



HAL
open science

Les sympathies politiques d'Agnès Varda

Sylvain Dreyer

► **To cite this version:**

Sylvain Dreyer. Les sympathies politiques d'Agnès Varda. Agnès Varda Light and Shadow / Luz e Sombra, 2022. hal-04117235

HAL Id: hal-04117235

<https://hal.science/hal-04117235v1>

Submitted on 5 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Les sympathies politiques d'Agnès Varda

Sylvain DREYER

ALTER / Université de Pau

Agnès Varda, cinéaste politique ? Un tel énoncé a de quoi surprendre : la réalisatrice n'a jamais utilisé son cinéma dans une stratégie directement militante, comme ont pu le faire des cinéastes comme Joris Ivens, Chris Marker ou Jean-Luc Godard, dont plusieurs films adoptent des positions frontalement ouvriéristes et tiers-mondistes, dans une optique marxiste, voire maoïste. Même si elle est marquée à gauche (rappelons que le groupe informel « Rive gauche » qu'elle forme avec Chris Marker ou Alain Resnais, renvoie autant à la géographie parisienne qu'à un marquage politique), Varda pratique avant tout un cinéma-essai qui revendique la subjectivité, l'ironie et la poésie – autant de qualités apparemment peu compatibles avec une visée idéologique.

Et pourtant... Au vu de l'ensemble de sa filmographie, la politique n'est jamais loin, parfois sur le mode de la simple allusion – comme le personnage du soldat joué par Antoine Bourseiller dans *Cléo de 5 à 7*, dont on apprend qu'il est appelé en Algérie – ou de manière plus explicite. Ainsi, plusieurs de ses films embrassent les luttes des années 1960 et 1970, à l'époque où « le fond de l'air est rouge », pour reprendre le titre du film-bilan de Chris Marker (1978). Ces films dressent avec précision la carte des « sympathies politiques » de Varda : le mouvement hippie et contestataire (*Oncle Yanco* en 1968 et *Lions love* en 1969), l'opposition au régime des colonels en Grèce (*Nausicaa*, 1970), le féminisme (*Réponses de femmes* en 1975 et *L'une chante, l'autre pas* en 1977¹) ou la minorité des Chicanos de Los Angeles (*Mur murs* et *Documenteur* en 1981). Fait notable, le thème politique apparaît aussi bien dans les films documentaires que les films fictionnels – autant de réalisations qui dessinent en creux le portrait d'une cinéaste qui enregistre avec la précision d'un sismographe les secousses qui tentent, l'une après l'autre, d'ébranler le vieux monde.

Si la politique surgit en général par la bande, comme un arrière-plan des films de fiction ou comme un contexte documentaire, deux films majeurs se distinguent pourtant de cet ensemble en se plaçant directement sur le terrain idéologique et en s'emparant de deux mouvements ouvertement socialistes : *Salut les Cubains* en 1963 et *Black Panthers* en 1968. Ces deux films posent de manière éclatante une question qui reste latente dans les autres films de Varda, celle de la difficile dialectique entre l'enjeu politique et la pratique esthétique, entre le mouvement collectif et la singularité de la cinéaste. Comment Varda tente-t-elle de concilier, à travers l'évocation de la révolution castriste et du Black Panther Party, deux impératifs contradictoires : à la fois convaincre le spectateur occidental du bien-fondé de ces luttes, et lui laisser une liberté de jugement à même d'éviter tout embrigadement idéologique ? Si *Black Panthers* se met explicitement au service d'une cause, Varda élabore dans *Salut les Cubains* un projet filmique original, qui offre l'exemple d'un nouveau type de « propagande non assertive ». Autrement dit, ces deux films permettent d'observer précisément l'oscillation entre la politique comme *thème* et la politique comme *forme*.

¹ Voir à ce sujet l'étude de Brigitte Rollet. ROLLET : 2009.

***Black Panthers* ou l'impératif politique**

Tout au long des années 1960, la France connaît une séquence politique effervescente, tant sur le plan national qu'international, avec les derniers sursauts de la lutte anticoloniale – la guerre d'Algérie se termine en 1962 – et l'essor des mouvements anti-impérialistes qui soutiennent notamment les Cubains et les Vietnamiens. Cette séquence culmine en 1968, lorsque plusieurs révoltes étudiantes et ouvrières secouent la France, mais aussi l'Europe, le Japon et les Etats-Unis. La carrière cinématographique de Varda, qui vit alors avec Jacques Demy à Los Angeles, témoigne de ce contexte « soixante-huitard », avec sa participation au projet collectif *Loin du Vietnam* (1967) et surtout avec le tournage de *Black Panthers* (1968).

