

H-France Review Vol. 19 (January 2019), No. 3

Marie-Claire Barnet, ed., *Agnès Varda Unlimited: Image, Music, Media*. Leeds: Legenda, 2016. x + 214 pp. Illustrations, notes, bibliography, appendices, and index. \$99.00 U.S. (hb). ISBN 978-1-909662-31-5.

Compte-rendu par François Giraud, University of Edinburgh.

Supervisé par Marie-Claire Barnet, cet ouvrage qui comprend onze essais vient compléter le foisonnant corpus d'études consacrées à l'artiste et cinéaste française Agnès Varda ces dernières années. [1] Il a été conçu à la suite de la conférence et rétrospective organisées par Barnet à Newcastle en 2012 à l'occasion du cinquantième anniversaire de la sortie de *Cléo de 5 à 7* (1962), film emblématique de la Nouvelle Vague. La préface du livre, non signée, rend compte de la diversité des activités de l'artiste au cours de la dernière décennie. D'un côté, Varda s'est occupée à mettre en valeur son patrimoine cinématographique et photographique, en restaurant et éditant l'intégralité de sa filmographie dans le coffret *Tout(e) Varda* (2012), ainsi qu'en exposant ses archives photographiques à travers le monde. De l'autre, en plus de créer de nouvelles installations d'art contemporain, elle s'est investie dans la production et la réalisation d'un nouveau documentaire tourné en collaboration avec l'artiste JR—sorti en 2017 sous le titre *Visages Villages*. Les activités récentes de Varda s'inscrivent donc dans une double temporalité : à la fois dans un temps qui passe—celui des rétrospectives, des anniversaires, des hommages, et de la transmission nécessaire aux futures générations—et dans un temps contemporain où se nouent des problématiques sociopolitiques et esthétiques actuelles.

La structure de cet ouvrage reflète cette complexité temporelle. Alors que six chapitres du livre sont exclusivement dédiés à des films anciens, cinq autres abordent différentes périodes de la carrière de Varda, y compris ses installations d'art contemporain et son travail photographique récent. La proportion accordée à son œuvre passée est d'autant plus frappante que quatre chapitres revisitent deux classiques de la Nouvelle Vague, *Cléo de 5 à 7* et *Le Bonheur* (1965), deux films parmi les plus commentés de la réalisatrice. Abordant un corpus d'œuvres hétérogènes, ce volume couvre plusieurs objectifs : il ouvre de nouvelles pistes de réflexion sur des long-métrages déjà étudiés; il prend en considération des films méconnus, notamment *L'une chante, l'autre pas* (1977), richement analysé par Phil Powrie; enfin, il vise à étudier les œuvres les plus récentes de Varda qui, en tant qu'artiste plasticienne (ou *visual artist*), continue d'expérimenter de nouvelles formes tout en posant un regard aiguisé sur des questions sociopolitiques contemporaines.

Cette approche multidirectionnelle fait sens au sein de l'œuvre de Varda : tout au long du livre, des liens se tissent entre les différents chapitres et les multiples périodes de la carrière de l'artiste. Son style moderne, qui met en relation les arts traditionnels et les arts mécaniques, l'esthétique et la politique, la réalité et l'imaginaire, le passé et le présent, se nourrit de références contrastées, de médias et de pratiques artistiques hétérogènes. Sous-titré *image, music, media*, ce livre fait preuve d'une approche résolument interdisciplinaire qui a le mérite de révéler les multiples facettes de l'œuvre de Varda. Cette dernière admet elle-même avoir eu trois vies—une première vie de photographe, une deuxième de cinéaste, et une troisième d'artiste contemporaine. De manière éloquente, ce livre révèle comment ces trois vies, loin d'être séparées les unes des autres, ne cessent de s'entremêler et de se faire écho. Les

chapitres mettent l'accent sur la manière dont Varda met en relation des arts et des médias de nature très différente, aussi bien dans ses films que dans ses installations.

Écrit avec beaucoup de sensibilité par Emma Wilson, le premier chapitre propose une très belle analyse de *Cléo de 5 à 7*. L'auteur étudie la relation entre l'héroïne Cléo et son amie Dorothée, un personnage secondaire interprété par Dorothée Blank, qui pose nue dans un atelier de sculpture—l'actrice pose également devant la caméra de Varda dans le court-métrage *L'Opéra Mouffe* (1958). En faisant référence aux théories de Judith Butler, Wilson analyse la relation entre la femme artiste et son modèle, le lien entre l'art et la vie, ainsi que la place de l'intimité dans la sphère publique. Cette attention portée au corps de la femme, dans ses dimensions sensuelles, émouvantes et tactiles, replace au cœur du débat la question du féminisme dans l'œuvre de la cinéaste. Dans un témoignage publié en appendice de ce livre, l'actrice Corine Marchand (interprète de Cléo) refuse de répondre à une question sur le thème de la libération de la femme, qu'elle estime hors de propos—une position qui a le mérite de rappeler que l'interprétation féministe des films réalisés par Varda pendant la Nouvelle Vague peut être sujette à controverse. Au cours d'un entretien également publié en annexe, Varda affirme que l'actrice se trompe : la portée féministe de *Cléo de 5 à 7* prend tout son sens lorsque l'héroïne commence à regarder l'espace public dans lequel elle circule quotidiennement, sans chercher à être elle-même regardée par les autres. « The beginning of feminism is to look at other people, including women », affirme la cinéaste (p. 209).

