

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité Cinéma, promotion 2019-2021

Soutenance d'octobre 2021

Filmeuses de vagabondes

Les choix d'interprétation de la vagabonde par la cinéaste
Étude comparée de : *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, *Wanda* de Barbara Loden,
Je tu il elle de Chantal Akerman et *Le Camion* de Marguerite Duras,
pour nourrir une démarche pratique

Agathe SAVORNIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Vents Contraires*

Directeur de mémoire : David Faroult (Maître de conférences)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano (Professeure des Universités)

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master
Spécialité Cinéma, promotion 2019-2021
Soutenance d'octobre 2021

Filmeuses de vagabondes

Les choix d'interprétation de la vagabonde par la cinéaste
Étude comparée de : *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, *Wanda* de Barbara Loden,
Je tu il elle de Chantal Akerman et *Le Camion* de Marguerite Duras,
pour nourrir une démarche pratique

Agathe SAVORNIN

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : *Vents Contraires*

Directeur de mémoire : David Faroult (Maître de conférences)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano (Professeure des Universités)

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier David Faroult pour ses relectures quotidiennes, pour son exigence, la qualité de ses retours, pour sa compréhension, son aide permanente et son soutien dans l'encadrement de ce mémoire.

Mais aussi Mathéo Palma, Carol Sibony et Lily Grizard pour leurs conseils et leurs accompagnements respectifs tout au long de la conception de ce mémoire. Iels m'ont permis de sortir de la solitude dans laquelle le mémoire peut nous plonger.

Merci à Chantal Desanges, Patricia Mazuy et Nathalie Léger d'avoir accepté de me rencontrer dans le cadre de mes recherches, et de m'avoir fait confiance. Et particulièrement Nathalie Léger, qui dans le cadre de son travail et de l'écriture de son livre, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, a pu retrouver l'article à l'origine de l'histoire de *Wanda* et me le partager. Merci à Nathalie Fend pour ses nombreuses traductions de l'anglais au français et inversement.

Dans le cadre de ma PPM, je souhaite remercier toute l'équipe de mon film et tout particulièrement Simon Gouffault, Juliette Monnier, Lily Grizard, Asia Raffenel et Anaïs Navenant pour avoir cru en mon projet et m'avoir soutenue. Merci à ma famille, à mes grands-parents, à Nelly Bruneau et Jean-Paul Gouffault, à Bernard et Marie-Noël Savornin pour le prêt de leurs maisons. Un grand merci aussi, pour le prêt du matériel et leur aide dans la préparation du film à Jean-Michel Moret, Franck Jouanny, Jimmy Martin d'A4 Audio, Thibault Ribéreau-Gayon d'Arri France, Pierre Chevrin, Next Shot et Next and Go.

Je tiens à remercier également : Roselmy K'Bidi, Marc Pradelle, Charlotte Wensierski, Raymond Paul, Véronique Lorin, Florent Fajole, Laurent Stehlin, Judith Ertel, Julie Bonan, Nicole Brenez, Eloi Lemée, Capucine Griot, Giusy Pisano, Isabelle Pragier, Marie-Pierre Izard.

Résumé

Il sera question de l'étude de quatre films réalisés par des femmes qui mettent en scène des personnages de vagabondes : *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, *Wanda* de Barbara Loden, *Je tu il elle* de Chantal Akerman et *Le Camion* de Marguerite Duras. Dans trois de ces quatre films, la réalisatrice interprète la vagabonde, avec des degrés d'implication corporelle et de distance avec le personnage, variés. Il s'agira de questionner ce choix d'interpréter, conjointement à un travail de mise en scène et dans le cas de *Sans toit ni loi*, celui de collaborer avec une comédienne. L'objectif étant aussi, par l'étude de ces films, de nourrir une démarche pratique : celle de la réalisation d'un court-métrage.

Mots clefs

Vagabondes – marginalité – errance – réalisatrices – interprétation – esthétique – Barbara Loden – Agnès Varda – Marguerite Duras – Chantal Akerman

Abstract

Four films by female directors will be analysed, staging vagabonds : *Sans toit ni loi*, by Agnès Varda, *Wanda* by Barbara Loden, *Je tu il elle* by Chantal Akerman and *The truck* by Marguerite Duras. In three of these films, the directors interpret the vagabond with various degrees of physical implication and distance towards the character. The aim will be to question the choice to interpret, all the while directing in the case of *Sans toit ni loi*, or the choice of working with an actor. Through the analysis of these films, the goal will also be to feed a practical procedure : the one of the director of a short film.

Key words

Vagabonds – marginality – wandering – female director – interpretation – aesthetics – Barbara Loden – Agnès Varda – Marguerite Duras – Chantal Akerman

NOTE SUR L'ECRITURE INCLUSIVE

Ce mémoire est écrit en écriture inclusive. Il s'agit d'un choix personnel que je voulais ici porter, afin que le mode d'écriture dans lequel je m'exprime, s'aligne avec la spécificité de mon mémoire : la perspective genrée de l'étude de la vagabonde au cinéma.

Il s'agit alors de déconstruire les règles que l'on nous enseigne comme quoi « le masculin l'emporte toujours sur le féminin » et de tendre vers une inclusivité. C'était aussi la démarche dans le choix de ce sujet : de parler de réalisatrices, de films qui restent peu abordés, marginaux et radicaux. J'ai toutefois conscience que l'inclusivité à laquelle je tends par l'écriture est partielle, excluant de fait les personnes en situation de handicap et je m'en excuse par avance.

Afin que vous puissiez bien suivre ce mémoire, voici quelques-unes des règles que j'ai appliquées :

Certains mots, quand il est possible, fusionnent les deux versions genrées, le masculin et le féminin, comme c'est le cas de « spectateurices » (pour spectatrices et spectateurs), de « lecteurices » (pour lectrices et lecteurs), iels (pour ils et elles), iel (pour il et elle) ou ceux (pour celles et ceux).

Les autres sont séparés d'un point lorsque ces mots se réfèrent à plusieurs genres. Par exemple : vagabond.e.s, interprét.é.e.s, dominé.e.s, invisibilisé.e.s, etc.

TABLE DES MATIERES

Filmeuses de vagabondes Les choix d'interprétation de la vagabonde par la cinéaste Étude comparée de : <i>Sans toit ni loi</i> d'Agnès Varda, <i>Wanda</i> de Barbara Loden, <i>Je tu il elle</i> de Chantal Akerman et <i>Le Camion</i> de Marguerite Duras, pour nourrir une démarche pratique
--

Introduction	10
PARTIE I : La relation cinéaste-actrice dans <i>Sans toit ni loi</i> d'Agnès Varda	25
Introduction.....	26
I. Un personnage « à saisir »	28
Préserver l'opacité du personnage de Mona en gardant une distance	29
Le primat du concret sur la psychologie	33
Qui pour interpréter la vagabonde rebelle ?	37
II. La vagabonde comme figure d'altérité	43
Le portrait démultiplié de Mona.....	43
Un personnage pris entre des multiples regards.....	47
Un questionnement moral autour de la vagabonde : jusqu'où supporter l'altérité ?	50
Conclusion	52
PARTIE II : <i>Wanda</i>, le choix d'interpréter soi-même un personnage pour en représenter d'autres	55
Introduction.....	56
I. Loden, la personne plus appropriée pour interpréter <i>Wanda</i>	60
Créer un personnage au plus proche de soi-même	60
Endosser le rôle d'un personnage qui multiplie les costumes.....	63
La singularité de l'interprétation de <i>Wanda</i> par Loden, au regard de ses autres rôles.....	64
II. Rendre sensible le personnage de <i>Wanda</i>, à travers la représentation	66
L'apparence désincarnée de <i>Wanda</i>	66
Le matériau du film : l'histoire d'Alma Malone et son traitement par Loden	74
III. <i>Wanda</i> comme anti-Bonnie & Clyde : un contre-modèle ?	77
Des systèmes de production différents.....	78
La représentation de la marginalité : la question de la résistance et de la soumission	80
Des espaces divers pour mettre en scène l'errance des personnages	84
Conclusion	86
PARTIE III : Des dissociations entre le travail de metteuse en scène et celui de l'interprétation de la vagabonde : <i>Je tu il elle</i> et <i>Le Camion</i>	89
Première étude : <i>Je tu il elle</i>, la difficulté d'interpréter la vagabonde.....	91
Introduction.....	91