Loin du Vietnam est un film majeur du cinéma militant français, véritable coup d'envoi d'une décennie de cinéma militant. Il rassemble sous la supervision de Chris Marker une cinquantaine de professionnels, dont plusieurs cinéastes en vue comme Alain Resnais, William Klein, Joris Ivens et Jean-Luc Godard. Le collectif se réunit au début de l'année 1967 pour définir les contours de ce projet collectif, les plans sont tournés en avril et juin 1967, en plus de l'utilisation de films déjà tournés et d'archives, et le film sort en décembre². Varda présente sa séquence en ces termes :

Mon sketch sera une femme qui vit à Paris et fait un petit délire, confondant la démolition des vieux quartiers du 20^{ème} avec un bombardement américain sur Hanoï et les trous des trappes d'égouts avec les trous d'hommes où se cachent les Viets. Dans une panique mentale, elle prend conscience que cette guerre lointaine contraste tragiquement avec son milieu modeste et bien rangé³ !

Finalement, Marker choisit de ne pas conserver la séquence réalisée par Varda et montée par Jacqueline Meppiel, même si les images de l'édification d'une digue par des Vietnamiens, tournées dans un terrain vague de la Porte dorée, sont utilisées par Godard dans son propre sketch intitulé « Camera Eye ». La décision de Marker est compréhensible – la séquence fictionnelle proposée par Varda jure avec un ensemble qui relève du documentaire militant – mais Varda ressent une certaine amertume et revendique la nature profondément personnelle de sa démarche cinématographique : « Des personnalités fortes et intelligentes réunies en groupe ne sont pas forcément les plus aptes à transmettre une émotion, ni les plus efficaces pour signaler l'urgence des prises de conscience⁴. »

Varda semble tirer les leçons de cette expérience quelques mois plus tard lors de la réalisation de *Black Panthers*, un film travaillé en profondeur par l'« urgence » et la « prise de conscience », qui allie enjeu collectif et approche personnelle. Ce « reportage réalisé par Agnès Varda », selon les termes du générique, documente précisément les actions menées par les Panthères lors du procès de Huey Newton. Ce leader de la cause noire est accusé du meurtre d'un policier lors d'une fusillade survenue dans la nuit du 27 au 28 octobre 1967 et risque la peine de mort. Varda, par l'entremise de Tom Luddy, suit avec son équipe les manifestations et les rassemblements qui se tiennent dans les rues et les parcs d'Oakland durant l'été 1968. Varda capte ainsi en 16mm l'apogée des Black Panthers, qui ont réussi en deux ans à créer un parti structuré et organisé, un journal baptisé *The Black Panther Party For Self-Defense* et une organisation paramilitaire avec uniforme et port du fusil. Quelques mois

² VERAY : 2004.

³ VARDA : 1994, p. 92.

⁴ *Id.*, p. 93.

plus tard, le BPP est décapité suite à la répression organisée par J. Edgar Hoover, le directeur du FBI : des dizaines de militants sont abattus par la police et plusieurs centaines sont emprisonnés.

Comme dans la plupart des documentaires de Varda, la voix *over* est assurée par la cinéaste, mais cette fois sans utilisation de la première personne : le commentaire se contente de traduire les propos des Panthères et de donner des informations sur l'histoire et l'actualité du mouvement. Le ton se fait frontalement politique, apparentant le film à une œuvre d'agit-prop, avec un versant émotif basé sur la dénonciation des répressions policières et un versant plus théorique : « Les activistes noirs préparent leur révolution. (...) La pelouse du Palais de justice est un forum où l'on commente Mao, où l'on enseigne le programme des Panthères ». Quand le commentaire s'efface, Varda donne largement la parole aux Panthères, en enregistrant plusieurs discours et interviews des principaux chefs : Huey Newton (filmé dans sa prison), Bobby Seale, Stokely Carmichael et Kathleen Cleaver. George Wright énonce les dix points du programme du BPP, alors que le montage donne à voir des images qui viennent confirmer sa légitimité.

