

AVANT-PROPOS

Autobiographie et/ou autoportrait ? Dans *Les Plages d'Agnès*, Varda a choisi à la fois de raconter sa vie et de recomposer sa figure en utilisant la forme du puzzle. Pour se livrer à cet exercice, elle s'est placée sous le patronage de deux maîtres prestigieux : Montaigne pour l'autobiographie et Rembrandt pour l'autoportrait.

Afin de structurer son propos, elle avait besoin de trouver un dénominateur commun à tous les lieux divers et variés – Bruxelles, Sète, Paris, Los Angeles – où elle a vécu. Elle aurait pu choisir les maisons, elle a préféré les plages. Pourquoi ? « Si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages, dit-elle. Moi si on m'ouvrait, on trouverait des plages ». À l'inverse de la maison – qui connote un repliement sur la cellule familiale – la plage symbolise un lieu de croisements et d'ouverture à l'autre.

Pour composer son film, Varda a utilisé un matériau hétérogène : photos, tableaux, extraits de ses films, reconstitutions, etc. Comment classe-t-elle cette masse de documents ? En suivant le fil d'une mémoire sinueuse et pleine de lacunes. « Mes souvenirs m'entourent comme des mouches, qui s'embrouillent (...) qui virevoltent, des bouts de mémoire en désordre », dit-elle. Face à cette mémoire qui fait du souvenir un fragment local et flottant, Varda avance à coup de collages, de digressions, d'associations d'idées et d'analogies et de mise en abymes.

Le résultat est le contraire d'un film nostalgique ou testamentaire. *Les plages d'Agnès* est une œuvre solaire et débordante de vitalité incitant à la rêverie et au voyage, dans laquelle Varda ne cesse de nous surprendre et de nous émouvoir.

Bernard Bastide

Bernard Bastide est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles, enseignant à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris. Auteur d'une thèse sur *Cléo de 5 à 7*, il a signé *Les Cent et une nuits d'Agnès Varda* (Pierre Bordas & Fils, 1995) et collaboré à *Agnès Varda, le cinéma et au-delà* (PUR, 2009).



SYNOPSIS

À l'aube de son quatre-vingtième anniversaire, la cinéaste Agnès Varda prend la décision de raconter son parcours de vie, personnel et professionnel, à travers les différentes plages de sable qui ont marqué sa vie.

Pour évoquer son enfance en Belgique, la cinéaste installe, sur la plage de Knokke-le-Zoute, une série de miroirs, puis part à la recherche de sa maison natale à Bruxelles. Suite à l'exode de 1940, elle et sa famille se sont réfugiés sur un bateau ancré dans le port de Sète (Hérault). Adolescente, elle avait pour amies et compagnes de jeu les trois sœurs Schlegel, ses voisines.

En 1951, elle achète rue Daguerre (Paris XIV^e) deux boutiques vétustes – une épicerie et un atelier d'encadrement – séparées par une impasse. C'est là qu'elle s'installe avec le cinéaste Jacques Demy et domicilie sa société de production de films, Ciné-Tamaris. À l'aide de quelques tonnes de sable détournées de l'opération Paris-plages, Varda transforme une portion de sa rue en plage improvisée.

Pour s'y reposer ou y écrire, le couple Varda-Demy avait aussi coutume de fréquenter régulièrement les plages de l'Atlantique, plus précisément celles de l'île de Noirmoutier où ils avaient acheté un ancien moulin.

En 1967–1968, ils mettent le cap sur les plages californiennes. Installés à Los Angeles, ils se lient d'amitié avec Jim Morrison, le chanteur du groupe The Doors, et le comédien débutant Harrison Ford, futur interprète d'*Indiana Jones*. Après sa séparation avec Demy, Varda y retournera vivre en 1980–1981, accompagnée de son fils Mathieu. Elle revient sur la plage de Venice Beach en 2007 et y retrouve ses anciens amis producteurs, scénaristes ou artistes.

Devenue plasticienne en 2003, Agnès Varda a créé à la Fondation Cartier (Paris XIV^e) l'exposition *L'île et elle*, nouvelle variation sur le thème des plages. Dans une de ses installations, elle a transformé la pellicule d'un de ses films, *Les créatures*, en cabane de pêcheur. « Quand je suis là, j'ai l'impression que j'habite le cinéma, que c'est ma maison » dit-elle.

AGNÈS VARDA, LA FEMME SUR LA ROUTE¹

Quand je pense à Agnès Varda cinéaste, c'est l'image d'une femme marchant sur la route qui s'impose à moi. Une route qui est déjà longue de plus de soixante ans de cinéma, balisée par deux bornes-repères d'une création féconde et protéiforme qui navigue entre récit classique et patchwork kitsch.

À une extrémité de la route on trouve la blonde Cléo, héroïne de *Cléo de 5 à 7*, marcheuse des villes, effectuant à travers les rues de Paris un voyage vers son destin. Poupée de luxe offerte à la convoitise des hommes, Cléo la chanteuse en a assez d'être une déesse sans consistance, une apparence vaine. L'imminence du danger, la peur d'abriter en son sein un cancer qui la ronge, la métamorphose en une autre femme. Dans un geste à la fois théâtral et, pour la première fois, vraiment sincère, elle arrache sa perruque et s'échappe, envoyant au diable musiciens, servante et amant. Cléo va vers la lumière et s'ouvre au monde. Devenu un être pensant, elle prend le temps d'écouter ce beau parleur et joli cœur qui lui apprend que la vie n'est pas si moche, à condition de savoir la regarder.

À l'autre extrémité de la route, on trouve Mona, la vagabonde de *Sans toit ni loi*, marcheuse des champs, image en kaléidoscope d'une marginale qui a refusé d'emboîter le pas à la société de consommation. « Une jeune fille errante meurt de froid : c'est un fait d'hiver », écrivait Varda². C'est aussi le point de départ de son film sec, hiératique et digne comme les ceps des vignes languedociennes qui lui ont servi de décor. Une fois lancée la machine à remonter

le temps, nous découvrons peu à peu Mona, ce « miroir qu'on promène le long d'un chemin »³ et qui reflète ceux qui l'ont un jour croisée. Parfois généreux, d'autres fois radins, serviables mais jusqu'à un certain point, désintéressés, mais jusqu'où ? Leurs témoignages mis bout à bout s'efforcent de recomposer l'image de cette morte de froid, SDF avant l'heure. À l'arrivée, pourtant, quelque chose nous échappe. On ne saura jamais qui était vraiment Mona, partie en emportant son secret. Varda est comme ça : elle a toujours eu le goût des puzzles auxquels il manque une pièce.

La femme de nulle part

Ni Cléo, ni Mona, Agnès Varda est une « femme de nulle part », surgie comme un météorite dans le ciel du cinéma français, un beau jour de l'été 1954. La photographe du Théâtre National Populaire (TNP) avait envie d'ajouter des mots dits à haute voix sur ses images muettes. Se souvenant de ses lectures (*Les Palmiers sauvages* de William Faulkner) et du décor de son adolescence (la ville de Sète), la cinéaste donnera *La Pointe Courte*, portrait mêlé d'un couple en crise et d'une communauté de pêcheurs à l'activité menacée. Un essai de « film à lire », dira Varda dans sa présentation. Un film « libre et pur » écrira André Bazin qui le montrera à Cannes. « Le premier son de cloche d'un immense carillon », prophétisera Jean de Baroncelli.

Lorsque le carillon résonnera de toutes ses notes, baptisées Truffaut, Chabrol, Godard, et Rohmer, Agnès Varda copinera furtivement avec cette Nouvelle Vague, seule fille

dans cette bande de garçons. « Tous derrière, tous derrière », comme chantait son compatriote Brassens. Et elle devant ! Pour avoir été cette hirondelle qui annonçait le printemps du cinéma français, certains l'affubleront du titre de « mère », puis de « grand-mère de la Nouvelle Vague », d'autres du titre de chef de file d'une *left bank* (Rive gauche) qui réunirait Alain Resnais, Chris Marker et Armand Gatti. Mais, inclassable parmi les inclassables, marginale s'il en est, Varda ne sera jamais là où on l'attendait. La grand-mère de la Nouvelle Vague ne sera jamais la mamie-gâteau de la profession, ni le chef de file d'aucun groupe. La pérennité de son œuvre, il faut la chercher ailleurs. Peut-être dans le simple constat qu'aujourd'hui, quand une femme sort un film en salles, on parle de l'œuvre elle-même et non du fait que c'est une femme qui l'a réalisée.

Indépendance et diversité

Faisant fi des modes et des courants dominants, Varda a toujours alterné films nés d'une inspiration personnelle (*L'Opéra-Mouffe*) et films de commande (*Du côté de la côte*, *T'as de beaux escaliers... tu sais*), courts et longs métrages, œuvres de télévision (*Nausicaa*, *L'univers de Jacques Demy*) et de cinéma, avec des durées variant entre une minute (la série *Une minute pour une image*) et près de deux heures (*Lions Love*), nourrissant ses fictions d'une observation aigüe des êtres (*Sans toit ni loi*), bâtissant des documentaires subjectifs (*Daguerréotypes*, *Ulysse*) avec le même soin artisanal que ses fictions (*Le bonheur*, *Kung-fu master*), posant sur les « gens de peu » et les marginaux un regard

toujours bienveillant et jamais condescendant (*Les glaneurs et la glaneuse*).

La force de Varda aura aussi été de comprendre très tôt que l'indépendance artistique passe par l'autonomie financière. Nécessité faisant loi, *La Pointe Courte* est financé par Tamaris-Films, une coopérative créée pour l'occasion avec les salaires des comédiens et techniciens du film en participation. Et si les plus grands producteurs de films de la place de Paris – Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Georges de Beauregard et Mag Bodard – financent ses films au début des années 1960, Varda s'échappe bientôt vers d'autres rivages moins balisés. Elle crée sa propre structure, Ciné-Tamaris, une société de production avec salles de montage, bureaux lumineux... et chats ronflant sur les ordinateurs ! C'est la « fabrique Varda », un artisanat cinématographique où – à l'heure de la mondialisation – le « fait main » et le « fait maison » s'entêtent à perdurer, contre vents et marées. Liberté, subjectivité, diversité semblent donc les maîtres mots d'une œuvre vagabonde qui conduira Agnès Varda sur les routes de Cuba (*Salut les cubains*), de Californie (*Uncle Yanco*, *Lions Love*)... ou de France ! Liberté de ce regard frondeur et d'une acuité jamais émoussée qui esquissera quelques-uns des plus beaux portraits de femmes du cinéma français : Elle dans *La Pointe Courte*, Cléo dans *Cléo de 5 à 7*, Elsa Triolet dans *Elsa la rose*, Pomme et Suzanne

1. Ce texte de Bernard Bastide est repris du catalogue du Festival International de la Rochelle 1998 et actualisé pour ce dossier.

2. Synopsis du film écrit par Agnès Varda (1985).

3. Définition du roman selon Stendhal (« Un roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin. »).

dans *L'une chante, l'autre pas*, Mona dans *Sans toit ni loi*, Jane Birkin dans *Jane B. par Agnès V.*

Subjectivité d'une femme qui parvient, sans impudeur, à parler de la grossesse (*L'Opéra-Mouffe*), de l'adultère (*Le bonheur*), de la complexité des rapports amoureux (*Les créatures*), puis évoque Jacques Demy, l'homme de sa vie, au fil d'une trilogie amoureuse composée de *Jacquot de Nantes* à *L'univers de Jacques Demy*, en passant par *Les demoiselles ont eu 25 ans*. Diversité enfin

de cette trentaine de films dont aucun ne ressemble au précédent, mais qu'unit un même regard bienveillant porté sur le monde et les êtres qui le peuplent.

Désireuse d'investir de nouveaux territoires et de renouer avec la liberté créative de ses débuts, Agnès Varda inaugure, en 2003 une carrière de plasticienne. « La vieille cinéaste se transformait en jeune plasticienne », dit-elle dans *Les plages d'Agnès*. Deux étapes importantes ont marqué cette nouvelle « carrière ». La première, *Patatutopia*, a été

présentée en 2003, à la Biennale de Venise. Ses trois grands écrans montrant des pommes de terre en germination sont, pour elle, une façon de rendre hommage aux triptyques anciens de la peinture flamande, qu'elle aime tant. La seconde, *L'île et elle*, présentée à la Fondation Cartier (Paris) en 2006, est une façon de redéployer, sous d'autres formes et avec un rapport au public, des déclinaisons de son travail de cinéaste, articulées autour du thème de l'île et de ses rivages.

