmique. La reprise dans *Visages Villages* de la forme de la galerie comme lieu de médiation et d'exposition du monde est signalée en particulier par Varda par la traversée de la Grande Galerie du Musée du Louvre.

## ■ Archéologie de l'image cinématographique

### *Varda et un dispositif en crise au XXI<sup>e</sup> siècle*

Au cours des deux dernières décennies, la fin de la pellicule, l'avènement des nouvelles technologies et des nouveaux médias, et la fin de l'expérience dominante de la salle de cinéma ont profondément remis en question la position du cinéma dans le paysage médiatique et culturel. Le cinéma avait, en effet, été jusque-là une forme d'expression centrale dans le processus de formation de notre conscience, et du regard

que l'on portait sur les images au siècle dernier. Il a eu un impact si fort sur la société et la culture qu'il a été identifié comme l'œil du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'a formulé Casetti dans un de ses essais<sup>33</sup>. Témoin des changements radicaux qui bouleversent aujourd'hui les mécanismes de conception et de consommation des images, il est conscient de ne plus être le moyen privilégié d'accès au monde : nous avons un paysage médiatique beaucoup plus large et articulé au sein duquel le cinéma doit se disputer une place et il n'est qu'un des médias par lesquels notre imaginaire prend forme.

Dans une période centrée sur le présent, où le temps nécessaire à la création, à la reproduction et au partage des images est plus en plus court et fait que celles-ci sont immédiatement consommées puis détruites, Varda semble vouloir prendre de la distance par rapport à la contemporanéité dans laquelle le cinéma est lui-même plongé, et interroger ses origines ainsi que le type d'expérience que ce média peut encore offrir. Cette attitude semble être typique d'une époque à laquelle, mise en échec par la peur et le danger d'extinction du cinéma – ou peut-être plus exactement celui de l'indistinction avec les autres médias –, la réalisatrice sent la nécessité de se demander à nouveau, et peut-être même plus profondément que jamais, quelle est la racine des images filmiques. Le cinéma contemporain, précisément en raison de son actualité anachronique au siècle des nouveaux médias, semble vouloir réaffirmer, à travers une authentique fouille archéologique, les liens qu'il a toujours entretenus avec d'autres dispositifs visuels qui ont su être des lieux d'analyse et de réflexion sur la réalité, et affirmer ainsi la capacité de survie du cinéma au sein du paysage multimédia contemporain.

C'est durant un moment de crise pour la réalisatrice, alors que la structure de la société ne semble plus vouloir reconnaître une valeur et un sens à sa catégorie d'âge, comme pour le cinéma, qui ne parvient plus à définir sa propre identité et son propre sens dans le panorama multimédia contemporain, qu'il devient nécessaire remonter le temps, de recomposer sa propre mémoire et sa propre histoire (de personne et, dans le cas du cinéma, de média) et enfin de trouver des modèles et des prédécesseurs. Ainsi, Varda déclare, dans un entretien avec Louis Séguin publié par les *Cahiers du Cinéma* pour ses 90 ans : « Et j'ai eu une vraie crise, un désir de recyclage [...] »<sup>34</sup>. La réalisatrice, et avec elle le cinéma, refusent d'être laissés pour compte, et celle-ci confère donc à son film la forme d'une tentative de survie et de résistance à l'époque contemporaine.

C'est pour cette même raison que, dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* Varda dénonçait déjà le « gaspillage masqué en progrès technologique »<sup>35</sup> d'une société qui rejette avec une planification systémique tout ce qui est vieux, et proposait la récupération de la pratique du glanage comme solution pour pouvoir donner une nouvelle vie à ce qui est abandonné. Dans ce film, Varda avait en effet posé, dans une sorte de tableau vivant, avec un sac de grains sur les épaules, comme dans *La glaneuse* de Jules Breton<sup>36</sup> avant de substituer au sac de grains un petit appareil photo numérique, comme pour dire que ces nouveaux appareils, grâce à leur faible coût et à leur portabilité, permettent aux cinéastes de récupérer des images du monde comme les glaneurs des pommes de terre, et de filmer de plus près des histoires et des visages

qui étaient auparavant trop vite rejetés et invisibles<sup>37</sup>.

Le dispositif cinématographique devient alors le lieu fondamental non seulement « pour contrecarrer les trous de mémoire qui viennent avec la vieillesse »<sup>38</sup> à la réalisatrice, mais aussi pour « découvrir et documenter certaines vies et certains visages afin « de les retirer des gouffres de la mémoire »<sup>39</sup> collective et officielle.

