

Les plages d'Agnès ou une pendule sans aiguille

(Conférence prononcée au colloque « Agnès Varda ou la modernité »)

Carl Havelange

Liège, 3 avril 2009

Lorsque, il y a quelques mois, Geneviève van Cauwenberge m'a proposé de participer à ces journées d'études consacrées à Agnès Varda, j'ai d'abord refusé, puis longuement hésité. D'aucune manière, je ne suis spécialiste des études cinématographiques – j'en connais mal et les enjeux et les méthodes -, et je ne suis pas non plus particulièrement familier de l'œuvre de Varda. Je ne suis même pas - oserais-je l'avouer-, un cinéphile averti. Geneviève, d'ailleurs, le sait bien qui parlait à mon propos, il y a quelque temps, d'une culture cinématographique de cine-club de banlieue. Alors quelques films de Varda, sans doute, vus un peu au hasard et dont deux d'entre eux, au moins, m'ont durablement marqués : « rue Daguerre » et « les glaneurs et la glaneuse ».

J'étais bien mal embarqué, vous en conviendrez. Peut-on, me disais-je, faire fi de l'incompétence au nom de l'amitié et progresser ainsi, tranquillement, sur un nouveau chemin d'imposture ? Au moins, pensais-je, Geneviève pourra-t-elle me tuyauter, me fournir cassettes et DVD, et m'indiquer l'essentiel ou une sorte de *digest* de la littérature critique consacrée à Varda. Oui, oui, bien entendu, m'assurait-elle, mais sans pour autant rien me transmettre, ni films, ni textes ! Je pestais sans rien dire, non pas contre Geneviève, mais surtout contre moi-même, contre cette désastreuse propension que j'ai à me mettre dans des situations impossibles.

J'en étais là dans mes réflexions quelque peu atrabilaires lorsque, en décembre dernier, j'eus l'occasion de voir, un peu par hasard, le dernier film de Varda, « Les plages d'Agnès », qui venait juste de sortir en salles.

J'ai vu ce film, donc, le dernier – dernier, il l'est au sens de « dernier en date », mais aussi au sens d'ultime, puisque Varda prétend qu'elle n'en fera plus d'autres, préférant consacrer maintenant son temps à des installations photographiques ou vidéo -, j'ai vu ce film, donc, et j'en ai été bouleversé, comme happé malgré moi dans un univers extrêmement familier et dont la familiarité s'imposait, se dévoilait, se révélait littéralement à moi à mesure que le film progressait.

Une fois mon émotion apaisée, je me dis que je tenais enfin un fil pour répondre, vaille que vaille, à l'invitation de Geneviève : parler « des plages », et rien que « des plages », sans chercher, en quelques semaines, à combler l'abîme de mon inculture, sans chercher même à m'informer ni à voir ou à revoir d'autres films, simplement me laisser habiter et bercer par les plages, sachant que Geneviève apporterait, dans notre intervention, son regard autrement plus averti que le mien.

Je lui fis part de mes intentions ; elle en fut d'accord et nous trouvâmes aussitôt un titre à donner à notre intervention : *Mémoire, fragments, devenir*. Maintenant, après avoir tenté cette traversée, je proposerais un autre titre : *Les plages d'Agnès ou une pendule sans aiguille*, clin d'œil à un moment du film où Varda montre et dit quelques mots de ces objets, reçus en cadeau ou chinés dans des brocantes, qui font partie de son univers familier, dont cette pendule qui trône en permanence dans le salon de la rue Daguerre.

Mais n'anticipons pas et procédons par ordre. A ceux qui n'ont pas vu le film, je voudrais d'abord en montrer les premières minutes, le pré-générique, le générique et le post-générique, quelques minutes introductives absolument éclairantes et, me semble-t-il, d'une extraordinaire maîtrise à la fois rhétorique et cinématographique.

Dès les premières phrases, tout est dit : « Je joue le rôle d'une petite vieille, rondouillarde et bavarde, qui raconte sa vie. Et pourtant, ce sont les autres qui m'intéressent vraiment et que j'aime filmer. Les autres ! Qui m'intriguent, me motivent, m'interpellent, me déconcertent, me passionnent. Cette fois-ci, pour parler de moi, j'ai pensé : Si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages. Moi, si on m'ouvrait, on

trouverait des plages ». Tout est dit, non pas du film, bien entendu, mais du dispositif d'intentions qui en rend possible la génération.