Quand je pense à Agnès Varda, je vois une femme qui n'a jamais cessé d'avancer, de chercher, de se remettre en question. Agnès Varda ou le mouvement perpétuel.



Tournage de *Ô saisons, ô châteaux* (1957)

FILMOGRAPHIE

- 1955 : *La Pointe Courte*
- 1958 : *O saisons, ô châteaux* (cm)
- 1958 : *L'Opéra-mouffe* (cm)
- 1959 : *Du côté de la côte* (cm)
- 1961 : *Cléo de 5 à 7*
- 1962 : *Les Fiancés du Pont Mac Donald* (cm)
- 1964 : *Salut les Cubains* (cm)
- 1965 : *Le Bonheur*
- 1966 : *Elsa la rose* (cm)
- 1966 : *Les Créatures*
- 1967 : *Uncle Yanco* (cm)
- 1968 : *Black Panthers* (cm)
- 1970 : *Lion Love*
- 1970 : *Nausicaa* (tv, inédit)
- 1975 : *Daguerrétotypes*
- 1975 : *Réponse de femmes* (cm)
- 1976 : *Plaisir d'amour en Iran* (cm)
- 1976 : *L'Une chante, l'autre pas*
- 1980 : *Mur Murs*
- 1981 : *Documenteur*
- 1982 : *Ulysse* (cm)
- 1983 : *Une minute pour une image* (série tv)
- 1984 : *Les Dites-Cariatides* (cm)
- 1984 : *7 p., cuis., s. de b. ... (à saisir)* (cm)
- 1985 : *Sans toit ni loi*
- 1986 : *T'as de beaux escaliers. ... tu sais* (cm)
- 1987 : *Jane B. par Agnès V.*
- 1987 : *Kung-Fu Master*
- 1990 : *Jacquot de Nantes*
- 1993 : *Les Demoiselles ont eu 25 ans*
- 1995 : *L'Univers de Jacques Demy* (tv)
- 1995 : *Les Cents et une nuits de Simon Cinéma*
- 2000 : *Les Glaneurs et la glaneuse*
- 2002 : *Les Glaneurs et la glaneuse. ... deux ans après*
- 2003 : *Le lion volatil* (cm)
- 2004 : *Ydessa, les ours, etc.* (cm)
- 2006 : *Quelques veuves de Noirmoutier*
- 2008 : *Les Plages d'Agnès*
- 2011 : *Agnès de-ci de-là Varda* (série tv)

AGNÈS VARDA ET LA NOUVELLE VAGUE

A la fin des années 1950, le cinéma français est dominé par des cinéastes vieillissants qui tournent, en studio, des films éloignés de la réalité quotidienne, répétant inlassablement les mêmes recettes du cinéma commercial : films comiques, films policiers parodiques et adaptations de classiques de la littérature. Une poignée de jeunes gens, pour la plupart critiques au mensuel les *Cahiers du cinéma*, vont imaginer et défendre une autre forme de cinéma : des sujets originaux écrits par le réalisateur lui-même, tournés en décors naturels, autoproduits et interprétés par de jeunes comédiens débutants. De 1959 à 1963, la Nouvelle Vague va renouveler en profondeur la façon d'écrire, de produire et de tourner des films. Quels rapports Agnès Varda entretient-elle avec ce mouvement cinématographique français ? Pour évoquer ce moment de sa carrière dans *Les plages d'Agnès*, Agnès Varda a choisi un interlocuteur privilégié – le chat Guillaume-en-Egypte, avatar du cinéaste Chris Marker – et inventé un dispositif qui parodie l'entretien journalistique. Plutôt que d'englober la totalité de la période, elle a préféré se focaliser sur les débuts du mouvement et expliquer son entrée dans la Nouvelle Vague comme le résultat d'une chaîne amicale. Produit par Georges de Beauregard¹, Jean-Luc Godard (*À bout de souffle*, 1960) lui aurait présenté Jacques Demy (*Lola*, 1961), qui lui aurait à son tour fait rencontrer Agnès Varda (*Cléo de 5 à 7*, 1962). Une vision somme toute assez mécaniste et quelque peu réductrice de la réalité. Ce qui est sûr c'est qu'en tournant *La Pointe Courte* l'été 1954, Agnès Varda prend légitimement place – avec Jean-Pierre Melville et Roger Leenhardt – parmi les précurseurs de la Nouvelle Vague, ce qui lui vaudra plus tard le surnom de « mère », puis de « grand-mère de la Nouvelle Vague ». Avec ce film, la cinéaste expérimente quelques-uns des parti-pris esthétiques du futur courant : elle est l'auteur complet d'un film autoproduit et tourné en décors naturels, avec l'aide d'une équipe technique réduite. En 1955, pendant la post-production de *La Pointe Courte*, elle rencontre et engage Alain Resnais comme monteur. Endossant opportunément le rôle du « passeur » en plus de celui de monteur, celui-ci lui ouvre un nouvel horizon qui l'enrichira, sans pour autant modifier foncièrement ses référents culturels. C'est lui qui, en visionnant les rushes de *La Pointe Courte*, évoquera *La terra trema* (1950) de Luchino Visconti ou *Chronique d'un amour* (1950) de Michelangelo Antonioni, lui parlera de Renoir, Murnau ou Mankiewicz.



Agnès Varda et le chat Guillaume-en-Egypte, avatar du cinéaste et ami Chris Marker

« Pendant le montage, un type téléphonait souvent à Resnais : Chris Marker », dit Varda dans son commentaire. Une amitié se noue. Lorsque Marker revient de Chine avec les images de *Dimanche à Pékin* (1956) dans ses bagages, il lui manque des plans de coupe. Varda l'aide à les tourner et se voit gratifier, au générique du film, du titre pompeux et humoristique de « conseil sinologique ».

La Pointe Courte ayant été distribué uniquement dans le réseau art et essai et les cinémathèques, Resnais et Marker conseillent à Varda d'accepter la réalisation de travaux de commande pour gagner la confiance des producteurs. Varda tourne à la suite *Ô saisons ô châteaux* (1957) – sur les châteaux de la Loire, puis *Du côté de la côte* (1958) – sur la Côte d'Azur. En

allant présenter ces films aux Journées internationales du film de court métrage de Tours, en 1958, elle y fait la connaissance d'un jeune cinéaste d'origine nantaise, Jacques Demy. « *Ce n'est qu'au Tours suivant, et après une promenade au bord de la Loire, que nous nous connûmes bibliquement* », écrit Varda qui partagera sa vie pendant une vingtaine d'années.² Leurs œuvres, pourtant imaginées sous le même toit – rue Daguerre, à Paris ou sur l'île de Noirmoutier – emprunteront des chemins diamétralement différents. Dans les années 1990, Agnès Varda consacrera une trilogie au « plus cheri des morts » : *Jacquot de Nantes* (1990), *Les demoiselles ont eu 25 ans* (1992) et *L'univers de Jacques Demy* (1993).

Où se situe Varda en 1958, au moment de l'éclatement de la Nouvelle Vague ? « J'ai bien connu une impression, celle d'être

seule parmi des hommes (...) écrit-elle dans *Varda par Agnès*. J'étais la seule femme cinéaste ».³ Le mouvement a laissé le souvenir d'une bande d'amis qui ont commencé par partager la même passion dévorante (le cinéma), fréquenter assidûment les mêmes lieux (la Cinémathèque française, les salles d'art et essai et les ciné-clubs du Quartier latin ou des Champs-Élysées) et exercer sensiblement les mêmes activités professionnelles (critique cinéma, attaché de presse cinéma). Tentés par l'aventure de la réalisation de films, les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague vont développer un réseau de mise en commun de connaissances, d'échange d'informations et de gestes de solidarité destinés à les faire accéder aux fonctions de réalisateur. Si Agnès Varda appartient bien à la même génération – elle a le même âge que Jacques Rivette et deux ans de moins que Jean-Luc Godard – elle ne bénéficie pas de

ce « réseau » d'amitiés et d'influences. Son travail de « photographe officiel » du Festival d'Avignon et du Théâtre National Populaire (TNP), puis de grand reporter (*Réalités*⁴) va la conduire non seulement à fréquenter des lieux culturels parisiens différents (le Théâtre de Chaillot, le Montparnasse des artistes), mais également à multiplier les déplacements professionnels en province et à l'étranger.

L'entrée de Varda dans la Nouvelle Vague sera un peu retardée par l'échec d'un projet ambitieux, *La mélangite*, l'éducation sentimentale d'un jeune homme qui, en fonction de ses états d'âme, prend des apparences physiques différentes. Durant l'hiver 1955, Varda avait fait la connaissance, chez Alain Resnais, d'un certain François Truffaut, critique à la dent dure qui sévissait notamment dans les colonnes d'*Arts* et des *Cahiers du cinéma*. Il sera l'un des premiers spectateurs de *La Pointe Courte* lors de sa présentation au Studio Parnasse et signera, dans les pages d'*Arts*, une critique aigre-douce du film, malencontreusement rebaptisé en note *La Pointe sèche*.⁵ Sollicité par Varda, Truffaut accepte, en 1960, de reprendre la production de ce projet en souffrance, *La mélangite*. En associant sa propre société de production, Les Films du Carrosse, à celle de Pierre Braunberger, les Films de la Pléiade, il finance la réalisation – dans les Salins de Sète – d'un prologue du film qui doit servir à lever des fonds. Mais trop difficile à financer, le projet restera inachevé.

Fin 1960, après l'arrêt définitif de *La mélangite*, un autre producteur de la Nouvelle Vague, Georges de Beauregard, est disposé à produire « la petite copine » de Demy, à condition qu'elle accepte de tourner « un petit film en noir et blanc qui ne coûte pas plus de 32 millions »⁶ de francs⁷. Transformant en créativité les contraintes de son producteur, puisant son inspiration à des sources littéraires (*Jacques le fataliste et son maître* de Diderot) et plastiques (*La jeune fille et la mort* d'Hans Baldung Grien), Varda imagine *Cléo de 5 à 7*, l'histoire d'une chanteuse populaire dans l'attente de résultats médicaux. Douchée par sa peur, la jeune femme cesse d'être une femme en représentation et découvre l'altérité. La cinéaste s'impose un cadre formel auquel elle ne dérogera pas : un récit au temps présent, découpé en chapitres, dans lequel les durées et les trajets sont réels. Après une phase préparatoire qui lui permet de collecter un important matériau visuel et sonore, le film est tourné l'été 1961 au cœur même du XIV^e arrondissement de Paris. Désireuse d'inscrire son film dans son époque, Varda évoque les deux grandes peurs qui tenaillent alors les Français, le cancer et la guerre d'Algérie. Soucieuse d'offrir aux spectateurs une pause vers la fin du film, elle lui injecte un « film dans



le film », un court métrage burlesque intitulé *Les fiancés du pont Mac Donald*. L'histoire d'un jeune homme qui voit « tout en noir » à cause de ses lunettes. « Ce sont les lunettes noires que portait Jean-Luc [Godard] à l'époque qui m'ont donné le sujet », raconte Varda. Outre le couple Godard-Karina, Varda a convié quelques figures de la Nouvelle Vague, dont Jean-Claude Brialy et Alan Scott, marin comme dans *Lola*. Perfide, elle a distribué le double rôle du chauffeur de l'ambulance et du corbillard à... Georges de Beauregard, son producteur ! Peu après la sortie du film – qui fera le tour du monde – le critique américain Richard Roud (1929–1989), forge le terme de « Left Bank » (Rive gauche) pour désigner une sorte de sous-groupe de la Nouvelle Vague réunissant Marker, Varda et Resnais. Une génération de cinéastes réunis par « un grand intérêt pour la littérature et les arts plastiques (...), un intérêt passionné pour tout ce qui touche aux questions sociales et politiques ».⁸ Mais, après *Cléo de 5 à 7*, Varda continuera seule sa route singulière, si loin/si proche de la Nouvelle Vague... ✨

Photo 1, de gauche à droite : Jacques Demy, Georges de Beauregard, Jean-Luc Godard
Photo 2 : Agnès Varda et les principaux cinéastes de la Nouvelle Vague



1. Georges de Beauregard (1920–1984), producteur français de plusieurs films de la Nouvelle Vague. Sa fille, Chantal de Beauregard, lui a consacré une biographie : *Georges de Beauregard : premier sourire de Belmondo, dernier de Bardot*. Nîmes : Lacour, 1991.
2. Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994, p.
3. Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994, p.
4. Revue mensuelle française (1946–1978)
5. François Truffaut, « La Pointe courte », *Arts* n° 550, 11 janvier 1956. Selon Varda, Truffaut prétendra ensuite que cette « Pointe sèche » était une coquille d'imprimerie, sans convaincre personne.
6. Agnès Varda, *Varda par Agnès*, op. cit., p. 48.
7. En 1959, le coût moyen d'un film est de 149 millions de francs. Source : Michel Marie. *La Nouvelle Vague : une école artistique*. Nathan, 2000, p. 44.
8. Richard Roud, « Marker-Varda-Resnais : The Left Bank », *Sight and Sound* n° 4, Winter 62–63. Traduction de l'auteur.

