

Nadine Arber

# Agnès Varda et le portrait fragmenté de "la femme"

Le cinéma de Varda, une approche féministe à suivre

Bachelor's thesis in French Language and Literature  
January 2022



Nadine Arber

# **Agnès Varda et le portrait fragmenté de "la femme"**

Le cinéma de Varda, une approche féministe à  
suivre

Bachelor's thesis in French Language and Literature  
January 2022

Norwegian University of Science and Technology



# **Agnès Varda et le portrait fragmenté de « la femme »**

Le cinéma de Varda, une approche féministe à suivre

## **Résumé**

C'est une étude sur le cinéma d'Agnès Varda qui propose un style esthétique bien propre à elle : une logique distordue de la vision dans le cadre de la Théorie Féministe du Film.

## **Table des matières**

Introduction	2
État de l'art	3
Théorie	4
L'évolution du féminisme et ses impacts culturels	4
La logique de vision selon Laura Mulvey	5
Méthode	7
Les films choisis dans ce travail	9
Analyse	9
Conclusion	14
Bibliographie	17

## Introduction

Le monde connaît Agnès Varda comme étant une cinéaste, photographe, auteure bref une artiste. Depuis le début de sa carrière dans les années 50, elle a réussi à se faire distinguer par la multiplicité de formats, de supports et de sujets traités dans ses œuvres ainsi que par l'adoption de registres différentes.

Un bref regard sur sa vie personnelle, aux sources diverses nous révèle : "Née Arlette Varda le 30 mai 1928 à Ixelles, en Belgique, Agnès Varda fut l'une des pionnières de la Nouvelle Vague, et l'une des rares femmes à figurer sur la carte du jeune cinéma des années 1960". "Sa famille avait fui la Belgique en 1940 et s'était installée à Sète, sur les bords de la Méditerranée, où Agnès adolescente a grandi." (Fabre 2019). A Paris, elle étudia la photographie à l'École des beaux-arts, et l'histoire de l'art à l'école du Louvre (Rousset 2019).

Mais elle ne se fut remarquée dans le cinéma français qu'à partir de 1954 lors de la sortie de son premier long-métrage, *La Pointe courte* (1954). Ce film est tourné quatre ans avant *Les 400 Coups* (1959) de Truffaut et cinq ans avant *A bout de souffle* (1960) de Godard. C'est donc bien le film de Varda qui annonça la Nouvelle Vague (Fabre 2019). Ce terme fait référence à une période ainsi qu'un mouvement dans le cinéma français d'après-guerre. Les années 50 en France sont l'avènement de changement sur tous les plans, des changements fondamentaux qui durent 30 ans : les « trente glorieuses ». C'est là que l'on voit apparaître des idées nouvelles et pour le moins révolutionnaires qui tiennent encore aujourd'hui telles : "l'existentialisme de Sartre ou la psychanalyse de Jacques Lacan" qui ouvrent au grand public les portes pour se libérer des normes établies et de questionner la place de l'individu au sein de la société (Aldstadt et Hippolyte 2008, 86). Le monde constate ce nouvel état d'esprit dans la politique aussi bien que dans la littérature et le cinéma. Un cinéma des jeunes qui, comme tous les français, cherchaient à exprimer ses idées sous une expression personnelle et authentique. C'est là que la notion d'« auteur » est formée petit à petit (Aldstadt et Hippolyte 2008, 87). C'est le début de La Nouvelle Vague et Agnès Varda fut parmi les rares femmes cinéastes au cœur de ce mouvement.

## ◇ État de l'art

Pour connaître la situation des femmes cinéaste pendant ce temps-là, notez bien que sur les soixante-dix-sept long métrages de fictions réalisés en France en 1954, deux seulement sont réalisés par des femmes : *La Pointe Courte* de Varda et *Huis-clos* d'Audry. "Sept ans plus tard, alors que Varda montait les marches du Palais des festivals, à Cannes, pour présenter son deuxième long-métrage, *Cléo de 5 à 7*", la situation des femmes cinéastes n'avait guère évoluée (Fiant, Hamery et Thouvenel 2009, 17).

Elle est considérée de ce jour comme "la marraine de la Nouvelle Vague" (Bradshaw 2019). Les films qui font partie de la Nouvelle Vague se distinguent avant tout à cause de leur style visuel et formel. Au lieu de respecter les techniques de découpage qui concordaient à la tradition de la vieille tendance télévisé appelée « qualité », les réalisateurs de la Nouvelle Vague incluent de fausse coups, des arrêts sur image, des montages, beaucoup de scènes tournées en extérieur avec des caméras modernes et légères, des scènes de longue durée et des bandes sonores souvent enregistrées en extérieur et en temps réel (Aldstadt et Hippolyte 2008). La singularité de la position de Varda au sein de ce mouvement, c'est qu'elle conjugue son statut d'auteur avec son identité de femme (Fiant, Hamery et Thouvenel 2009, 18).

