

Varda / Birkin, double je(u)

Nathalie Mauffrey



Cinéaste de la contradiction, Agnès Varda se plaît à doubler ses fictions comme ses films documentaires d'une dimension expérimentale ludique, soit parce qu'elle met ses récits et ses personnages fictifs à l'épreuve du réel¹, soit parce qu'elle offre au réel, qu'elle capte dans ses documentaires, un contrepoint fictif. Il en va ainsi du film « portrait-collage au cinéma² », *Jane B. par Agnès V.* (1987), dont le *making of* du film en train de se faire génère lui-même les saynètes fictionnelles imaginées alternativement par la cinéaste et son actrice Jane Birkin, qui formeront avec lui le film final.

Étudiante à l'École du Louvre puis à la Sorbonne où elle dit avoir suivi les cours d'épistémologie de Bachelard entre 1946 et 1947³, Varda travaille d'abord comme photographe au Théâtre National Populaire (TNP) dirigé alors par son ami Jean Vilar. Si cette première expérience lui apporte une excellente connaissance et maîtrise des objectifs et lui fait découvrir le théâtre de Brecht, c'est davantage poussée par ses réflexions sur l'imaginaire et la puissance des images initiées au Louvre et auprès de Bachelard qu'Agnès Varda réalise avec les moyens du bord son premier long métrage, en 1954, sans aucune formation cinématographique. La cinéaste veut éprouver au cinéma l'imagination de la matière et la poéticité d'images mises en situation dans un espace. Dès ce premier film, *La Pointe Courte*, la structure du film repose sur l'alternance de deux lignes narratives, l'une documentaire sur la vie quotidienne d'un village de pêcheurs sétois, l'autre fictionnelle sur celle d'un couple interprété par Silvia Monfort et Philippe Noiret, comédiens empruntés au TNP pour l'occasion. Ces deux lignes narratives, qui coexistent de manière permanente, entretiennent un rapport plastique. Le lieu-dit sétois de la Pointe Courte constitue l'espace diégétique des deux trames dont les intrigues fusionnent

¹ Il en va ainsi du film d'Agnès Varda, *Sans toit ni loi* (1985), le film d'Agnès Varda qui, dans sa carrière, avec 1 083 410 entrées en France, a eu le plus grand succès au *box office* et qui entremêle le parcours fictif de la routarde Mona, interprétée par Sandrine Bonnaire, et les témoignages, réels, de ceux qu'elle aurait rencontrés.

² Agnès Varda dans le dossier de presse du film.

³ Voir Agnès Varda, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994, p. 11.

l'une avec l'autre au fur et à mesure que le film progresse. C'est alors le modèle pictural du paysage avec figure que la cinéaste sollicite pour appréhender, de manière générale, la façon dont elle cadre et travaille le corps de ses acteurs en fonction de l'espace dans lequel ils s'inscrivent. Au fur et à mesure du film, le paysage de la Pointe Courte avec ses villageois se diégétise et entre dans l'univers fictionnel du couple pour interagir avec eux. Le paysage, traité d'abord comme une nature morte dont chaque élément symbolise l'état émotionnel du couple⁴, devient peu à peu un véritable « paysage avec figures » dont l'espace « se construit à partir des acteurs de l'histoire qui le peuplent de son activité »⁵.

Ce même jeu, duel, entre le documentaire et la fiction perdure d'un film à l'autre. Née un 30 mai 1928 sous le signe des *géméaux*, c'est tout naturellement et à partir de ce premier film qu'Agnès Varda aime à placer sa pratique sous le signe de la gémellité, qu'elle soit apaisée ou conflictuelle⁶. La cinéaste réserve plus précisément l'adjectif « jumeaux » pour qualifier les films pour lesquels la réalisation de l'un a généré la réalisation d'un second qui constitue le contrepoint documentaire ou fictionnel du premier. Ce fut le cas de *Mur Murs* (1980), un documentaire sur les murs peints de Los Angeles, et de la fiction *Documenteur* (1980-81), une fiction sur la solitude d'une femme, interprétée par Sabine Mamou, monteuse du premier film.

Le documentaire *Jane B. par Agnès V.* (1986-87), dont le tournage a été interrompu par la réalisation de la fiction *Kung-fu Master* (1987), imaginée par Jane Birkin mais réalisée par Agnès Varda, appartient à cette catégorie de films. Parce que le film n'a pas été intégralement pensé en amont, mais s'est construit au fur et à mesure des rencontres et des essais entre les deux femmes, Varda qualifie ce « portrait-collage » autour de la modèle et chanteuse Jane Birkin de « non film », fait avec des « restes qu'il faut cuisiner⁷ », mais dont l'intégrité est préservée par un dialogue fécond entre la réalisatrice et Jane Birkin qui a

⁴ Sur ce symbolisme du décor et les liens stylistiques entre les deux trames narratives, voir Frank Curot dans « L'écriture de *La Pointe courte* » in Michel Estève (dir.), *Études cinématographiques*, n° 179-186, « Agnès Varda », 1991, p. 85-100.

⁵ Dans *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009, p. 135-139, Alain Mérot distingue « les figures dans un paysage » et « les paysages avec figures » selon que le paysage ne constitue que le décor d'une histoire dans le premier cas ou que, répondant au modèle idéal classique, son espace « se construi[se] à partir des acteurs de l'histoire qui le peuplent de son activité » dans le second cas.

⁶ Voir Agnès Varda qui consacre dans son autoportrait écrit, *Varda par Agnès*, *op. cit.*, p. 183, une section entière à ce sujet, intitulée « Les films jumeaux ».

⁷ Au titre des « non films », Agnès Varda cite aussi *Lions Love* et *7p. Cuis. S. de b.* dans l'entretien « Le Film à venir, les détours de l'inspiration » mené par Claudine Delvaux in *Revue belge du cinéma*, n° 20, été indien 1987, p. 4-5.

accepté, dit-elle dans le film, d'à la fois « faire l'actrice et d'être le modèle⁸ », c'est-à-dire de faire le jeu fictionnel de la cinéaste et d'apporter par sa présence une matière déjà là, d'ordre documentaire.