PUISSANCE DES IMAGES FIXES

« Ce qui me fascine dans le cinéma, c'est qu'il n'est pas, comme on veut bien le croire, le contraire de la photographie. L'immobilité, le plan fixe et le silence sont contenus dans le cinéma ».¹

Pendant longtemps, images fixes et images animées ont appartenu à deux registres liés par un vague cousinage. On avait beau savoir que le dispositif cinématographique était fondé sur la mise en mouvement de photogrammes immobiles, les deux régimes figuratifs s'étaient déployés dans des espaces institutionnels distincts, nécessitant des supports différents, au point de constituer des champs disciplinaires autonomes. C'est précisément parce qu'elles articulaient des entités perçues comme différentes que les interactions du fixe et de l'animé ont, de tout temps, généré un champ de tension très productif pour la recherche.

L'avènement de la vidéo, dans les années 1980, a permis de jeter un premier pont entre ces deux modes d'expression. On a vu surgir des études monographiques mettant en évidence l'œuvre cinématographique de photographes célèbres (Henri Cartier-Bresson, William Klein) ou, à l'inverse, la pratique photographique de grands réalisateurs (Abbas Kiarostami, Stanley Kubrick, Chris Marker). Des rétrospectives de films ont commencé à explorer les différents degrés de présence de l'élément photographique au cinéma

et la fonction qui leur est impartie. Ces dernières années, le passage aux technologies numériques a accéléré le rapprochement, ouvrant la voie à une certaine convergence entre images fixes et images animées. Un même appareil peut désormais produire l'une ou l'autre, un même écran ordinateur les restituer avec la même fidélité.

Mieux : une seule commande peut provoquer, de façon insidieuse, le glissement imperceptible d'un état à l'autre. L'image fixe perd alors sa fixité pour devenir une sous-catégorie de l'animation, un état transitoire amené à se transformer.

De la photo au cinéma

Identifiée dans le champ culturel comme cinéaste, Agnès Varda, peut également s'enorgueillir d'un long compagnonnage avec la photographie. Après l'obtention de son CAP de photographe, elle fait de la photographie son principal moyen de subsistance. En 1948, elle rejoint Jean Vilar dans l'aventure du Festival d'Avignon, photographiant patiemment répétitions, coulisses et dispositifs scéniques. En 1951, l'arrivée de Gérard Philipe sur les tréteaux d'Avignon permet à la photographe de diffuser largement ses clichés et d'amorcer une carrière de grand reporter pour les magazines *Prestige français*, *Marie-*

France et Réalités. Devenue cinéaste, Agnès Varda n'oubliera pas son ancien métier de photographe, au point que l'on peut distinguer, chez elle, trois modes d'imbrication entre film et photographie : la reprise iconographique d'une vue, le film comme lieu d'exposition des images, le film entre arrêt et mouvement (dans le film de photographies).

Reprise iconographique d'une vue

Grande collectionneuse de cartes postales, Agnès Varda fait souvent apparaître, par le biais de citations, ce type d'images dans son cinéma. Financé par l'Office national du Tourisme et produit par Argos Films, *Du côté de la côte* (1958) est un court métrage de commande tourné par la cinéaste au début de sa carrière. Elle s'amuse à y détourner la commande originelle d'un film touristique à vocation promotionnelle au profit d'un produit hybride « entre le documentaire sur la Côte d'Azur et l'essai sur le tourisme » et à décoder les mythologies à l'œuvre dans cette région. Le générique du film déroule une série d'affiches touristiques de Nice, Cannes et Menton – traitées comme des cartes postales. La dernière se prolonge par un tableau vivant dans laquelle la femme élé-

gante de l'affiche reprend la même posture affectée et statique dans un plan du film ; seul le mouvement de la végétation ondulant sous la brise permet d'indiquer au spectateur que l'on est passé d'une image fixe à une image animée. Les deux forment un « cliché » au deux sens du terme : à la fois produit photographique et représentation « usée » à force d'avoir été trop souvent utilisée.

Le film comme lieu d'exposition

Chez Varda, le film peut devenir un site d'exposition d'images, en compétition avec la galerie et le musée. En revisitant des lieux de mémoire, des portraits et des collections personnelles, la cinéaste

questionne la nature et la fonction du médium photographique.

En 1982, son court métrage *Ulysse* prend comme point de départ une photographie éponyme qu'elle a réalisée en 1954. Au bord de la mer, un homme nu, fixant l'horizon ; à ses côtés, un enfant assis fixant une chèvre morte, installée au premier plan. Agnès Varda interroge tour à tour l'acte performatif qui préside à la naissance de toute photographie, les modèles réels (l'homme et l'enfant, mais aussi... la chèvre !) et les événements internationaux contemporains de la prise de vues (la prise de Dien Bien Phû, l'anniversaire de la victoire de 1945). Le film propose ainsi plusieurs angles de réflexion : sur la nature de l'image photographique, son rapport au souvenir et à son



corollaire, l'oubli ; sur les rapports qu'une image entretient avec les autres images produites à la même époque ; sur les liens qui unissent création individuelle et imaginaire collectif. À la fin de l'exercice, elle en arrive à la conclusion que « l'image est là, c'est tout. Une image, on y voit ce qu'on veut. Une image c'est ça et le reste ».

Fixité et mouvement : les films de photo

Le troisième type d'imbrication entre film et photographie est la réalisation de « films de photos ». En 1962, répondant à une invitation de l'Institut Cubain du cinéma, Varda en profite pour effectuer un voyage à travers le pays et produire, à l'aide d'un Rolleiflex et d'un Leica, trois types de photographies : un reportage dans les rues, des portraits posés de personnalités du monde des arts et de la politique, une reconstitution de scènes historiques. Revenue à Paris, elle passe au banc-titre¹ 1 500 de ses photographies et réalise un film dans lequel le montage des images est calqué sur les rythmes musicaux de la bande son. La notion de durée étant au cœur même du dispositif cinématographique, Varda s'amuse à contracter et dilater le temps, selon une méthode déjà expérimentée un an plus tôt dans *Cléo de 5 à 7*. À trois reprises, Varda va aussi utiliser une importante série d'images pour reconstituer un semblant de séquence cinématographique ; c'est le cas notamment de Beny Moré inter-

prétant une chanson. Sans doute déçue de ne pouvoir filmer la prestation, Varda transforme sa frustration en créativité : elle réalise un montage rapide d'images fixes – en phase avec la musique du chanteur – qui évoque un procédé de cinéma d'animation consistant à filmer des personnages réels ou des objets image par image : la pixilation².

Les Photos-plages d'Agnès

Le goût immodéré d'Agnès Varda pour les images fixes continue à irriguer l'écriture et la mise en scène des *Plages d'Agnès*.



Les photos d'enfance. Agnès Varda plante, sur la plage de Knokke-le-Zoute, une série de photos noir et blanc de son enfance, destinées à raviver la mémoire affective et à faire resurgir des souvenirs intimes émoussés par le temps. Si elle déclare avoir du « plaisir à en voir les images », son enfance ne suscite chez elle aucune nostalgie. La photo lui sert, en revanche, à questionner, puis à visualiser sa place dans la fratrie, « au milieu, bien indépendante ». Promue au rang de document préparatoire, la photo permet ensuite

de reconstituer une scène de jeu sur la plage. La petite fille en maillot, coiffée d'un nœud sur la photo en noir et blanc de 1934 enfante son avatar cinématographique en couleur, sur la même plage, en 2006. L'enchaînement rapide des deux images vient suturer les deux temporalités.

Les photos d'amis. Désireuse de rendre hommage à Jacques Ledoux, le directeur de la Cinémathèque royale de Belgique, un des premiers admirateurs de *La Pointe Courte*, Agnès Varda lui consacre un tombeau poétique. Pour ce faire, elle imagine un petit diaporama qui use du *split screen*³, mélange non seulement les temporalités mais aussi des portraits de l'homme et de ses incarnations fictionnelles. L'image de Ledoux, figurant dans *Cléo de 5 à 7*, cohabite d'abord avec la revue de presse de la présentation de *La Pointe Courte* à Bruxelles, en 1955, puis avec deux portraits successifs du même, tirés de *La jetée* de Chris Marker. La série de photos de Ledoux incarnant, dans ce film, un « inventeur vicieux, un savant fou » devient aussi – par leur mise en abyme – un hommage



à Marker, créateur du film matriciel sur l'utilisation des images fixes au cinéma.

Les photos de théâtre. En 2007, pour célébrer le 60^{ème} anniversaire du Festival d'Avignon, Agnès Varda réalise, dans la chapelle Saint-Charles d'Avignon, une exposition de ses photos des premières années de la manifestation (1948–1960). La séquence qu'elle consacre à l'exposition s'ouvre sur des images de l'accrochage : débarrassées une à une des protections plastiques destinées à les protéger durant leur transport, les photos sont comme « révélées » une se-

conde fois. La cinéaste se métamorphose en guide de l'exposition et en exégète de son travail de photographe ; elle s'attarde sur les grandes photos, composées de plusieurs cadres, où la fragmentation en plusieurs images « correspond vraiment à quelque chose de la mémoire »⁴. Puis, comme si le programme initial déraillait, le discours rationnel laisse soudain place à un débordement d'émotion : à la vision de tous ces comédiens morts, une évidence s'impose : autrefois images d'actualité, les photos représentent désormais « ce qui est passé »⁵ ; elle sont devenues ruine, fantôme.



1. Agnès Varda, entretien avec André Pierre. Les Nouvelles littéraires, n° 2890, 9–15 juin 1983, p. 50.
2. Appareil utilisé pour la reproduction cinématographique de documents écrits, photographiés ou dessinés.
3. Pixilation : technique d'animation en volume où des acteurs réels ou des objets sont filmés image par image.
4. Le *split screen*, anglicisme traduit en français par « écran divisé » ou « écran séparé », est un effet consistant à diviser l'écran en plusieurs parties, chacune de ces parties présentant des images différentes.
5. Agnès Varda, commentaire du film *Les plages d'Agnès*.
6. Siegfried Kracauer, « La Photographie » (1927) dans *Le Voyage et la Danse, figures de villes et vues de films*, Presses universitaires de Vincennes, 1996.

GENÈSE ET FABRICATION DU FILM

Le 9 juillet 1982, Agnès Varda présente une rétrospective de son travail de photographe au Théâtre antique d'Arles, dans le cadre des Rencontres internationales de la photographie. « L'alibi de ce montage audiovisuel m'a fait replonger dans mes archives photographiques », écrit-elle dans le catalogue des rencontres.¹ Elle y puise des images du TNP, de ses reportages, de ses amis artistes, de sa famille, ainsi que quelques photos de repérage et de tournage. La machine à remonter le temps est lancée. En 1990, elle

reprend ce matériau pour en faire un film. Intitulé « Et celle-là, tu la connais ? »², le projet est basé sur un dispositif simple : Agnès Varda projette des images fixes à son mari Jacques Demy, qui les commente. En exposant son projet à un producteur, celui-ci lui conseille de faire plutôt un film sur Jacques Demy. À partir des souvenirs d'enfance rédigés par son compagnon, Varda se lance dans l'écriture d'*Évocation*, premier titre de *Jacquot de Nantes* (1991).

Après ce film, Varda est maintes fois sollicitée par ses collaborateurs pour écrire une sorte de pendant à *Jacquot de Nantes* qui aurait pu s'intituler *Agnès de Sète*. Elle reçoit aussi beaucoup de propositions de cinéastes désireux de réaliser ce portrait. Tous essuient des refus. « Allais-je déballer mes souvenirs, des objets et des photos pour des inconnus, qui en feraient le tri selon leur goût ? », écrit Varda³.