Pour les cinéastes de la Nouvelle Vague, un film devait créer un portrait plus ou moins réaliste d'un être humain avec tous ses qualités et ses défauts. Cet personnage ordinaire vivait dans une société qui, elle non plus, n'était pas parfaite. Voilà en quoi se résumait la Nouvelle Vague mais malgré tout, cette vision honnête du monde devient moins subversive après les années 60 chez plupart des cinéastes de ce mouvement. Cependant quelques cinéastes auteurs restent fidèles aux idées et aux méthodes de la production de la Nouvelle Vague, comme Varda qui a retenu l'instinct documentaire dans ses films et a insisté sur le visuel coutumiers aux films de ce mouvement (Aldstadt et Hippolyte 2008).

Dans ce travail j'essaie d'établir un portrait à partir de ses œuvres, un portrait fragmenté qui donnerai peut-être un aperçu sur Agnès Varda la réalisatrice auteure féministe et non sur sa personnalité ou sa carrière toute entière puisque cela ne serait pas possible en si peu temps. Trois de ses films concrétisent la base des données de ce travail : *Cléo de 5 à 7* (1961), *Sans Toit ni Loi* (1985) et *Les Plages d'Agnès* (2008). Chacun de ces films reflètent bien certains côtés de sa conviction d'artiste que je vais approfondir dans la partie « Analyse ». Je vais

ensuite essayer de chercher les techniques cinématographiques et le style esthétique qui ont mis en scène son agenda féministe.

Je vais analyser ces films du point de vue de Laura Mulvey. Mulvey est l'un des théoriciens des plus connus de la Théorie Féministe du Film (Feminist Film Theory). Son article publié en 1975, intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema » nous a permis de voir le cinéma sous un œil différent. Influencée par la pensée psychanalytique lacanienne, elle évoque la notion du « plaisir » dans la réception du cinéma chez le public. Elle révèle le côté objectiviste de la femme vis à vis d'un regard masculin, ce qui évoque un plaisir visuel déculpabilisé chez les spectateurs. Ce qu'elle a établie, nous intrigue toujours sur la représentation filmique mais aussi médiatique des femmes. Elle met en question la dynamique du regard tel qu'elle est présentée à Hollywood. Elle parle d'une codification de l'érotisme au cinéma selon laquelle l'homme est celui qui regarde et la femme représente, ce que Mulvey appelle, le « to-be-looked-at-ness » « l'appel du regard ». Elle réclame que les hommes tiennent la maîtrise du champ visuel et elle le met en cause (Willis 2018).

## **Théorie**

### **◇ L'évolution du féminisme et ses impacts culturels**

On peut dire que la deuxième moitié de 20<sup>e</sup> siècle a débuté sur les débats sociaux essentiels; entre autre le débat entre genre et sexe, où on s'interrogeait sur la construction de l'identité sexuelle (Chetcuti 2009) et les questions tels que la différence biologique entre les hommes et les femmes et aussi la domination d'un sexe sur l'autre. Il ne faut pas oublier que la notion du « plaisir » et « déplaisir » était fortement liée à la dominance masculine qui se faisait exercer partout et dans le cinéma à cette époque. Le pouvoir du cinéma comme un nouveau média se faisait connaître au grand public, détournant parfois le sens des sentiments humains telle que « plaisir » (Stam 2017, 165). L'aspect psychanalytique n'a pas tardé à se faire connaître parmi les intellectuels, y compris les femmes cinéastes comme Varda qui avait débuté sa carrière de cinéaste plusieurs années bien avant beaucoup d'autres (Masuda 2017, 17). En tant qu'une féministe engagée, avec d'autres femmes intellectuelles comme Simone de Beauvoir, Varda signa en 1971 le « Manifeste des 343 salopes », un appel à la légalisation de l'avortement (Aldstadt et Hippolyte 2008). Ainsi elle a vécu une bonne partie de sa jeunesse dans les années très décisives de l'histoire du féminisme d'au moins en France.

Les théoriciennes féministes évoquaient à ce moment-là, la question d'une langue et d'un regard exclusivement féminin (Masuda 2017, 24). Elles cherchaient à la déconstruction de ces images stéréotypées en mettant en scène des femmes dans des relations sociales diverses à travers leur expérience et surtout leur observation des milieux féminins (Masuda 2017, 11). Pour ces femmes, l'émancipation politique, sociale ou artistique devait impérativement passer par la construction d'une langue authentiquement féminine (Masuda 2017, 25). Sans « langue féminine » disaient ces féministes, sans « regard féminin », "la femme reste inféodée à une vision du monde qu'elle hérite de l'homme" (Aldstadt et Hippolyte 2008, 103). Ainsi l'introduction de la théorie féministe de cinéma a fourni une grille méthodologique et théorique à grande échelle qui était implacable sur toutes les facettes de la réflexion sur le cinéma (Stam 2017, 173).

L'accent d'étude féministe parmi les productions cinématographique s'est déplacé ensuite de « l'identité sexuelle » vers « le genre » et « la nature sexué » de la « vision » et le rôle du voyeurisme dans la construction d'une vision des femmes d'un point de vue masculin. Cela représentait une méthode pour examiner la manière dont le cinéma dominant engendre les spectateurs en se concentrant non seulement sur l'image de la femme mais aussi sur les opérations textuelles, iconographiques et narratives qui manœuvrent les femmes dans des positions subalternes. Les protagonistes masculins du film avaient tendance à être des personnages actifs et hautement individualisés, tandis que les protagonistes féminins semblaient être des entités abstraites d'un monde mythique intemporel (Stam 2017, 173).