C'est une écriture de soi, donc. Le propos auto-biographique est d'emblée manifesté, mais il est aussi comme projeté hors de lui-même ou orienté dans une triple direction, dirais-je, d'extériorité.

Extériorité à soi, tout d'abord, épreuve ou pudeur – épreuve *et* pudeur -, de la distanciation -, le « rôle » d'une « petite vieille, rondouillarde et bavarde, qui raconte sa vie ». Jeu d'acteur et de construction qui permet et, à la fois, justifie tous les registres d'invention formelle et narrative en quoi le film se décline, ainsi tendu, du début à la fin, sur un fil d'expérimentation qui en fait l'intérêt, l'audace et la nouveauté. C'est là, sans doute, une des caractéristiques les plus notables chez Varda : mettre le thème du passé et de la perte au service d'une invention narrative et formelle qui trouve ici, assurément, comme un point d'aboutissement. C'est cette idée que nous voulions traduire, dans notre premier titre, en y faisant figurer le mot « devenir ». La convocation du passé, où l'évocation du deuil, si constantes, ouvre somme toute un chemin de présence dont la permanente nouveauté confère à la mémoire elle-même, chez Varda, une place si singulière. Le passé comme modalité de la présence : « Je me souviens pendant que je vis », dit Varda pour conclure son film ! C'est un des éléments que je voudrais explorer, tantôt, en examinant un peu plus attentivement la manière dont, cinématographiquement, le passé, le souvenir, la mémoire, sont traités.

Extériorité à soi, disais-je, par le jeu de la *comédie*, de la mise en scène, de la distanciation. Mais **extériorité de l'écriture autobiographique**, également, dans l'adressage revendiqué de l'intérêt, du propos et du regard. Parler de soi, somme toute, est encore une manière, fût-elle apparemment contradictoire, de parler des autres et de tourner le regard vers eux. « Et pourtant », dit Varda, manifestant par cet adverbe la contradiction, seulement apparente, du propos, « et pourtant », dit-elle, cessant de marcher à reculons et se dirigeant maintenant, face caméra, vers le spectateur, « et pourtant, ce sont les autres qui m'intéressent vraiment et que j'aime filmer ». « Les autres ! », insiste-t-elle, « qui m'intriguent, me motivent, m'interpellent, me déconcertent, me passionnent ». Soit, donc, comme instrument d'une célébration

d'autrui : c'est également une constante de ce film et, sans doute, de toute l'œuvre de Varda. On en trouve sans cesse la trace, qui déjoue systématiquement le risque de clôture porté par le propos autobiographique. Ainsi, par exemple, dès le début du film, sur un mode mineur, mais combien suggestif, l'interview tout en bienveillante ironie de l'actuel propriétaire de sa maison d'enfance à Bruxelles, singulier et délicieux collectionneur de trains électriques... « Côté maison d'enfance, c'était loupé », conclut-elle à la fin de la scène, retrouvant pourtant quelque chose d'une enfance indéfiniment prolongée chez ce doux septuagénaire.

Mais à chaque pas, également, au fil de ce film dont on pourrait évidemment – mais tel n'est pas mon propos –, longuement commenter la dimension à la fois célébrative et commémorative, des grandes figures qui ont croisé la vie de Varda, Jean Vilar et bien d'autres, à tous ceux, anonymes, qui émerveillent son quotidien ou son cinéma, les commerçants de la rue Daguerre, les veuves de Noirmoustier, les « justes » de la deuxième guerre mondiale, les militantes féministes des années '70, en passant, et toujours repassant, par Jacques Demy, bien entendu : « ... il n'y pas de larmes, il n'y a pas de fleurs, de roses et de bégonias que je ne jette pour Jacques. Il est le plus cher des morts ».

Soi comme personnage distancié et théâtralisé ; soi comme mouvement vers autrui, ensuite, et **soi comme extériorité**, enfin. « ... j'ai pensé : Si on ouvrait les gens, on trouverait des paysages. Moi, si on m'ouvrait, on trouverait des plages ». Plages ou paysages ! Voilà un des motifs les plus intéressants et les plus forts du film, décliné ainsi en une formulation faussement ingénue et presque enfantine dont Varda a le secret. L'intériorité (« si on ouvrait les gens ») se retourne comme un gant et se donne à comprendre, à saisir, au moyen de la figure même de l'extériorité : le paysage, en effet, tout paysage, l'idée même du paysage, se définit par cette qualité d'extériorité. Quelque chose qui n'est pas « soi », qui se donne d'abord par cette évidence de ne pas être soi, quelque chose d'« extérieur ». Extériorité ambiguë, certes, puisque en même temps, le paysage n'existe que dans la relation qui l'unit au regard. En ce sens, c'est un lieu de projection, d'incarnation, d'expression ou, pourrait-on dire, d'objectivation. Voilà, assurément, tout l'intérêt de la métaphore et qui déborde de loin le simple prétexte d'un fil conducteur – quelle qu'en soit par ailleurs la justesse –, qui serait simplement