En 2006, à l'approche de son 80^{ème} anniversaire, elle décide de se consacrer à un projet autobiographique, *Les plages d'Agnès*, placé sous le patronage de deux maîtres prestigieux, Montaigne (pour l'autobiographie) et Rembrandt (pour l'autoportrait). « Cette idée a germé dans ma tête un jour, sur la plage de Noirmoutier, quand j'ai réalisé que d'autres plages avaient marqué ma vie ». Les plages – déjà très présentes dans l'exposition *L'île et elle* de la Fondation Cartier (2006) – deviendront le fil rouge de son film. Ce sera une co-production Ciné-Tamaris et Arte France cinéma. En parallèle à l'écriture et aux recherches de financement, des documentalistes sont chargés de réunir le matériel et de rechercher les ayants droit de photographies, reportages et tableaux qui seront cités ou serviront de documentation pour la reconstitution de décors ou de scènes.

Dans un premier temps, la réalisation en est confiée à Didier Rouget, son premier assistant depuis *Jacquot de Nantes*. C'est lui qui dirige les prises de vues de la première séquence, tournée sur la plage de Knokke-le-Zoute⁴, en août 2006. Mais, à la suite de ce tournage, la réalisatrice comprend qu'il lui sera difficile de déléguer ses choix de mise en scène et reprend la main. À partir de là, un tournage vagabond, expérimenté dès 1990 pour *Jacquot de Nantes*,

se met en place. Entre août 2006 et juin 2008, Agnès Varda alterne des sessions de tournage de 10 à 15 jours, en France (Sète, Noirmoutier, Paris) et à l'étranger (Belgique, États-Unis), entrecoupées de périodes de visionnage et de montage des rushes, à Paris. « J'écrivais le commentaire et j'inventais le film de jour en jour. Les extraits de mes films s'inséraient puis disparaissaient à nouveau, des entretiens étaient mis de côté. J'écrivais de nouveaux commentaires, j'allais filmer des peintures, on montait... »⁵.



L'équipe de Ciné-Tamaris dans la rue Daguerre (Paris 14^e)

Hélène Louvart, chef opérateur, signe ces images nouvelles, tournées avec une caméra haute définition Panasonic ; des séquences complémentaires sont filmées avec une petite caméra vidéo HD utilisée par Julia Fabry, assistante d'Agnès Varda.⁶ Une fois le tournage en équipe achevé, la cinéaste sent la nécessité d'ajouter une scène introductive dans laquelle elle exposera son projet : « Je joue le rôle d'une petite vieille, rondouillarde et bavarde qui raconte sa vie... ». « J'ai écrit ce monologue pendant quelques jours de vacances à Noirmoutier et c'est Melvil Poupaud⁷, ami de la famille, à qui j'ai demandé de prendre la caméra. Il a fait un plan à la main, en deux prises, se levant pour faire un effet de grue ! Ces deux plans ont été tournés sur une des plages de Noirmoutier ».⁸

Distribué dans une période transitoire où la pellicule argentique 35 mm cède peu à peu le pas aux copies numériques en format DCP, *Les plages d'Agnès* aura la particularité d'exister sous ces deux formes. « Le film fini tient dans un petit boîtier de 2 kg⁹, on le transportera dans un sac à main pour aller au Festival de

Venise », écrit Agnès Varda. Changement de support pour la sortie française, distribuée par Les Films du Losange, en décembre 2008 sur support de projection argentique en pellicule 35 mm en complément des copies numériques. « Moi qui suis de la vieille école, je me réjouis que le film sorte en salles sous forme de 6 bobines, à l'ancienne », affirme la réalisatrice.⁹

1. Arles en 82 : 13^{èmes} Rencontres internationales de la photographie : 4 juillet-21 août. RIP, 1982.

2. Toutes les citations sont tirées des « Notes d'Agnès ».

3. Knokke-le-Zoute (Belgique) est la première plage qui apparaît au début des *Plages d'Agnès*, en prologue.

4. Agnès Varda, « *Les plages d'Agnès* : notes », dans le dossier de presse du film.

5. Agnès Varda, « *Les plages d'Agnès* : notes », dans le dossier de presse du film.

6. Melvil Poupaud, acteur, musicien et réalisateur français né en 1973. Il est notamment l'interprète de *Conte d'été* d'Éric Rohmer (1996) et de *Laurence Anyways* de Xavier Dolan (2012).

7. Courriel d'Agnès Varda à l'auteur, en réponse à un questionnaire, 25 juin 2015.

8. Format DCP (Digital Cinema Package), format de projection numérique qui a remplacé la pellicule 35 mm.

9. Agnès Varda, « *Les plages d'Agnès* : notes », dans le dossier de presse du film.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1 Souvenirs d'enfance [0 : 07 à 15 : 25]*



Agnès Varda explique son projet : « Une petite vieille, rondouillarde et bavarde, qui raconte sa vie » et installe des miroirs sur la plage belge de Knokke-le-Zoute, liée à son enfance. Sur fond de mer, elle joue de différents accessoires de décor qui permettent de recadrer l'espace infini. Puis, avec l'aide de jeunes figurantes, elle reconstitue une scène de plage puisée dans ses souvenirs. L'occasion de s'interroger sur le vieillissement, d'évoquer les figures de son père et de son oncle, puis de détailler son arbre généalogique. Agnès se rend rue de L'Aurore, à Ixelles (Bruxelles), et revisite la maison de son enfance, désormais propriété d'un collectionneur de trains miniatures. Les lieux font surgir des souvenirs, mais aucune émotion.

2 Une vie en cinéma [20 : 24 à 1 : 09 : 18]

En 1954, Agnès Varda tourne *La Pointe Courte* à Sète, en mêlant la vie des pêcheurs et les déchirements d'un couple. La cinéaste fait resurgir une image de cirque tirée de son

adolescence et évoque la jeune fille innocente qu'elle était alors. Découverte de la capitale à la fin de la guerre. La jeune Arlette (son vrai prénom) passe son bac, s'inscrit à l'École du Louvre. Découverte de la poésie et des Surréalistes. Cours du soir à l'École Vaugirard, puis premiers reportages. À partir de 1948, elle réalise les photos du Festival d'Avignon, créé par Jean Vilar. Une exposition de ses photos, en 2007 à Avignon, provoque son émotion.



Agnès Varda évoque le souvenir de son mari, le cinéaste Jacques Demy : leur rencontre au Festival de Tours 1958, leur installation rue Daguerre, en 1959. Les métamorphoses de leur maison, à la fois lieu de vie et de travail. Que ce soit dans son travail de photographe (1953) ou de plasticienne (2013), la pomme de terre est une source d'inspiration pour Agnès Varda. À la Biennale de Venise, elle déambule costumée en « patate sonore ».

La rencontre avec Chris Marker et son avatar, le chat Guillaume-en-Egypte. Avec ce dernier, elle évoque son entrée dans la Nouvelle Vague avec le film *Cléo de 5 à 7*. Genèse, inspiration et réception du film. Sa vie avec Jacques Demy, cinéaste du bonheur, lui inspire son film *Le bonheur* (1964). Leurs enfants, Rosalie et Mathieu, apparaissent dans leurs films respectifs. Le tournage de son film *Daguerréotypes* (1978), rue Daguerre. Pour *Les plages d'Agnès*, ses collaborateurs de Ciné-Tamaris, installés sur une plage éphémère, négocient locations de films et prêts bancaires. Avec l'aide des nouvelles caméras numériques, Agnès Varda filme les glaneurs de nourriture et d'objets, puis flâne elle-même aux puces, en quête d'objets et de fiches cinéma.

3 Hollywood, Hollywood ! [1 : 12 : 03 à 1 : 22 : 30]

En 1967, grâce au succès des *Parapluies de Cherbourg*, Jacques Demy est invité à tourner *Model Shop* à Hollywood. Agnès Varda le suit, découvre le mouvement hippie et tourne *Lions Love*.



Elle reviendra à Los Angeles en 1980 pour y vivre et tourner *Murs murs* et *Documenteur*. Sur une plage qui est le rendez-vous favori des marginaux californiens, Agnès Varda retrouve ses amis, nostalgiques des idéaux de 1968 : le réalisateur Jim Mc Bride, le producteur Gerry Ayres. Ce sont les sources d'inspiration des murs peints filmés dans *Murs murs*.

Varda et Demy y ont rencontré le chanteur Jim Morrison, qui leur a rendu visite sur le tournage de *Peau d'âne* à Chambord.



Retrouvailles émues avec ses amis Patricia Knop et Zalman King qui ont grandi sur deux plages différentes et se sont mariés sur une plage californienne, il y a quarante-cinq ans.



DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL (SUITE)

4 Mémoires cinématographiques

[1 : 24 : 54 à 1 : 30 : 27]

Dans les années 1980, les films de Varda et Demy se font plus graves : *Sans toit ni loi* (1985) pour la première, *Une chambre en ville* (1982) pour le second. Les revendications féministes des années 1970, le Manifeste des 343 salopes, l'amitié avec la comédienne Delphine Seyrig, inoubliable Fée des lilas de *Peau d'âne*.

Dans *Jane B par Agnès V.* (1987), Varda s'était déjà essayée au portrait protéiforme de la chanteuse et comédienne Jane Birkin.



Pour célébrer le premier siècle du cinéma, Agnès Varda réalise *Les cents et une nuits* (1999). Son héros, Simon Cinéma (Michel Piccoli) y perd la mémoire, comme Andrée Vilar et la mère d'Agnès Varda à la fin de sa vie.



5 Jacques, le plus chéri des morts

[1 : 32 : 13 à 1 : 38 : 13]



Après leurs retrouvailles à la fin des années 1980, Jacques Demy et Agnès Varda voyagent ensemble et partagent leur goût de l'art ancien et contemporain. La mort de Jacques en 1990 fera échouer leur projet de vieillir ensemble.



Jacques Demy, malade, écrit ses souvenirs d'enfance dans un garage de Nantes. Agnès Varda les porte à l'écran sous le titre de *Jacquot de Nantes*. Le tournage du film coïncide avec la fin de vie de Jacques Demy. Présent sur le tournage, le cinéaste valide la réinvention des scènes de son enfance par sa compagne.

D'anciens collaborateurs du film se retrouvent aujourd'hui autour d'Agnès Varda pour évoquer la maladie de Jacques Demy, le sida. À la demande du réalisateur, la source de son mal avait été tenue secrète.

Agnès Varda recueille les témoignages de quatorze veuves habitant sur l'île de Noirmoutier (Vendée) et invente un polyptyque qui permet aux visiteurs d'écouter chaque témoignage l'un après l'autre. Elle s'inscrit dans le dispositif en veuve muette.

6 Varda, jeune plasticienne

[1 : 39 : 15 à 1 : 44 : 38]

Agnès Varda expose ses installations à la Fondation Cartier (Paris, XIV^e), sous le titre *L'île et elle*. Plusieurs modules la composent, notamment *Les veuves de Noirmoutier*, *Ping-pong, tong et camping* et *La cabane aux portraits*.

Agnès Varda tire le portrait de ses enfants et petits-enfants, puis s'interroge sur les liens qui la relie à eux et qui la rattache au monde.



En 1966, Agnès Varda tourne *Les créatures*, avec Michel Piccoli et Catherine Deneuve, un gros échec public. Quarante ans plus tard, elle recycle la pellicule du film pour fabriquer une cabane et réfléchit sur la nature du cinéma comme maison.



Lors de la fête organisée pour célébrer ses 80 ans, les amis et collaborateurs d'Agnès Varda lui offrent quatre-vingt balais de toutes tailles et de toutes formes. Réflexion sur la construction de la mémoire de cet « événement ».



* Les timecodes ont été relevés à partir du DVD du film.

UN PLAN : LES TRAPÉZISTES SUR LA PLAGE*

« Faire du cinéma, c'est se donner le droit de créer des images mentales, des images de rêveries. Par exemple, j'avais envie de filmer des voltigeurs sur fond de mer car cela m'évoque des multitudes d'images. Mon oncle disait :

« La splendeur de l'oiseau et la profondeur de la mer ». Ces voltigeurs, ils me ramènent à cette pensée ».¹ Désireuse de raconter des souvenirs d'une manière plus rêveuse que réaliste, Agnès Varda s'est ingéniée à insuffler, dans la narration des *Plages d'Agnès*, quelques séquences de rêverie qui provoquent une suspension du récit et offrent aux spectateurs un salutaire moment de respiration. Le film en compte trois principales : la séquence des miroirs sur la plage, celle de la baleine échouée sur le rivage et celle du trapèze volant. C'est à cette dernière que je me suis plus particulièrement intéressé. Pour la tourner, Varda a sollicité la compagnie Les Lendemain, une troupe de trapézistes créée en 1992 et basée à La Grand-Combe (Gard). Spécialisée dans les arts du cirque et plus particulièrement dans le trapèze, cette compagnie mène des actions socio-culturelles à destination des populations les plus modestes et les plus fragiles, aussi bien en France qu'en Espagne. Un détail qui n'a sans doute pas échappé à la réalisatrice de *Sans toit ni loi* et des *Glaneurs et la glaneuse*.