I. Les mouvements du film	93
Le mouvement des meubles et du lieu : la création d'un nouveau monde.....	94
Le mouvement de la route dans le camion.....	99
Les corps déchaînés, le mouvement dans la rencontre sexuelle.....	101
II. Chantal et Julie : une incorporation tourmentée ?	104
A. L'impossible association de la voix et du corps	104
Les caractéristiques de la voix	104
Une voix à la fois liée au corps et hors de celui-ci	106
B. La soustraction du nom au regard de l'expérience des camps	109
Le cinéma d'Akerman hanté par la question du génocide des juif.ve.s.....	109
Le déploiement d'un imaginaire esthétique autour de l'emprisonnement.....	111
L'épuisement du corps.....	114
Conclusion	115
Deuxième étude : Le Camion, un jeu ludique autour de l'interprétation de la vagabonde	119
Introduction	119
I. La mise en place progressive d'un système ludique qui ouvre notre imaginaire	124
Le choix du conditionnel, mode propice au développement de l'imaginaire.....	124
La mobilisation d'un champ lexical lié à la vision et à l'écoute.....	126
Le jeu sur nos attentes de spectateurices	130
Le vide dans le camion comme espace de jeu à réinvestir	133
II. L'évolution des statuts de Duras et Depardieu : Duras comme substitut de la vagabonde et Depardieu du camionneur	135
L'entremêlement progressif des matériaux du film et par conséquent, des personnages avec Duras et Depardieu	135
Une femme, un homme, condition nécessaire du dispositif du film	139
Des liens biographiques entre Marguerite Duras et la vagabonde : « Tout le jeu consiste à parler de soi en disant elle ».....	141
Conclusion	145
PARTIE IV : Une expérience pratique nourrie par l'étude des films	148
I. La mise en scène de la fugue	151
La caractérisation d'Azalée et Lila comme fugueuses	151
La tension entre le fantasme et la réalité : amener un contraste par la mise en scène	152
La mise en scène d'une bulle dans laquelle vivent les personnages	154
Le motif de la route	160
II. Le travail avec les deux comédiennes qui interprètent Azalée et Lila	163
Le choix de faire interpréter les fugueuses par deux comédiennes	163
Conception des castings	164
Le choix des comédiennes	165
Conclusion	169
Conclusion générale	172
Bibliographie	178
Ouvrages généraux	178
Ouvrages spécifiques à l'analyse de chaque film	178
Sans toit ni loi d'Agnès Varda	178
Wanda de Barbara Loden	179
Je tu il elle de Chantal Akerman.....	180
Le Camion de Marguerite Duras	181

Filmographie.....	182
<i>Filmographie principale.....</i>	<i>182</i>
<i>Filmographie complémentaire</i>	<i>182</i>
Table des illustrations.....	183
Annexes.....	186
<i>Annexe n°1 : Synopsis « A saisir » de Sans toit ni loi</i>	<i>186</i>
<i>Annexe n°2 : Les témoins du passage de Mona dans Sans toit ni loi</i>	<i>188</i>
<i>Annexe n°3 : Entretien avec la scripte du film Sans toit ni loi : Chantal Desanges</i>	<i>190</i>
<i>Annexe n°4 : Entretien avec la monteuse du film Sans toit ni loi : Patricia Mazuy.....</i>	<i>193</i>
<i>Annexe n°5 : L'article de journal à l'origine du film Wanda, qui a inspiré à Barbara Loden son film et son personnage</i>	<i>197</i>
<i>Annexe n°6 : Entretien avec l'autrice Nathalie Léger qui a écrit un ouvrage sur Barbara Loden et son film Wanda</i>	<i>208</i>
Dossier Partie Pratique de Mémoire de Master.....	211

Introduction

« Insiders are already well-covered¹ »

Kelly Reichardt

(« Les dominants sont déjà surreprésentés² »)

Charlie Chaplin dans *Le Kid* (1921) ou *La ruée vers l'or* (1925), Travis dans *Paris, Texas* de Wim Wenders (1984), les prisonniers de *Down by law* (1986) de Jim Jarmusch, les motards d'*Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper, Stavros dans *America, America* (1963) d'Elia Kazan et tant d'autres films. Ma cinéphilie s'est construite autour de la figure de l'homme vagabond, autour d'images m'évoquant la marginalité, le vide, la solitude, ou l'ennui. Puis, j'ai découvert notamment le cinéma de Chantal Akerman, d'Agnès Varda, de Barbara Loden, de Marguerite Duras (et tant d'autres³), dont je propose ici d'étudier l'un des films, pour chacune de ces cinéastes. Il convient tout d'abord d'esquisser la notion de vagabondage, afin de mieux saisir ce qu'elle revêt, dans l'analyse des films.

Le vagabondage désigne le fait de mener une vie nomade. Les vagabond.e.s, existent en marge de la société, sans travail et logement fixe, et errent sans but. Cette notion se distingue de l'errance, terme qui englobe plus largement tout mouvement non déterminé, sans

¹ BLAIR Iain, « Variety Honoree Kelly Reichardt : Still on the Side of the Outsiders », *Variety*, 20 janvier 2016. URL : <https://variety.com/2016/film/festivals/variety-honoree-kelly-reichardt-still-on-the-side-of-the-outsiders-1201683518/>

Kelly Reichardt est une cinéaste américaine. Deux de ses films mettent en scène des personnages de vagabondes : *River of grass* (1994) et *Wendy & Lucy* (2008). Plus largement, elle porte un cinéma indépendant, axé sur le thème des marginalités. Ses personnages sont ainsi des *outsiders*. Lorsqu'elle dit « Insiders are already well-covered », elle signifie l'importance de représenter des personnages marginaux, afin d'élargir les représentations des films. Les personnes privilégiées, faisant partie des normes, sont ainsi déjà sur-représentées et son cinéma vise à se concentrer sur des individus à la marge, des figures de l'écart.

² Le terme *insiders* est difficile à traduire. Il s'oppose à *outsiders*. Il s'agit de personnes appartenant à la norme d'une société, à l'intérieur, c'est-à-dire, des personnes qui occupent une place privilégiée.

³ Notamment des cinéastes plus contemporaines telles que Léonor Serraille (*Jeune femme*, 2017) Kelly Reichardt (*River of grass* et *Wendy & Lucy*, 1994 et 2008), Andrea Arnold (*Fish Tank*, *American Honey*, 2009 et 2016), Eliza Hittman (*It felt like love* et *Never Rarely Sometimes always*, 2013 et 2020), Chloé Zhao (*Nomadland*, 2021).

nécessairement évoquer la question de l'absence de travail ou de la filiation⁴. Les vagabond.e.s sont à la fois marginau.x.les et marginalisé.e.s, en raison du regard que la société porte précisément sur eux. Leur marginalisation est la conséquence de contraintes sociales extérieures, à travers une volonté de contrôle exercée par l'ordre social.

Historiquement, le terme de « vagabondage » désignait des personnes désaffiliées qui refusaient de travailler, soit toute une pauvreté errante, en marge de la société (les comportements des vagabond.e.s étaient perçus comme déviants et dangereux, et constituaient un délit en France jusqu'en 1994 dans le droit français⁵). L'histoire du vagabondage est donc celle de personnes sans voix, à qui la parole n'était pas donnée et dont la majeure représentation venait de l'autorité, des dominant.e.s. Ce sont des individus invisibilisés⁶, dont les corps sont rejetés de la société. Le mot « vagabondage » peut aussi signifier une inconstance, une instabilité (même si parfois, l'instabilité est un choix) : on parle communément dans le langage courant d'« esprit vagabond », de « laisser son esprit vagabonder », ou d'« âme vagabonde ». Ces trois termes indiquent le fait d'avoir une attention dispersée, de laisser aller son imagination, ses pensées. Le vagabondage ne désigne alors pas seulement un déplacement physique - même s'il s'agit du sens le plus commun du terme. Il peut caractériser l'inconstance d'un être, d'une conscience, quelqu'un.e qui n'arrive pas à se fixer sur une idée.

Le choix de parler strictement de vagabondes dans ce mémoire trouve sa pertinence en fonction d'un critère sociologique : le fait qu'il y ait très peu de femmes vagabondes par rapport aux hommes. En effet, cette figure genrée induit des mécanismes de stigmatisation et de marginalisation particuliers⁷. Les vagabondes sont surtout exposées à l'insécurité de la rue et sont, de ce fait plus contraintes dans leurs mouvements.

⁴ Nous pouvons en effet parler de désaffiliation en ce qui concerne les vagabond.e.s dans la mesure où ils ne se rattachent plus à un groupe social. Ils se désaffilient de tout ordre social.