L'importance cruciale du regard dans l'œuvre de Varda est analysée par Isabelle McNeill dans son excellent chapitre consacré au court-métrage documentaire *Les Dites Cariatides* (1984), qui donne à voir l'objectification et l'exposition du corps de la femme dans l'architecture parisienne. Le rapport entre le corps et la surface, la beauté et le décoratif transparait également dans l'essai de Catherine Dousteysier-Khoze sur *Le Bonheur*, un film considéré comme antiféministe à sa sortie. L'auteur examine les stratégies de mise en abyme utilisées par Varda pour critiquer le pouvoir séducteur des clichés dans la France des Trente Glorieuses, notamment ceux du bonheur familial, de l'épouse parfaite et de la mère idéale. Dans un autre chapitre, plus succinct, Mark Lee revient aussi sur ce film controversé. Au lieu d'interpréter la mort mystérieuse (suicide ou accident ?) de Thérèse—l'épouse du menuisier François—comme la résultante d'un processus psychologique, il y voit plutôt la conséquence d'un ordre « naturel » darwinien structuré par des logiques de substitution et de remplacement. Vaguement définie, la notion d'ordre naturel semble servir de métaphore implicite pour critiquer le système économique structurant la société de consommation alors en plein essor en France.

Dans ses films, Varda développe une réflexion politique sur la représentation de la femme, et plus généralement sur le rôle de l'image et de l'art dans la société. La portée de cette réflexion a parfois été sous-estimée, comme le rappelle Powrie dans son essai sur *L'une Chante, l'autre pas*. L'auteur met l'accent sur le caractère subversif de ce film à la fois musical et féministe, qui a souvent été critiqué pour son ton apparemment superficiel, alors même que le ludisme de l'esthétique vardienne s'avère porteur d'une vision politique, en particulier sur la communauté et le pouvoir des représentations. Dans la continuité du texte de Powrie, Hannah Mowat propose d'étudier l'œuvre de Varda en suivant une approche « ludomusicologique ». Ce concept met en évidence la manière dont la réalisatrice aborde des sujets sérieux de la vie quotidienne, tels que la vieillesse, à travers des formes ludiques qui combinent la musique et la virtualité du jeu vidéo.

La tension entre la gravité des thèmes abordés par la cinéaste et le ludisme de son esthétique est également au cœur du chapitre que Fiona Handyside a consacré au leitmotiv de la plage dans les films, les photographies et les installations de Varda. Handyside considère la plage à la fois comme un lieu de divertissement propice à la légèreté et aux jeux, et comme un espace mélancolique habité par la souffrance, la mort et le deuil, où Varda médite sur le lien entre son travail artistique et ses propres expériences subjectives. Gill Perry poursuit cette réflexion sur les lieux dans un excellent chapitre sur « les cabanes d'Agnès » ; de manière comparable aux plages, les cabanes sont analysées comme des lieux transitoires, qui révèlent le passage entre l'expérience vécue et des processus de fabrication artistique, ainsi que la porosité entre les espaces intimes et publics.

La capacité de Varda à *jouer* avec des médiums et des matériaux hétérogènes pour créer du sens est cruciale non seulement pour comprendre sa « cinécriture »^[2] (un terme que la réalisatrice a inventé pour conceptualiser sa pratique cinématographique), mais aussi ses installations d'art contemporain. Depuis le début des années 2000, Varda a transformé des espaces d'exposition en véritables terrains de jeu, où émergent des problématiques à la fois esthétiques et sociopolitiques. Comme l'explique Barnet dans le dernier chapitre, la galerie d'art est devenue le nouveau vecteur de l'engagement politique de Varda. Ses installations récentes, exposées à Nantes ou dans la galerie Nathalie Obadia à Paris, proposent au spectateur des parcours interactifs qui transgressent les frontières entre les arts et explorent des espaces intermédiaires entre le privé (la maison) et le commun, la réalité et la fiction.

Fort de sa cohérence, l'ouvrage contribue de manière significative à ouvrir de nouvelles pistes de réflexion et à approfondir des thématiques déjà abordées dans les nombreux essais explorant l'œuvre de Varda, surtout en ce qui concerne les dimensions politiques et intermédiaires de son œuvre. L'une des grandes qualités de cet ouvrage est de tisser des liens entre ses œuvres cinématographiques, photographiques, et celles dites 'artistiques' (c'est-à-dire les installations). Par exemple, Shirley Jordan montre comment Varda manipule le médium photographique aussi bien dans ses films que dans ses installations, créant une expérience visuelle ludique qui favorise les sensations tactiles et où s'entremêlent l'immobilité et le mouvement, le passé et le présent.