Ce film-essai interroge et met en scène le lien qui unit le cinéaste et l'acteur dans la réalisation d'un film, en mettant en partage le je(u), c'est-à-dire le *jeu* de l'actrice, comme le *jeu* du dispositif qui encadre un dialogue dans lequel chaque subjectivité, chaque *je*, s'exprime. C'est à partir de ce dispositif expérimental que s'est construit le film, intitulé dans un premier temps « Birkin double jeu Varda » : puisqu'aucun scénario n'avait été fixé en amont, la cinéaste avait conçu le film en se fondant sur le hasard de ses rencontres avec Jane, très occupée à ce moment-là. Le dialogue entre les deux femmes, les essais et le hasard ont constitué l'ADN du film⁹. Ce n'est qu'une fois le film achevé que la dimension poétique du film put être assumée à travers ce titre définitif *Jane B. par Agnès V.*

Par l'analyse de ce film et du dialogue instauré entre la réalisatrice et son actrice, je voudrais montrer dans quelle mesure la direction de l'acteur peut aussi être pensée comme une manipulation d'images poétiques. J'entends par « image » le sens que Vincent Amiel lui assigne dans ce qu'il appelle une « anthropologie de l'incarnation », qui consiste à prendre en compte dans les études actoriales cinématographiques, « l'image que l'acteur s'attache à construire. L'image, au sens matériel, concret, sensible, et non métaphorique. L'image et non la représentation ». L'image comme « corps » que l'acteur se fabrique pour se fabriquer son personnage, « non pas de l'extérieur [...], mais dans le flux d'une subjectivité en actes », « dans ce mouvement du corps qui produit un Homme », qui implique « une idée de l'époque, une idée de sa place dans le monde ». Vincent Amiel poursuit ainsi en passant de l'idée du jeu, du faux, à l'accès d'une vérité de nous-mêmes qui s'exprimerait « dans ces gestes et envers et contre l'autre, poursuit-il, il y a plus que du jeu », il y a la « production de nous mêmes »¹⁰. Cette approche de l'acteur par Vincent Amiel doit selon moi être doublée d'une intersubjectivité voire d'une transsubjectivité dans son sens phénoménologique et psychanalytique, et prendre en compte, dans cette fabrication du corps, le geste du cinéaste qui pose ses règles du je(u).

⁸ Voir *Jane B. off* dans un extrait du dialogue du film publié dans le dossier de presse : « J'ai accepté de faire l'actrice mais aussi d'être ton modèle ».

⁹ Voir le dossier de presse du film : « Souvent femme varie mais rarement comme Jane Birkin dans ce film kaléidoscope, en plusieurs fictions, en plusieurs saisons, et dans divers rôles dont le sien où elle a l'occasion de s'exprimer avec humour ».

¹⁰ Vincent Amiel, « L'objet premier du cinéma » dans *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, dirigé par Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier et Christian Viviani, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 9.

Suivant cette conception, le corps et les mots de l'acteur sont des images dans un espace *et* dans un cadre qu'il faut non seulement modeler et *fictionnaliser*, mais aussi laisser s'exprimer et *se réaliser*. L'acteur est un être qu'il faut habiter de ses rêveries dans une relation inter- mais aussi transsubjective¹¹.

C'est donc une triple approche que je suivrai pour appréhender, entre fiction et réalité, les modalités de cette direction d'acteur qui met au cœur de ce processus le jeu que je qualifierai, dans un premier temps, de poétique par la structure ludique et *intersubjective* du dispositif, duel et ambivalent, qui offre le corps et les mots de l'actrice comme des images au cœur d'un jeu conflictuel d'influences¹², Varda comme Birkin étant chacune force de propositions pour expérimenter ce personnage que Jane interprète, mais dont l'identité est labile. Ce je(u) est, ensuite, éthique par la dimension *transsubjective* de ce jeu du « comme si » qui fait de Jane une maison, un paysage mental, que le réalisateur comme le spectateur peut et doit habiter de ses propres rêveries. Il est, enfin, poétique par la dimension plastique du geste de la cinéaste qui modèle Jane Birkin comme une matière paradoxale qui résiste et qui contient en elle-même l'inconscient de sa forme qu'il s'agit d'exprimer.

Un jeu poétique : la dame au coffre

Le jeu poétique instauré entre les deux femmes se dit dans *Jane B. par Agnès V.* d'abord sur le mode de l'allégorie par la reprise d'une composition picturale qui met en scène une dame au premier plan et à l'arrière-plan un coffre et une servante, dont *La Dame à sa toilette* de l'École de Fontainebleau (vers 1560) constitue dans ce film le parangon (Fig. 1). Dans cette allégorie, que je nommerai de manière elliptique « la dame au coffre » ou « la servante au coffre », la dame au premier plan constitue la figure centrale de la scène, une image en devenir, sujette à de nécessaires métamorphoses. La servante et le coffre constituent pour leur part une force de relance pour les métamorphoses

¹¹ Voir Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014 [1957], p. 3 au sujet de l'image poétique : « Il nous est apparu alors que cette transsubjectivité de l'image ne pouvait pas être comprise, en son essence, par les seules habitudes des références objectives. Seule la phénoménologie — c'est-à-dire la considération du *départ de l'image* dans une conscience individuelle — peut nous aider à restituer la subjectivité des images et à mesurer l'ampleur, la force, le sens de la transsubjectivité de l'image. Toutes ces subjectivités, transsubjectivités, ne peuvent être déterminées une fois pour toutes. L'image poétique est en effet essentiellement *variationnelle*. Elle n'est pas, comme le concept, *constitutive* ».

¹² Nous utilisons le terme « poétique » dans son sens étymologie de « faire ». Cette création est dans ce film duelle et repose sur une coopération interprétative entre la cinéaste et son modèle.

à venir de la figure : la servante sort du coffre les vêtements/ idées capables de



Fig. 1 – *La Dame à sa toilette* (vers 1580),
École de Fontainebleau

transformer la femme au premier plan, trop belle, trop riche, trop parfaite, qui suscite à la fois sa jalousie et son désir. Les deux figures de cette composition ne symbolisent pas le jeu dialogique entre la cinéaste et son actrice, mais la façon dont Jane Birkin, à la fois monstre sacré et actrice caméléon, va construire son personnage par des essais d'éléments puisés dans une intériorité que le coffre symbolise et cette intériorité est chez Varda paradoxale et ambivalente, parce qu'elle puise autant dans le vécu de la chanteuse que dans l'imaginaire de la cinéaste qui lui impose ce dispositif.

Ce dispositif régit l'ensemble du film à un tel point que sa déclinaison en tableau vivant aux deux seuils du film fait de ce motif un écrin qui encadre à la fois l'ensemble du film et le corps de l'actrice dont le dispositif exploite à la fois l'histoire et les désirs (Fig. 2).



Fig. 2 – *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Dans la séquence inaugurale, Jane Birkin est une figure duelle, mi-réelle mi-fictive : elle joue un rôle par son déguisement de servante et nourrit dans le même temps son personnage par le récit autobiographique de ses trente ans trop arrosés et de sa « gerbe » qu'elle décrit avec force détails. Le même tableau vivant clôt le film, mais c'est cette fois les quarante ans de l'actrice filmée en

gros plan dont il est question. La cinéaste n'est plus *off* mais *in* et la *gerbe* du récit intime de l'actrice est devenue une *gerbera* que la cinéaste lui offre en présent. Cette gerbera symbolise la logorrhée des deux femmes que le film a transformée en image poétique dont la matière est temporelle.