### *La récupération de la forme de la galerie muséale*

Il me semble que la recherche d'une réponse pour restituer leurs potentiels aux corps, aux objets et aux pratiques artistiques considérés comme vieux et mourants, est poussée plus profondément encore, et plus radicalement, dans *Visages Villages*. Pour conférer de nouveau du sens au cinéma, il faut retrouver une pratique filmique dédiée à la collecte, au recyclage et au montage/collage de fragments, de traces, de rides et de cicatrices, et en faire le lieu de leur conservation et de mémoire, à la manière d'un musée. Celui-ci constitue, en effet, un dispositif primitif de représentation et d'exposition d'images qui a anticipé et accompagné la naissance du cinéma, et a dans un certain sens influencé la logique de l'exposition. Cette grande machine visuelle née à la fin XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui s'est répandue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, offre une expérience qui consiste, d'une part, en une exposition encyclopédique organisée de la réalité sous la forme d'une galerie et, d'autre part, se présente comme une collection des traces du monde conservées dans toute leur matérialité.

Cette idée est explicitée dans une séquence située vers la fin du film, où Varda se promène dans le lieu muséal par excellence, la Grande Galerie du Louvre. Varda est dans un fauteuil roulant poussé par JR et passe devant des tableaux de Bellini, De Sarto, Lorenzo Costa, Ghirlandaio, Botticelli, Raphaël, reconnaissant les œuvres et les nommant. La scène se termine devant deux tableaux de la série des *Saisons* d'Arcimboldo<sup>40</sup>, qui illustrent encore une fois, comme si l'évocation de la galerie de tableaux ne l'avait pas déjà suffisamment fait comprendre, l'idée que la réalisatrice cherche à faire de son film un assemblage de fragments, une composition en collage d'éléments du monde qui sont placés sous les yeux du spectateur sous la forme d'images.

Les tableaux dans *Visages Villages*, sont donc certainement présents pour réaffirmer que les images conservent dans le monde contemporain un sens, et même une vie, que l'on n'aurait pourtant pas soupçonnés<sup>41</sup>. En effet, comme l'a écrit l'historien Georges Didi-Huberman, « si l'art a une histoire, les images, elles, ont des survivances »<sup>42</sup>. Dans les films de Varda, les images survivent à leur temps : après avoir disparu à un moment donné de l'histoire, elles réapparaissent plus tard à un moment où nous ne les aurions pas attendues, en ayant survécu dans les limbes encore mal définies d'une « mémoire collective »<sup>43</sup> et dans lesquelles elles ont appris de nouvelles significations.

Dans *Visages Villages*, Varda va plus loin et ne se limite plus à ressusciter et à réinterpréter des icônes du passé. La cinéaste ne se contente plus de mener une

fouille au sein d'une iconographie collective, mais passe à une véritable excavation des dispositifs de mise en scène de la réalité en réalisant des images filmiques capables de donner voix à une mémoire des pratiques de la vision et de représenter leur propre historicité. Elle y définit le musée comme un dispositif créé pour répondre au désir humain de disposer d'un lieu où préserver et, *a posteriori*, observer de nouveau les images ou les vestiges du monde jugés dignes d'être vus. De même, le cinéma à sa naissance, un siècle plus tard, a hérité de ce rôle : il a été conçu précisément pour servir de cadre permettant de voir un monde caché, et invisible dans la vie quotidienne. Varda réfléchit à l'ordre d'exposition dont le cinéma fait partie, et trace une archéologie, un parcours, où elle tente d'identifier les prédécesseurs du cinéma dans la représentation et la vision du monde dont le cinéma entend aujourd'hui devenir le porteur. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que cette scène se veuille une parodie de *Bande à part*<sup>44</sup>, et plus particulièrement de la scène où les trois personnages principaux courent dans le Louvre pour tuer le temps et leur angoisse, avant de commettre un vol. Avec cette scène d'exactly 24 secondes, Godard défie et moque le silence et la surveillance d'un espace qu'il considère comme un artifice touristique, et surtout comme « la mort de l'art »<sup>45</sup>. Dans cette scène, mais « juste en passant », et en affichant un désintérêt total et irrévérencieux, il montrait dans une prise de vue très rapide des peintures monumentales de David et la *Victoire* de Samothrace. Le réalisateur y montre le musée comme un espace d'où la vie est absente et d'où, lorsqu'elle y pénètre enfin, elle est immédiatement chassée par un gardien. À l'inverse le cinéma est, selon lui, capable de se proposer comme nouveau lieu, alternatif au musée, de médiation entre l'art et la vie.

