

Avant-propos

Il n'est guère aisé de circonscrire le parcours et l'activité d'Agnès Varda : cinéaste, photographe et, depuis quelques années, artiste plasticienne auteur de plusieurs installations muséales, son itinéraire l'a menée depuis le début des années 1950 à multiplier les formats, les supports, les sujets, les registres, adoptant pour seul impératif celui de la fidélité à soi-même et pour credo celui de la création en toute indépendance.

Cet ouvrage est issu du désir de comprendre les multiples facettes du travail d'Agnès Varda. De films en photos et en propositions plastiques égrenés généreusement depuis plus d'un demi-siècle, l'œuvre incite en effet à saisir la profonde cohérence qui structure cette activité aux aspects multiples. Il trouve son origine dans un colloque international tenu à l'université Rennes 2 – Haute-Bretagne au mois de novembre 2007, « Le cinéma d'Agnès Varda », manifestation assortie de projections de films – pour certains rares –, d'une exposition photographique et d'une installation, en présence de l'artiste.

Les interventions qui forment la matière première de l'ouvrage ont tôt fait apparaître un paradoxe : si le travail de Varda est continuellement célébré et étudié à travers le monde depuis le début de sa carrière, bien rares en revanche sont les entreprises visant à en proposer une vision synoptique¹. En France les publications d'articles et d'études critiques à son sujet se succèdent depuis les années 1960, mais les perspectives se sont déplacées au cours du temps, passant d'une approche frontalement « auteuriste » à des chemins de traverse qu'encourage l'intérêt accru – quoique jamais démenti – de Varda pour les arts plastiques. De même, les historiens du cinéma interrogent aujourd'hui avec plus de précision les racines de

• 1 – Citons tout de même l'importante contribution de la revue *Études cinématographiques* n° 179-186, en 1991, qui a fourni ces quinze dernières années la principale source d'information des chercheurs francophones.

son œuvre, dont le contexte de production devient mieux connu et éclaire rétrospectivement l'ensemble de son parcours, notamment sous l'angle de ses méthodes de travail. La recherche sur Varda est foisonnante également aux États-Unis, où elle se distingue assez nettement du point de vue hexagonal par l'attention portée à la dimension féministe de ses films, dans la perspective des *gender studies* qui bénéficie d'une audience inversement proportionnelle des deux côtés de l'Atlantique.

C'est cet oubli ou cette négligence de certaines approches, pas ou peu pratiquées en France, que cet ouvrage entend, sinon réparer, du moins pallier en les faisant fonctionner de concert. Ressaisir aujourd'hui l'œuvre d'Agnès Varda impliquait de croiser des regards, de mêler analyses transversales et visions de détails, afin de mettre en lumière la richesse de son travail par l'abondance des propositions historiques, politiques, théoriques ou analytiques qui tâchent d'en rendre compte. Sa longévité, sa variété, son nomadisme (avec des films réalisés dans différents pays) font en effet de l'œuvre de Varda un terrain privilégié pour l'élaboration d'une recherche collective, transdisciplinaire et internationale, plus à même de saisir son caractère protéiforme.

Cette réflexion autour du travail de Varda s'enrichit par ailleurs du « déplacement » récent de sa pratique en direction des arts plastiques, annoncé d'emblée par la pluralité des supports adoptés et rendu plus sensible à date récente par une série d'expositions dans lesquelles elle a adopté le dispositif de l'installation, à l'instar de nombreux autres cinéastes depuis une dizaine d'années. Ce glissement de la projection à l'installation trouve sans doute son origine dans le court métrage *7 P., cuis., s. de b...* (1986²), film gouverné par une logique relevant moins de l'itinéraire bien tracé que de l'arpentage, de la sensation que de la narration proprement dite. Il faudra pourtant attendre 2005, et la présentation du *Triptyque de Noirmoutier* à la galerie Martine Aboucaya à Paris, pour que Varda saute réellement le pas, décidant de déployer dans l'espace muséal les réflexions qu'elle avait développées jusqu'alors sous une forme cinématographique plus traditionnelle. À l'enchaînement des images et des sons, elle substituera un travail fondé sur la dissémination des formes, accompagné parfois d'un retour autocritique sur des étapes de son parcours comme dans l'installation « Ma cabane de l'échec », constituée par la pellicule du film *Les Créatures* (1966).