Cette dernière séquence condense en effet les trois niveaux temporels¹³ qui dans la première séquence étaient bien distincts et que le film déclinait par fragments :

- Le présent du tournage, celui de la voix *off* de la cinéaste, et dans la dernière séquence de l'équipe du tournage qui entre sur le plateau pour offrir un présent ; ce niveau temporel correspond dans le film aux séquences pendant lesquelles la cinéaste et Jane réfléchissent toutes deux devant la caméra aux scènes qu'elles vont tourner ;
- Le récit autobiographique du passé de Jane de ses trente ans trop arrosés puis, dans la continuité, celui de ses quarante ans ; ce niveau temporel correspond aux séquences pendant lesquelles, dans le reste du film, Jane Birkin parle d'elle, de son enfance, de sa famille, seule devant la caméra qu'elle regarde et derrière laquelle Agnès Varda se trouve ;
- Le temps virtuel enfin, celui de la rêverie, celui des portraits et des sketches, conçus pour l'occasion, et dans lesquels Jane endosse les rôles rêvés par elle ou la cinéaste. Jane ne regarde plus la caméra. La cinéaste « s'absente » soit au bénéfice de la musique extradiégétique qui accompagne les portraits cinématographiques de Jane soit au profit d'un personnage d'artiste qui donne la réplique à Jane dans de courtes saynètes. Dans ces deux séquences, Jane Birkin joue le rôle d'une servante d'un tableau vivant du XVI^e s. intitulée « La Dame à la toilette ».

La « Dame à la toilette » (Fig. 1), appelée aussi « Dame au coffre » selon que l'on désigne le personnage du premier plan ou celui à l'arrière-plan, est une scène caractéristique de l'École de Fontainebleau et de la peinture française de la seconde moitié du XVI^e s. Elle représente une femme nue en buste et un arrière-plan où s'affaire une servante devant un coffre. La dame se pare devant un miroir (dans le premier plan du film, elle se tient debout à côté du coffre en posant comme une statue grecque), tandis que la servante cherche des

¹³ Pour cette tripartition du récit en trois niveaux temporels, voir Georgiana M. M. Colville « Autoportraits d'une autre : Jane B. par Agnès V. et *Kung-Fu Master* » in Antony Fiant et al. (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009, p. 146, d'après un entretien avec la cinéaste qu'elle a elle-même mené. Voir aussi Nathalie Mauffrey, « Portraits brisés, portraits croisés. Les récits kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V. d'Agnès Varda », *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/ Récit et Savoir*, Juin 2014, Paris, France. <hal-01077794>.

vêtements. Cette composition puise ses sources en Italie dans des tableaux de Vénus, allongées ou au bain, derrière lesquelles des servantes s'affairent dans un coffre, à l'instar de *La Vénus d'Urbino* du Titien (Fig. 3) qui fait l'objet plus loin d'une reprise par la cinéaste. Elle constitue une variation d'un motif pictural récurrent dans l'œuvre d'Agnès Varda pour symboliser l'image poétique que la cinéaste déconstruit avant de la revisiter : la « Vénus anadyomène », dite aussi « Vénus sortant des eaux », dont l'exemple le plus connu se trouve à l'ouverture du récit rétrospectif des derniers mois de la routarde Mona dans *Sans toit ni loi* (1985).



Figure 3 – *La Vénus d'Urbino* (1538), Le Titien.

Dans *Jane B. par Agnès V.*, cette composition picturale met en abyme le lien qui unit la cinéaste « maîtresse du jeu », à droite du coffre, qui ordonne à sa servante de fournir les éléments qui viendront compléter le portrait de Vénus au premier plan. Varda se plaît tout au long du film à la décliner en modifiant la composition et en faisant jouer à Jane de manière alternative le rôle de la servante et celui de la dame posant comme une Vénus.

Dans le premier portrait de Jane proposé par la cinéaste, la chanteuse pose comme les *Maja vêtue* puis *nue* de Goya (Fig. 5) dans une composition inspirée de la *Vénus* du Titien (Fig. 4)¹⁴. C'est l'insert de l'arrière-plan de la toile du Titien, la servante au coffre, qui motive le changement de costume de l'actrice d'un tableau vivant à l'autre. De manière paradoxale, le plan de coupe sur le coffre n'habille pas Jane de nouveaux atours, mais la déshabille et la révèle dans toute sa beauté, une beauté classique, nue, d'ordre sculptural.



Fig. 4 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda



Fig. 5 – *Maja Vestida* (vers 1800-1803) et *La Maja Desnuda* (vers 1797-1800), Francisco Goya

Dans le sketch suivant, Philippe Léotard, un artiste peintre, est malmené par son amante interprétée par Jane qui fait office d'*impresario* et de muse vénale réclamant son argent qu'il a égaré par mégarde dans un livre d'art. Dans ce sketch, ce n'est plus le corps de l'actrice qui est mise à nu mais la figure de l'artiste qui est dépouillée par Jane, maîtresse tueuse et muse vénale : à la fin du sketch, après avoir retrouvé l'argent dans un livre de Salvador Dalí grâce au

¹⁴ Pour l'analyse de cette référence picturale, voir aussi Cristian Borges et Samuel de Jésus, « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma », in Antony Fiant et alii, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà, op. cit.*, p. 63-64, qui utilisent la notion de « survivance » empruntée à Georges Didi-Huberman évoquant les travaux d'Aby Warburg dans *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pour qualifier ce geste de la cinéaste qui introduit un dialogue sur le cinéma à partir d'une image fixe qui fédère plusieurs citations.

souvenir de l'anagramme trouvé par André Breton « Avide à dollars », Jane embrasse le peintre tout en lui tirant dessus à bout portant. Au sein de la séquence, l'artiste peintre, un livre d'art en mains, pointe le mystère que constitue le motif de la servante au coffre toujours présente à l'arrière-plan des portraits de dame (Fig. 6).



Fig. 6 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Plus loin, Varda réitère ce motif du coffre qui fournit une matière nouvelle au portrait qu'il dépouille, sur la place du Trocadéro au pied de laquelle Jane vide son sac tout en déclarant ne rien dévoiler ainsi (Fig. 7). Varda derrière la caméra rectifie alors : ce n'est pas elle qui se dévoile, ce sont les artistes qu'elle a inspirés et qui l'ont aimée, qui la révèlent.