À travers cette référence, Varda montre qu'elle veut s'inscrire dans ce débat sur la remise en cause des formes de mise en scène du cinéma et des autres dispositifs qui l'ont précédé, dont Godard a longuement traité dans son propre cinéma. Elle affirme, quant à elle, que leurs manières de regarder et de mettre en scène partagent des racines culturelles communes et ont transformé le champ du visible humain entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle de manière similaire. L'incursion dans le musée dans le film de Varda est une sorte de revendication et de rappel d'un héritage, d'une continuité. Le cinéma fait la même chose que le musée, à savoir collecter toutes les traces du monde pour les rendre visibles au sein d'un espace organisé. Tout le film *Visages Villages* consiste d'ailleurs en une sorte de reconstitution d'une galerie de musée, dans laquelle nous nous déplaçons, en suivant les deux protagonistes – non plus en chaise roulante mais dans un caddie – parmi différents portraits, parmi les images d'un monde fait pour être observé. Varda évoque ici le musée afin d'explorer l'idée plus large de sa mise en scène de la réalité comme reconfiguration et approfondissement de sa conception de l'exposition à l'époque contemporaine.

Varda organise dans le film une véritable archéologie de l'image cinématographique, non seulement par l'évocation de l'histoire de l'art et de la peinture qui ont précédé le cinéma, mais aussi par la focalisation sur la photographie. L'ensemble de son parcours en compagnie de JR, illustré par des plans de vieilles cartes postales récupérées et des albums de famille des personnes qu'elle rencontre, devient un lieu de réflexion sur le rapport que le cinéma entretient avec le passé des

images. En partant de la récupération de ces rebuts, Varda semble finalement proposer une autre source, une autre possibilité de régénération de l'art cinématographique, et une autre voie pour créer de nouvelles images.

À travers l'évocation de tableaux, de photographies et plus généralement de dispositifs de vision, elle interroge la culture visuelle du monde occidental, son rapport aux images du passé et, en un certain sens, entend aussi définir l'avenir de cette culture visuelle, en se proposant de la révolutionner.

Bien que ce film soit conçu pour être regardé par un spectateur assis et immobile dans une salle de cinéma, ou devant un écran de télévision, d'ordinateur, ou de téléphone portable, le spectateur s'y voit cependant offrir dans l'espace délimité de l'écran un monde mis à sa portée, et qui devient une image dans laquelle le fait même de se déplacer, de se mouvoir, est lui-même mis en image et thématiqué. Les installations réalisées par JR et Varda sont en effet animées par la volonté de la réalisatrice d'expérimenter la possibilité pour le cinéma de devenir un lieu où le spectateur soit appelé à se déplacer vers les images. Ce film évoque donc, à travers la thématique du voyage et le geste de réaliser une série de photographies installées dans les différents lieux visités, l'idée d'un corps spectatorial non plus immobile mais se mouvant dans l'espace de l'écran en direction des images, semblable à ceux des visiteurs traversant les espaces muséaux<sup>46</sup> qui exposent, dans des cadres, sur des piédestaux ou dans des vitrines, des images fixes ou des objets comme des photographies, des peintures, des statues.

De même, le film montre en permanence des membres de l'équipe de tournage ainsi que les petites caméras accompagnant les deux artistes dans leur périple. Les nombreux plans subjectifs, imparfaitement stabilisés et mouvants ont pour but de signaler ce mouvement physique du spectateur promené, à travers l'œil de la caméra, entre les histoires et les installations faites dans les différents lieux de France.

Cette lecture du film est étayée par des réflexions formulées par Varda elle-même dans le cadre de son activité parallèle d'artiste plasticienne. Elle propose en effet d'extraire les images en mouvement de la salle du cinéma où elles sont confinées, pour les insérer dans le contexte d'une salle d'exposition, afin de mieux rapprocher les deux lieux et finalement d'hybrider la manière de montrer du musée avec celle du cinéma. Elle a en effet travaillé en tant que plasticienne de 2003 à sa mort, réalisant de nombreux projets qui l'ont menée à exposer notamment à la Biennale de Venise, à collaborer plusieurs fois à des installations et des expositions situées à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain ou, encore au Musée d'Art du comté de Los Angeles<sup>47</sup>.