⁵ En mars 1994, l'instauration d'un nouveau code pénal met fin au délit de mendicité.

ROINSARD Nicolas, « Histoire de la pauvreté errante », À propos de : A. Gueslin, *D'ailleurs et de nulle part. Mendians, vagabonds, clochards, SDF en France depuis le Moyen Âge*, La vie des Idées, 2013.

URL : <https://laviedesidees.fr/L-errance-au-ras-des-siecles.html>

⁶ L'invisibilisation est un processus d'exclusion qui rend invisible un phénomène ou groupe social, ici le vagabondage.

⁷ Un collectif de recherche sur l'itinérance, la pauvreté et l'exclusion sociale a travaillé sur la notion d'« errance urbaine », notamment au Canada. Trois autrices ont écrit un chapitre sur l'itinérance des femmes, soulevant trois aspects sociohistoriques déterminants qui participent à fragiliser le rôle social des femmes vagabondes : « 1) la structure genrée du marché du travail qui tend à maintenir les inégalités de revenus et, par conséquent, d'accès aux ressources entre les hommes et les femmes ; 2) la structure genrée de la sphère domestique qui attribue des rôles et responsabilités différentiels selon le sexe – on pense en particulier au soin et à l'éducation des enfants – ce qui tend à maintenir les femmes dans des conditions de dépendance économique ; 3) le genre comme modèle normatif (du masculin et du féminin) qui marginalise celles, de plus en plus nombreuses, qui se situent en dehors des normes propres à leur sexe. » La spécificité de l'itinérance des femmes tient beaucoup aux constructions sociohistoriques

Les quatre films que nous allons étudier ont été réalisés dans les années soixante-dix et au début des années quatre-vingt. Ils arrivent donc tous après la naissance de mouvements féministes, dans chacun des pays en question, condition probable d'existence de ces films. Ils ont été réalisés avec très peu de moyens financiers, contrairement à des films mis en scène par des hommes à l'époque et dont l'ambition était similaire. L'industrie cinématographique perpétue les inégalités sexistes nombreuses dans l'accès à la réalisation de films (de même aux autres postes) et dans le choix des sujets des films. En effet, les femmes souhaitant réaliser ont plus de difficultés à trouver des financements pour leurs films, et les budgets sont beaucoup plus modestes. Ces conditions économiques ont un impact sur les choix esthétiques des films et vice-versa : les choix esthétiques impactent aussi l'argent nécessaire pour faire un film. Les audaces esthétiques des réalisatrices de ce corpus ne sont pas strictement la conséquence de ces faibles budgets. Elles auraient probablement fait les mêmes films si elles avaient eu plus d'argent.

Les films de ce corpus entretiennent de nombreux liens les uns avec les autres. Ils héritent d'une même conjoncture, ayant été réalisés à partir du moment où apparaissent, aux États-Unis comme en France, des mouvements féministes⁸. Loden réalise *Wanda* en 1970, Akerman *Je tu il elle* en 1974, Duras, *Le Camion*, en 1977 et enfin *Sans toit ni loi* en 1984. Parmi ces films, il y a trois cinéastes francophones : Varda, Duras et Akerman. Très peu de femmes réalisent des films au début des années soixante-dix. Les plus connues en France sont sans doute ces trois-là. Akerman, dans son *Autoportrait en cinéaste*, évoque d'ailleurs Varda et Duras⁹. Ce sont des cinéastes qui se connaissaient à l'époque. Loden est peut-être plus à part. Toutefois son film était très connu de Duras, qui s'est notamment battue pour qu'il soit distribué en France. Même si le lien entre ces cinéastes peut paraître au premier abord arbitraire, nous

effectives, qui fragilisent leurs conditions. Nous voyons bien à travers leur étude que les vagabondes ont des enjeux qui leur sont propres.

LABERGE Danielle (sous la dir. de), *L'errance urbaine*, Chapitre 5 : « L'itinérance des femmes : les effets convergents de transformations sociétales », Les éditions MultiMondes, 2000, p.84.

⁸ En France, le Mouvement de Libération des Femmes est fondé par exemple en 1970.

⁹ Akerman écrit à propos de Duras : « Marguerite Duras a dit de *Jeanne Dielman*, à Cannes. 'Cette femme est folle.' Là, ça m'a gêné. Et alors qu'est-ce que ça fait qu'elle soit folle ? Et pourquoi dire ça ? Et l'enfermer dans ce mot-là ? J'ai peur de la folie. Très peur. J'en connais un bout. Je n'aime pas. Je crois que pour Marguerite, cela devait avoir quelque chose de romanesque. Pas pour moi.

Et à propos de Varda : « Agnès Varda quand elle a vu *Golden Eighties* m'a dit ; tu as fait ce film pour une seule phrase, phrase que Delphine dit vers la fin du film, tenant Lio-Mado en robe blanche de mariée dans ses bras : *tant qu'il y a encore à manger...* Je ne savais pas, mais j'ai été absolument éblouie par sa clairvoyance. »

AKERMAN Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Les Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004, p.149-150.

verrons que de nombreux ponts peuvent être tissés entre ces œuvres. Annie Goldmann dans son ouvrage *L'errance dans le cinéma contemporain*, fait justement référence à trois des quatre réalisatrices. Elle analyse notamment *Wanda*, film de notre corpus, réalisé par Barbara Loden, *Le Camion* de Duras, également dans ce corpus, et un film d'Akerman, *Les rendez-vous d'Anna*. C'est aussi le cas de Serge Daney, dans son ouvrage posthume *La maison cinéma et le monde*, qui fait référence à *Je tu il elle* et au *Camion*¹⁰, autour de la notion d'« auteurs-actrices ». Dans un article¹¹, Cristina Lopez Alvarez et Adrian Martin, critiques de cinéma, citent Daney et rajoutent à ces deux films, le titre de *Wanda*, sur lequel porte leur étude. Plus loin dans l'article, *Sans toit ni loi* est d'ailleurs mentionné, pour citer une autre figure de vagabonde¹². Ils font alors référence aux quatre films de ce corpus.

Les cinéastes travaillent ainsi un enjeu similaire qu'est notamment cette question du rapport entre la cinéaste et son personnage à travers le choix ou non, de l'interpréter, et dont plusieurs théoricien.ne.s tissent déjà, des liens entre leurs œuvres.

L'enjeu n'est pas d'avoir un aperçu exhaustif et général de la figure de la vagabonde, et ce pour des raisons méthodologiques. « Il s'agit de se tenir coûte que coûte au niveau des objets : la singularité des œuvres. Approcher un seul film importe bien plus que la plus vaste entreprise théorique¹³ » écrivait Ishaghpour. Notre démarche sera donc celle de partir des films, de les étudier autour de l'enjeu de l'interprétation de la vagabonde par la cinéaste, à travers

¹⁰ Serge Daney écrit : « Dans les trois films de femmes qui m'ont le plus impressionné : *Deux fois*, *Je, tu, il, elle*, *Le Camion*, il y a quelque chose d'extraordinaire : la façon dont les auteurs-actrices sont des deux côtés de la caméra sans que cela porte à conséquence. Il y a là une violence calme – qui fait mieux apparaître la différence avec l'homme auteur-acteur : regardez Lewis ou Chaplin, pour eux, passer d'un côté à l'autre de la caméra, c'est risquer le travesti, la féminisation, jouer avec ce risque. Rien de tel avec les femmes. »

DANEY Serge, *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers : 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001, p.28.

Deux fois est un film de Jackie Raynal, réalisé en 1969. Daney a écrit ce texte en 1977.

Cette citation établit un lien entre *Je tu il elle* et *Le Camion* autour de la dualité metteuse en scène-actrice. Elle justifie le lien entre ces films qui était initialement intuitif. J'éprouve toutefois une gêne à l'égard de ce qui me semble être une approche essentialiste de la différence masculin-féminin dans ce rapport à la caméra.

¹¹ ALVAREZ LOPEZ Cristina & MARTIN Adrian, « Nothing of the sort : Barbara Loden's *Wanda* (1970) », *Cinema Comparative Cinema*, Vol. IV, No 8, 2015.