Fig. 7 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Au centre du film, dans un sketch imaginé par Agnès Varda à partir d'un partenaire désiré par la chanteuse parce qu'il a, dit-elle, quelque chose d'abîmé dans l'œil, Jean-Pierre Léaud joue le rôle de son amant tout juste sorti de prison qui la rejoint dans le bois de Boulogne pour un pique-nique champêtre. Jane lui raconte alors un « rêve de feuilles » avant de sortir de son panier, qui joue comme le sac précédemment le rôle du coffre, un présentoir à plateau qui semble sans fin (Fig. 8). Jean-Pierre Léaud, genou à terre, est dans ce rêve un

« héros des temps modernes¹⁵ », qui *révèle* Jane Birkin pliée comme une feuille cachée sous un tas de feuilles mortes. Jane remplit dans ce sketch de nouveau la fonction de servante qui donne la matière de la rêverie, tandis qu'il revient au partenaire de la révéler. Les deux partenaires sont complémentaires dans la mesure où ils sont tous les deux « pliés, abîmés », l'une physiquement, l'autre intérieurement dans son œil. Elle, rêve d'un placard où elle habitait, lui en sort.



Fig. 8 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

L'occurrence suivante continue de préciser la manière dont le geste créateur passe de manière alternative de la cinéaste à l'actrice, selon que sont sollicités l'imaginaire de la première ou le vécu de la seconde. Jane Birkin évoque en coulisse ce qu'est le vrai et le faux : le vrai quand elle raconte à ses filles les contes de fée qu'on lui a lus, le faux quand elle est dans une peinture d'Agnès. Dans les deux cas, le réel et l'imaginaire cohabitent, mais dans un rapport d'inclusion inverse. Se retrouvant d'un plan à l'autre dans le décor et le déguisement de la toile du Titien, Jane s'étonne d'avoir « glissé », dit-elle, d'être ainsi passée « du gros plan jusqu'à l'arrière-plan ». Dans ce sketch, la chambrière gronde la servante, interprétée par Jane Birkin, de mal plier le linge et lui enjoint de travailler. Cette supérieure hiérarchique prône l'ordre, quand Jane prône le désordre ; la dame a selon elle tous les droits, dont celui de vivre nue, quand elles, les servantes, n'ont rien. Jane disparaît par une porte à l'arrière-plan puis réparaît habillée richement comme une dame en récitant les deux premiers quatrains du sonnet « Baise m'encor, rebaise-moi et baise » de Louise Labé¹⁶, un poème élégiaque qui appelle de ses vœux un amour sensuel d'où une double vie naîtra en chacun, fruit de leur union. La chambrière la gronde de nouveau, lui reprochant de salir les perles et prie pour que ses crachats croupissent en elle. Jane disparaît de nouveau pour se changer puis retourne, habillée en servante, à son coffre, d'où elle extrait, en guise de

¹⁵ Jane, *in*, émergeant de sous un tas de feuilles mortes.

¹⁶ Louise Labé, *Élégies et sonnets de Louise Labé*, XVIII, texte établi par Tancrède de Visan, Paris, Sansot, 1910, p. 58.

crachats, des mouches que par vengeance, elle souffle sur le corps de la Vénus au premier plan lui souhaitant de pourrir. Dans cette séquence, le jeu dialectique entre la servante et sa maîtresse prend une dimension conflictuelle, ravivée par le désir et la jalousie d'être au premier plan et de se mettre à nu. La servante parvient difficilement au premier plan, mais peut, en puisant dans son coffre, qui vient ponctuer chaque étape et chaque renversement, insuffler le mouvement et les métamorphoses de la dame au premier plan dont elle joue parfois le rôle.

Lors d'une dernière occurrence enfin, Agnès Varda joue cette fois son propre rôle en posant comme la dame au premier plan et donne la réplique à Jane qui joue le rôle d'une croupière du casino de Knokke-le-Zoute, célèbre pour les fresques surréalistes qui ornent sa rotonde. Ce sketch vient illustrer les difficultés d'argent que la réalisation d'un film pose, notamment celui qui deviendra *Kung-fu Master* dont la matière de l'intrigue a été une nouvelle fois fournie par la chanteuse. Agnès Varda joue le rôle d'une dame riche qui perd toutes ses richesses dont elle est parée et donne son dernier bien à Jane. Mais paradoxalement en perdant tout, la cinéaste dit retrouver l'essentiel : les peintures qui l'entourent et qui se mettent à tourner autour d'elle comme la roulette du casino. Dans ce sketch où les deux femmes se donnent la réplique pour la première fois en tant que personnages, les deux femmes sont mises en scène toutes les deux au centre de la rotonde. Le rien est de nouveau du côté de la servante-croupière qui dit en lançant la roulette « Les jeux sont faits, rien ne va plus », et le Tout du côté de la cinéaste qui « joue tapis ». Mais au terme de ce jeu de roulette, le rapport s'inverse. La cinéaste emprunte à la dame à la toilette sa gestuelle en prenant son collier qu'elle offre à la croupière. Jane dépouille la cinéaste en jouant le jeu qu'initie la cinéaste, mais pour au final transformer la scène en une œuvre artistique dont le mouvement donne le vertige.

Dans cette allégorie du geste créateur, on constate ainsi un jeu perpétuel de substitution qui fait jouer de manière alternative, à la cinéaste qui pose les règles du jeu et à l'actrice qui fournit la matière pour ce jeu en puisant dans son coffre, le rôle de la dame-image poétique du premier plan. Ce jeu de substitution s'organise dans la profondeur de champ, entre l'arrière et le premier plan, de sorte que le réel du corps de Jane et l'imaginaire de la cinéaste cohabitent et se nourrissent mutuellement. La logique qui la régit est à la fois plastique et éthique : les deux figures qui échangent leur prérogative habillent et déshabillent l'autre, ou plutôt sont habitées et habitent l'autre, dans un mélange d'amour et de haine, d'admiration et de jalousie, de valorisation et de destruction.

Une éthique – La règle du je(u)

À travers cette série qui repose sur le principe de la répétition avec variations, Agnès Varda met en pratique la règle du portrait au cinéma, un portrait soumis à de perpétuelles métamorphoses, et ce portrait porte, du fait même de la sérialité des sketches au cours desquels l'actrice endosse différents rôles, sur Jane Birkin non pas en tant qu'individu (il ne s'agit pas ici d'un documentaire sur la vie de la chanteuse et actrice, même si Jane Birkin évoque des éléments biographiques), mais en tant qu'actrice. La conception qu'Agnès Varda forge de l'acteur diffère de celle d'Ingmar Bergman par son brechtisme. Ce dernier affectionne certes comme elle le cinéma pour sa capacité à « créer des rêves » en racontant des histoires avec simplicité et réalisme¹⁷, il fait certes comme elle de la caméra un personnage qu'on regarde dans les yeux et dont le lien est d'ordre érotique et amoureux, il considère enfin certes l'acteur, *persona*¹⁸ duel, tiraillé entre sa représentation dans la société et son moi intime, comme un co-créateur, « mixte d'intensité et d'intelligence » dont il « espère des possibilités d'action sur le film et sa signification¹⁹ », mais si chez Bergman l'acteur pour lequel il écrit, comme une troupe face au metteur en scène, est force de propositions au cours de sa performance qui met en série des « actions enchaînées, interagissant avec celles des autres personnages (des autres acteurs) »²⁰, la distanciation chez Varda fait néanmoins de l'acteur un outil d'analyse, une altérité révélatrice de sa propre pratique artistique.