Par-delà ces revendications, les préoccupations de Varda apparaissent en creux, notamment l'attrait pour la musique et la question féminine. L'interview de Kathleen Cleaver, le plus long de tout le film, permet d'exposer la place des femmes dans le mouvement et l'importance des signes de la libération que sont les chevelures et les vêtements. Un autre Français proche du BPP, Jean Genet, insiste lui aussi dans ses articles puis dans *Un captif amoureux*⁵ sur la mode vestimentaire et capillaire des activistes noirs, qu'il présente comme une forme de victoire symbolique. Enfin, le film se clôt sur une unique note ironique, sous la forme d'un argument de rétorsion qui vise la police après une attaque contre le siège du BPP à Oakland. Varda filme les posters de la façade constellée d'impacts de balles et dit : « Le geste magique de tuer une image est soi-disant l'apanage des peuples primitifs et colorés. » *Black Panthers* représente donc le seul film directement politique dans toute la filmographie de la cinéaste : le style personnel si reconnaissable de Varda – qu'elle nomme elle-même « cinécriture » – y apparaît comme effacé, emporté par l'urgence de la lutte. Pourtant, quelques cinq ans auparavant, Varda réalisait *Salut les Cubains*, qui représente un sommet dans l'œuvre de Varda : un modèle d'équilibre entre impératif politique et singularité stylistique, et un exemple de l'invention d'une *forme* politique.

***Salut les Cubains* ou l'engagement critique**

Au début des années 1960, Varda appartient à une génération d'artistes et intellectuels français séduite par Cuba, qui incarne alors l'utopie d'une « révolution dans la révolution⁶ ». Plusieurs écrivains, artistes et journalistes se rendent alors à La Havane et s'attachent à véhiculer une image positive de l'île : Gérard Philippe, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Françoise Sagan, Marguerite Duras ou Jorge Semprun⁷. De même, plusieurs cinéastes français comme Chris Marker (*Cuba si* en 1961) et Armand Gatti (*El otro Cristobal* en 1963)⁸ sont invités par l'ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), qui pratique une véritable « diplomatie du cinéma⁹ ». À la fin de l'année 1962, Varda se rend à Cuba en

⁵ GENET : 1986.

⁶ DEBRAY : 1967.

⁷ VERDÈS-LEROUX : 1991.

⁸ DREYER : 2013.

⁹ BERROCAL : 2006.

compagnie de Jacques Ledoux et enregistre les balbutiements de la révolution¹⁰. Le directeur de l'ICAIC, Alfredo Guevara, évoque le séjour de Varda en ces termes :

Elle fut, il y a quelques mois, l'invitée de l'ICAIC et put ainsi faire connaissance avec notre mode de vie, voyageant dans différents points de l'île, en contact avec différents milieux sociaux, [...] à partir d'une seule idée pourtant sans limites : créer en toute indépendance et en toute plénitude¹¹.

Sur place, elle bénéficie de l'aide de Saúl Yelín, chargé des relations internationales de l'ICAIC, de Sara Gómez, cinéaste, et de Selma Diaz, architecte¹². Munie d'un Leica et d'un Rolleiflex, elle prend environ 2500 photos en noir et blanc dans l'idée de faire un film. À son retour elle les refilme au banc-titre et les accompagne d'un commentaire en voix *over*.

Par-delà les garanties affichées d'« indépendance », comment les autorités cubaines ont-elles perçu le film de Varda ? Un début de réponse apparaît sous la plume de Gustavo Arcos Bergnes. L'ambassadeur de Cuba en Belgique, affirme dans une lettre adressée à Varda : « [Votre] film est non seulement une *œuvre d'art*, mais il représente également une aide précieuse pour Cuba et la Révolution, sous la forme de la *propagande la plus subtile et amicale*¹³ ». Effectivement, *Salut les Cubains* ressemble à certains égards à un film de propagande : il comporte plusieurs développements historico-politiques rappelant les grands moments de la geste castriste, de la conquête du pouvoir à la mise en place de mesures comme la réforme agraire ou la campagne d'alphabétisation. Mais comment le film parvient-il à s'inscrire dans l'oxymore d'une propagande « subtile et amicale » ? Peut-être grâce au déplacement générique opéré par *Salut les Cubains*, qui participe à la fois du *témoignage engagé* et du *film de voyage*. D'un côté, Varda entend apporter une information de première main sur les aspects politiques, économiques et culturels du pays ; de l'autre, elle manifeste l'enthousiasme suscité par sa rencontre avec le peuple cubain. Alors que la plupart des films pro-castristes comme ceux de Roman Karmen ou de Joris Ivens affichent un ton directement politique, *Salut les Cubains* investit ce qui est d'habitude laissé de côté par le discours militant, grâce à une approche subjective, ironique et poétique de la révolution cubaine.