Cet entretien est disponible sur internet. URL : <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/en/33-n-8-english/399-nothing-of-the-sort-barbara-loden-s-wanda-1970>

¹² « *Wanda* – véritable vagabonde à la dérive, sans maison, comme Loden l'a décrite, se référant à un autre motif social, moderne omniprésent, qui est aussi le sujet de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, n'est pas une anarchiste ou une révolutionnaire. » Traduction originale : « *Wanda* -an effectively homeless 'floater' as Loden described her, referring to a pervasive social type in modernity, which is also the subject of Varda's *Sans toit ni loi/Vagabond* (1985)- is not an anarchist or a revolutionary.. »

¹³ ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Denoël / Gonthier, 1982, p.8.

plusieurs moments de la question dialectisée. Il s'agit alors d'analyser ces films à partir d'une question qui leur est extérieure, avec le souci de porter une attention systématique à la singularité des œuvres. En effet, le motif de la vagabonde s'enrichit par l'expérience singulière des films et non par une recherche exhaustive de films dans lesquels il y aurait un personnage de vagabonde.

Le corpus de ce mémoire est composé strictement de films réalisés par des femmes qui travaillent le personnage de la vagabonde dans chacun de leur film, d'où la question possible de l'interprétation du personnage par la cinéaste.

Ma démarche a aussi été, celle de faire des recherches autour des contextes des films, tant sur la manière dont ils ont été pensés, que sur la démarche créatrice singulière de chacune des cinéastes.

Au moment d'aborder le travail de la partie théorique, j'étais en train de réaliser un film, précisément inspiré des films de ce corpus, que j'ai par la suite étudiés. Je m'intéressais déjà au motif de la vagabonde, à travers ma propre pratique Cette expérience a notamment joué un rôle central et déclencheur dans le choix et l'analyse de ces films. Il s'agit d'un court-métrage que j'ai réalisé à l'école (un film F2) : *La Glaneuse*. En voici le synopsis :

*C'est l'histoire d'une glaneuse
à la dérive, de sa balade,
sensible et musicale,
au bord de la périphérie parisienne.*



Fig. 1 - Photogramme de *La Glaneuse*

Le court-métrage avait pour thème central, la mise en scène de l'errance d'une femme et la vacuité de son quotidien. Une forme de film « anti-événements », constitué de moments a priori anecdotiques. Charlie est un personnage inadapté aux rencontres, en quête d'une intensité qui lui fait toujours défaut. Elle dérobe autour d'elle quelques moments de grâce, capte des situations hasardeuses, tout comme des éclats du quotidien. Elle est happée par des figures de solitudes similaires à la sienne, vivant alors par procuration, à travers la vie de personnes qu'elle croise.

Au moment de la préparation de mon film, j'avais déjà fortement en tête Loden, Varda et Akerman, à travers les mêmes films que j'ai étudiés dans le cadre de ce mémoire. J'avais travaillé le personnage de la glaneuse (Charlie) à travers d'autres figures de vagabondes qui constituaient des inspirations pour m'aider à penser le personnage et à diriger la comédienne. C'était devenu un jeu entre nous, avec la comédienne, que de rappeler une figure de vagabonde à chaque séquence du film, qui pourrait ressembler à Charlie, permettant dès lors de donner une direction dans l'interprétation et de préciser à quelle vagabonde Charlie se rattachait¹⁴. Parmi ces inspirations, il y avait notamment Wanda, du film éponyme de Barbara Loden, Mona de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda, Cozy de *River of grass* de Kelly Reichardt et Wendy de *Wendy & Lucy* de Kelly Reichardt. J'avais déterminé au préalable des caractéristiques dans l'interprétation de chacune de ces vagabondes, pour constituer une base de travail et de réflexions sur les liens de Charlie avec chacune d'entre elles. Le choix des vagabondes qui ont jalonné la préparation de mon film est bien sûr complètement subjectif : il s'agit d'inspirations personnelles, à partir de films que j'aime. L'enjeu de réfléchir sur les variations de l'ennui de Charlie, à partir de variations d'interprétation de comédiennes était de faire en sorte qu'en tant que spectateurices, on ne s'ennuie justement pas de l'ennui de Charlie.

Voici quelques-unes de mes notes de préparation au tournage. Il est possible de voir, tout d'abord, mes recherches et caractérisations autour de vagabondes telles que Mona ou Wanda (avec le désir de comprendre comment les personnages étaient joués). Ces études sont

¹⁴ J'ai pu dans le cadre de la préparation de mon film *La Glaneuse*, discuter longuement avec la réalisatrice Léonor Serraille, qui m'a notamment donné des conseils de mise en scène. Elle m'a parlé de son film *Jeune femme*, où elle utilisait le nom de quatre actrices célèbres (je me rappelle que l'une d'elles était Gena Rowlands) avec la comédienne Laetitia Dosch. Elles faisaient alors toutes les deux référence, pour chaque séquence, à l'un de ces noms, afin de décrire une palette émotionnelle du personnage (chaque nom de comédienne était associé à une direction d'émotions). J'ai souhaité fonctionner de la même manière dans mon court-métrage *La Glaneuse* avec la comédienne, à partir des noms des vagabondes qui m'avaient inspirées dans l'écriture de mon film.

des prémisses d'analyse des films de mon corpus. Pour chaque vagabonde, est aussi disponible un document de travail sous forme de tableau, la mettant en lien avec des séquences de mon film *La Glaneuse* - tout cela formant un travail préparatoire au film et non postérieur de celui-ci.

MONA¹⁵

Description du personnage :

Personnage qui se caractérise par une grande animosité, une forme de dédain pour les autres et une brusquerie (dans ses gestes et dans sa manière d'être).

Elle ne dérive pas comme Wanda : elle marche vite avec un pas très décidé. Il y a parfois des moments où assise, elle regarde ce qui se passe autour d'elle.

Indications de jeux :

- Rapport utilitaire aux choses, pas d'attention donnée à l'apparence physique
- Position du corps engagé vers l'avant / menton haut / regard qui se fixe longtemps sur les choses et qui réagit à ce qu'elle voit (change vivement d'expressions)
- Regard défiant, exigeant : elle fait les choses quand elle a envie de les faire / sorte de liberté qu'elle se donne par rapport aux contraintes qui lui préexistent
- Ton nonchalant qui vient surtout de la diction (en plus de la posture)



Fig. 2 et 3 : Photogrammes de Sans toit ni loi

Remarques :

- Tantôt avachissement du corps ou corps engagé.
- Beaucoup de mouvements avec ses mains, mais plutôt utilitaires (un besoin / une action : cheveux qui la gênent : lève le bras / voiture qui passe : fait du stop)

¹⁵ Il s'agit de notes dans le cadre d'un travail de préparation au tournage.

- Elle a très vite le regard vers l'avant, plus dirigé ; elle regarde les choses qui se passent et réagit très vite face à ces choses. Côté débrouillard qui se dégage de son personnage
- Elle se rattache à un imaginaire assez viril (absence de peur / gestes brutes / manière de s'adresser avec une certaine animosité) / c'est elle qui est décisionnaire

Séquences	Figure de vagabonde	Type d'ennui	Référence(s)
S1 - Studio, pièce principale	Mona, active dans son regard	Regard fier / défiant / déterminé / très dirigé sur les 2 hommes que Charlie contemple Et en même temps pour Charlie : corps lasse / avachi / fatigué - faire comprendre par son corps qu'elle est dans l'attente	 Mona dans <i>Sans toit ni loi</i>  Photographie de Saul Leiter

Fig. 4 : Tableau mettant en lien Mona avec des séquences de La Glaneuse

Mona a surtout constitué une inspiration pour le regard de Charlie lors de la séquence d'ouverture du film. Charlie est assise nue, dans une chaise dans son appartement. Elle regarde deux hommes nus sur son lit dormir. Il s'agissait de caractériser le regard qu'elle avait sur ces deux hommes, de lui donner une réelle densité, tout en le maintenant obscur. Le regard de Mona, par sa défiance, son côté un peu hautain, a été une piste de direction pour cette scène-là.