Cette règle du jeu, la cinéaste l'énonce dès la première séquence qui suit le générique dans un café où la chanteuse la rejoint (Fig. 9), puis dans un bois au cœur duquel la cinéaste accroche, face à Jane et la caméra, un miroir pour illustrer sa conception du portrait au cinéma (Fig. 10). Les deux comparses dévoilent dans cette ouverture les raisons qui ont poussé chacune à participer à ce projet : Jane Birkin, parce qu'elle ne savait pas si Agnès Varda lui demanderait de jouer pour de vrai ou pour de faux ; Agnès Varda parce que la chanteuse lui a semblé pleine de paradoxes, parmi lesquels son corps androgyne et son narcissisme alors même qu'elle n'ose jamais regarder dans la

¹⁷ Ingmar Bergman dans Olivier Assayas et Stig Björkman, *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2006, p. 79.

¹⁸ *Persona* est un film tourné en 1965 par Ingmar Bergman qui met en scène la thématique de la dualité à travers la confrontation et l'introspection psychologique de deux femmes, l'une comédienne devenue muette (Liv Ullman), l'autre infirmière volubile (Bibi Andersson). Le terme désigne aussi le masque antique porté par les comédiens et le masque social créé par le moi conscient dans la psychologie jungienne.

¹⁹ Jacques Aumont, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Auteurs », 2003, p. 74-76.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

caméra. Jane se justifie arguant le fait qu'elle n'aime pas « le trou » de la caméra qu'elle trouve « embarrassant » et « trop personnel », même si elle concède bien vouloir regarder la cinéaste.



Fig. 9 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

Pourtant, la cinéaste insiste sur un point qui régit l'ensemble de son projet. Il faut regarder dans la caméra :

C'est comme si moi j'allais filmer ton autoportrait, mais tu ne seras pas toujours toute seule dans le miroir ; il y aura la caméra qui est un petit peu moi et tant pis si j'apparais parfois dans le champ ou dans le miroir. Mais non ce n'est pas un piège. Je ne veux pas te piéger, je ne veux pas te coincer, mais au cinéma c'est vingt-quatre portraits différents par seconde ou par heure. Il faut seulement que tu suives la règle du jeu et que tu regardes la caméra le plus souvent possible, dedans. Il faut que tu regardes là dedans sinon tu ne me regardes pas.

À l'image, la cinéaste opère un travelling circulaire autour de la chanteuse, « dame au miroir » face à la cinéaste, « servante au coffre », qui orchestre un jeu de reflets et de regards qui cache ou met dans le cadre du miroir et de la caméra de manière alternative la chanteuse, la caméra, la cinéaste.



Fig. 10 - *Jane B.* par Agnès V. (1987), Agnès Varda

La règle du jeu est ainsi d'abord une règle du « je ». Elle consiste pour Jane à bien regarder dans la caméra derrière laquelle se cache la cinéaste pour « regarder » cette même cinéaste et rendre possible une rencontre

cinématographique, dont le regard à la caméra rappelle paradoxalement l'impossibilité, une impossibilité liée au dispositif même du cinéma²¹. Ce regard à la caméra est donc paradoxal, parce que pour regarder la cinéaste qui la dirige, il faut regarder la caméra qui cache pourtant cette même cinéaste. La rencontre de l'acteur et du cinéaste se fait par le biais paradoxal de cette caméra, « piège » à regards, qui cache et révèle, capte et cadre, à la fois coffre et miroir. Elle est ce « trou » dans lequel l'actrice craint de se perdre et en même temps qu'elle est un cadre qui révèle et sert de repère (Fig. 11), à l'instar du miroir contrapunctique à la fois rond et rectangulaire qui lui fait face.



Fig. 11 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Cette rencontre impossible rend l'autoportrait cinématographique possible. Cette réversibilité entre soi et l'autre permet à l'actrice d'oser se montrer en faisant comme si il n'y avait derrière le trou que le regard de la cinéaste et à la cinéaste de trouver devant sa caméra une autre figuration de son propre corps caché par la caméra. Le terme d'« autoportrait » que la cinéaste emploie pour Jane Birkin n'est ainsi pas fautif. Selon Muriel Tinel-Temple, dans son ouvrage *Le Cinéaste au travail. Autoportraits*, l'autoportrait proprement dit a cette double spécificité de représenter le cinéaste et d'inclure la notion de *work in progress*, de montrer autrement dit non seulement le corps du cinéaste mais aussi sa position par rapport au film²². Or, le dispositif cinématographique permet difficilement au cinéaste d'être à la fois devant et derrière sa caméra. Dans ce film, l'autoportrait passe donc par le portrait de l'autre²³ qui joue pour de faux

²¹ Voir Marc Vernet, « Le regard à la caméra », *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988, p. 9-25.

²² Voir Muriel Tinel-Temple, *Le Cinéaste au travail. Autoportraits*, Paris, Hermann, « L'esprit du cinéma », 2016, p. 8.

²³ Voir Nathalie Mauffrey, « Bricol' et récup' : de l'aut(r/o)portrait chez Agnès Varda » in *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, dirigé par S. Jouanny et alii, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 365-375.

et « représente » la cinéaste. L'actrice, comme le miroir par rapport à la caméra, constitue ainsi un contrepoint de la cinéaste. En filmant son actrice au travail en miroir d'elle, la cinéaste filme aussi sa direction d'acteur. L'acteur peut dans ces conditions jouer le rôle du cinéaste dont il suit les règles qu'il rend visibles.

Cette règle du jeu définit donc une éthique à plusieurs titres : d'abord parce qu'elle régule l'action et la conduite morale qui s'énoncent en termes de vrai ou de faux ; ensuite parce qu'elle définit une *éthique* dans le sens étymologique qu'Henri Maldiney convoque dans un ouvrage où il redéfinit le rythme dans l'art à partir des trois instances que sont le regard, la parole et l'espace.

Ethos, écrit-il, en grec ne veut pas dire seulement manière d'être mais séjour. L'art ménage à l'homme un séjour, c'est-à-dire un espace où nous avons un lieu, un temps où nous sommes présents et à partir desquels, effectuant notre présence à tout, nous communiquons avec les choses, les êtres et nous-mêmes dans un monde, ce qui s'appelle habiter²⁴.