D'abord, *Salut les Cubains* ne se donne pas à voir moins comme un banal documentaire, mais comme un « point de vue documenté », à l'image des films de Chris Marker, grâce à une voix *over* à la première personne, tour à tour poétique, ironique ou fantaisiste. *Salut les Cubains* représente l'équivalent filmique d'un carnet de voyage ou d'un album de photos : le montage paratactique est le garant d'une expérience personnelle, désordonnée et authentique. Mais Varda va plus loin : la voix *over* fait entendre une « double première personne », sous la forme d'un dialogue entre une voix féminine (Varda) et une voix masculine (Michel Piccoli). Ainsi, le commentaire ne tente jamais d'imposer une parole d'autorité : la réalité cubaine ne peut être perçue qu'à travers une (double) subjectivité.

Autre écart : tout au long du film, le thème politique est généralement éclipsé par le thème de l'art, Varda témoignant avant tout de son admiration pour la culture cubaine. Ainsi, trois scènes de danse (Benny Moré, les miliciens, le chachacha dans les jardins de l'ICAIC) sont l'occasion de souligner la sensualité des corps. La danse est restituée par un

¹⁰ CHEROUX et ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA : 2015.

¹¹ Lettre à M. Mounier, directeur du Département courts-métrages chez Pathé, 21 août 1963, archives Ciné-Tamaris, citée par BASTIDE : 2004, p. 46.

¹² Entretien avec Selma Diaz, La Havane, août 2008.

¹³ Lettre du 17 janvier 1964, archives Ciné-Tamaris, consultées en juin 2006.

enchaînement rapide (jusqu'à seulement trois photogrammes entre chaque coupe), parfois avec fondus enchaînés, de photographies prises depuis un même point de vue. La succession des images obéit au rythme de la musique, la coupe correspondant à un battement du tempo : Varda élabore ainsi une forme novatrice de *montage dansé*. Elle insiste aussi sur l'essor de la littérature et des arts plastiques, en faisant le portrait de peintres et d'écrivains (Nicolas Guillén, Roberto Fernández Retamar, Alejo Carpentier, Raúl Milián, René Portocarrero et Wilfredo Lam) et en évoquant la naissance de la cinématographie cubaine, par l'insert de photogrammes de films comme *El joven rebelde* de Julio García Espinosa (1961), *Las doce sillas* de Tomás Gutiérrez Alea (1962) ou *El otro Cristóbal* d'Armand Gatti (1963).

L'intérêt du film se situe enfin dans sa capacité à restituer l'étrangeté de la révolution cubaine aux yeux du public français, par un travail à la fois *iconique* et *ironique*. Le film manifeste en effet la coupure entre l'ailleurs et l'ici, l'avant et l'après, le moment de la prise de vue et le temps du montage. *Salut les Cubains* s'ouvre en effet sur le vernissage d'une exposition de photos sur Cuba au Quartier latin. L'île est ensuite abordée par des images fixes de Varda, mais ces clichés photographiques sont encore accompagnés de clichés culturels : le commentaire *over* égrène une suite de stéréotypes sur les barbes, les cigares et le paradis socialiste. Ces stéréotypes sont ensuite mis à distance par l'irruption de l'ironie : ironie suggérée par l'antiphrase (ces clichés ne sauraient restituer la vérité de Cuba) ou ironie explicite (passage des barbes des *barbudos* à la barbe à papa). Cet incipit fonctionne selon un jeu formel sur l'image fixe et l'image animée : les plans mobiles du générique parisien s'immobilisent à plusieurs reprises par des arrêts sur image, alors que la découverte progressive de Cuba est restituée par des images fixes, que le montage va progressivement animer. Après la manifestation de ces différents écarts, le film peut commencer à aborder frontalement la réalité cubaine.