biographique. Métaphore, en outre, et ce n'est pas son moindre intérêt, d'emblée installée dans le registre du visuel : un paysage est d'abord donné à voir. Ainsi le paysage, comme opérateur symbolique d'un processus d'extériorisation, le paysage comme méthode, donc, suggère-t-il en même temps l'aptitude de l'image à mettre cette méthode en travail.

Le paysage est la figure rhétorique et l'ancrage visuel d'une conception de soi comme extériorité. C'est aussi, bien entendu, un système de localisation, succession des lieux, les bords de mer, qui font repère dans la vie de Varda et rendent possible une mise en récit librement chronologique : les plages de la mer du Nord, Sète, Noirmoustier, les plages de Californie. Le paysage, somme tout, dit l'espace « propre » : c'est, en son sens le plus ancien, une « entité d'occupation humaine ».

Mais le paysage ne dit pas le temps. Au contraire, il paraît presque en nier le passage. Varda le dit, d'ailleurs, plus loin dans le film (10 :36) : « Le temps est passé, et passe, sauf sur les plages qui n'ont pas d'âge ». J'y reviendrai. Pour l'instant, je voudrais insister surtout sur la « figuration visuelle » du temps par le biais des miroirs, des reflets – thème cher à Varda, mais ici systématisé en une magnifique formule cinématographique que donne à voir le pré-générique : l'évanescence, la fugacité, la fragmentation du reflet dans la permanence et l'unité du paysage.

Sans doute que c'est là, aussi, manière d'esquive, de pudeur et, encore, procédé de distanciation : « Je crois que je fais un peu exprès avec mon foulard, mais c'est rigolo, non ? Parce que j'espère tellement qu'à un moment, ça va faire ça et tout ce que tu auras à filmer, ce sera ça ! C'est ça mon idée, mon idée du portrait ! Que je sois devant des miroirs foutus et derrière des foulards ».

Mais les reflets dans ces « miroirs foutus », qui disent, joyeusement, la perte et l'irréparable, indiquent aussi, plus gravement, les conditions tragiques de la mémoire et du souvenir. « Mes souvenirs », dira-t-elle encore, bien plus tard dans le film, marchant à reculons sur la jetée d'une digue californienne et entourée de jeune skate-boarders, « mes souvenirs m'entourent comme des mouches qui s'embrouillent. Je ne sais pas, j'hésite à me souvenir de tout ça. Je ne veux pas ». Et encore, presque à la fin du film : « Je

l'ai déjà dit, les souvenirs sont comme des mouches qui virevoltent, des bouts de mémoire en désordre ».

Permanence des lieux et fugacité de la vie ; image et reflet ; présence et absence ; unité et fragmentation : tout le film est construit comme une question indéfiniment reposée autour de cette antinomie diversement déclinée, un jeu d'assemblage entre les lieux et les temps dont le pré-générique donne à voir les règles, le dispositif.

Un jeu, soutenu par une question et la volonté d'y répondre, le jeu tragique de perdre, d'avoir perdu, et d'être là, pourtant, le jeu d'être soi-même à la fois paysage et reflet, présence et souvenir, un jeu purement cinématographique et d'une éblouissante maîtrise dont l'installation des miroirs sur la plage révèle, d'emblée, le sens et les règles.