#### ◇ **La logique de vision selon Laura Mulvey**

Il me paraît pertinent de suivre les constats mulveyens sur le plaisir visuel afin de mettre en avant une approche féministe du cinéma. Mulvey avait souligné que le cinéma chorégraphie en général trois types de regards- « gaze »- celui de la caméra, celui des personnages qui se regardent et celui du spectateur, amené à s'identifier « voyeuriquement » à un regard mêlé au plaisir sexuel masculin sur la femme (Stam 2017, 174). D'après Mulvey le terme « male gaze » en cinéma, il s'agissait avant tout d'un plaisir construit et établi par la société chez un individu : "Dans un monde ordonné par le déséquilibre sexuel, le plaisir de regarder a été partagé entre actif/masculin et passif/féminin" ( Mulvey 2006).

Le cinéma dominant avait réinscrit les conventions patriarcales en privilégiant le masculin tant du point de vue du récit que du spectacle. Pour Mulvey, l'homme devient le sujet actif du récit et la femme l'objet passif de point de vue spectateur, défini par l'homme. Il est le conducteur du moteur narratif du film, tandis que la femme est la passagère. Le plaisir visuel au cinéma reproduisait ainsi une structure de celui qui regard, autrement dit l'homme et de celle qui est regardée par l'homme, donc la femme, présentant une structure binaire qui reflétait les relations de pouvoir asymétriques opérant dans le monde social et réel de l'époque. De plus, la beauté du corps féminin a été déployée pour arrêter le récit dans son élan à travers de gros plans dégageant une puissance érotique. La théorie féministe du cinéma s'est donc activement engagée dans le rejet stratégique de ce plaisir visuel (Stam 2017, 174).

Deux trajectoires pratiques principales émergent alors dans le cinéma féminin par les réalisatrices. L'une concerne la condition sociale des femmes, l'autre le regard que les femmes portent sur le monde et sur l'art y compris le cinéma (Masuda 2017, 25). L'un des genres qui attire l'attention des femmes cinéaste est l'autobiographie dans la constitution d'une discours qui fait la part belle à l'histoire des femmes. En effet, pour de nombreuses féministes, l'histoire « officielle » est avant tout l'histoire des hommes, vue par les hommes ; d'où l'importance de se pencher sur l'autobiographie intime et personnelle avec un regard féminin. Ce débat passait aussi par la valorisation d'une certaine conception du cinéma bien différente de la production dominante. Varda en disait « Des images qui naissent dans le corps » (Fiant, Hamery et Thouvenel 2009, 19). Elle a mis en place "les figures de l'errance et le procédé du travelling, associés à une vision particulière du corps féminin" (Brioude 2009). Le travelling est un technique qui facilite le déplacement de la caméra et évoque une dynamisme qui peut manquer dans un plan fixe. Le fait que la caméra est placée sur un chariot pendant une prise, donne différentes impressions : "suivre un personnage qui marche dans un film, se déplacer à côté des personnages qui montre ou décrit un décor ou bien accompagne les personnages qui se déplacent dans le film" (Aldstat et Hippolyte 2008, 7) ce qui rapproche les deux mondes : celui dans le film et le monde réel .

Mais on pourrait ajouter encore des trajectoires à notre étude du cinéma. Un autre terme qui attire l'attention des théoriciens féministe du cinéma est la question de « embodiment » - « l'incarnation »- ce qui se traduit par la concrétisation corporelles des personnages féminins dans un film. Pour clarifier ce concept et le rapport qu'il entretient avec la vision sexuée de la femme, on peut considérer un exemple évoqué par Schiebinger (2000): le Barbie. "Barbie

illustre la manière dont le genre féminin à la fin de XX<sup>e</sup> siècle est devenu une marchandise en soi" (Schiebinger 2000, 402). Alors que le mouvement féministe gagnait en force dans les années 1970; les médias et la culture populaire ont ressenti l'impact d'une prise de conscience croissante de l'imagerie sexiste des femmes. Barbie était devenue l'image puissamment normative du corps féminin. C'est justement ce qui inquiétait beaucoup de féministes : la dénaturalisation du corps féminin (Schiebinger 2000, 423) et c'est ce qui fait bouger certaines à s'y opposer par tous les moyens y compris le cinéma. Cela est présente d'une façon significative dans les films de Varda.

Les études féministes sur le cinéma pour la plupart sont développées en adoptant l'approche psychanalytique afin de mieux comprendre les mécanismes de l'oppression masculine et le genre (Fiant, Hamery et Thouvenel 2009, 18). Pour réaliser une telle étude, il faut s'attaquer aux codes cinématographiques qui ont été utilisés par les cinéastes que ça soit dans la narration ou dans la réalisation ; autrement dit essayer de chercher les éléments esthétiques utilisés dans les films.

Je vais maintenant évoquer les questions essentielles de ce travail : Quels sont les moyens esthétiques que Varda avait utilisé afin de questionner la société hiérarchique et dominée par les hommes ? comment elle représentait la femme? de quel point de vu? qui la regarde dans ses films ? qui la décrit et par quel moyen cinématographique ? quelle importance elle réservait pour le corps féminin dans les images ? à quel point Varda va à l'encontre d'une norme visuelle cinématique ?