Ainsi, l'approche irrévérencieuse de Varda constitue clairement une rupture par rapport au genre « retour de pays socialiste¹⁴ ». Par-delà l'oxymore d'une « propagande subtile et amicale », Varda propose une véritable synthèse entre enjeux collectifs et expérience personnelle. Certes, elle relaie bien la propagande castriste, mais elle tente aussi de dialectiser slogans idéologiques et liberté critique, rhétorique politique et invention formelle. La subjectivité affichée, l'ironie et l'intérêt pour les artistes cubains apparaissent donc moins comme une façon de tourner le dos à la politique que comme une *extension* du champ politique.

Fidélités politiques

Au cours des années 1970, après quinze ans d'agitation politique intense, l'impératif de l'engagement semble s'estomper sous l'effet de la répression ou des désillusions : ainsi, le mouvement des Black Panthers est sévèrement combattu aux Etats-Unis et la plupart des intellectuels se détournent du régime castriste au moment où ils « découvrent » ses dérives autoritaires. Que reste-t-il alors des certitudes politiques des années 1960 ? Varda, dans ses films testamentaires, souligne le contexte politique de *Salut les Cubains* et de *Black Panthers*. Revenant sur cette époque, elle regrette l'évolution des Black Panthers et constate que « leurs chefs les ont trahis¹⁵ ». A propos de Castro, elle insiste dans toutes ses œuvres récapitulatives ou testamentaires (le livre *Varda par Agnès* en 1986 ou les films comme *Les Plages d'Agnès* en 2008 et *Varda par Agnès* en 2019) sur une photo prémonitoire, prise lors de sa rencontre

¹⁴ HOURMANT : 2000.

¹⁵ VARDA : 1986, p. 95.

avec le *líder máximo* : « J'ai vu un géant avec des ailes de pierre ». De fait, à partir des années 1980, la focale de Varda se déplace, délaissant les mouvements offensivement révolutionnaires au profit d'une attention envers la pauvreté et la marginalité provoquées par un capitalisme (provisoirement ?) triomphant. Cette attention apparaît aussi bien dans *Sans toit ni loi* (1985) que dans *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), *Deux ans après* (2002) ou *Agnès de ci de là Varda* (2011), quatre films qui manifestent une forme de fidélité de Varda à ses sympathies politiques. Et on se prend à rêver de Varda descendant de son nuage pour filmer les Gilets jaunes en France et le mouvement Black Lives Matter aux Etats-Unis...



« Un géant aux ailes de pierre »
Photogramme extrait de *Salut les Cubains*, 1963

BIBLIOGRAPHIE

- BASTIDE, Bernard (2004), « La cinéphotographie d'Agnès Varda », in *De la photographie au cinéma, quelles passerelles ?*, Ajaccio, Centre méditerranéen de la photographie – CRDP de Corse.
- BERROCAL, Sergio (2006), *Fidel Castro, la diplomacia del cine ; Fidel Castro et le cinéma cet infidèle*, Paris, Publibook.
- CHÉROUX, Clément et ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina (dir.) (2015), *Varda/Cuba*, Centre Pompidou-Xavier Barral, (avec des textes de F. Hourmant et V. Vignaux).
- DEBRAY, Régis (1967), *Révolution dans la révolution. Lutttes armées et lutte politique en Amérique latine*, Paris, Maspero.
- DREYER, Sylvain (2013), *Révolutions ! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*, Paris, Armand Colin.
- GENET, Jean (1986), *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard.
- HOURMANT, François (2000), *Voyage au pays de l'avenir radieux*, Paris, Aubier.
- ROLLET, Brigitte (2009), « Autres regards, autres histoires ? » Agnès Varda et les théories féministes », in *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, A. Fiant, R. Hamery et E. Thouvenel (dir.), Presses universitaires de Rennes.
- VARDA, Agnès (1994), *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma.
- VÉRAY, Laurent (2004), *Loin du Vietnam*, Les cahiers de Paris expérimental n°16, Paris.
- VERDÈS-LEROUX, Jeannine (1991), *La lune et le caudillo. Le rêve des intellectuels et le régime cubain (1959-1971)*, Paris, L'Arpenteur.