Suivront d'autres installations dans des lieux variés, dont une grande exposition à la Fondation Cartier en 2006, *L'Île et Elle*, qui amène en toute logique à reconsidérer l'ensemble de l'œuvre à l'aune de cette bifurcation qui est aussi relecture, par Varda elle-même, d'un parcours auquel elle prête ainsi une seconde vie. Plusieurs textes se font ici l'écho de cette entreprise par laquelle Varda prend acte des muta-

• 2 – Dans l'ensemble de l'ouvrage, les dates mentionnées correspondent à la première présentation publique du film (sortie en salles, diffusion TV...), sauf lorsqu'il est fait explicitement référence à la genèse.

tions contemporaines du cinéma. Comme l'a montré Philippe-Alain Michaud avec l'exposition *Le Mouvement des images* au Centre Pompidou en 2006 : « Au seuil du ^{xxi} siècle, alors que l'on assiste à une migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition, migration portée par la révolution numérique et préparée par un double phénomène de dématérialisation des œuvres et par un retour à la théâtralité de la scène artistique, il devient possible, voire nécessaire, de redéfinir le cinéma hors des conditions d'expérience qui auront été les siennes au siècle précédent, c'est-à-dire non plus du point de vue restreint de l'histoire du cinéma, mais, à la croisée du spectacle vivant et des arts plastiques, d'un point de vue élargi à une histoire générale des représentations³. » Cette redéfinition des conditions dans lesquelles les images en mouvement sont produites, diffusées et reçues intéresse Varda depuis quelques années, parce que ces questions soulèvent un enjeu qui était au cœur de sa pratique, et ce depuis les tout débuts : comment faire du cinéma un acte de partage ? Par quels moyens articuler l'intime et le public dans un acte d'échange qui relève, fondamentalement, de ce que le cinéma n'avait su produire réellement jusqu'ici : une rencontre entre celle qui fait les images, et ceux qui les regardent ? C'est ce qu'implique par exemple son travail autour de l'exploitation DVD de ses films, qu'elle est l'une des rares à considérer aujourd'hui comme travail de création à part entière et non comme démarche purement commerciale. On peut y voir une manière de faire dialoguer les/ses images par les rencontres occasionnées entre les films – notamment les longs métrages et les courts proposés en boni qui en soulignent la complémentarité – et d'impliquer le spectateur dans un réseau de correspondances qui prend une dimension nouvelle dans le travail éditorial. Cela se forme encore dans une exposition telle que *L'Île et Elle* où s'imbriquent sphères intime et publique, identité personnelle et artistique, et dans laquelle le spectateur est amené à chercher sa place, au propre (puisque l'exposition se présentait comme un parcours) comme au figuré (puisque l'autportrait pose la question du lien que chacun entretient avec l'individu Agnès Varda dont la figure est partie intégrante de l'œuvre). Comme Raymond Bellour l'a justement remarqué, le déplacement des frontières – du cinéma à l'art contemporain, de la narration à l'installation – est constitutif des *Plages d'Agnès* (2008)⁴. Revenant au cinéma sans jamais l'avoir quitté, installant désormais ses images tout autant qu'elle les a filmées, Varda tisse donc une trame complexe qui rend les régimes de représentation extrêmement perméables et la libère formellement alors même qu'elle fait la synthèse d'une vie passée avec le cinéma.

• 3 – Philippe-Alain MICHAUD, « Le mouvement des images », dans Philippe-Alain MICHAUD (dir.), *Le Mouvement des images*, catalogue de l'exposition tenue au Centre Pompidou, 9 avril 2006-29 janvier 2007, Centre Pompidou, 2006, p. 16.

• 4 – Raymond BELLOUR, « Varda ou l'art contemporain. Note sur *Les Plages d'Agnès* », *Trafic* n° 69, printemps 2009, p. 16-19.

Le présent volume s'organise autour de cinq axes qui reprennent peu ou prou l'organisation du colloque lui-même et visent chacun à mettre en évidence une dimension particulière de l'œuvre de Varda en croisant les points de vue, afin de révéler la diversité d'approches de l'artiste. On tient là une preuve supplémentaire de la difficulté à la faire tenir dans une case, quelle qu'elle soit, mais à laquelle nous devons cependant nous confronter. Toujours est-il que ces cinq parties reflètent la grande prise en considération de « l'autre » chez Varda, car toutes mettent en exergue une attitude d'ouverture : vers une époque, vers un autre art, vers un autre film, vers son entourage, vers une autre forme que le cinéma *stricto sensu*.

Dans un premier temps, il nous a paru nécessaire de revenir sur l'itinéraire de Varda avec un ensemble intitulé « Capter l'air du temps », destiné à mesurer la façon dont, en combinant propositions esthétiques et regard aigu sur le monde, elle a su faire de ses films les reflets tantôt de combats ou de causes, tantôt d'époques ou d'états de la société. La justesse de son cinéma tient en effet à sa capacité à rester en phase avec ce qu'il traverse : thématiquement, politiquement et bien sûr formellement. Sans s'astreindre à retracer minutieusement ou à périodiser l'œuvre qui parcourt six décennies, les films analysés dans cette partie – *Salut les Cubains*, *Sans toit ni loi* et *Les Glaneurs et la Glaneuse* –, réalisés entre les années 1960 et 2000, se révèlent de précieux témoignages et apportent avec le recul la démonstration d'une certaine pérennité. Car, oui, le cinéma d'Agnès Varda vieillit bien et même très bien.