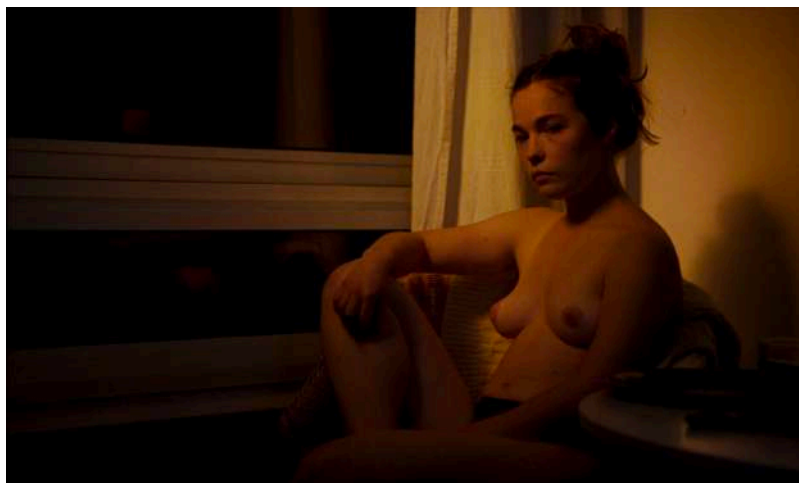


Fig. 5 : Regard de Charlie tendu vers les deux hommes dans La Glaneuse



Fig. 6 : Contre-champ du regard de Charlie dans La Glaneuse

WANDA¹⁶

Description du personnage :

Personnage passif, désespéré, qui se dévalue sans cesse. Elle cherche sa propre valeur dans le regard qu'ont les autres sur elle.

Elle se laisse dériver au gré des choses.

Indications de jeux sur Charlie

- Même passivité et manière de se laisser dériver
- Manière de marcher « invisible » de Wanda, au sens où elle se fait très discrète et petite et que personne ne la remarque : yeux vers le sol (geste très fréquent qu'elle a) / allure fantomatique / personnage qui se fait tout petit / lenteur et rigidité qui sont mortifères
- Sensation de jeu très dédramatisé / économie de gestes / interactions avec des accessoires
- Moments où elle s'accroche aux choses (elle a des prises sur son environnement) et à d'autres moments, impression qu'elle subit complètement l'extérieur
- Personnage qui n'achève pas toutes ses actions : elle abandonne des choses.

¹⁶ Il s'agit de notes dans le cadre d'un travail de préparation au tournage.



Fig. 7 : Photogramme de Wanda

Séquences	Figure de vagabonde	Type d'ennui	Référence(s)
S3 - Bassin industriel	Wanda	Pour le côté dérive au bord de l'eau, impassible, et le personnage qui regarde vers le sol. Dans une position réflexive (sentiment qu'elle regarde les choses autour d'elle, mais dans le vague, sans vraiment les regarder). Pas très lent.	
S6 - Centre commercial	Wanda	Curiosité pour les mannequins et les vitrines qu'elle regarde. Elle ne fait pas trop attention aux personnes qui passent, mais regarde les vitrines tout en marchant lentement. Elle donne de l'attention aux couleurs, aux lumières, à tous les stimulus possibles dans l'espace. Il s'agit d'un regard par pure curiosité et sans prospection, puisqu'elle ne peut rien s'offrir. Forme de lassitude, de fatigue lors de l'imitation du mannequin, et lorsqu'elle relâche d'un coup la posture du mannequin. Face au mannequin : effet bizarre, glaçant de se retrouver face à un visage inerte de femme.	 

Fig. 8 : Tableau mettant en lien Wanda avec des séquences de La Glaneuse

Wanda a eu une place particulièrement importante dans le cadre de la fabrication de mon film *La Glaneuse*, car j'avais déjà commencé l'étude de ce film. Avec du recul, je me

rends compte que *Wanda* a fait complètement obliquer la construction de mon personnage. En effet, au fil de l'écriture, j'ai rendu Charlie de plus en plus passive : j'en ai fait un personnage reculé, extraite des autres, qui croise quelques personnes lors de son errance, mais ce ne sont jamais des rencontres qu'elle cause : elle se laisse complètement dériver. Elle ne cause pas ce qui lui arrive.

Pour le premier plan où nous découvrons Charlie en extérieur, je me suis inspirée du cadrage du premier plan de *Wanda* en extérieur : un plan large où elle semble perdue dans l'espace, accentuant sa petitesse dans le monde, accompagné d'un zoom pour que l'on se rapproche du personnage à la fin du plan. Charlie semble dériver au bord de l'eau, dans la mesure où elle semble effleurer les choses autour d'elle, sans avoir réellement d'accroche. Nous avons tourné ce plan en hauteur, pris d'un pont. La hauteur enferme le personnage dans le cadre.

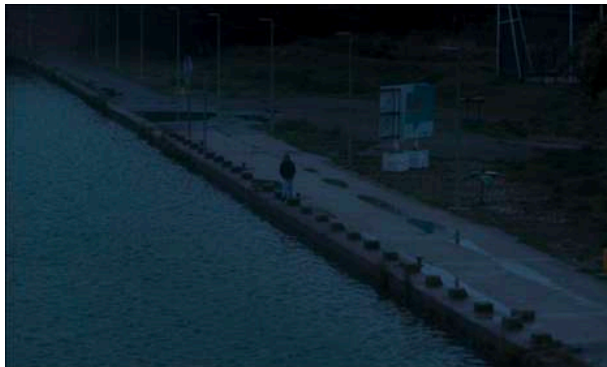


Fig. 9 et 10 : Premier plan d'extérieur de Charlie, en deux temps : début et fin du zoom



Fig. 11 : Premier plan de Wanda en extérieur

Wanda a constitué une inspiration esthétique pour une autre séquence de *La glaneuse* qui se passe dans un centre commercial, avec la confrontation de Charlie et d'un mannequin

d'une vitrine. Cette séquence apparaît dans la continuité de l'errance de Charlie. Dans *Wanda*, le personnage erre dans un centre commercial, regardant des mannequins, le visage défait, impassible. Il y avait notamment un champ contre champ entre le mannequin et Wanda.



Fig. 12, 13 et 14 : Plans dans la séquence du centre commercial dans Wanda



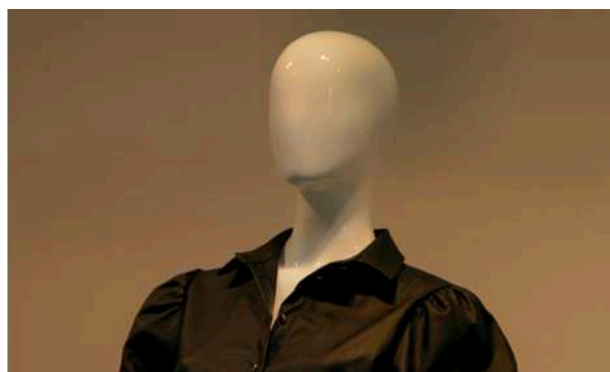
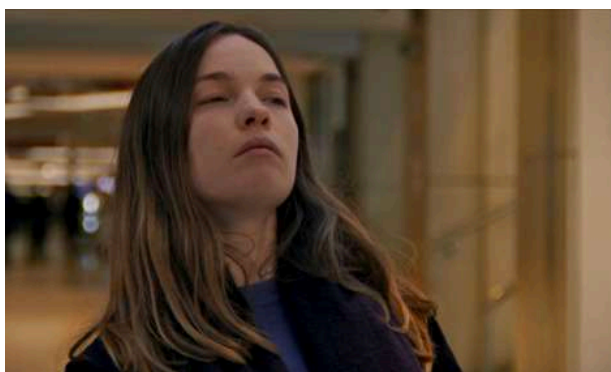


Fig. 15, 16, 17 : Plans dans la scène du centre commercial de La Glaneuse

Dans le premier plan large de *La Glaneuse*, le cadrage très frontal par rapport à la vitrine accentue l'impression de poupées mises en boîtes, desquelles Charlie se détache au premier plan. S'ensuit alors un champ contre-champ entre le mannequin et Charlie, qui regardent toutes deux dans des directions différentes (contrairement à *Wanda*). Ici, le face-à-face est une forme de jeu chez Charlie, qui essaie de reproduire le caractère lisse et mortifère du visage du mannequin sur le sien, sans y arriver pleinement. Cette séquence appuie le contraste entre le personnage principal, quasiment sans cesse en mouvement et cette figure de mannequin de cire, immobile et sans visage.

Je souhaitais enfin parler d'une dernière référence, plutôt esthétique - le personnage ne fait pas partie des inspirations des vagabondes. Il s'agit de *Je tu il elle* d'Akerman. Ce fut principalement une influence sur la manière dont était filmée la nudité. En effet dans ce film, j'avais la sensation que la distance avec le corps nu, l'immobilité du cadre et la durée longue des plans banalisaient complètement l'acte de nudité.