La séquence des trapézistes se situe à l'intérieur d'une séquence plus large, consacrée à l'enfance et l'adolescence d'Agnès Varda, à Sète (Hérault). Elle est précédée d'une évocation du personnage d'Ulysse qui s'appuie sur une photo d'Agnès Varda, faite en 1954, et sa traduction en images animées de 2007. Cette figure mythologique, récurrente dans son œuvre, est élargie ici à toute une communauté d'êtres fascinés par le spectacle des vagues et titillés par des envies de voyage. « Tout homme qui regarde la mer est un Ulysse qui n'a pas toujours envie de revenir à la maison », précise le commentaire. Cette communauté englobe la cinéaste elle-même, qui apporte un élément autobiographique nouveau. « Adolescente, je rêvassais, je me voyais partir avec un cirque ».

Synthèse de ces deux rêves – celui du voyage et celui du cirque – la séquence des trapézistes se déroule elle-même en cinq mouvements. Les artistes jettent d'abord leur cape au vent, puis exécutent des figures qui jouent sur le champ/



hors-champ², le montré et le caché. La caméra cadre fixement un coin de mer bleue dans lequel viennent s'enchâsser, ponctuellement, des trapézistes en mouvement. Ces mêmes figures sont ensuite décomposées en une série de dix arrêts sur image dont la fixité provoque un effet de rupture au milieu d'un continuum d'images animées. Le plan large permet de découvrir l'ensemble du dispositif sur fond de ciel et de mer et l'accomplissement, en continu, d'un double saut périlleux. Ce plan est à lui seul l'aboutissement de toute la séquence et la justification de l'ensemble du projet. Il se conclut par le salut des artistes, Agnès Varda incluse.

D'une durée totale de cinquante secondes, la séquence a monopolisé l'équipe de voltigeurs (4 personnes) et celle de réalisation (14 personnes), pendant trois jours. Il a fallu monter, sur la plage des Trois Dignes, à Sète (Hérault), non seulement le portique des trapézistes, mais aussi la tourelle de l'opérateur, répéter, tourner, puis démonter le tout. Même si le coût total de l'opération est difficile à chiffrer avec précision³ – plusieurs milliers d'euros dans un budget

global de 2 millions – il permet néanmoins de toucher du doigt une réalité : mettre en scène une rêverie représente une dépense conséquente qui ne peut se justifier que dans le cadre d'une production instituée.

Cette séquence connaîtra une destinée à laquelle rien ne l'avait préparé. Pour *Film Socialisme* (2010), Jean-Luc Godard « emprunte » en effet à Agnès Varda un plan serré des deux trapézistes et l'insère au début de son film, entrecoupé de cartons noirs. Au passage, il substitue à la musique d'origine deux voix de filles : l'une chantant le Talmud et l'autre le Coran. Les images cessent d'être la matérialisation d'une rêverie pour se charger d'une dimension politique et devenir le symbole de la paix entre Israël et la Palestine. Pour autant, Godard ne considère pas que cet emprunt soit une citation. « Je ne cite pas le travail d'Agnès Varda : je bénéficie de son travail. C'est un extrait que je prends, que j'incorpore ailleurs pour qu'il prenne un autre sens ».⁴ Cet « emprunt » ne s'accompagne d'aucun

versement de droits car, selon la théorie de Godard, « un auteur n'a aucun droit, il n'a que des devoirs »⁵.

*extrait visionnable sur le DVD pédagogique

1. Vincent Cavaroc, « Agnès Varda retourne à Sète », *Chicxulub* n°14, octobre-novembre 2007.
2. Champ/hors-champ : le champ correspond à tout ce qui entre dans le cadre lors de l'enregistrement, tout ce qui sera visible à l'écran. On parle de hors-champ pour tout ce qui se déroule hors du cadre, ce qui n'est pas montré.
3. Sollicitée sur ce point, Agnès Varda n'a pas été en mesure de nous fournir une réponse précise.
4. Serge Kaganski, Jean-Marc Lallane, « Le droit d'auteur ? Un auteur n'a que des devoirs : entretien avec Jean-Luc Godard », *Les Inrockuptibles* n°754, 12-18 mai 2010.
5. *ibid.*

UN FILM EN FORME DE COLLAGE

Le collage en forme de puzzle ou de kaléidoscope, qui permet de faire se télescoper des temporalités et des spatialités de nature différentes, a toujours été la forme de prédilection de la cinéaste Agnès Varda. Il correspond à la fois à l'effondrement des « grands récits » théorisés par Jean-François Lyotard¹, à la présence du Surréalisme dans sa sphère culturelle (cf. le collage de René Magritte *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt* (1929)) et à sa structure mentale. Un cerveau curieux et sans cesse en éveil qui, délaissant la ligne droite, progresse inexorablement par dérivations poétiques et digressions créatives.

Dans *Sanstoini loi* (1985), le portaitinachevé de Mona (Sandrine Bonnaire) était composé par la juxtaposition des témoignages de tous

ceux qui avaient croisé sa route pendant les dernières semaines de son existence. Dans *Les cents et une nuits* (1995), Simon Cinéma, un vieillard mutique et solitaire, libérait des bribes de souvenirs avec une fâcheuse tendance à mélanger les noms et les visages, à s'arroger les identités. *Les plages d'Agnès* se situe précisément à la croisée de ces deux films. Désireuse de raconter quelques-unes des étapes de son parcours de vie, de son enfance à la célébration de son quatre-vingtième anniversaire, la cinéaste reprend le principe du film-collage. Mais un collage à la chronologie bousculée, qui, suivant les méandres d'une mémoire fragile, saute et gambade joyeusement, plonge parfois dans des trous béants ou se met soudain à patiner sur place. Agnès Varda en est consciente. « Mes souvenirs m'entourent comme des mouches, qui s'embrouillent

(...), qui virevoltent, des bouts de mémoire en désordre ».²

Faire sa pelote

Avant de réaliser ses *Plages d'Agnès* dans la « fabrique Varda », la cinéaste a d'abord dû « faire sa pelote » : effectuer, en amont du tournage, un travail de documentaliste-archiviste consistant à réunir un vaste corpus visuel (photographies, films, peintures) et sonore (musiques classiques, chansons populaires, musiques de films) lié à son parcours. Pour composer cette autobiographie en forme de portrait (ou vice-versa), elle a ensuite croisé des éléments personnels et professionnels : de sa naissance à Bruxelles (Belgique) à son installation rue Daguerre (Paris, XIV^e), en passant par sa rencontre avec Jacques Demy, ses voyages à Los Angeles ou Cuba ; de la photographe à la plasticienne, en passant par la cinéaste. Pour structurer son propos, Varda a cherché un fil rouge susceptible de relier ces lieux divers et variés. Elle aurait pu choisir les maisons – celles où elle a vécu, en France ou à l'étranger – elle a préféré les plages.³ Pourquoi ? Sans doute parce que la plage, « raccorde entre la mer et la terre »⁴ est, par excellence, un espace de croisements et de rencontres. Plus encore parce que la plage est un espace ludique, qui connote à la fois l'enfance et les vacances. « Les vacances ont presque toujours inclus sable et plage », dit-elle d'ailleurs de son enfance en Belgique.⁵ Dans ce film-collage, quelle est la nature des principaux documents convoqués par Varda ? On notera d'abord un large corpus de photographies, principalement en noir et blanc. Des images fixes dans

un objet culturel normalement composé exclusivement d'images animées, ce n'est pas le moindre des paradoxes du film. Mais il se trouve que ce rapport entre fixe/animé est au cœur de l'œuvre de Varda. En effet, l'ancienne photographe devenue cinéaste a réalisé plusieurs films qui questionnent précisément la place de l'image fixe dans nos vies et nos cultures. Le plus célèbre, *Ulysse* (1982), se présente comme une plongée dans le réel et l'imaginaire d'un cliché réalisé trente ans plus tôt par Varda elle-même. Pour elle, ces deux formes d'écritures ne sont bien sûr pas rivales.⁶ « Ces deux saisies de la vie, l'une immobile et muette, l'autre émouvante et parlante, ne sont pas ennemies mais différentes, complémentaires même. La photographie, c'est le mouvement arrêté ou le mouvement intérieur immobilisé. Le cinéma, lui, propose une série de photographies successives dans une durée qui les anime ».⁷

Les photographies utilisées dans *Les plages d'Agnès* proviennent de trois sources principales : photos privées tirées de son album de famille, portraits d'elle réalisés par d'autres, mais surtout photos d'Agnès Varda. On y trouve notamment celles qu'elle a faites pour le Festival d'Avignon (1947–1960), lors de ses reportages en Chine (1957), à Cuba (1962) et à Los Angeles (1967–1968) ou avec ses amis pour modèles (Alexander Calder, Alain Resnais, Chris Marker).

Deuxième corpus important : les films – principalement les siens – utilisés sous formes d'extraits de longueurs variables. « Ils ont été traités comme si l'ensemble de mes films était une banque de données et que je pouvais utiliser une scène de fiction ou de documentaire hors de tout contexte ».⁸



Ainsi, pour évoquer la mort de son père dans un casino, elle utilise une scène de *Jane B. par Agnès V.* avec Birkin en croupier et Varda en joueuse de roulette. À cela viennent s'ajouter quelques reportages – dont un mettant en valeur la cohabitation créative de Varda et Demy sous un même toit – et des films amateurs.

Troisième type de documents : les arts plastiques, gratifiés de divers statuts. Ils relèvent d'abord d'un plaisir esthétique inculqué dès l'enfance par la mère de Varda, puis cultivé à l'adolescence par les cours de l'École du Louvre. Dans sa vie adulte, la cinéaste fréquente beaucoup de plasticiens (Alexander Calder, Mario Prassinos, Jacques Monory), collectionne les livres et œuvres d'art, parcourt le monde à la découverte de musées et d'expositions temporaires. Les arts plastiques sont ensuite une source



Madonna del Parto de Piero della Francesca
(détail)

d'inspiration féconde pour cette cinéaste qui a vu moins d'une dizaine de films avant de passer à la réalisation. Elle aime expliquer que le choix des interprètes de *La Pointe Courte* lui aurait été dicté par des réminiscences de toiles anciennes. « Les femmes de Piero della Francesca m'ont amenée à Silvia Monfort pour faire couple avec Philippe Noiret qui a des faux airs de Philippe le Bon ».⁹ Enfin, les arts plastiques sont utilisés à plusieurs reprises comme métaphore biographique. Pour évoquer sa relation avec Jacques Demy, Varda demande à deux comédiens de donner chair à la célèbre toile de Magritte *Les amants* (1928) ; pour relater la perte du « plus cher des morts », elle se drape de blanc de la tête au pied, imitant ainsi une sculpture du plasticien Gilles Segal.

Digressions et mises en abyme

Face à cette mémoire dans laquelle les tropismes affectifs priment sur l'enchaînement logique des faits, Varda avance à coup de digressions, d'associations d'idées et d'analogies, de va-et-vient, de parenthèses et de mises en abyme. Pour tisser entre eux ces éléments hétérogènes, appartenant à des spatialités et des temporalités différentes, la cinéaste utilise des liens de natures différentes. Parfois ce sont des éléments sonores : le grincement de la porte de l'armoire à glaces parentale fait surgir *La symphonie inachevée* de Schubert, écoutée dans l'enfance ; la chanson de Brassens, *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, appelle les images de cette grève ensoleillée. D'autres fois, ce sont des éléments visuels qui tissent

leur toile : le train de la Pointe Courte trouve son prolongement dans le métro parisien, suturant ainsi deux espaces distants.

Lorsque les documents d'époque viennent à manquer, Varda se met elle-même en scène aujourd'hui ou fait le choix d'une reconstitution avec acteurs : enfance riieuse sur un bateau ancré dans le port de Sète ou adolescence studieuse sur les quais de

Seine. Mais plutôt que d'opter pour une reconstitution détaillée à la façon d'un film historique, elle se laisse souvent porter par la rêverie (la baleine échouée, les trapézistes sur la plage) et la glaner (le collectionneur de trains), confiant à son commentaire le soin de tisser ensemble et de donner sens à ce matériau hétérogène.