## **Méthode**

Afin de mieux répondre à toutes ces questions, il faut d'abord préciser qu'une situation esthétique, est "la façon par laquelle chaque artiste négocie pour son propre compte son inscription dans le champ de l'art et sa relation au cinéma" (Vancheri 2010). Chez Varda, une photographe cinéaste, le cinéma était l'association d'image et d'écriture, orientée par une quête de la personnalité, une conjonction de forme et de sens, d'une réflexion du sujet créateur sur lui-même (Brioude 2009), ce qui pourrait être interprété d'après moi par l'image d'une inconnue perdu dans un monde plus ou moins cruel et qui cherche à se libérer du poids que la

société lui impose en donnant un nouveau sens à sa vie. J'essayerai de chercher les éléments dans les films choisis qui supportent cette idée.

Il faut donc choisir une scène qui est utile à notre analyse. On passe ensuite aux techniques utilisées dans les scènes (la mise-en-scène), leur rôles visuels ou thématiques et parfois les effets qu'ils produisent sur les spectateurs. De plus, il y a quelques questions qui méritent d'être étudiées telle la question du regard par rapport au lien entre le sujet et l'objet, la fameuse question de « qui regarde qui ». La réponse que l'on y trouve, nous aide à identifier la logique de vision dont parle Mulvey.

Pour répondre à la question de « qui regarde qui » tout en respectant les bases de la théorie féministe du film, on aborde le sujet étape par étape:

- Analyser des scènes à travers des techniques qui reflètent les thèmes d'une valeur féministes.
- Comment la mise-en-scène et la représentation des femmes protagonistes contribuent-elles aux idées féministes de Varda et dans quelle mesure les scènes sélectionnées défient-elles le regard masculin ?
- Comment peut-on décoder la logique de la vision dans chaque scène et découvrir qui regarde et qui fait l'objet du regard ?
- Comment les ouvertures de chaque film se rapportent au film entier ?
- Quel est la singularité de regard de Varda ?

J'ai choisi d'analyser l'ouverture- les 10 à 15 premières minutes- de chacun des films. Cela est très important à mes yeux car la méthode pour commencer un narratif représente le style unique, si cela existe bien sûr, chez des réalisateurs auteurs. Comme en parlent Aldstadt et Hippolyte (2008, 5), " la première scène d'un film- l'ouverture- demande une observation attentive car on y trouve des indices sur le genre du film, sur le style visuel du cinéaste, sur les thèmes du film, sur les décors, etc." Je vais essayer d'évoquer comment la réalisatrice est déterminée dès le début pour nous communiquer ses valeurs féministes.

## Les films choisis pour ce travail

- *Cléo de 5 à 7* (1961)

*Synopsis* : Cléo est une chanteuse très concentrée sur elle-même qui a deux heures à attendre jusqu'à ce que les résultats de sa biopsie soient prêts. Après une lecture troublante de cartes de tarot, elle va passer du temps avec ses amis, qui ne lui apportent pas le soutien émotionnel dont elle a besoin. Alors flânant dans les rues, elle trouve du réconfort auprès d'un soldat dans un parc. En congé de la guerre d'Algérie, les déboires de ce jeune homme relativisent les siens. Pendant qu'ils parlent, Cléo accepte son égoïsme, trouvant la paix avant que les résultats ne reviennent.

- *Sans toit ni loi* (1985)

*Synopsis* : le film s'ouvre sur le corps sans vie de Mona, retrouvée dans un fossé un hiver dans le sud de la France. L'histoire retrace les derniers pas de Mona, une jeune vagabonde, et les rencontres qu'elle aurait faites. Le film se divise en une série d'entretiens avec ceux ou celles qui l'ont croisé, et des retours en arrière en montrant Mona, mais on comprend rapidement que même ceux qui l'ont croisé ne l'ont pas vraiment connue.

- *Les Plages d'Agnès* (2007)

*Synopsis* : de retour sur les rives qui ont marqué sa vie, Varda a inventé une forme d'auto-documentaire qui est propre à elle. Agnès se met en scène avec amour et émotion, tout entourée d'extraits de ses films ainsi que ses mémoires. De plus, elle y évoque sa vie avec Demy, son engagement féministe, ses voyages, son parcours de productrice indépendante, sa vie de famille et son amour des plages!

## Analyse

*Cléo de 5 à 7* et *Sans Toit ni Loi* sont les deux de genre mélodrame sous la forme de docu-fiction ; alors que *Les Plages d'Agnès* est une auto-biographie. "Le mélodrame est un genre populaire et codifié dans lequel les problèmes moraux des personnages dans la version classique sont souvent résolus à la fin du film" (Aldstadt et Hyppolite 2008, 12). Contrairement au narratif classique de mélodrame, Varda adopte un narratif non linéaire dans ces deux films et évoque des sujets peu abordés. De plus elle s'éloigne progressivement dans ses films, des

personnages stéréotypés et de clichés telle que l'on connaît dans le mélodrame classique (Aldstadt et Hyppolite 2008, 12).