Dans le cas de *La Glaneuse*, au début du film, Charlie s'ennuyant dans la salle de bains décide de se masturber dans sa baignoire. J'ai gardé pour cette scène, ce même cadre large, frontal, dans lequel le corps évolue et que filme la caméra, fixe et immobile, laissant libre le regard des spectateurices évoluer dans l'image. La durée longue du plan (3 minutes 50 ; la scène de masturbation en faisant 2 minutes 20), permet principalement de banaliser cet acte et de l'inscrire dans le quotidien de Charlie. Je souhaitais aborder la sexualité comme un non-événement, dans une perspective banale et mécanique, en la mettant en scène volontairement dans sa longueur.



Fig. 18, 19 : Référence pour la séquence de masturbation dans la salle de bains :

Je tu il elle d'Akerman

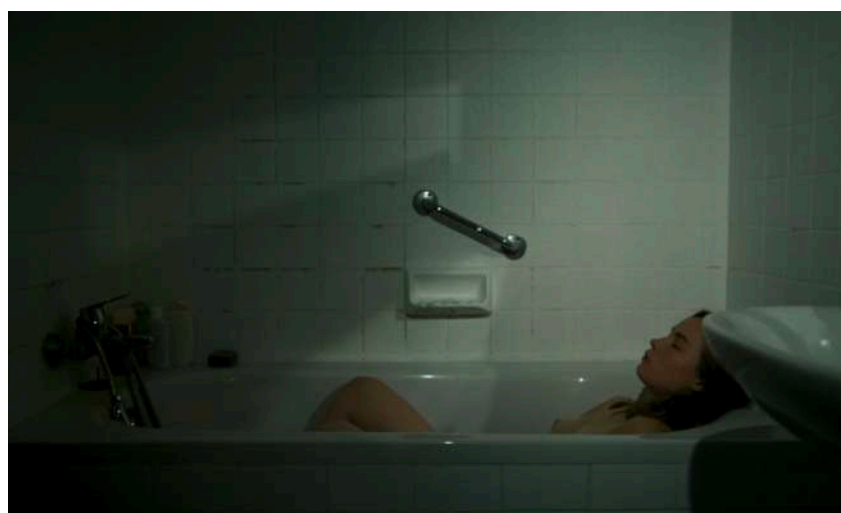


Fig. 20 : Scène de La Glaneuse

Lorsque je réalisais *La Glaneuse*, ma connaissance des films de ce mémoire était encore partielle. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité les approfondir, afin qu'ils prolongent des réflexions déjà existantes. Le fait de les étudier a aussi permis de nourrir une autre démarche pratique, qu'est la réalisation de ma partie pratique de mémoire, *Vents contraires*. Le film raconte l'histoire de deux adolescentes qui fuguent. Elles sont donc tout d'abord caractérisées comme telles : des fugueuses. C'est la manière dont elles se considèrent et le fait qu'elles envisagent la fugue comme quelque chose d'éternel, qui peut faire d'elles, à leurs yeux, des vagabondes.

Le sujet de ce mémoire s'est précisé au fur et à mesure de l'étude des films. C'est en les étudiant qu'il est devenu plus explicite : dans trois de ces quatre films, la cinéaste interprète la vagabonde, à chaque fois de manière singulière. Il s'agit en effet des films *Wanda*, *Je tu il elle* et *Le Camion*. Au-delà de la figure de la vagabonde qui était ma préoccupation initiale, je me suis donc intéressée à la relation entre la réalisatrice et son personnage, à sa manière de choisir d'interpréter la vagabonde et comment la vagabonde était interprétée. Au cours de mes recherches, le titre de ce mémoire a donc évolué. Il était tout d'abord question du choix d'« incarner » la vagabonde par la cinéaste. Or, le terme d'« incarnation » privilégiait une pratique de jeu qui n'était peut-être pas partagée par toutes les cinéastes sur lesquelles je travaillais : celle de l'Actors Studio¹⁷, où il s'agit de faire corps avec le personnage, de puiser en soi pour jouer. La notion d'incarnation réduisait de fait, les manières singulières d'appréhender le jeu. C'est la raison pour laquelle, le terme d'« interprétation » était plus approprié.

Ce mémoire explore différents degrés de distance de la réalisatrice à son personnage, à travers des choix d'interprétation, d'incarnation et de représentation variés, disposant de configurations à chaque fois singulières. Il s'agira principalement d'étudier, comment se détermine pour chaque film, la question de l'interprétation de la vagabonde par la cinéaste.

Nous verrons en effet que celle-ci se conjugue différemment selon les films, avec des degrés d'implications corporelles, de distance avec le personnage, variés. Que l'interprétation soit déléguée à une comédienne (*Sans toit ni loi* d'Agnès Varda), qu'elle soit un enjeu de représentation (*Wanda* de Barbara Loden), une manifestation troublée (*Je tu il elle* de Chantal Akerman), ou un jeu avec les spectateurices (*Le Camion* de Marguerite Duras), ces films esquissent une pluralité de rapports entre la cinéaste et sa vagabonde.

Nous étudierons ainsi les films dans l'ordre annoncé ci-dessus, avant de nous consacrer, dans un dernier temps, à la partie pratique de mémoire et voir dans quelle mesure les films étudiés ont permis d'enrichir une expérience pratique.

¹⁷ L'Actors Studio est une méthode de formation de l'acteur, s'inscrivant dans l'héritage de Constantin Stanislaski (qui avait pour nom « La Méthode »), reprise par Lee Strasberg. Elle fut beaucoup enseignée aux États-Unis et forma une nouvelle génération d'acteurices pour le théâtre et le cinéma américains, tel.le.s que Marlon Brando, Al Pacino, Paul Newman, Glenn Close, Meryl Streep, Daniel Day-Lewis, Robert De Niro, etc.

PARTIE I : La relation cinéaste-actrice dans *Sans toit
ni loi* d'Agnès Varda

Introduction

Sans toit ni loi est un film réalisé par Agnès Varda en 1984. Il s'agit du film le plus tardif de ce corpus, qui a pour contexte, l'apparition de nouvelles formes de pauvreté dans les années quatre-vingt¹⁸. Varda qualifiait elle-même le personnage principal du film, Mona, de « vagabonde¹⁹ » : une femme qui n'a ni logement ni travail et qui erre sur la route. Dans le cadre de la préparation du film, Varda a d'ailleurs fait de nombreux repérages, partant à la recherche de réel.le.s vagabond.e.s. Elle choisit finalement de déléguer le rôle à une comédienne professionnelle : Sandrine Bonnaire.

Sans toit ni loi est le seul film du corpus, où la cinéaste n'interprète pas la vagabonde. Varda dissocie travail de mise à scène et d'interprétation. Il s'agira donc d'élucider comment se détermine le choix d'une comédienne dans *Sans toit ni loi*. Quelles sont les raisons qui étayent ce choix ? Comment le film en a-t-il bénéficié ?

Sans toit ni loi relate à la fin de l'hiver, dans les paysages du Gard, les derniers moments de la vie d'une jeune femme, Mona, avant qu'elle ne soit retrouvée morte de froid dans un fossé. Les personnes qui l'ont rencontrée avant sa mort racontent à quel point elle a constitué un mystère pour eux. Le film est alors construit par une alternance : des témoignages portés par ces individus et les moments de rencontres en question entre Mona et eux.

Mona est une jeune femme qui a fait le choix de faire la route seule, ce qui en fait, par conséquent, une vagabonde. Elle erre dans les paysages du Gard, sans cesse en mouvement, au fil des rencontres. Même son prénom²⁰ évoque dans sa consonance le mot « nomade », sinon la racine grecque « mónos », renvoyant à la solitude. Mona ne veut rien devoir à personne : c'est la condition de sa liberté.

¹⁸ Les « nouveaux pauvres » auxquels fera référence Varda, apparaissent dans les années quatre-vingt, conséquence de la crise économique qui sévit depuis la fin des années 70. Mais cela a peut-être aussi à voir avec la conjonction de 83-84, moment de tournant austéritaire depuis l'arrivée au pouvoir de Mitterrand.

¹⁹ Par exemple, Varda a dit : « Il me fallait rencontrer ceux que Mona la Vagabonde aurait rencontrés. » CHAKALI Saad, *Agnès Varda, Le bonheur cinéma*, « La texture du réel », Conversation avec Agnès Varda, éditions Éclipses, p.142.

²⁰ Son prénom est initialement Simone, comme elle le dira une fois dans le film. Elle est surtout appelée par le nom de « Mona ».