Les amants de René Magritte

1. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris : Minuit, 1979.
2. Commentaire d'Agnès Varda dans *Les plages d'Agnès*.
3. « Les plages d'Agnès donnent toutes sur les maisons de Varda » écrit avec justesse Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma* n° 640, décembre 2008.
4. Agnès Varda dans Fernand Denis, « Sous le ciné, la plage », *La Libre Belgique*, 11 mars 2009.
5. Agnès Varda. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers du cinéma, 1994, p. 29.
6. Ce point est plus développé dans la partie « Puissance des images fixes » de ce livret enseignant.
7. Agnès Varda. *Varda par Agnès*. Paris : Cahiers du cinéma, 1994, p. 130.
8. Agnès Varda, « Notes d'Agnès », dans le dossier de presse du film, p. 4.
9. Extrait du commentaire des *Plages d'Agnès*.

LE PRINCIPE DE L'INSTALLATION

En art contemporain, le concept d'installation, né dans les années 60', se définit par trois paramètres : l'occupation d'un espace donné, la mise en situation de différentes techniques d'expression, l'interaction instaurée entre l'artiste et le spectateur. Depuis 2003, Varda a consacré beaucoup de temps et d'énergie à créer des installations qui, en miroir, questionnent son œuvre cinématographique. « La vieille cinéaste se transformait en jeune plasticienne », dit-elle dans le film. Deux installations, évoquées dans

Les plages d'Agnès, ont eu un rayonnement plus important que les autres. La première, *Patatutopia*, a été présentée à la 50^{ème} Biennale d'art contemporain de Venise, en 2003. L'installation conjugue un grand triptyque d'images de pommes de terre avec, au pied des écrans, un amoncellement de patates bien réelles cette fois. Sur l'écran central apparaissent de vieilles patates en forme de cœur qui, bien que ratatinées et fripées, sont en pleine germination. Les écrans latéraux présentent toutes sortes de radicales, germes et repousses entremêlés. À l'aide de ce matériau, Varda ne fait que prolonger sa réflexion sur le passage du temps, amorcée dans son œuvre cinématographique ; ce temps qui désagrège et pourrit toute matière vivante.

En 2006, la Fondation Cartier (Paris) a produit et accueilli son exposition *L'île et elle*, constituée de huit installations ayant toutes la mer comme dénominateur commun, disposées tout le long d'un parcours déambulatoire. Varda y délocalise, souvent en les recyclant, certains éléments constitutifs de son œuvre cinématographique comme la matière pellicule de son film *Les créatures* (1966) transformée en parois de *Ma cabane de l'échec*. À chaque fois, l'objectif à atteindre est le même : dépasser le dispositif du spectacle d'images instauré par le cinéma pour en inventer un autre.

Tourné après une période de quelques années majoritairement consacrées à la création plastique, le film *Les plages d'Agnès* recycle la technique de

l'installation plastique pour fertiliser et renouveler la mise en scène cinématographique de Varda. Comment ? La cinéaste entre dans le champ pour disposer et déplacer à sa guise les êtres et les objets qui le peuplent ; elle invente à l'image des dispositifs dynamiques destinés à tenir en éveil la curiosité du spectateur et à titiller son imagination. « Avoir fait des installations a accentué mon goût pour le travail en roue libre, les associations d'idées ou d'images, le jeu avec l'espace et le temps », dit-elle.¹



Varda se place elle-même au centre de ce dispositif général, véritable *deus ex-machina* de son *work in progress*. Alors qu'elle s'était longtemps contentée de son statut d'auteure et de narratrice, elle a franchi le pas avec *Les glaneurs et la glaneuse* : elle est entrée dans le champ en glaneuse d'images, troquant une gerbe de blé contre une caméra. Dans *Les plages d'Agnès*, elle ne se contente plus de faire de la figuration, même intelligente. Elle devient le personnage principal de son film, au point de saturer la bande image et la bande son. Un trop plein de Varda. Ce personnage, ni tout à fait elle-même ni tout à fait une autre, est un véritable trublion insatiable en perpétuelle métamorphose qui range et dérange sans cesse son univers, repousse à tout moment ses lignes d'horizon. Le premier visage qu'elle s'attribue est celui d' « une petite vieille rondouillarde et bavarde ». Pour traduire littéralement à l'image le voyage dans un temps révolu dans lequel le film va nous entraîner, la cinéaste s'est filmée marchant à reculons sur la plage. Cette figure de style, placée en introduction, prend une valeur distributive : elle instaure un des principes d'écriture qui vont le régir. En reprenant quatre fois² au cours de son film cette même figure de style, Varda la transforme en élément structurant. Mais, consciente qu'un film c'est avant tout un spectacle, la mamie conteuse se mue bien vite en corps burlesque prêt à toutes les facéties pour divertir son auditoire : elle s'étire en tai-chi devant un mur peint de Los Angeles, rebondit en patate sonore et savante à la

Biennale de Venise, furette partout comme un petit *kappa*, créature mythique japonaise qui vit dans les marécages... « Faire un peu le clown me convient et m'a permis de prendre du recul », dit-elle à ce propos.³ Comme si son enveloppe charnelle actuelle ne lui suffisait pas, Varda prend un malin plaisir à se démultiplier à tous les âges de sa vie : en petite fille jouant à la marchande sur une plage du nord, en jeune fille prenant des photos à la Pointe Courte⁴ ou rêvassant sur les quais parisiens ou, à l'autre bout du spectre temporel, en très vieille femme se déplaçant à l'aide d'un déambulateur couvert d'algues. « Comme une sale blague », dit-elle.

Autour de Varda gravite tout un petit monde de collaborateurs, modèles, amis et parents que la cinéaste met en scène, installe sans cesse dans ses plans, à ses côtés ou non, comme si le film était à la fois l'œuvre elle-même et son *making-of*. Dans le générique parlé du début, elle met ainsi en place chacun de ses jeunes collaborateurs à côté d'un miroir et s'assure qu'ils « voi(ent) la caméra ! ». Sur la plage du Nord, elle s'assoit à côté des enfants-modèles pour leur donner des indications. À Sète, Varda retrouve Dédé, un interprète de *La Pointe Courte*. Plutôt que de lui céder la parole, elle le présente en voix off, puis s'invite dans le champ à ses côtés pour continuer à décliner ses titres de gloire comme joueur. On pourrait ainsi multiplier les exemples dans lesquels Varda conjugue mise en scène et installation. Les objets, plus encore que les êtres, sont choisis, déplacés et installés dans le plan avec pour mission clairement exprimée de faire surgir des éclats de mémoire ou de servir les rêveries de la cinéaste. La séquence d'ouverture, dans laquelle Varda installe une kyrielle de miroirs sur la plage de Knokke-le-Zoute, est sur ce point éclairante. « Mets-le là ! », « Tournez ! » « Face à la mer », « Soulève le machin », ne cesse-t-elle de lancer à ses jeunes collaborateurs pour guider le positionnement des miroirs sur le sable.

Tout au long du film, Agnès Varda génère autour d'elle une série de dispositifs aux allures d'installation. L'un d'entre eux a particulièrement attiré mon attention par sa richesse d'interprétations. À Pâques 1954, la cinéaste débutante avait tourné, en 16 mm et en noir et blanc, des essais de son film *La Pointe Courte* dans lequel un couple d'amis, Pierrot et Suzou Fournier, préfigurait celui des acteurs à venir. Pierrot, déjà malade, décèdera d'un cancer avant la fin du montage du film, qui lui est dédié. Plus de cinquante ans plus tard, désireuse de montrer ces images inédites à Blaise et Vincent, les deux fils du couple-modèle, Varda invente un dispositif à valeurs multiples qui relève à la fois du bricolage et de l'idée de génie. Dans *La Pointe Courte*, un plan bref montrait l'avancée d'une charrette poussée par deux gamins à travers les ruelles du quartier de pêcheurs. S'inspirant de ce plan, la cinéaste colle à sa suite les images des deux enfants du couple, devenus adultes, poussant, dans ce même décor naturel, une charrette dans laquelle sont projetées les images des essais. Dans son commentaire, Varda déclare qu'elle les a invités à « partager un petit cérémonial ». La formule a l'avantage de souligner la dimension liturgique du dispositif, dimension déjà induite par les visages graves et concentrés des fils à la manœuvre : la célébration du souvenir d'un ami ou d'un parent défunt. Et Varda d'ajouter, à propos des enfants du disparu, qu'« ils connaissaient

des photos de leur père, mais [qu'] ils ne l'avaient jamais vu en mouvement ». On touche là à l'une des fonctions intrinsèques du cinéma : faire revivre les morts, les ramener du royaume des ombres vers celui de la lumière. Chemin faisant, Varda renouvelle et questionne le dispositif classique de monstration des images cinématographiques, comme le font précisément certains plasticiens, parfois obligés, pour toute projection d'images dans un musée, de réinventer chaque fois leur propre dispositif. Dans ce dispositif nouveau, si Agnès Varda conserve l'image argentique projetée sur un écran plongé dans l'obscurité, elle crée un spectateur mobile, qui est en même temps opérateur. Elle invente une forme nouvelle de « cinéma vagabond » au dispositif minimaliste et à dimension introspective. En remontant ainsi aux sources de son propre cinéma – son premier long métrage – Varda tisse un lien ténu qui la relie aux origines mêmes du Cinématographe, celui des opérateurs Lumière qui, à la fin du XIX^e siècle, allaient de ville en ville colporter et projeter des images.



1. Agnès Varda : propos recueillis par Louis Guichard, *Télérama* 20 décembre 2008 – 2 janvier 2009.
2. Plage de Sète, impasse de la maison, séquence des *Amants* (d'après Magritte), plage de Los Angeles.
3. Agnès Varda, « Notes d'Agnès », dossier de presse *Les plages d'Agnès*, p. 6.
4. La Pointe Courte est un quartier de Sète, située dans sa partie Nord.

UNE SÉQUENCE : LES MIROIRS SUR LA PLAGE*

« Je vous livre le secret des secrets. . . Les miroirs sont les portes par lesquelles la mort vient et va. Du reste, regardez-vous toute votre vie dans une glace et vous verrez la mort travailler comme les abeilles dans une ruche de verre. »

Heurtebise à Orphée dans le film *Orphée* de Jean Cocteau, 1950

« Qu'est-ce que fait un peintre qui se peint ? Il se met devant un miroir. Le miroir est l'outil de l'autoportrait », affirme Varda dans un entretien.¹ Placée en prologue du film, cette séquence des miroirs sur la plage de Knokke-le-Zoute (Belgique) se voit investie d'une fonction particulière : fournir au spectateur la règle du jeu à laquelle la cinéaste va se livrer. Varda a imaginé une séquence où une constellation de miroirs de toutes tailles et de tous styles, installés un à un sur une plage, sont moins au service d'une narration que d'« une rêverie, quelque chose d'imaginaire »² dont la cinéaste elle-même avoue ignorer la signification. Par ce procédé, Varda recycle, au profit d'une mise en scène cinématographique, les principes de l'installation plastique : elle plante dans son champ (filmique) une série d'objets qui génèrent en cascade une myriade de reflets, de miroitements, de dédoublements, de chevauchements d'images, de cadres et d'identités. Le temps d'une séquence, Varda la démiurge invente une cosmogonie nouvelle dans laquelle, avec le précieux concours du vent, du ciel, des nuages et du hasard, elle donne naissance à un monde en perpétuelle recomposition qui fait chavirer le réel.