Un jeu, un dispositif, une forme, donc, mais – c'est le génie de Varda - une forme qui, pour rigoureuse qu'elle soit, ne s'échoue jamais dans le formalisme. Car la forme, comme système d'expériences qui sans cesse se réinvente, est toujours productrice d'autre chose qu'elle-même, d'un ensemble de significations qu'elle contient, mais qu'elle transcende également, qu'elle accompagne, qu'elle expérimente, qu'elle découvre et qu'elle manifeste, enfin, en un régime d'émotion qui lui confère sa pleine vérité, sa pleine puissance au regard de quoi, finalement, le dispositif s'efface. On en trouve un premier exemple – magnifique - dans ce pré-générique où l'exposé du dispositif se fait, déjà, producteur d'une intense émotion. C'est, vous l'aurez noté, le souvenir du lit des parents et de l'armoire de la mère au regard d'une moulure de bois encadrant l'un des miroirs posés sur la plage, le son d'une porte qui grince, la musique de l'enfance et la symphonie de Schubert – la symphonie inachevée, bien sûr -, qui se lève, ample et somptueuse, sur l'image de Varda, multipliée et fragmentée par le mouvement d'une improbable et triple psyché dont elle fait jouer les charnières. Il y a, dans ces quelques secondes de pur cinéma, à la fois surcharge de mots et de sens, et surcharge de silence, la place ouverte d'une émotion qui conduit au plus profond de soi.

Le reflet, le fragment : c'est évidemment l'une des thématiques et l'un des instruments principaux du cinéma de Varda. Le fragment – qui indique à la fois la brisure, la perte, cela seul qui subsiste, partiel, meurtri, la trace – les traces -, d'une

disparition – la collection obsessive de ces traces -, la collection des traces, des fragments, des reflets, donc, suggère à la fois la promesse, sinon la possibilité, d'une reconstitution. Le cinéma de Varda, dès lors, correspond à ce travail de mosaïste qui collectionne et assemble les fragments épars d'une vie pour en constituer – et sans cesse reconstituer -, le tableau à la fois sensible et intelligible. Geneviève vous parlera, plus longuement et bien mieux que je ne puis le faire, de ce travail du reflet et du fragment, jeu d'emboîtement des images et des narrations qui circonscrit une poétique à nulle autre pareille. Pour ma part, je voudrais insister seulement sur un aspect qui me paraît particulièrement significatif et qui me permettra de conclure rapidement mon intervention. Le travail de mémoire à quoi Varda se livre, ce travail d'assemblage des fragments et des reflets, ce travail de mosaïste, donc, procède, toujours, de l'emboîtement, de la juxtaposition et, finalement, du brouillage des temporalités. On peut très facilement en repérer les diverses procédures : superposition et associations d'images appartenant à des temps différents, recomposition fictionnelle du passé, présence physique de la narratrice dans ces scènes recomposées (ainsi, par exemple, lorsque la Varda d'aujourd'hui croise sur les berges de la Seine la jeune Varda jouée par une actrice), etc. Quel que soit le procédé, il y a toujours ceci : la mise en co-présence de temps distincts et, apparemment, inconciliables, passé, présent, et futur, les vivants et les morts assemblés en une même mosaïque, en un même tableau, la collection éparse et déchirée des reflets, des fragments, recollée dans la cohérence imaginaire d'une seule vue, d'un tableau anachronique ou, plutôt, uchronique, comme l'on parle d'utopie.

Et l'on retrouve ainsi, autrement, ce que je tentais de formuler tantôt à propos du paysage. Car l'évocation du paysage, chez Varda, ne correspond pas seulement à ce principe d'extériorité que je disais. Varda, paysagère d'elle-même et de sa vie, assemble non seulement les lieux, mais aussi les temps en un même tableau, une même mosaïque sans cesse recomposée. Alors, cette idée de paysage – des plages tout particulièrement -, cette idée du paysage comme ce lieu sur quoi le temps n'a pas prise, prend ici tout son sens. Le « devenir-paysage » du récit autobiographique est la réponse que Varda apporte au problème du deuil, de la perte, de la séparation, de la finitude. Réponse proprement cinématographique : c'est à la fois un jeu, un exercice philosophique et une leçon de cinéma. Et c'est aussi une *définition* du cinéma selon Varda. Souvenez-vous : tous les bords de mer, toutes les plages, sont filmées « en tant que telles ». Toutes, sauf une. Une

seule plage, en effet, procède d'une fictionnalisation ludique et surréaliste dont Varda a le secret : c'est, dans la rue Daguerre, pour l'occasion recouverte de sable et transformée en décor balnéaire, cette longue scène où l'on voit toute l'équipe de production, affairée devant ses bureaux, ses téléphones, ses écrans, ses caméras, témoigner d'une si gracieuse et poétique façon de ce qu'est le cinéma : une mémoire, devenue paysage, et sur quoi le temps n'a plus prise – *une pendule sans aiguille*.