Ensuite il faut chercher la façon par laquelle la cinéaste fait remarqué certaines notions chez ses spectateurs. Varda a utilisé certains motifs récurant dans sa longue carrière de cinéaste auteure. Des motifs qui l'intéressaient au plus haut point, et que l'on voit surtout dans ces trois films sont : la nudité, le corps féminin, le pourrissement esthétique de la matière et le corps humain et le concept de « reflet du réel » par « un miroir »- un élément indispensable de la mise-en-scène de Varda pour former une sorte de la forme complexe d'auto-représentation métaphorique (Brioude 2009). Ce motif de miroir, est significativement présent dans *Les Plages d'Agnès* et *Cléo de 5 à 7*. Tous ces motifs sont plus au moins présents dans *Sans Toit ni Loi* seulement d'une façon intertextuelle (invisible).

Varda se montre intéressée dans plusieurs de ces films pour mettre en scène le vieillissement notamment dans *Les Plages d'Agnès*. Elle cherche à placer la vieille femme qu'elle est au centre du récit et ainsi s'éloigner du cliché de la vieille en marge de la société comme cela apparaît très souvent dans le cinéma : on ne désire plus un corps ridé. En se mettant en scène, elle manifeste une envie d'aller à l'encontre de « othering » - ce qui est traduit en français comme « l'altérité » - du corps ridé. Elle n'a pas peur de se dévoiler devant son public et de se présenter telle qu'elle est. Elle ne se soucie guère de son image en montrant ses rides, ses tâches de vieillisse et son corps arrondi à cause de son âge.

#### *Les Plages d'Agnès – Un renouvellement de l'image à la fois des femmes et des hommes*

Le film commence par rentrer directement dans le vif du sujet. On y voit Agnès avec sa coupe au bol bicolore, blanche aux racines et rouges en bas, marchant en arrière sur une plage. « ...*Je joue le rôle d'une petite vieille, rondouillarde et bavarde qui raconte sa vie ..* » C'est avec ces mots que le film débute. Après en s'avançant vers la camera - qui représente « the audience gaze »- le regard des spectateurs - elle prononce ces mots poétiques : « *Si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages. Moi, si on m'ouvrait, on trouverait des plages.* » Ensuite on remonte dans le temps avec elle et on voit Agnès un peu plus jeune sur la même plage en train de guider ses équipiers à installer son objet fétiche, le miroir, pour préparer sa mise-en-scène. Plusieurs miroirs seront installés un peu aléatoirement, certains face à la mer, les autres dans des différentes directions d'une façon que nous, les spectateurs, nous allons perdre le point de référence, et justement c'est, à mon avis, ce qu'elle cherche « une logique distordue de la

vision ». C'est elle qui se regarde au premier abord, mais c'est elle qui nous raconte l'histoire, donc elle est à la fois le sujet et l'objet du regard. Cette création ambivalente, met également en scène plusieurs conjonctions en même temps, celles du documentaire et la fiction, la collectivité et l'individualité ainsi que l'homme et la femme quelque peu à part égale.

Tous ces miroirs reflètent en effet ses traits, mais aussi le paysage et les gens autour d'elle, après tout ceux sont eux qui l'intéressent. C'est elle qui le dit à l'ouverture de la première séquence, donc elle va prendre un miroir et va le tenir devant ses équipiers en les présentant à ses spectateurs.

Elle commence son récit par évoquer son enfance en nous montrant ses photos qu'elle range comme elle le veut sur les sable autour d'elle. Elle est à la fois en train de créer sa mise-en-scène, mais aussi elle les regarde en même temps que nous, comme si nous somme une partie d'elle et elle est une partie de nous. Toujours fidèle à la Nouvelle Vague, elle n'a rien à cacher et dévoile la vérité par procéder ainsi à sa mise-en-scène. En retirant une photo d'un cadre, on voit un miroir qui était caché derrière la photo et à ce moment précis, Agnès regarde directement dans la caméra comme si elle est en train de nous regarder à travers ce miroir : elle est bel et bien le sujet du regard dans cet instant. De plus, par ce regard direct, elle nous prend à témoin et nous reconnaît comme ses spectateurs. Agnès nous regarde certes, mais en même temps elle se regarde aussi dans ce miroir. Elle regarde son enfance, sa jeunesse et son aujourd'hui, tel une femme qui regarde une autre, sans aucune notion du désir ni de reproche.

« ...s'imaginer très vieille, c'est amusant comme une salle blague », elle a superposé ces mots-là sur l'image d'une vieille avec des béquilles qui marche difficilement sur les sables de la plage. Tout de suite après, Agnès se met à la place de la vieille en imitant sa façon de marcher. Elle ajoute en suite son désir de toujours mettre en scène des vieillards de troisième ou quatrième âge, comme elle le dit. On voit ensuite une vieille dame toute nue assise sur une chaise, les yeux fixés sur la caméra, le tout dans un cadre couvert de plumes blanches fortement ressemblant aux cheveux de la vieille dame, ce qui nous montre une part de douceur peut-être bien caché dans le vieillissement. Pour elle, le fait d'associer l'image du vieillissement et celle d'une plage, est une collage contrastée car elle le dit un peu plus tard dans le film : « ... les plages n'ont pas d'âge... ». Le contraste est un concept assez présent dans les films de Varda à tel point que l'on peut en parler comme un de ses éléments esthétiques. C'est par le biais des contrastes qu'elle essaie d'attirer l'attention de ses spectateurs et les pousser à réfléchir. Le

contraste, elle en fait usage dès son premier film. Elle en parle d'ailleurs dans *Les Plages d'Agnès* ; comment elle avait décidé de raconter deux histoires qui n'avaient rien en commun dans un seul film, la vie d'un couple à côté des images des pêcheurs anonymes.