\*

Pour conclure selon Varda, il reste logique de pratiquer l'art cinématographique car celui-ci demeure un instrument permettant d'aller à la rencontre des choses et des gens et un lieu privilégié de représentation de la vieillesse. Pour Varda, grâce au montage, le cinéma est donc capable de devenir un lieu de conservation de toutes les

traces matérielles que le temps a laissées derrière lui.

Ainsi, plus de cent ans après sa naissance, le cinéma est resté en évolution constante et, en adaptant sa nature transitoire et variable à différents médias connexes ou adjacents, il peut toujours grandir et se développer pour continuer à répondre aux besoins et aux désirs les plus urgents de notre temps. Par l'évocation de formes d'organisation du visible issues de dispositifs optiques et de visualisation primitifs, le cinéma parvient à représenter lui-même comme le lieu par excellence où le rapport entre l'abstraction de la pensée et de l'imagination, d'une part, et le réel et la concrétude des choses, d'autre part, parvient finalement à s'établir. Ainsi qu'il est explicité dans l'une des dernières séquences du film, où l'on voit les reproductions photographiques des pieds ridés et des yeux presbytes de Varda collées sur un train qui s'éloigne, le cinéma constitue encore ce rouage primordial apte à nous faire vivre une expérience du monde qui permet au spectateur de rester présent ici, avec son corps, tout en allant, désincarné, là-bas, dans des lieux où seul l'œil peut parvenir.

Le film se referme en effet sur ces mots de JR à Varda, prononcés en voix off, tandis que nous voyons ces images : « Tes pieds et tes yeux racontent une histoire. Ce train ira dans plus d'endroits où tu n'iras jamais ».

---

[1] Mulvey Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n° 3, 1975, p. 6-18.

[2] Varda Agnès, *Visages Villages*, documentaire, Le Pacte, 94 min, 2017.

[3] Cfr. Gaudreault André, Marion Philippe, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Armand Colin, Paris 2013.

[4] Varda Agnès, *Cléo de 5 à 7*, film, Athos Films, 90 min, 1962.

[5] En se réappropriant davantage d'espace public, elle « cesse d'être un objet, construit pour le regard de l'homme, et assume le pouvoir de vision, une vision subjective d'elle-même » (Flitterman-Lewis Sandy, *To Desire Differently, Feminism and the French Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996, p. 269. Notre traduction).

[6] Geneviève Sellier dans *Masculine Singular: The French New Wave*, Duke University Press, 2008 s'intéresse aux films de Jean-Luc Godard, François Truffaut et Claude Chabrol connus pour remettre en cause les normes sociales bourgeoises imposées par les générations précédentes, affirmer une sexualité exempte de restrictions et de censure, et questionner les rôles normatifs des femmes épouses et mères. Elle dénonce pourtant le fait que ces films montrent des personnages féminins souvent réifiés et sexualisés pour le regard des protagonistes masculins.

[7] Cf. Fiant Antony, Hamery Roxane, Thouvenel Eric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 52

[8] Varda Agnès, *Le Bonheur*, film, Columbia France, 94 min, 1965.

[9] Cf. DeRoo Rebecca, *Agnès Varda between Film, Photography and Art*, Oakland, University of California Press, 2017, p. 49-65.

[10] Le film se termine d'ailleurs de la même manière qu'il a commencé, avec une structure cyclique qui témoigne encore davantage de l'ironie de son autrice. Après que la femme du protagoniste s'est suicidée, une autre femme, travaillant dans un bureau de communication, et financièrement indépendante, avec laquelle le protagoniste entame une nouvelle relation, accepte de se sacrifier à l'homme de la même manière que sa première femme, en adoptant le même sort : celui de la ménagère traditionnelle qui s'occupe des enfants et de la maison. Dans la scène finale, la famille, de nouveau ordonnancée selon les canons « petit-bourgeois », se promène dans un idyllique bois automnal, évoquant, dans le choix des vêtements de même couleur pour les enfants et les deux parents, une photographie tirée de magazine de vêtements. Varda décide de reprendre les stéréotypes de genre et de les représenter de manière flagrante à l'écran, afin de montrer leur absurdité et leur injustice.

[11] Varda Agnès, *Sans toit ni loi*, film, mk2 films, 105 min, 1985.