L'installation des miroirs

Extérieur soir : un mouvement de caméra droite-gauche sur une plage déserte, découvre « une petite vieille rondouillarde et

bavarde » (Varda) qui marche à reculons, puis vers la caméra. La caméra s'élève au fur et à mesure qu'elle s'en approche. Ce premier plan énonce le principe du film à venir : inscrire une figure (Varda) dans un paysage maritime (une plage). Plan large : la figure répète le même parcours, mais sa voix est désormais en son off³. En dissociant image et son, le plan se dote d'une dimension introspective et la parole devient pensée intérieure. La scène, en extérieur jour, s'ouvre sur un plan large. Sur une plage du nord, battue par les vents, une petite caméra numérique est posée sur pied, l'objectif tourné vers la mer. Le dispositif est en place : le spectacle peut désormais commencer. Agnès Varda, en contreplongée⁴, entre par le cadre droit et se dirige vers la caméra. Le dispositif a pour fonction de désigner au spectateur le statut de cinéaste de la figure. Raccord⁵ : sur la plage se déroule un étrange rituel : Agnès Varda précède deux assistants



qui portent un cadre de bois et leur indique sa place. La caméra portée à l'épaule accompagne leur progression sur le sable et épouse leurs hésitations. Par un effet de volet, deux porteurs d'un immense miroir inversé masquent soudain l'action et suturent les deux plans. En dévoilant à nouveau le champ, personnages et cadre de bois ont été escamotés, comme dans un numéro de magie. On trouve à leur place un miroir sur chevalet et, à ses pieds, une assistante en partie reflétée. Un mouvement latéral droite-gauche accompagne la marche des porteurs, suivis par Varda qui, tel un chef de chantier, supervise la mise en scène du miroir par le verbe et la gestuelle. Les bras levés à l'horizontale la font ressembler à *L'Homme de Vitruve*, le dessin de Leonard de Vinci. Contre-champ⁶ : le miroir avec, au centre, le reflet d'Agnès face à nous et dos à la mer. Le spectateur est totalement « dé-spatialisé » par cette image dans l'image qui lui fournit soudain le recto et le verso dans le même cadrage en abyme. Varda est valorisée par sa place au centre de l'image qui lui confère sa puissance : à la fois maître de l'espace et du cadre. Les deux porteurs sont rejetés bord cadre, puis objectivés par le découpage de leur reflet : un buste sans tête pour l'un, des bras sans corps pour l'autre. Plan large de la plage, avec un chevalet en gros plan, dans la partie droite de l'image. Dans la partie gauche, Agnès Varda et une assistante apportent et posent sur le chevalet un miroir à moulure dorée. Raccord à 45°

au moment où le miroir est posé sur le chevalet. Agnès Varda chasse son assistante hors champ et engage, tête baissée, un premier face à face tendu avec son propre reflet. Plan large : suite de l'installation du cadre sur son chevalet, mais en plan large et reflété sur un miroir longiligne planté dans le sable, dont le montant bas surligne la ligne d'horizon. Un troisième larron est venu prêter main forte aux deux femmes. Le dispositif provoque à nouveau la « dé-spatialisation » du spectateur. Les oscillations du miroir posé sur le chevalet instable génèrent des reflets changeants. Dans cette mise en abyme, le miroir à moulure dorée devient un écran de cinéma sur lequel se projetterait un court métrage contemplatif, à base de paysages purgés de toute vie humaine. Le plus grand des miroirs, écran en Cinemascope⁷ dans lequel se creuse l'espace, est non seulement animé par la gestuelle désynchronisée, héritée du cinéma burlesque, des trois protagonistes, mais aussi par une voile rouge de sky-surf. Plan américain⁸ : Agnès Varda, de dos, installe, avec l'aide de deux assistants, un petit miroir à moulures, sur un assemblage de rondins de bois croisés et plantés dans le sable. En raison de son inclinaison, le miroir capte au passage, de façon fugace, des bouts de corps sans maître puis capture un coin de ciel gris. Retour au premier cadre en bois du début de la séquence. Les assistants, qui ont renforcé son assise par un tuteur de bois planté dans le sable, restent dubitatifs quant à la solidité du dispositif.

Agnès Varda reprend possession du cadre et use de toute son autorité – voix, intonation, gestuelle – pour les convaincre : le vent du nord est leur meilleur co-équipier. Restée seule à l'image, elle est chahutée par une bourrasque de vent qui la transforme en créature chimérique aux contours imprécis et en perpétuelle recomposition.



Masqué / démasqué

Contre-champ : raccord sur le foulard qui vole au vent. Agnès Varda, au premier plan, avec, à ses pieds, un désordre d'objets (échelle, structure de lit) et, en fond, quatre assistants qui s'affairent au transport de nouveaux miroirs. Le film révèle ainsi ses coulisses et devient son propre *making-of*⁹. Le vent agite le foulard de Varda, masquant et démasquant tour à tour une partie de son visage. Avec sa main gauche, elle aide le foulard à recouvrir totalement son visage. On touche ici à la nature hybride de l'œuvre : un film documentaire qui s'accompagne d'une part de jeu avec le réel et de mise en scène assumés. Regard caméra : « *Voilà mon idée du portrait : que je sois dans des miroirs foutus et derrière des foulards* ». Le montage illustre cette idée : plan d'elle dans un miroir tacheté, puis dans un miroir installé sur le sol, à la manière d'une flaque d'eau, son visage en partie recouvert par un foulard. Dans cette séquence, le miroir est étroite-

ment lié au thème de l'eau, dont il partage les mêmes caractéristiques : reflets et miroitements. La proposition de Varda, bien qu'énoncée sur un ton badin, a néanmoins valeur de déclaration d'intention. La cinéaste explicite ici sa conception du portrait : un visage voilé à dimension métaphorique. En masquant ainsi les traits de son visage, le foulard traduit son désir de conserver des zones d'ombre à son portrait, d'ériger une barrière entre la femme publique et la personne privée. « *Même si on déballe tout, on dévoile pas grand chose* », disait déjà Jane Birkin dans *Jane B. par Agnès V.*, citée dans *Les plages d'Agnès*. Placé en ouverture du film, ce visage recouvert d'un foulard annonce les reconstitutions futures d'œuvres, caractérisées par des visages voilés, que Varda citera pour sublimer sa relation avec Jacques Demy : d'abord *Les amants* de Magritte, puis la sculpture blanche de Gilles Segal.



Souvenirs d'enfance

Les miroirs vont aider la cinéaste à faire surgir des bribes de souvenirs de son enfance en Belgique. Varda est dos à la mer, fixant le cadre de bois dont l'installation a ouvert la séquence. Pour aller recueillir sa parole, la caméra effectue un mouvement de translation vers elle. Contre-champ : le cadre de bois se révèle être un miroir dans lequel Varda, accroupie, se reflète, ainsi que le

caméraman qui la filme. Le caméraman devient Minotaure, traquant Varda-Ariane dans le labyrinthe tortueux de sa mémoire. Pour la cinéaste, la moulure de bois devient madeleine de Proust : elle fait revivre le souvenir des meubles qui ornaient jadis la chambre parentale. Un miroir posé sur le sable, au centre duquel se reflète un autre miroir aux moulures dorées, posé sur un chevalet, représentant un jeune homme marchant sur la dune. L'image mise en abyme mêle trois éléments – mer, ciel et terre – provoquant, chez le spectateur, un nouveau vertige de la perception. La bande son complète « la madeleine » de la cinéaste avec le bruit du grincement de l'armoire, mixé au bruit des vagues. Plan large d'Agnès Varda à la caméra, au milieu d'un dispositif de cinq miroirs orientés différemment. Comme dans un kaléidoscope, trois d'entre eux reflètent, tour à tour, l'image réfractée et parcellaire de deux skysurfers tirant leur voile sur la plage que Varda est en train de filmer. La bande son, désormais extra-diégétique¹⁰, évoque un rituel : l'écoute, par le père Varda, de disques sur le tourne-disque familial. Gros plan, de biais et en plongée, sur un miroir posé sur un chevalet dans lequel se reflètent des pieds de réflecteurs, un miroir et une toile de skysurf. Les éléments disparates et morcelés, la ligne d'horizon transformée en diagonale : tout concourt à un vertige perceptif. Bande son : Varda continue d'égrener les souvenirs musicaux de son enfance. Plan large : installation sur le sable, par quatre porteurs, d'un imposant miroir sur pied. Bande son : extrait extra-diégétique de *La Symphonie inachevée* qui arrache le film du monde réaliste pour le faire basculer dans la féerie. Face au miroir en forme de triptyque, Varda déplie un à un les volets, faisant jaillir en cascade de cette boîte de Pandore des salves d'images sérielles en perpétuelle recomposition, reflets

de la cinéaste, du paysage et des techniciens qui l'entourent. Mais la fragmentation n'a pas ici qu'une dimension ludique : face à son image, le sujet est amené à éprouver surprise, étrangeté et altérité. En intensifiant l'effet cinématographique du miroitement, la fragmentation est la modalité la plus propice à traduire le malaise du sujet, son vertige identitaire et, par voie de conséquence, de provoquer l'inquiétude du spectateur.¹¹



*extrait visionnable sur le DVD pédagogique

1. Bernard Nave, « Entretien avec Agnès Varda », *Jeune cinéma* n° 322/323, printemps 2009, p. 25. Dans un autre entretien, elle avoue « avoir souvent pensé à Rembrandt » et à ses autoportraits.
2. Extrait du commentaire d'Agnès Varda dans *Les plages d'Agnès*.
3. Son off : la source qui émet le son n'est pas visible à l'écran.
4. Contreplongée : prise de vue effectuée avec un angle au-dessous de l'objet ou du personnage présent dans le plan.
5. Raccord : enchaînement de deux plans au montage.
6. Contre-champ : prise de vue effectuée dans la direction opposée à celle du plan précédent. Il révèle le point de vue de champ précédent.
7. Cinémascope : image comprimée lors du tournage, puis étirée lors de la projection pour retrouver son format panoramique.
8. Plan américain : personnages cadrés à hauteur de cuisses.
9. *Making-of* : documentaire relatant la production ou le tournage d'un film.
10. Son extra-diégétique : son extérieur à la narration, ne faisant pas partie de l'action.
11. Un des plus beaux exemples de fragmentation de miroirs est la scène finale du Palais des Glaces dans *La dame de Shanghai* d'Orson Welles (1947).

L'AUTOBIOGRAPHIE DANS LE CINÉMA DOCUMENTAIRE

Le cinéma autobiographique n'est pas un genre nouveau. Que faisaient les frères Lumière avec *Le repas de bébé* (1896) ou *La pêche aux poissons rouges* (1896) sinon enregistrer quelques moments privilégiés de leur vie de famille ? Mais il faut néanmoins attendre la fin des années 1960 pour que des cinéastes américains, rattachés au courant du cinéma-vérité¹, commencent à interroger dans leurs films leur propre existence et les liens qu'ils entretiennent avec leurs proches. Depuis quelques années, j'ai constaté que le genre connaît, sous des formes variées, un regain de vitalité inattendu au point de représenter une part importante du cinéma dit d'auteur.

Nous avons choisi de nous intéresser ici à l'autobiographie dans sa version restrictive : les films dans lesquels le sujet se pose en objet, le sujet de l'énonciation en sujet de l'énoncé. Tout à la fois auteur, personnage et narrateur, le cinéaste raconte une partie ou la totalité de sa vie en la plaçant au premier plan.

Jemeproposedeclasserlesdocumentairesautobiographiques en deux modes : « participatifs » ou « performatifs ». Le « mode participatif » insisterait sur l'interaction entre le cinéaste et les personnes filmées ; il utiliserait principalement des entretiens et des archives. Le « mode performatif » aurait pour caractéristique de souligner les aspects « subjectifs » d'un discours traditionnellement objectif. Afin de constituer un ensemble cohérent, j'ai choisi de privilégier ici l'étude des films documentaires autobiographiques dans lesquels les cinéastes, présents physiquement et verbalement, s'attachent à montrer leurs relations aux autres, souvent des proches. Les cinéastes retenus recourent tous à un mode de réalisation favorisant l'imprévisibilité et les hasards, ce qu'ils ne manquent pas de souligner dans leur commentaire. Leurs films apparaissent comme un champ de questionnements sur l'identité et sur la pratique du documentaire, de tensions fécondes que le projet autobiographique essaie d'intégrer ou de dépasser.

J'ai établi un corpus de cinq films² qui, outre *Les Plages d'Agnès*, comprend : *Les années déclin* de Raymond Depardon (1984), *JLG/JLG : autoportrait de décembre* de Jean-Luc Godard

(1995), *Vacances prolongées* de Johan van der Keuken (2000) et *Le filmeur* d'Alain Cavalier (2005). Dans cet ensemble, j'ai souhaité dégager quelques thématiques communes et de questionner leur traitement d'un film à l'autre.