Dans un film comme *Les Plages d'Agnès*, c'est par la voie de la logique de vision que l'identité de la femme (protagoniste) se forme. Ce que la cinéaste nous propose comme la logique de vision dans son film, est en effet la voie alternative qu'elle a trouvée et qui fait d'elle une cinéaste auteure.

#### *Cléo de 5 à 7– Les rôles majeurs distribués qu'aux femmes*

En 1962, la Nouvelle Vague s'est manifestée déjà depuis quelques années. Malgré les défis qu'ils se sont lancés, en créant un cinéma alternatif, les réalisateurs avaient mis en scène que des acteurs, des hommes souvent rebelles dans les premiers rôles, alors que les femmes étaient dépeintes à la marge, ayant des rôles mineurs dans le déroulement du narratif. Mais dans *Cléo de 5 à 7*, on ne voit dès l'ouverture que des femmes dans les rôles principaux : Cléo, la voyante, sa femme de compagnie, les vendeuses du magasin et même la chauffeur de taxi. Un des éléments significatifs de la théorie féministe du film, c'est en effet de n'attribuer les rôles principaux qu'aux femmes, mais cela était révolutionnaire lors de tournage de *Cléo de 5 à 7*.

Dans ce film la cinéaste évoque le concept du problème d'identité féminin. Cléo dans la première partie du film, se regarde régulièrement dans les miroirs et aussi à travers les yeux des autres et ainsi elle nous permet en tant que spectateur de déterminer qui elle est. Elle est un type de fille qui s'identifie à son apparence à tel point que pour nier la mort et se rassurer sur son existence, elle est obligée de vérifier son apparence à intervalles réguliers, soit dans des miroirs, soit en utilisant d'autres personnes comme miroir. Juste après avoir quitté la maison d'une voyante alors qu'elle est en larme et perturbée par l'annonce infortunée de sa maladie mortelle, alors qu'elle voit un miroir, elle oublie tout, regardant son reflet dans le miroir, rassurée d'être toujours belle et désirable, elle oublie pendant quelques instants son destin funeste. « *Tant que je suis belle, je suis vivante...* », elle sera plus rassurée une fois sortie du bâtiment quand elle voit à quel point elle attire le regard des hommes. En rejoignant sa femme de compagnie, elle sent le besoin de se regarder de nouveau dans le miroir à l'évocation de ce qu'elle a entendu chez la voyante. Par le jeu de miroir on constate qu'elle est bel et bien l'objet passif du regard selon la définition de Mulvey. Elle n'existe pas qu'aux yeux d'autrui.

C'est la maladie qui l'alarme à quel point son univers est vide et son entourage - amis et camarades - ne se soucient pas de sa maladie, ni d'elle. On trouve de nouveau la notion de contraste intelligemment introduit dans le récit : le contraste de la vie et la mort. Ainsi, dans la deuxième partie du film, la perspective change et c'est désormais elle qui regarde les autres, ceux qui n'existaient pas jusqu'alors à ses yeux. Tous les miroirs qui se trouvaient autour d'elle, surtout dans l'ouverture, représentent le regard que porte la société sur elle, autrement dit le regard masculin. Elle met en lien sa beauté avec sa santé ainsi c'est sa sexualité qui assure sa vie. C'est toujours dans ce même esprit que son costume ainsi que sa coiffure sont réalisées. Elle est toujours en robe décolletée avec une perruque blonde.

Sa passivité est reconfirmé dans le récit par l'attitude de son entourage. On voit qu'ils la traitent tous comme un objet du désir dans plusieurs scènes, à chaque fois qu'un homme l'aborde ou la siffle lorsqu'ils la voient marcher dans la rue ou passer à côté d'eux quand elle est dans le taxi. Le plus choquant, à mon avis, c'est que toutes ces réflexions lui plaisent. Elle est tellement passive, comme un observateur de sa propre vie, qu'elle est incapable de se vêtir et se coiffer ; une passivité enfantine. Mais soudain, tous les miroirs disparaissent dans la deuxième partie de film. Elle est débarrassée de ce poids lourd qui pesait sur ses épaules : d'être belle et désirable.

### *Sans Toit ni Loi- La femme rebelle*

Le film commence par l'image d'un corps au premier abord mort alors qu'il est difficile de deviner s'il s'agit d'une fille ou d'un garçon. Les vêtements, le visage et le corps sont déféminisés. Ensuite on remonte dans le temps et on fait un marche arrière pour faire la connaissance de cette fille, bien avant qu'elle ne soit morte. La voix narratrice demeure plus centrale que jamais dans ce film et nous dit qu'elle venait de la mer, évoquant ainsi la Vénus, la déesse de la beauté féminine. De plus, ce que raconte la narratrice nous intrigue sur le côté réelle de l'histoire et brouille également la frontière entre la réalité et la fiction. On retrouve le jeu de contraste auquel Varda s'intéresse tant.