Premier pas aussi décisif qu'incontournable vers un au-delà du cinéma, la seconde partie, au titre explicite, « Varda et les autres arts », interroge les rapports précoces et multiples de ses films avec la photographie, la peinture ou encore la musique, que ce soit comme praticienne mais surtout dans sa façon de les intégrer à son cinéma ; par emprunts (c'est-à-dire par la présence de reproductions mais aussi par des gestes mimés à partir de tableaux) ou par absorption stylistique. Ainsi sont questionnées tour à tour les poses récurrentes des acteurs qui leur confèrent un statut de modèle ou d'archétype, l'utilisation et la confrontation d'une large gamme de musiques (savantes ou populaires) ou bien l'extraordinaire richesse chromatique du *Bonheur* (1965). On prend alors pleinement conscience que les arts ne sont point convoqués ici pour des raisons référentielles (même si les clins d'œil sont légion) mais agissent pleinement sur le processus de création, et que l'inspiration de Varda se nourrit à de multiples sources, de toute évidence davantage en dehors du cinéma qu'en dedans.

La troisième partie, « D'un film à l'autre, d'un genre à l'autre », revient très concrètement sur cette impossibilité à faire tenir les films de Varda dans des catégories en s'interrogeant sur une œuvre en mouvement perpétuel reposant souvent sur des alternatives entre films, entre genres, entre formats, entre documentaire et fiction, entre solutions dramaturgiques en apparence incompatibles... Avec des textes consa-

crés à un film en particulier – *La Pointe Courte* (1956) et *Sans toit ni loi* (1985) – ou procédant par association (plus précisément par paires) c'est le refus du droit chemin, la tentation du travail au long cours et même un penchant certain pour l'inachevé qui sont explorés et signifiés. Résolument non-téléologique (et même franchement buissonnière), l'œuvre de Varda, à l'image de Mona – son personnage le plus connu en même temps que le plus emblématique –, est de celles qui aiment à s'aventurer sur des routes inconnues et incertaines, en quête de rencontres, jamais à sa place, toujours sur le départ, ignorantes de ce que l'on trouvera au bout du chemin.

C'est en menant une réflexion sur son propre geste créatif que Varda parle d'elle-même. À travers ses proches de toujours – Demy bien sûr dont il est fortement question dans cette quatrième partie intitulée « Auto-représentations » – ou des rencontres plus fortuites, à travers ses films mais aussi ses installations, la question de la représentation traverse toute son œuvre avec insistance. Les cinq textes se penchent, là encore avec une grande diversité d'approches, sur des dispositifs spéculaires, le rapport étroit à l'autre (Jane Birkin et Demy), l'effet de signature comme résultante des marques de l'énonciation dans *Jacquot de Nantes* (1991), ou encore les « documentaires subjectifs » que sont ses essais (auto)portraitistes, détournés ou non. C'est que – et cela revient toujours dans les commentaires suscités par son travail – la démarche de Varda relève d'un geste qui s'ouvre à l'altérité. Même si le point de départ a toujours à voir avec la sphère intime ou privée (disons, pour la localiser, la rue Daguerre), celle-ci est systématiquement remise en cause dans un mouvement d'ouverture au monde au moment de basculer dans la représentation.

Entre l'installation *L'Île et elle* en 2006 à la Fondation Cartier et l'*Hommage aux Justes de France* au Panthéon en 2007 on peut légitimement avoir dans un premier temps l'impression d'un revirement, d'un détournement du cinéma vers d'autres formes. Mais à y regarder de plus près comme le font les auteurs des quatre textes de la cinquième et dernière partie, « Varda Plasticienne », on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'un même geste créateur, d'un prolongement naturel de celui amorcé par le cinéma, ou plus exactement par la photographie. Car, si la démarche artistique et l'œuvre de Varda ont connu une évolution considérable depuis ses débuts, passant avec une liberté déconcertante d'un médium à un autre, on ne peut étonnement que constater la récurrence des thèmes et motifs qui constituent son univers intime, qu'ils soient traités de façon pittoresque ou plus grave : la plage, la mer, les vacances, les voyages, l'île de Noirmoutiers, etc. On est alors invité à y voir un retour aux sources, une manière de boucler la boucle sans jamais se répéter. Aussi, avons-nous choisi pour titre du présent ouvrage une formule qui nous paraissait circonscrire le parcours de l'artiste tout en ne lui assignant pas des limites ou frontières si ouvertement – et avec quelle constance! – combattues : « Agnès Varda : le cinéma et au-delà. »