Ce film revêt une dimension artistique dans la mesure où il va permettre à la cinéaste comme à l'actrice d'habiter l'autre tour à tour. Chacune des deux artistes va habiter l'autre en adoptant son point de vue et en jouant le jeu de son imaginaire. Dans cette séquence, Agnès Varda rentre dans le miroir au même titre que Jane. Jane quant à elle doit regarder dans le « trou » qui la relie à Agnès et dans lequel elle tombe. Quand Jane regarde la caméra, la cinéaste disparaît du champ en même temps que son regard la désigne ; l'actrice de son côté est entièrement mise en cadre et mise en boîte par Varda qui la « repêche²⁵ » et subjectivise le point de vue de la caméra. La caméra comme le miroir établit le lien qui fait de la direction d'acteur un jeu transsubjectif. Cette injonction faite à Jane de regarder la caméra n'est ainsi pas anodine. Elle place la relation entre la cinéaste et son actrice dans un cadre égalitaire d'échange et confère à la caméra et au cadre de l'écran une puissance de transformation et de révélation entre les deux partenaires. Cette nécessité du regard à la caméra replace le corps de l'acteur dans un cadre rectangulaire qui objective et révèle le corps de l'acteur et un « trou », rond, qui le subjective et derrière lequel se cache le regard du cinéaste.

Cette éthique détermine ainsi un rapport plastique d'inclusion entre la cinéaste et l'actrice qui fait coïncider le portrait de l'actrice qui pose, avec le paysage avec figure que la cinéaste compose, chacun révélant l'autre, à l'instar du *Visage paranoïaque* de Dalí, dont Varda propose deux tableaux vivants (Fig. 12), pour nourrir un portrait de Jane en muse romantique puis un sketch

²⁴ Henri Maldiney, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 147-148.

²⁵ Terme employé par Jane Birkin qui file la métaphore de la pêche pour expliquer la manière dont elle joue parfois en se livrant totalement et « se noie », à défaut de comprendre la règle du jeu du metteur en scène qui doit alors la « repêcher ».

donnant vie au tableau dont Varda reconstitue le décor avec le corps de ses acteurs, de sorte que le sketch se présente comme la figuration de ce que le visage de Jane en Muse inspire à la cinéaste.



Fig. 12 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Tout l'enjeu de ce film repose donc sur un « en je(u) ». Il s'agit pour la cinéaste, pour reprendre les termes du dialogue entre Jane Birkin et Jean-Pierre Léaud, de « rêver dans l'autre », de parvenir au gré d'un dialogue d'à la fois capter le regard et adopter le point de vue de chaque interlocuteur. Le choix par la cinéaste du format 35 mm, plus épique, pour un film-portrait qui appellerait plutôt le format intimiste et carré du 1.37 relève du même effort de combiner le portrait et le paysage avec figure : le portrait au cinéma est un parcours labyrinthique qui explore de manière intermittente la double intériorité du cinéaste et de l'acteur, d'un vécu et d'un imaginaire. La vérité du moi n'est pas l'enjeu, seul le trajet qui met la caméra « en je » est de nature cinématographique et forme un autoportrait dont la figure emblématique serait le palais des glaces, que les vitres du café suggèrent à l'ouverture du film (Fig. 9) et qui constitue au centre du film le décor d'un des sketches de Jane en Ariane fuyant la caméra-Minotaure (Fig. 13) pour expliquer l'allure primesautière et apparemment décousue de ce récit filmique.



Fig. 13 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Ainsi, la cinéaste en imposant sa règle et en plantant un décor à partir et autour du corps de Jane donne un cadre à celle-ci ; elle construit une peinture dans laquelle Jane glisse et joue pour de faux. Jane, de son côté, constitue pour la cinéaste une image dans laquelle cette dernière « s'abyme » ; et en fonction du point de vue que nous adoptons pour regarder ce couple ambivalent, nous sommes plutôt dans le vrai du documentaire ou plutôt dans le faux de la fiction, dans le « moi » narcissique ou le « je » qui agit.

La chanson « Le Moi et le Je », mise en scène après ce sketch du labyrinthe, fonctionne ainsi comme un autre art poétique de cette direction d'acteur. Serge Gainsbourg, autre figure d'artiste, fait répéter à la chanteuse (Fig. 14) une chanson qu'il a composée mais dont le texte pourrait être celui d'Agnès Varda.



Fig. 14 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Ce texte, en effet, met en abyme cette allégorie du geste créatif ambivalent qui oscille entre le moi et le je dans un vertige hasardeux, ludique et dangereux. « Le texte fait alterner le “moi” narcissique de la chanteuse qui devient un “je” actif qui rencontre le “tu” du metteur en scène, qui fait du “je” un “me” objet avec lequel il joue, jusqu’à ce que chacun retrouve, grâce à l’autre, son intégrité. Les formes toniques “toi” et “moi” incarnent cette plénitude qui relance le *je* et le *tu* dans ce jeu dont les trois derniers mots donnent la règle : “toi, moi, je”. »

Si j’hésite si souvent entre le moi et le je,
Si je balance entre l’émoi et le jeu,
C’est que mon propre équilibre mental en est l’enjeu.
J’ignore tout des règles de je.

Jeu cruel et tendre à la fois entre le moi et le je.
On se perd de vue tout est remis en jeu.
Dans la froideur de la nuit je me demande où suis-je,
Tu me prends je me laisse prendre au

Jeu de l’amour du hasard éprise de vertiges.
Ayant conscience que c’est un jeu dange
Reux tu abuses du je alors je cache mon jeu
Sans pour autant gagner sur toi moi.

Si j’hésite si souvent entre le moi et le je,
Si je balance entre l’émoi et le jeu,
C’est que mon propre équilibre mental en est l’enjeu.
J’ignore tout des règles de ce jeu.

Jeu de l’amour du hasard épris de vertiges
Ayant conscience que c’est un jeu dange
Reux tu abuses du je alors je cache mon jeu
Sans pour autant gagner sur toi moi je.

Au gré d’un montage parallèle de trois performances de la chanson, avec le compositeur, dans les loges et sur scène (Fig. 14), Gainsbourg, de la même façon que la cinéaste dirige son actrice, inspire et modèle la chanteuse en travaillant sa gestuelle comme l’expression de son doute, la met peu à peu, avec l’aide de son équipe technique, sous le feu des projecteurs, pour la livrer enfin, poétisée, au public pour qu’elle se révèle et exprime par la même occasion un jeu dont elle disait pourtant ignorer les règles au début. Gainsbourg, comme la cinéaste, dirige le jeu spontané de la chanteuse-actrice pour qu’elle ne « se noie pas » ; ils la « repêchent » pour la livrer comme une image au public qui la reçoit à son tour. L’éclairage du dernier plan, dans lequel la chanteuse fait face à son public, isole l’actrice et une main tendue prête à recevoir cette image

« vivante », texte incarné et performé, qui n'était au préalable que des mots noyés dans une page.