[12] En effet, le film pourrait être décrit comme l'évasion loin du regard des personnes que la protagoniste rencontre pendant son errance, qu'il s'agisse du fermier, de l'universitaire, du chauffeur de camion ou du chevrier. Cf. Tweedie James, *Moving Pictures, Still lives: Film, New Media, and the Late Twentieth Century*, Oxford, Oxford Scholarship Online, p. 217-236.

[13] Comme le souligne Tweedie James dans *Moving pictures, Still lives: Film, New Media, and the Late Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 236. À la fin du film, en effet, Mona meurt de froid après avoir été attaquée et couverte d'eau glaciale par des hommes déguisés en arbres, et portant une barbe, dans une sorte de fête dionysiaque qui les conduit à attaquer les femmes dans les rues, ce qui semble évoquer symboliquement la réaction féroce du patriarcat et de ses traditions contre une femme qui avait tenté de leur échapper.

[14] Ce mode opératoire est directement issu d'une théorie qui tire ses racines profondes de la conception d'André Bazin du cinéma comme art « impur ». Bazin André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éditions du Cerf, Paris 1958, p. 119-142.

[15] Varda Agnès, *La Pointe Courte*, film, mk2 films, 89 min, 1954.

[16] Varda Agnès, *Mur murs*, documentaire, Ciné-Tamaris, 82 min, 1981.

[17] Varda Agnès, *Daguerréotypes*, documentaire, Ciné-Tamaris, 80 min, 1975.

[18] Bénézet Delphine, *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*, *op. cit.*, p. 5 et p. 79 définit d'ailleurs la réalisatrice comme une véritable « cinéaste passeur », car dans ses films, elle recueille, en les filmant, les traces matérielles d'histoires, d'identités et d'événements, dont la conservation est souvent incertaine (comme les peintures murales).

[19] En effet, Varda dit qu'« en regardant les gens se mettre en scène eux-mêmes, en les écoutant parler comme ils parlent, en observant les murs, les sols, les campagnes, les paysages, les routes, on découvre tant de variété entre le "à peine vrai" et "le surréel", qu'il y a de quoi filmer dans le plaisir. En fait on pourrait presque dire que le réel fait son cinéma ! » Bénézet Delphine, *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism*, *op. cit.*, p. 75.

[20] Cf. DeRoo Rebecca, *Agnès Varda between Film, Photography and Art*, p. 13.

[21] Varda Agnès, *Autoportrait devant une peinture de Gentile Bellini*, photographie argentique, Blum & Poe Gallery, Los Angeles/New York/Tokyo, 1962.

[22] Varda Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994.

[23] Varda Agnès, *Jacquot de Nantes*, film, AMLF, 118 min, 1991.

[24] Varda Agnès, *Deux ans après*, documentaire, Canal +, 64 min, 2002.

[25] Varda Agnès, *Les Glaneurs et la Glaneuse*, documentaire, Ciné-Tamaris, 82 min, 2000.

[26] Varda Agnès, *Jane B par Agnès V*, film, Capital Cinéma, 105 min, 1988.

[27] Varda Agnès, *Les plages d'Agnès*, film, Les Films du losange, 110 min, 2008.

[28] Rosello Mireille, « Agnès Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*. Portrait of the Artist as an Old Lady », *Studies in French Cinema*, vol. 1, n° 1, 2001, p. 35.

[29] À la recherche radicale d'une « nouvelle grammaire visuelle et narrative de la vieillesse », *Id.*

[30] Comme Varda l'a dénoncé dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*.

[31] Cet intérêt pour la question du corps, et pour des réflexions semblant héritées du body art dans le cinéma de Varda est signalé et analysé notamment dans Lischi Sandra, *Custodire e abitare le immagini : Corpo e pellicola in Agnès Varda - Arabeschi*, n°12, 2018 [URL : <http://www.arabeschi.it/111-custodire-e-abitare-le-immagini-corpo-pellicola-in-agns-var-da/>] et Carnicé Mur Marga, *Creatività e scrittura del sé nel cinema documentale di Agnès Varda, Arabeschi*, n°16, 2020 [URL : <http://www.arabeschi.it/14-creativit-e-scrittura-del-sc-nel-cinema-documentale-di-agns-var-da/>]

[32] Comme Varda l'a déjà thématisé dans le film *Les Cent et Une Nuits de Simon Cinéma* (1995), où Michel Piccoli personnifie un cinéma centenaire, mélancolique et perdant la mémoire, ne sachant plus quelle est sa place dans le monde. Cet intérêt pour l'autoréflexivité dans *Visages Villages*, m'a été signalé par Luisella Farinotti lors d'une des nombreuses conversations que j'ai eues avec elle au cours de ma recherche doctorale. Cette tendance est présente à partir des années 1990 chez de nombreux autres auteurs dans la production cinématographique contemporaine, comme cela a été étudié par exemple dans Masciullo Pietro, *Road to nowhere. Il cinema contemporaneo come laboratorio riflessivo*, Bulzoni, Roma 2017.