Ensuite on voit la jeune fille nue en train de se baigner. La réalisatrice cherche peut-être à communiquer le message que toute femmes se cachent une déesse au fond de soi, sans besoin d'exagérer leur apparences. La même belle fille nue, une fois habillée ressemble à une clocharde. Elle est forte et fermée surtout sur les avances déplacées des hommes. On le voit dans le film, lorsqu'elle monte dans un camion et quand le chauffeur cherche à la draguer, elle

lui « casse la gueule » ! un comportement que la société n'attend pas de la délicatesse féminine. Quelques minutes après quand elle cherche de l'eau pour remplir sa bouteille, elle croise une femme, les deux se parlent très poliment alors que jusqu'au là, les hommes qui l'avait croisées, ne donnaient pas une bonne image d'elle. Mona inspire même la jeune fille qui lui sert de l'eau : « ...j'aimerais être libre [comme elle]... ».

Mona se réaffirme par le choix de style de vie qu'elle mène, ce qui fait d'elle un symbole de refus des conventions sociales classiques, alors pas compréhensible aux yeux d'autrui, surtout par des hommes. Mona aime vivre en totale liberté, sans se soucier des autres et ce qu'ils jugent comme valeur importantes dans la vie : un emploi, des biens, un mari, des enfants... Des rares moments dans sa vie où elle est obligée d'exercer un travail pour subvenir à ses besoins, elle se trouve dans des milieux purement masculins. Elle est libre comme le vent tel un homme. C'est justement cela qui fait inspirer certaines filles qui la croisent.

Il y a deux manières différentes de percevoir Mona, toute les deux « à peu près » sexuées. L'une est la manière dont Mona se voit elle-même, une femme qui ne se conforme à aucuns stéréotypes féminins. L'autre est le témoignage de tous les autres qui la regardent d'un point de vue patriarcal. D'un regard masculin, beaucoup d'hommes l'assignent à une simple prostituée, tandis que nous, en tant que spectateurs, assistons à la découverte d'une jeune fille forte qui n'a pas peur de se salir les mains. Cette division ne suit pas tout à fait une nette division féminine/masculine, mais il est néanmoins raisonnable de la qualifier de sexuée. La plupart des hommes du film – de leur perspective masculin : « male gaze » - voient Mona comme un objet sexuel possible tandis que les femmes – de leur perspective féminin : « female gaze » - la voient comme le reflet de leurs désirs et souhaits, à tel point que l'on peut dire que la vision féminine est probablement prédominante (Smith 1998, 119).

Mona de *Sans Toit ni Loi* est une fille qui ne souhaite pas être découverte or quand il s'agit de s'exprimer face aux questions posées sur elle-même et sa vie, ses réponses sont dérisoires. Il n'y a rien qu'on peut qualifier comme sublime chez Mona jusqu'à sa mort.

## Conclusion

Varda a toujours refusée toutes normes esthétiques cinématographique intégrée par les données socio-historique de femme/homme dans le processus de création et de représentation de ses sujets ainsi que son narratif. Elle avait cette singularité de procéder en tant que « Moi-Femme filmant l'Autre, homme ou femme, objet de désir. » Ce mot « désir » est fortement liée à son esthétique. Elle l'a défini comme étant la relation du sujet filmant à l'objet filmé. Elle « désire » découvrir ses sujets. Si elle a refusé les normes, en revanche, elle a construit son propre cadre esthétique par sa cinécriture- terme crée par Varda vers les années 80 pour favoriser un langage bien propre au cinéma- créant une forme mélangée de documentaire et de fiction, incluant la mise en perspective de temps subjectifs et temps réel afin d'articuler ce langage visuel spécifique qui a marqué son style esthétique.

Varda propose une fiction esthétique libre à ses spectateurs, libre de se faire témoin d'une nouvelle réalité cinématographique. Elle fait de bon usage du montage discursif et instrumental qui justifie un état de l'art riche en image et d'un esthétisme contrasté réalisé en mettant en scène la contradiction. Elle ajoute une touche poétique qui qualifie en même temps son cinéma d'expérimentale. De plus, il existe aussi un ordre esthétique temporel chez Varda qui associe deux temporalités : celle du passé et celle du présent qui saute aux yeux dès le début de *Les Plages d'Agnès* car l'histoire est basée sur « revivre ses mémoires » en composant le temps présent, ce qui se passe devant la caméra, et le temps passé : les instants figés dans les vieilles photos de famille. Varda ne tarde pas à nous montrer son cadre esthétique. On le voit dès l'ouverture de chaque film. Elle nous communique avec des images codées les informations nécessaire pour connaître les protagonistes, où elles vivent, d'où elle viennent, etc. Varda est très attentive aux petits détails afin de bien définir ses personnages. Des costumes au maquillage, rien ne lui échappe.