Pour que le corps et les mots du cinéaste et de l'acteur remplissent la fonction dynamisante de cette image « vivante », ils doivent accroître leur poéticité et ménager une certaine plasticité.

Un jeu poïétique – un modèle paradoxal

Pour comprendre la manière dont la cinéaste envisage l'acteur comme une image poétique dont la cinéaste expérimente la matérialité, il faut envisager la notion de rêverie qui prend selon Bachelard sa source dans l'imagination de la matière. Selon Bachelard, la rêverie fait non seulement accéder le *cogito* du rêveur à un état supérieur de conscience mais lui donne aussi un accès plus véritable et authentique au monde. Si la science, de son côté, rend compte de la réalité du monde par l'abstraction et nécessite de la part du scientifique une méfiance vis-à-vis de l'image qui pourrait l'amener à l'erreur²⁶, l'imaginaire inversement de l'autre côté ne peut être que phénoménologique et permet au rêveur un accès personnel, direct, véritable et sensible au réel. La rêverie n'implique donc pas comme le rêve nocturne une absence au monde, elle n'est pas un moyen d'évasion, mais « elle situe [au contraire] les choses dans leur vérité poétique profonde²⁷ ». À travers l'étude de simples images littéraires, le projet bachelardien est « de prouver que la rêverie nous donne le monde d'une âme, qu'une image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son monde, le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre²⁸ ». Pour cela, il faut habiter l'image, qui n'est pas objet, mais sujet. Cette imagination dialectique de la matière, Bachelard l'explique dans *La Terre et les rêveries du repos* par le complexe de Jonas²⁹ que la cinéaste elle-même convoque dans *Les Plages d'Agnès*, lorsque elle filme sa performance en Jonas se réfugiant dans le ventre

²⁶ Dans *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938, Gaston Bachelard invite le scientifique à une nécessaire rupture épistémologique consistant à rejeter certaines connaissances antérieures, considérées comme autant d'« obstacles épistémologiques » que constituent notamment certains clichés et certaines métaphores tombés dans le langage commun.

²⁷ Jean Follain, « La Poétique de la rêverie », in Henri Gouhier et René Poirier (dir.), *Bachelard*, Paris, Hermann, « Cerisy archives : philosophie », 2011 [1974], p. 370.

²⁸ Gaston Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences », 1960, p. 14.

²⁹ Voir Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, chapitre V, Paris, J. Corti, 1948.

d'une baleine qu'elle a installée sur une plage³⁰ (Fig. 15). Selon ce complexe qui s'inspire de la psychologie analytique jungienne, le psychisme humain est ambivalent, constitué d'une partie féminine nommée *anima* qui relève de l'âme,



Fig. 15 – *Les Plages d'Agnès V.* (2008), Agnès Varda

de la sensibilité et de la matière informelle, et d'une partie masculine nommée *animus* qui représente l'esprit et la création formelle. Les deux sont coextensifs et Bachelard schématise ce rapport de l'apparent (*animus*) et du profond (*anima*) qui est une dialectique d'enveloppement et non de division, par le rond dans le carré ou le carré dans le rond, motifs que la cinéaste reprend avec le miroir et la caméra (Figures 10 et 11) lorsqu'elle énonce sa règle du jeu.

Le corps de l'acteur joue le rôle de cette image poétique. Il est investi par Agnès Varda comme un lieu, une enveloppe, une image parmi d'autres qui « ménage » à la cinéaste un *séjour* qu'elle « habite avec ses rêveries ». C'est en ces termes qu'au cours d'un sketch dans lequel Jane Birkin joue dans un théâtre de Guignol le rôle d'une danseuse de flamenco qu'elle abhorre mais que Varda lui impose, la cinéaste substitue au modèle théâtral du jeu et du faux, le concept de rêverie, après que Jane Birkin, ayant retrouvé sa demeure et ses habits de tous les jours, a évoqué la volonté paradoxale d'être « une inconnue célèbre », c'est-à-dire de pouvoir jouer à la fois son propre rôle dans ses habits de tous les jours, de jouer ce qu'elle est, mais en restant célèbre, c'est-à-dire en ne restant pas qu'un *hapax* cinématographique (Fig. 16). L'acteur chez Agnès Varda est ainsi à la fois sujet *et* objet ; il est un « modèle » dans le sens bressonien du terme³¹ que le cinéaste révèle en le manipulant pour ce qu'il est, mais c'est un

³⁰ Sur la mise en scène dans l'œuvre d'Agnès Varda du complexe de Jonas, voir Nathalie Mauffrey, « Les Veuves de Noirmoutier d'Agnès Varda : pour un imaginaire collectif féminin/masculin » pour la revue *Studies in French Cinema*, 2018, DOI: 10.1080/14715880.2018.1432452, publié en ligne le 22 février 2018.

³¹ Voir Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Gallimard, éd. augmentée, 1988 : « Pas d'acteurs. (Pas de direction d'acteurs.) Pas de rôles. (Pas d'études de rôles.) Pas

modèle « paradoxal », dans le sens que Diderot lui assigne, parce qu'il le soumet à la loi de la sérialité et s'inscrit dans une histoire de l'art et du cinéma qui fait de lui un objet, une image poétique, que chacun s'approprie pour ce qu'elle lui paraît être.



Fig. 16 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Pour illustrer ce que signifie pour la cinéaste « habiter quelqu'un de ses rêveries » et pour l'actrice ce paradoxe de l'inconnue célèbre, Varda superpose le masque mortuaire en argile produit en série à partir du moulage d'une suicidée trouvée dans la Seine au visage de la chanteuse déclinant son identité, en expliquant que ce visage énigmatique dont elle avait acheté une reproduction et dans lequel chacun pouvait projeter ce qu'il voulait, illustrait en images le rêve paradoxal de Jane d'être une inconnue célèbre (Fig. 17).

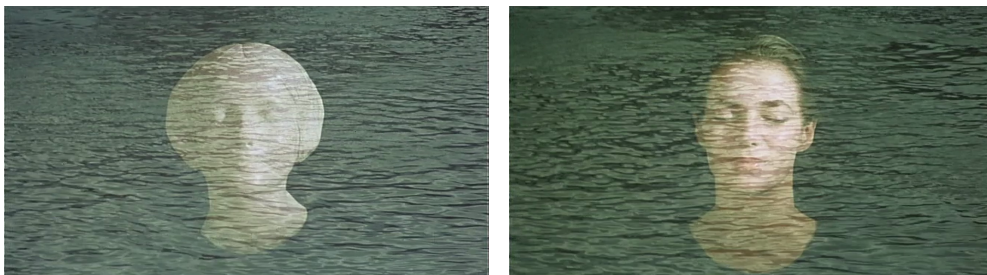


Fig. 17 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs) ».