On pourra parfois reprocher une certaine redondance d'un chapitre à l'autre : le livre, dont plus d'un tiers traite de *Cléo de 5 à 7* et *Le Bonheur*, aurait pu accorder plus de place aux films méconnus de la cinéaste, tel *Lions Love (... and Lies)* (1969). Cependant, bien que ces deux classiques de la Nouvelle Vague aient déjà été très commentés, les auteurs parviennent à trouver des angles d'analyse à la fois neufs et pertinents. De manière originale, les deux études dédiées à *Cléo de 5 à 7* approfondissent avec justesse les notions de tactilité, de corporalité, ainsi que la relation centrale entre l'art et la vie, autant de thèmes qui réapparaissent de manière récurrente tout au long du livre. Il est néanmoins regrettable que le concept de « black textile triptych » développé par Francesca Minnie Hardy dans le deuxième chapitre ne soit pas plus clairement défini.^[3] De même, la notion d'« ordre naturel » commentée par Mark Lee dans son chapitre sur *Le Bonheur* manque de clarté et aurait mérité d'être plus explicitée.

On pourra enfin s'interroger sur la pertinence du titre *Agnès Varda Unlimited*, justifiée de manière relativement vague dans la préface. Le titre semble faire référence à la promesse non tenue faite par Varda de mettre fin à sa carrière de cinéaste suite à la sortie du coffret *Tout(e) Varda*. L'auteur de la préface s'interroge alors : « when will she stop filming ? How could that be possible, one might wonder, even, after such a “final” announcement? One cannot quite imagine why and how she could put a stop to such a seemingly endless flow of creativity » (p. 3). Il est vrai que la cinéaste, désormais âgée de quatre-vingt-dix ans, semble repousser les limites de la longévité. Cependant, il serait illusoire de penser que cette dernière travaille sans *limites*. Sorti après la publication de ce livre, le documentaire *Visages Villages* met en scène les limites physiques, en particulier les problèmes de vue de la réalisatrice, qui la contraignent dans son travail. La vieillesse et la mortalité sont des thèmes qui habitent fortement les derniers films de la cinéaste, consciente que son énergie créative n'est ni inépuisable ni sans fin. Au-delà de ces quelques réserves, ce livre est une contribution riche et éclairante pour celles et ceux qui étudient l'œuvre de Varda.

LIST OF ESSAYS

Emma Wilson, “Cléo and Dorothee”

Francesca Minnie Hardy, “Cléo de 5 à 7: A Triptych of the Textile”

Phil Powrie, “L'Une chante, l'autre pas: Music, Movement and the Utopian Community”

Hannah Mowat, “*Lara Croft dans un champ de patates: A Ludomusicological Approach to Agnès Varda*”

Mark Lee, “Reviewing Varda’s *Le Bonheur* (1964): Accident? Suicide? Or the Natural Order? That is the Question”

Catherine Dousteysier-Khoze, “*Mise en abyme, Irony and Visual Cliché in Agnès Varda’s Le Bonheur* (1964)”

Isabelle McNeill, “Ways of Seeing in Agnès Varda’s *Les Dites Cariatides* (1984)”

Fiona Handyside, “La mer, la mer, toujours recommencée: A Centrifugal Reading of the Beach in the Work of Agnès Varda”

Shirley Jordan, “Still Varda: Photographs and Photography in Agnès Varda’s Late Work”

Gill Perry, “Les Cabanes d’Agnès”

Marie-Claire Barnet, “Out of sites: Art Matters, Contemporary Activism, and Public Encounters with Agnès Varda”

Corinne Marchand, “Appendix 1: Cléo’s 50th Birthday: Questions-Answers”

Agnès Varda, “Appendix 2: Agnès Varda’s Interview: Verbal Ping-Pong and Matching Points”

NOTES

[1] Voir Delphine Bénézet, *The Cinema of Agnès Varda: Resistance and Eclecticism* (New York: Wallflower Press, 2014); Conway Kelley, *Agnès Varda* (Urbana: University of Illinois Press, 2015); Rebecca DeRoo, *Agnès Varda, between Film, Photography, and Art* (Oakland: University of California Press, 2017).

[2] Voir Agnès Varda, *Varda par Agnès* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1994).

[3] Sur ce point, je rejoins l’analyse de Dervila Cooke sur ce même chapitre. Voir son compte rendu publié dans *H-France Review* Vol. 18 (April 2018), No. 92.

François Giraud
University of Edinburgh
Fgiraud@ed.ac.uk

Copyright © 2019 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for edistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of H-France Review nor re-publication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on H-France Review are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