C'est une femme qui n'a pas d'histoire, pas de filiation. Nous ne savons pas d'où elle vient, qui elle est, ou pourquoi elle a fait ce choix de la route. Lorsque nous la découvrons pour la première fois, elle est retrouvée morte dans un fossé. La première information que nous apprenons sur elle survient dès les cinq premières minutes du film : « il [me] semble qu'elle venait de la mer », prononce une voix - celle d'Agnès Varda. Cette phrase évoque un imaginaire vague, doux et poétique qui renforce l'indétermination du personnage. Elle est alors désinscrite de toute filiation. Après la découverte de la mort de Mona, il s'agit de la faire revivre pour commencer son histoire. Nous la retrouvons, cette fois-ci vivante, émergeant nue de l'eau. Le plan en question évoque le tableau de Boticelli : *La Naissance de Vénus*. Varda replace Mona dans cet imaginaire-là du mythe : la faire apparaître de la mer c'est la faire renaître. Comme nous venons de la voir morte, pour nous spectateurices, il s'agit d'une résurrection. Cela donne au personnage une consonance mythologique : elle qui vagabonde en hiver, alors que les autres marginaux.le.s ont décampé.



Fig 21 et 22 : La renaissance de Mona : à gauche le plan du film,
à droite, le tableau de Boticell

Varda dit avoir été impressionnée, par les femmes seules qui campaient sous la neige : « L'hiver m'inspirait, qui dessine les paysages au lieu de les peindre, et ceux qui sont dehors en hiver m'intriguaient, les sans-abris, les errants, les fugueurs, ceux dont on dit qu'ils font la route. Vers 84, les journaux parlaient beaucoup des nouveaux pauvres²¹. Même si bien des cas sont pathétiques, il s'agit souvent de la réduction de leur train de vie. Au mot nouveaux pauvres j'associais toujours anciens pauvres, ceux qui depuis la nuit des temps jusqu'à aujourd'hui, mendiants ou pas, se traînent dans les villes ou sillonnent la campagne. Ceux qui n'ont rien,

²¹ Dans le bonus principal du DVD de *Sans toit ni loi*, Agnès Varda précise que le terme sans abri ou SDF n'était pas encore utilisé à l'époque, seulement par la police et l'administration.

sauf faim²². » L'expression « nouveaux pauvres » désigne une nouvelle forme de pauvreté qui émerge au début des années quatre-vingt. A l'époque, le phénomène était encore très récent : il y avait peu de personnes qui vivaient dans les rues si ce n'est dans le sud de la France.

Agnès Varda relate trois origines au projet de *Sans toit ni loi* : une histoire qu'elle entend, l'image d'un homme mort de froid²³ ; les paysages connus du Gard : « Ma première impression, [le] désir initial du film : une jeune fille qui marche seule dans les paysages du Gard²⁴ », et la maladie des platanes, dont elle apprend l'existence par hasard dans un article du *Monde* en octobre 1984. Cela ne constitue qu'une partie du film, mais lors du tournage, cela avait pris beaucoup d'importance²⁵. Varda avait envie de filmer la rébellion, la saleté, de raconter l'histoire d'une jeune fille qui fait la route.

Au cours de cette analyse, nous expliciterons tout d'abord en quoi il était une nécessité pour Varda, qu'une comédienne interprète la vagabonde de son film. Puis, nous verrons comment le film construit justement la vagabonde comme une figure de l'altérité, faisant des personnes que Mona rencontre, comme nous spectateurices, des témoins de son errance.

I. Un personnage « à saisir »

Nous employons ces termes : « à saisir », mis entre guillemets, car ils font tout d'abord référence au titre initial du film, avant qu'il ne s'appelle *Sans toit ni loi*. « Pendant qu'on tournait, on appelait le film *À saisir*, parce que le film lui-même est à saisir : je ne sais pas si je saisis le film que je fais [...] J'avais une espèce d'errance comme celle de Mona, vers attraper les images et

²² VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994, p.166.

²³ « Une fois, un gendarme m'a raconté avoir trouvé un jeune homme mort sous un pommier. Mort de froid, a-t-il dit. Sans l'avoir jamais vu ni savoir qui il était, je n'ai jamais oublié ce jeune homme. [...] C'est le froid [dont meurent les vagabonds] qui a aiguillonné mon énergie. Mona est révoltée, le film l'est aussi. »

Ce propos est extrait du commentaire du bonus principal du DVD de *Sans toit ni loi* : « Souvenirs, entretiens et commentaires » Cela rejoint l'impression forte qu'elle a eue, en rencontrant des femmes seules campant sous la neige.

²⁴ VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.174.

²⁵ Dans un entretien (disponible en Annexe 4) que j'ai réalisé avec Patricia Mazuy, première assistante mise en scène sur la préparation du film et monteuse, celle-ci fait référence au fait que la première version de montage faisait 5 heures et qu'il y avait une grande part du film autour de la maladie des platanes et du personnage de Mme Landier, platanologue, interprété par Macha Méril. Ensuite, les nouvelles versions de montage se sont recentrées sur le personnage de Mona et ont fait de la platanologue, un personnage secondaire comme les autres personnages que rencontre Mona.

les sons qui diraient ce que Mona ne voulait pas dire et ce que croyaient voir les autres. Et par un jeu de prisme et de miroirs, décrire presque en creux une Mona qui se refuse²⁶. ». Le titre « A saisir²⁷ » désigne une action en cours et sous-entend dès lors que le film et le personnage ne sont pas encore saisis, appréhendés. Toutefois, Varda adopte un autre titre pour son film : *Sans toit ni loi*, qui reprend un jeu de mot : « sans foi ni loi », remplaçant le mot « foi » par « toit ». « Le titre [est] inspiré de « sans feu ni lieu », ancienne expression désignant les vagabonds déformée par une autre dénotant l'anarchie criminelle (« sans foi ni loi »). Mona est à la fois héritière d'une tradition libertaire – elle est sur les routes volontairement et l'affirme – et victime d'une situation de pauvreté sans issue²⁸. » L'utilisation du mot « toit » renvoie alors au nomadisme de Mona : sa loi est celle de refuser tout ancrage.

Un personnage « à saisir » : cela nous indique aussi la ligne directrice du film pour Varda, qu'est celle de préserver l'opacité de son personnage.

Préserver l'opacité du personnage de Mona en gardant une distance

Varda a souhaité maintenir le personnage de son film à distance. Elle voulait que Mona reste insaisissable, qu'on ne la comprenne complètement. Cette mise à distance s'est exercée à deux niveaux : tout d'abord sur le tournage dans sa relation avec Sandrine Bonnaire, mais aussi dans le film à travers le statut qu'elle se donne : celui d'une narratrice qui nous conte le film.

Sur le tournage, la relation entre Varda et Bonnaire était complexe²⁹. Elles ne partageaient pas complètement la même vision du personnage ; elles n'avaient pas les mêmes

²⁶ Extrait d'une conversation entre Varda et Sarraute, enregistrée pour l'émission *La Nuit sur un plateau* d'Alain Veinstein, diffusée sur France Culture le 7 janvier 1986.

²⁷ Voir en complément l'annexe 1, avec le synopsis en cours du film, appelé « A saisir ».

URL du site internet sur lequel est disponible ce synopsis : <http://www.sans-toit-ni-loi.languedoc-roussillon-cinema.fr/>.

²⁸ Dossier pédagogique « Lycéens et apprentis au cinéma » sur *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (dossier principal), p.8. Ce dossier est disponible sur le site du CNC : https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/sans-toit-ni-loi-de-agnes-vara_304260.

²⁹ La relation entre la réalisatrice et la comédienne sur le tournage de *Sans toit ni loi* est relatée très différemment selon la personne qui en raconte l'expérience. Sandrine Bonnaire s'exprime, dans un entretien des *Cahiers du Cinéma* en 1985 sur le tournage de *Sans toit ni loi*. Elle parle notamment du fait d'avoir souffert d'un manque de complicité. Elle n'avait pas non plus la même conception du personnage de Mona que Varda. Elle dit : « je trouvais qu[e le personnage] parlait trop, qu'il était trop drôle, qu'il faisait trop de jeux de mots » ; « elle rajoutait des scènes avec des mecs. Pour elle, il était évident qu'une fille qui couche seule, dehors, sous une tente, se fasse emmerder par des mecs. Je n'étais pas d'accord, je pensais que c'était un personnage tellement puant que même les types ne devaient pas pouvoir l'approcher ».