L'équipe de Ciné-Tamaris dans la rue Daguerre (Paris 14^e)

LA MALADIE ET LA MORT

Les thèmes de la maladie et de la mort sont un *topos* de l'autobiographie dont le développement a été favorisé par l'essor des caméras vidéo légères. Dans le corpus qui nous intéresse, les cinéastes ont abordé des maux tels que le sida (*Les plages d'Agnès*), le cancer de la prostate (*Vacances prolongées*) et le cancer de la peau (*Le filmeur*). Ces films soulèvent des questions théoriques centrées autour de la relation réalisateur-spectateur : dans cette démarche de dévoilement de l'intimité, le cinéaste peut-il tout dire ? Tout montrer ? Dans *Les plages d'Agnès*, Varda consacre une séquence à la maladie et à la mort de son compagnon, Jacques Demy. Tissant images fixes, images animées et peintures, Varda met en parallèle la fin de vie douloureuse de Demy – atteint du sida – et la réalisation d'un film sur son enfance, *Jacquot de Nantes*. On comprend qu'avec ce film, Varda avait fait une tentative, dérisoire et sublime à la fois, d'exorciser la mort en remontant aux origines de la vie et en scrutant la circulation du sang sous la peau de Demy. Dans

le cinéma autobiographique, d'ordinaire c'est plutôt « la mort à la première personne » qui focalise l'attention du cinéaste. Ainsi, la maladie est à l'origine même du journal filmé d'Alain Cavalier dont le matériau a ensuite nourri la réalisation du *Filmeur*. « Pour la première fois, écrit-il dans son journal³, j'ai eu le courage de montrer ma tête. Surtout à cause de mon opération du nez. Je voulais faire un constat du travail du chirurgien ». En effet, « le filmeur » doit être opéré d'une vilaine protubérance nichée au creux de son nez. Cancer de la peau ? L'imprévisibilité fait partie du projet. Après l'opération, la caméra enregistre, avec une certaine complaisance morbide, « la trace indicielle du réel » : les différentes étapes de la cicatrisation. Dans ce même registre de l'intime, le cinéaste-voyeur n'hésite pas à filmer la dépouille mortuaire de son père et la déchéance physique de sa mère. Une impudeur à laquelle Varda s'est refusée dans *Les plages d'Agnès* : bien qu'amaigri, Demy y conserve son intégrité physique et sa dignité. « Ce film est un livre des morts », dit Johan van der Keuken à propos de *Vacances prolongées* (2000), son dernier film. Apprenant qu'un cancer de la prostate est entrain de le ronger, le cinéaste décide d'en faire le sujet d'un film, les images étant pour lui le seul moyen de remédier à l'irréversible. On peut voir dans *Vacances prolongées* une sorte de méditation crépusculaire d'un cinéaste se sachant atteint d'un mal incurable, le journal d'un combat contre la maladie. Mais, de façon plus positive, on peut aussi y lire une manière d'assurer sa survivance dans un autre ordre de réalité, celui du film. Tant qu'il est en mesure de créer des images, le cinéaste reste vivant. Dans un registre proche, Varda déclare en conclusion des *Plages d'Agnès* : « Je me souviens pendant que je vis ».

AUTO PORTRAIT(S)

« Un autoportrait, cela ne peut pas être fait au cinéma. C'est quelque chose de propre à la peinture », affirme Godard à la sortie de *JLG/JLG, autoportrait de décembre*.⁴ Dans *Les plages d'Agnès*, Varda fait le choix d'un portrait éclaté, en forme de kaléidoscope, sollicitant des sources et des supports variés. D'un cinéaste à l'autre, les choix des dispositifs sont

différents. Répondant à une commande des Rencontres internationales de la photographie d'Arles, Raymond Depardon invente un dispositif minimaliste : un studio plongé dans l'ombre, un projecteur sur son visage, un autre sur les photos commentées, une seule prise. Le cinéaste se dépouille du superflu pour ne conserver que l'essentiel : un face à face réalisateur-spectateur qui favorise la confession. Le commentaire très écrit et énoncé d'une voix assurée de Varda dans *Les plages d'Agnès* a laissé place ici à une voix chevrotante et maladroite qui, dans les conditions du direct, enregistre hésitations et lapsus, peine à masquer inhibitions et blocages. Mais, au lieu de le desservir, cette inaptitude à s'exprimer favorise l'empathie du spectateur pour le cinéaste. Dans *Vacances prolongées*, hormis les rares plans tournés par Nosh, sa compagne et collaboratrice, Johan van der Keuken se distingue de ses confrères par le fait qu'il est très peu présent à l'image. Sa présence s'affirme surtout par le son de sa voix off et le regard qu'il porte sur le monde ; il fait le choix d'être un corps parlant plutôt qu'un organisme malade. Son absence / présence est particulièrement forte dans les scènes où il questionne longuement son médecin sur son état de santé, dans un dispositif très frontal où il prend soin de demeurer hors champ. Dans *Le filmeur*, Cavalier dévoile la totalité de son corps, mais le plus souvent de manière fragmentée – mains, visage, pieds – et de façon souvent incongrue, comme dans les toilettes d'un bistrot. Si son film est bien un autoportrait, c'est moins par l'affirmation de son corps et de sa subjectivité que par sa volonté de s'incarner dans chaque parcelle du monde filmé. De tous les films étudiés ici, l'énonciation d'Alain Cavalier est celle qui donne le plus fortement la sensation de pénétrer dans l'intimité du cinéaste, comme si celle-ci était une composante indispensable de son autoportrait.

SOUVENIRS D'ENFANCE

Les souvenirs d'enfance occupent une place privilégiée dans l'autobiographie, qu'elle soit littéraire ou cinématographique. Quatre thèmes majeurs sont d'ordinaire abordés : le monde vu par l'enfant, le regard de l'adulte sur l'enfant qu'il était,



Les années déclin (1984) de Raymond Depardon

la formation de la personnalité et les raisons de cette démarche autobiographique. « J'ai pas beaucoup de rapports à mon enfance. C'est pas une référence pour les choses auxquelles je pense, c'est pas une inspiration », dit Varda dans *Les plages d'Agnès*. Elle nous en livre toutefois quelques éclats par le biais de photos, reconstitution et objets qui font office de souvenirs de son enfance. Mais à aucun moment, elle ne laisse à penser que son enfance serait un réservoir d'émotions, de sensations et de nostalgies dans lesquelles elle aurait – comme Demy – puisé la matière de son œuvre cinématographique. Autre cinéaste de la Nouvelle Vague à s'être livré à l'autoportrait : Jean-Luc Godard. En 1993, il signe un film de commande, *JLG / JLG : autoportrait de décembre*. Le cinéaste l'ouvre avec une photo de lui-même à dix ans qui, par sa place, prend une valeur emblématique. Il s'agit d'un portrait recadré, en négatif, esquissant un sourire frileux ; un portrait qui a l'air arraché à une installation de Boltanski tant il a la couleur du deuil. Qu'y voit le cinéaste ? « Un regard un peu catastrophé qui ne venait pas d'une paire de claques, ni d'une entorse ou alors d'une entorse au règlement »⁵. À partir de là, le film se voit investi d'une mission : déterminer l'origine de ce « regard un peu catastrophé ». Cette image sans cesse ressassée, irrigue tout le film ; elle transporte le cinéaste vers une enfance peu connue du grand public et dont *JLG / JLG* ne livrera cependant aucun secret véritable.

Dans *Les années déclin*, Depardon consacre une large place à son enfance. La ferme du Garret, à Villefranche-sur-Saône, est clairement identifiée comme un lieu matriciel, dans lequel il fait revivre son petit théâtre – hommes et bêtes mêlés, compagnons de ses jeunes années. La ferme est le décor des premières fois : premières photos, prises à quinze ans ; premier laboratoire de développement dans le grenier. De temps en temps, perce la nostalgie d'un paradis perdu. En lieu et place d'une terre agricole, « maintenant c'est l'autoroute, et des supermarchés ». Rien de tel chez Varda. « Tu n'as pas de nostalgie de ton enfance ? » lui demande, en voix off, son assistant. « Non, pas du tout », affirme Varda, sur un ton qui ne laisse pas de place au doute.



JLG/JLG : autoportrait de décembre (1993) de Jean-Luc Godard

1. Courant cinématographique issu du cinéma documentaire, inauguré au début des années 1960 avec la sortie du film *Chronique d'un été* de Jean Rouch et Edgar Morin (1961). Les principales caractéristiques sont : enregistrement synchrone du son et de l'image, absence de musique et de commentaire.
2. Sylvie Lecoq étudie précisément trois de ces films sous l'angle de l'autoportrait et de l'autobiographie in Gilles Mouëllic et Laurent Le Forestier (dir.), *Filmer l'artiste au travail*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.
3. Alain Cavalier, notes de son journal écrit, publiées dans le livret accompagnant l'édition dvd du *Filmeur*, coffret *L'intégrale autobiographique d'Alain Cavalier*. Pyramide, 2007.
4. Vincent Vatrican. « J'ai toujours pensé que le cinéma était un instrument de pensée » : propos de Jean-Luc Godard, *Cahiers du cinéma* n° 490, avril 1995, p. 70.
5. *JLG/JLG : autoportrait de décembre* : extrait du commentaire.

LA RÉCEPTION CRITIQUE

AGNÈS VARDA¹

« Les cinéphiles qui écrivent dans les journaux ont été très inventifs pour ce film. La presse est très belle, elle est dithyrambique même. Elle est très raffinée. Ceux qui ont écrit sur ce film ont cherché des formules, ont cherché des mots. C'est très agréable à lire (...). Dans la presse, il y a bien eu quelques réserves, mais pas imprimées. Le film est aimé. Cela m'a même presque fait un peu peur. Je me suis dit : « C'est ton dernier film, tu es sur un petit nuage ». J'ai pensé au *Cinna* de Corneille : « Et monté sur le faite, il aspire à descendre... »²

Biographie et patchwork

« Cet autoportrait est à la fois un résumé biographique et un patchwork de ses techniques esthétiques, usant de la photographie, de l'extrait de films, de l'installation et du dispositif via cadres, miroirs, trucages, bricolages, costumes, décors, parenthèses et digressions. Varda y fait les puces dans son bric-à-brac, elle fait la glaneuse de moments privilégiés, elle chine, flâne, filme et s'amuse ».

Jean-Luc Douin, « Entre pudeur et affichage de l'intime (...) », *Le Monde*, 17 décembre 2008.

Le goût de l'archive

« Symétriquement, l'impressionnante quantité d'archives est convertie, recyclée en une installation joyeuse, un carrousel étourdissant, à coups de marabouts-bouts-de-ficelle,

de mises en abyme (images dans l'image, tournages dans le tournage), de trouvailles d'animation, de vivants tableaux surréalistes. Parfois, c'est un peu comme avec Internet : la cinéaste « clique » sur un détail, et une fenêtre invisible s'ouvre sur des vies, des histoires, des visages ».

Louis Guichard, « Agnès V. par Agnès V. », *Télérama*, 20 décembre 2008–2 janvier 2009.

La voix et le texte

« La plus belle façon de recoller les morceaux, c'est par la voix, et le texte : les pages de Varda. Écrire ses mémoires est avant tout un geste d'écrivain. Il est difficile de qualifier la voix de Varda, sa diction, sa ponctuation si particulière, imprévisible. Le ton peut être badin, facétieux (« Mince, j'ai filmé comme une brute ! »). Il peut devenir grave d'un coup comme si la phrase tombait dans un abîme. Ainsi de l'hommage aux amis défunts où le texte fait poindre l'émotion au détour d'une phrase ».

Stéphane Delorme, « Une vie bien remplie », *Cahiers du cinéma* n° 640, décembre 2008, p. 35–36.

Miroirs trompeurs

« Au commencement sont les miroirs. Posés à même le sable de la plage ou dressés sur pied, encadré ou nus, arêtes vives, ovales, carrés ou rectangles allongés. Dans chacun, la mer se reflète, ou les caméras, les techniciens. Et bien sûr, Agnès Varda, chef d'orchestre en miroiterie qui aime bien doubler l'image, un de ses instruments reflétant ce que montre un autre. Ainsi commence *Les plages d'Agnès*, son dernier film, et c'est une ouverture à ne pas négliger. À ce jeu là,



on en arrive à ne plus très bien savoir si ce que l'on voit est l'arrivée d'une vague à bout de souffle sur la plage ou son reflet, un vrai grain de sable ou son image sur la surface polie du verre. Il est où le réel ? ».

Émile Breton, « Agnès, ses plages, la chanson d'une vie », *L'Humanité*, 17 décembre 2008.

La remémoration de soi

« En se présentant à la caméra, en jouant, physiquement et mentalement, ses souvenirs, en combinant des matériaux disparates, Agnès Varda semble chercher dans la remémoration de soi la démarche fragmentée du souvenir davantage que son résultat.

D'où l'association libre, où les tropismes affectifs priment sur l'enchaînement des faits, où les va-et-vient, les parenthèses et les empiètements dictent une logique de composition liée au présent du regard plus qu'à une somme close de choses passées ».

Franck Kausch, « Les Plages d'Agnès : la mer, éternellement recommencée », *Positif* n° 574, décembre 2008, p. p. 15–16.

1. Agnès Varda, entretien avec Bernard Nave, *Jeune cinéma* n° 322/323, printemps 2009.

2. Oxymore fameux prononcé par Auguste, tiré de l'acte II, scène 1 de *Cinna*. Agnès Varda cite souvent de mémoire des tirades de pièces classiques, réminiscence de ses années passées auprès de Jean Vilar.