En insufflant le mouvement sur un cliché ou un portrait fixe ou en doublant les fictions d'une dimension documentaire et vice-versa, Varda ouvre une faille dans l'image qu'elle poétise. Varda reprend à Diderot le rêve d'une synthèse entre nature et technique qu'il expose dans son *Paradoxe sur le comédien*³² mais qu'elle double d'une dimension intersubjective. Le paradoxe n'est pas que du côté du comédien, il est aussi du côté de la cinéaste et il est d'ordre plastique ; il s'agit d'imprimer sur le corps de l'actrice par la place laissée pour l'imaginaire de tout un chacun sa propre subjectivité. L'acteur est en cela un « modèle », il est une matière première que le cinéaste pétrit comme un artisan pétrit la glaise pour lui donner une forme. L'image est là, elle nous regarde, le temps passe et l'imaginaire fait son travail. Varda en superposant le masque mortuaire et le visage de Jane l'a rendue paradoxale, comme le mouvement presque imperceptible des flots sur son visage ou celui de sa pause imparfaite au début du film.

Car au cinéma, l'image vit et sa matière est temporelle. C'est en ces termes qu'Agnès Varda présente en voix *off* le corps de l'actrice dans la séquence inaugurale³³ (Fig. 2), comme une matière-temps sensible que la cinéaste travaille, qui dure et que le cinéma étire et densifie comme une matière plastique. Ce temps et ce mouvement sont rendus sensibles paradoxalement par la fixité de la pose et du cadre alentour et les dix ans diégétiques, qui s'écoulent entre le début et la fin du film, ses trente ans et ses quarante ans que Jane Birkin raconte. Le corps de l'actrice vibre, tendu entre une double représentation de la dame au coffre, l'une sculpturale à l'arrière-plan qui constitue le décor de la séquence, l'autre picturale sur le mur de droite qui en constitue le portrait. Ce sont toutes ces infimes métamorphoses successives qui ouvrent une faille dans l'image offerte à l'imaginaire de la cinéaste comme du spectateur.

Varda réitère là l'idée, exprimée au début du film suivant laquelle elle aurait choisi Jane pour la plasticité de son corps et parce qu'elle était, lui avoue-t-elle, « belle comme la rencontre fortuite sur une table de montage d'un androgyne tonique et d'une Ève en pâte à modeler », de la même façon que Jane Birkin choisit la cinéaste pour ce jeu ambigu entre le vrai et le faux. Varda expérimente cette plasticité, ici en modelant son corps dans des miroirs déformants (Fig. 18), là par la superposition de deux portraits mis en

³² Sur ce paradoxe, voir Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 27-29.

³³ « C'est une image très calme, dit ainsi la cinéaste pour ouvrir son film, hors du temps, tout à fait immobile. On a l'impression de sentir le temps qui passe, goutte à goutte, chaque minute, chaque instant, des semaines, des années ».

mouvements par les flots de la Seine, ailleurs en mélangeant dans le portrait suivant que nous avons vu deux références picturales : une beauté classique, *La Vénus* du Titien, et une beauté moderne, humble, les « Maja » c'est-à-dire les gitanes de Goya.



Fig. 18 - *Jane B. par Agnès V.* (1987), Agnès Varda

Par le jeu des répétitions avec variation, par la superposition de deux mondes, l'un fictionnel, l'autre réel, ou par la confrontation des points de vues, ceux de la maîtresse et de la servante, de la cinéaste et de l'actrice, Varda introduit une faille dans l'image poétique que sont les mots et le corps de l'acteur qu'elle dynamise, image-temps vivante et poème qui « tisse le réel et l'irréel³⁴ ».



Bibliographie

AMIEL Vincent, « L'objet premier du cinéma » dans Vincent AMIEL *et al.*, *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 7-9.

ASSAYAS Olivier et Stig BJÖRKMAN, *Conversation avec Bergman*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma », 2006.

³⁴ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014, p. 17.

- AUMONT Jacques, *Ingmar Bergman. « Mes films sont l'explication de mes images »*, Paris, Cahiers du Cinéma, « Auteurs », 2003.
- BACHELARD Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine. Logique et philosophie des sciences », 1960.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2014 [1957].
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938.
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948.
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique*, Paris, J. Vrin, 1938.
- BORGÈS Cristian et Samuel de JESUS, « Mémoire de gestes dans l'œuvre d'Agnès Varda : peinture, photographie, cinéma » dans Antony Fiant *et al.*, *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009, p. 63-70.
- COLVILLE Georgiana M. M. « Autoportraits d'une autre : Jane B. par Agnès V. et Kung-Fu Master » dans Antony Fiant *et al.* (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Le Spectaculaire », 2009, p. 145-156.
- CUROT Frank, « L'écriture de *La Pointe courte* » in Michel ESTÈVE (dir.), *Études cinématographiques*, n° 179-186, « Agnès Varda », 1991, p. 85-100.
- DELVAUX Claudine, « Le Film à venir, les détours de l'inspiration », *Revue belge du cinéma*, n° 20, été indien 1987, p. 3-7.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'Image survivante*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.
- FOLLAIN Jean, « La Poétique de la rêverie » dans Henri GOUHIER et René POIRIER (dir.), *Bachelard*, Paris, Hermann, « Cerisy archives : philosophie », 2011 [1974], p. 368-386.
- LABE Louise, *Élégies et sonnets de Louise Labé*, XVIII, texte établi par Tancrède de Visan, Paris, Sansot, 1910.
- MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- MAUFFREY Nathalie, « Les Veuves de Noirmoutier d'Agnès Varda : pour un imaginaire collectif féminin/masculin », *Studies in French Cinema*, 2018.

MAUFFREY Nathalie, « Bricol' et récup' : de l'aut(r/o)portrait chez Agnès Varda » dans Sylvie JOUANNY *et al.*, *Les Intermittences du sujet : Écritures de soi et discontinu*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 365-375.

MAUFFREY Nathalie, « Portraits brisés, portraits croisés. Les récits kaléidoscopiques dans Jane B. par Agnès V. d'Agnès Varda », *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir*, Juin 2014, Paris, France. <hal-01077794>.

MÉROT Alain, *Du paysage en peinture dans l'Occident moderne*, Paris, Gallimard, 2009.

TINEL-TEMPLE Muriel, *Le Cinéaste au travail. Autoportraits*, Paris, Hermann, « L'esprit du cinéma », 2016.

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1994.

VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1988.