L'un des aspects les plus importants qui attirent l'attention dès le début de ses films, ce sont les protagonistes elles-mêmes. Mona de *Sans Toit ni Loi* par exemple, est loin du cliché de femme qu'on cherche à ne pas perdre des yeux. Ainsi Varda va à l'encontre du désir masculin afin détruire leur objet de plaisir/désir visuel. De plus elle accuse leur regard comme n'ayant aucune relation avec la réalité tel un narrateur peu fiable. Elle manifeste une tendance pour brouiller la logique de vision très encadrée de Mulvey en proposant une logique distordue qui intrigue ses spectateurs. Les rares fois où Varda met sa protagoniste à la place d'objet, elle cherche

toujours à brouiller les pistes. Par ailleurs, le discours principal dans *Sans Toit ni Loi* est basé sur la description de Mona par les autres. Chacun décrit sa personnalité de son propre point de vue, donc Mona est belle et bien l'objet de vision. Il y en a qui témoignent de son état « *salle et puante* ». De sorte que, Mona devient peu désirable d'un point de vue classique de voyeurisme évoqué par Mulvey. Petit à petit, comme l'histoire avance, on se rend compte que personne n'a vraiment connu Mona alors qu'elle était souvent le sujet de leur conversation. On se projetait en Mona, surtout les autres femmes. On y constate ainsi un mélange d'objectivité et de la subjectivité dans la narration de *Sans Toit ni Loi*. Varda qui voyait les femmes comme n'étant pas assez en colère contre la société, met en scène dans ce film, une femme différente et révoltée qui vit dans la rue. Varda consacre un film entier à raconter la vie de cette fille, parce qu'elle était convaincue que ces gens-là ont des histoires à nous raconter. Si la société les rejette, Varda n'en fait pas autant.

Dans le regard masculin, la femme est déjà découverte dès le début de film. Par son choix des protagonistes, Varda évoque la mauvaise connaissance de l'homme sur la femme que ça soit Agnès, Cléo ou Mona, ce que l'homme sait, ce n'est qu'une partie de la réalité. Un excellent exemple de la description visuelle de la prise de conscience des femmes est montré dans *Cléo de 5 à 7* dans la deuxième partie du film. Ce changement est illustré lorsque Cléo essaie des chapeaux dans un magasin. Alors qu'elle essaie des chapeaux, on la voit au travers du reflet de la vitrine et des miroirs (les petits détails de la mise-en-scène). Alors que la caméra, à l'extérieur de la fenêtre, se déplace pour la garder toujours dans le cadre (par le moyen de traveling que Varda adore) des reflets de la vie présente dans la rue se reflètent sur l'image de Cléo de l'autre côté de la vitrine. Varda par ses images superposées montre comment Cléo va prendre conscience de la vie qu'elle ignorait jusqu'au là. Ainsi, Cléo comme la protagoniste principale passe de statut de l'objet de vision à celui de sujet de vision, de femme que l'on regarde à la femme qui regarde.

Agnès Varda faisait parties des cinéastes qui a tourné avant, pendant et après la vague féministe du cinéma. Tout en restant une féministe engagée, elle met devant la scène « la femme »- son image, sa beauté, son corps, ses désirs etc.- plutôt que les propos féministes. Cette étude sur le cinéma d'Agnès Varda m'a permis de proposer qu'un aperçu sur le portrait de « la femme » tel qu'elle le voyait. Elle nous a laissé un héritage culturel riche sur le changement qui a eu lieu chez les femmes et sur la façon selon laquelle elles se voyaient dans la société de 1950 à 2018, à nous de poursuivre.

## Bibliographie

- Aldstadt, David, and Jean-Louis Hippolyte. *Septième art*. Cengage Learning, 2007.
- Bradshaw, Peter. 2019. "Greatest of the great- Agnes Varda : the eternally youthful soul of the world cinema." *The Guardian*, dernière visite 5.15.2022. <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/29/agnes-var-da-french-new-wave>
- Brioude, Mireille. "Agnès Varda: Les chemins de la création." *Sens public* (2009).
- Chetcuti, Natacha. "De «On ne naît pas femme» à «On n'est pas femme». De Simone de Beauvoir à Monique Wittig." *Genre, sexualité & société* 1 (2009).
- Fabre, Clarisse. "Agnès Varda, réalisatrice pionnière de la Nouvelle Vague, est morte." *Le Monde* (2019) [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/29/la-realisateur-agne-s-var-da-pionniere-de-la-nouvelle-vague-est-morte\\_5443036\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/29/la-realisateur-agne-s-var-da-pionniere-de-la-nouvelle-vague-est-morte_5443036_3246.html)
- Fiant, Antony, Roxane Hamery, and Éric Thouvenel, eds. *Agnès Varda: le cinéma et au-delà*. Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Mamiko, Masuda. "Le regard des femmes cinéastes sur la femme dans la société française contemporaine: fonction du discours cinématographique féminin dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini." PhD diss., Paris 8, 2017.
- Mulvey, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema." *Media and cultural studies: Keywords* (2006): 342-352.
- Rousset, Aurore. "Agnès Varda, portrait d'une artiste engagée." *Marie Claire* (2019) <https://www.marieclaire.fr/agnes-var-da,1240102.asp>
- Schiebinger, Londa, ed. *Feminism and the Body*. OUP Oxford, 2000.
- Smith, Alison. *Agnès Varda*. Manchester University Press, 1998.
- Stam, Robert. *Film theory: an introduction*. John Wiley & Sons, 2017.
- Vancheri, Luc. "Les cabanes d'Agnès Varda: de "l'échec" au "cinéma"." In *Les cabanes de Varda: de l'échec au cinéma*, pp. p-121. campanotto, 2010.
- Willis, Louise-Paul. "Laura Mulvey 40 ans plus tard." (2018)