[33] Cf. Casetti Francesco, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

[34] Séguin Louis, « *Le Bonheur*, entretien avec Agnès Varda », *Cahiers du cinéma*, n° 745, juin 2018, p. 10.

[35] Tweedie James, *Moving pictures, Still lives: Film, New Media, and the Late Twentieth Century*, *op. cit.*, p. 234.

[36] Breton Jules, *La Glaneuse*, huile sur toile, 230 x 125 cm, Musée des Beaux-Arts, Arras, 1877. Dans le film, Varda va visiter le musée de la ville d'Arras, dans le nord de la France, où elle trouve le tableau. Pour une analyse approfondie de la scène cf. Conway Kelley, *Agnès Varda*, Champaign, University of Illinois

Press, 2015, p. 77-78. D'ailleurs, le titre même du film, comme on le comprend mieux maintenant, révèle ce parallélisme, dans lequel les glaneurs sont tous les gens qu'elle a rencontrés lors de ses voyages et Varda est la glaneuse, même si elle pratique le glanage au cinéma.

<sup>[37]</sup> Tweedie James remarque d'ailleurs, dans un passage dédié à *Les Glaneurs et la Glaneuse* que : « À travers cette invocation de la glaneuse, le film révèle une réponse allégorique à la fin du cinéma. Sa démarche consiste à rechercher les précédents séculaires des prétendues révolutions d'aujourd'hui, à utiliser la technologie comme un outil d'exploration intermédiaire qui la fait nécessairement remonter dans le temps, et à considérer la fin du cinéma comme une ouverture à la saison du glanage dans l'histoire du cinéma ». Tweedie James, *Moving Pictures, Still lives: Film, New Media, and the Late Twentieth Century*, op. cit., p. 235. Notre traduction.

<sup>[38]</sup> Bénézet Delphine, « Varda en vadrouille / Agnes on the Road Again an Extended Review of *Visages Villages* by Agnès Varda and JR (2017) », *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 22, n° 4, 2018, p. 409.

<sup>[39]</sup> Di Brino Andreina, « *Tra attesa e divenire. I corpi ex-peau-sti di Agnès Varda* », *Arabeschi*, n° 12, 2018 [URL : <http://www.arabeschi.it/112-tra-attesa-e-divenire-i-corpi-ex-peau-sti-di-agns-varda/>]

<sup>[40]</sup> Arcimboldo Giuseppe, *Été*, huile sur toile, 76 x 64 cm, Musée du Louvre, Paris, 1974 et *Printemps*, huile sur toile, 76 x 64 cm, Musée du Louvre, Paris, 1974.

<sup>[41]</sup> Fiant Antony, Hamery Roxane, Thouvenel Eric (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, op. cit., p. 64.

<sup>[42]</sup> Didi-Huberman Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 91.

<sup>[43]</sup> *Ibid.* p. 67.

<sup>[44]</sup> Godard Jean-Luc, *Bande à part*, film, Columbia France, 97 min, 1964.

<sup>[45]</sup> De Baecque Antoine, *L'histoire-caméra*, Paris, Gallimard, 2008, p. 268.

<sup>[46]</sup> Il s'agit là d'un renouvellement important de l'idée de cinéma qui, historiquement, s'est surtout et d'abord configuré comme une instance très différente du dispositif muséal, de la galerie d'exposition ou de l'album de famille. En effet, à la durée intemporelle de l'observation des photographies et des tableaux, il faut opposer la fugacité des images en mouvement dont le cinéma se constitue. La vision filmique adopte et suit en effet un temps linéaire, et irréversible, contrairement au temps potentiellement infini accordé à ceux qui se trouvent devant des images fixes.

<sup>[47]</sup> Barnet Marie-Claire (ed.), *Agnès Varda Unlimited: Image, Music, Media*, Cambridge, Legenda, 2017, a étudié son activité d'artiste visuel, cf. notamment p. 143-156 pour la relation entre les images fixes ou en mouvement et les espaces.