BONNAIRE Sandrine, « Au risque du tournage », *Les Cahiers du Cinéma*, n°378, décembre 1985, p.9-10.

attentes sur la direction d'actrice. Bonnaire décrit des moments sur le tournage où elle était dans une incertitude complète quant à son jeu, Varda ne lui donnant pas d'indications précises³⁰. Peut-être Varda a-t-elle volontairement maintenu Sandrine Bonnaire à distance, pour préserver le côté antipathique du personnage. Bonnaire était à la demande de précisions sur la psychologie du personnage, ce à quoi Varda n'a pas complètement répondu, afin de garder l'opacité du personnage. Elle lui donnait principalement des indications sur la gestuelle et les déplacements du personnage. Peut-être que la résistance de Sandrine Bonnaire par rapport à Varda a ponctuellement participé au côté brut et à l'opacité du personnage de Mona qui ne consent jamais au contact, qui est toujours dans le refus. Varda contient la résistance du personnage - et peut-être de la comédienne ?, dans le cadre de son image. Dans la série des travellings du film, la caméra accompagne Mona, en restant toujours parallèle à elle, à distance. Il y en a douze, quasiment tous formellement composés de la même manière : un suivi de Mona, démarrant et se terminant fixes. Varda dira de ces travellings que la caméra suit Mona parallèlement, sans qu'elle n'intervienne dans sa route. Le fait que le plan commence et se termine sans Mona témoigne d'un mouvement de caméra qui n'est pas lié au mouvement du personnage. Varda insère dans son cadre, le corps en marche de Mona parmi des choses inertes sur lesquelles démarrent et se terminent les travellings.



Fig. 22, 23, 24 : Exemple du premier travelling du film, en trois temps

Varda écrit de son côté dans *Varda par Agnès* : « Comme nous tournions des scènes où la vie d'une fille solitaire dans les bois et dans les champs était évidemment dangereuse, cette idée du viol s'est imposée. Nous en avons plusieurs fois discuté avec Sandrine et Royer. Sandrine était hésitante mais quand je lui ai décrit la scène intégrée dans un des travellings latéraux de la Grande Série, avec une caméra qui se détournerait d'elle et de son violeur au moment de l'acte pour continuer dans les futaies de chênes verts et de pins, quand je lui ai dit que Mona ensuite, dans sa sauvagerie et sa force de résistante, n'y ferait même pas allusion, elle a compris mon point de vue et nous avons pu tourner. »

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., 1994, p.175.

³⁰ « Sur un tournage, le comédien attend que le réalisateur lui dise ce qui est bien et ce qui est moins bien dans son jeu. Elle ne le dit jamais. Quand on parle de ce qu'ont été nos relations pendant le film, elle dit : « Il n'y avait pas de copinage ». Moi, je dis : « Il n'y avait pas de complicité » »

BONNAIRE Sandrine, « Au risque du tournage », *Les Cahiers du Cinéma*, n°378, décembre 1985, p.10.

Elle filme un rapport avec un personnage : entre Mona et elle et, plus largement, entre Bonnaire et elle³¹.

De même, elle affirme sa posture de metteuse en scène, conteuse de la fiction en se plaçant à distance du récit. C'est sa voix qui annonce le retour en arrière du film, qui est aussi un retour à la vie de Mona : « Personne ne réclamant le corps, il passa du fossé à la fosse commune. Cette morte, de mort naturelle, ne laissait pas de traces. Je me demande qui pensait encore à elle parmi ceux qui l'avaient connue petite. Mais les gens qu'elle avait rencontrés récemment se souvenaient d'elles. Ces témoins m'ont permis de raconter les dernières semaines de son dernier hiver. Elle les avait impressionnés. Ils parlaient d'elles sans savoir qu'elle était morte. Je n'ai pas cru bon le leur dire, ni qu'elle s'appelait Mona Bergeron. Moi-même je sais peu de choses d'elle, mais il me semble qu'elle venait de la mer. » Cette voix n'est pas assignée à un personnage (nous ne savons pas qui est ce « je »), mais plutôt à un.e narratrice externe, qui aurait connu le personnage de l'histoire (du fait qu'elle en sache son nom et prénom). Il s'avère que cette voix est celle de la cinéaste, qui se place dès lors comme organisatrice de la fiction : c'est grâce aux témoignages qu'elle a recueillis (et plus précisément, filmés et montés dans son film) qu'elle peut raconter cette histoire. Ce sera la seule occurrence de cette voix : son rôle est d'ouvrir le récit. Varda se retire par la suite, s'exemptant de porter un jugement sur Mona. Elle laisse aux personnes rencontrées le soin de porter leur jugement singulier, sur le personnage qu'elle met en scène. Dans le texte qu'elle introduit, nous pouvons d'ailleurs relever la phrase : « Moi-même je sais peu de choses d'elle », qui peut renvoyer au fait que Varda reconnaît ne pas complètement connaître le personnage de son film.

Madame Landier, l'un des personnages que Mona rencontre sur sa route, la « platanologue » telle que l'appelle Varda dans le générique, donne une description de Mona

³¹ Alain Bergala s'exprime à ce sujet dans un article, « La repousse » dans *Les Cahiers du Cinéma* : « Quel est le vrai sujet de ce film ? Ce n'est pas tout à fait le personnage de Mona, sinon le film serait tout autre et nous « raconterait » Mona, réussirait à la cadrer et à l'accompagner, bref à la comprendre et à l'aimer. Le vrai sujet du film, c'est la relation de la cinéaste à son personnage : Agnès Varda est attirée par le personnage de Mona en tant qu'il la refuse dans cette volonté de la comprendre et de l'aimer. C'est d'ailleurs la constante la plus sûre de Mona : son refus d'absolu d'aller dans le sens de la demande de l'autre, dès que cela excède ses propres besoins ou son propre désir, refus qui fonde sa morale [...]. Ce refus obstiné de répondre par sympathie à la demande de l'autre, quel qu'il soit, y compris Varda qui la filme, fait que l'altérité de ce personnage restera radicale, aussi bien par rapport aux petits-bourgeois qu'elle rencontre sur sa route que par rapport à ceux qui pourraient être ses semblables dans une partition qui ne serait que sociale, David, Assoun, ou les zonards de la gare. [...] Varda est donc aux prises avec ce dilemme : filmer un personnage qui la repousse autant qu'elle l'attire, qui la menace autant qu'elle la fascine. Un personnage qui est à la fois au centre de son film et dont la logique serait de le rendre impossible, de le miner de l'intérieur. [...] Et d'une certaine façon, Agnès Varda s'est peut-être vengée inconsciemment de ce refus que Mona oppose à son désir de la comprendre et de l'aimer, refus qu'elle a consciemment préservé en se défendant farouchement de trop s'approcher de son personnage. [...] »

BERGALA Alain, « La repousse », *Les Cahiers du Cinéma*, n°378, décembre 1985, p.6-7.

similaire à celle que Varda donne dans son autobiographie, d'une vagabonde qu'elle a rencontrée lors de ses repérages. Elle écrit dans *Varda par Agnès* : « Un jour j'ai ramassé une fille brune, très jeune, avec un énorme sac à dos. Elle puait avec intensité. Après une heure de silence, elle m'a parlé. [...] Elle a beaucoup d'allure et des yeux assez émouvants. Seule, sale et rebelle. Farouche en tout cas. On repart. Il fait très froid et l'idée qu'elle va dormir dehors m'affole. Je l'amène dans plusieurs foyers où l'on ne veut pas d'elle. Il n'y a pas de place ou pas pour une fille. Dans la voiture, ayant passé le mur de son odeur nauséabonde, je suis avec elle qui se raconte : Setina, d'origine kabyle, elle a coupé les ponts derrière elle, elle dit un peu pourquoi, parle surtout de sa vie quotidienne en pouffant de rire de temps en temps. [...] Mon malaise est épais, mais simple. Il augmente à mesure que tombe la nuit sur le paysage que j'apprécie tout en roulant. Ou cette fille continue sa vie de vagabonde et moi la mienne ou bien il faudrait l'aider à se loger, s'occuper d'elle, en admettant qu'elle le veuille. Qui veut adopter une vagabonde ou un clochard ? A votre santé ! Ils sont des milliers...³² ».

La description qu'elle donne de Setina rappelle une réplique de Mme Landier, lorsqu'elle téléphone à Jean-Pierre, ingénieur agronome avec qui elle travaille : « J'ai pris en stop une routarde, une vagabonde. Tu n'as pas idée comme elle puait ! Quand elle est montée dans la voiture, ça m'a suffoquée. Tout puait, son duvet, son sac, elle, tout ! Une crasse ! J'ai eu un choc. Je ne pouvais pas lui dire non après l'avoir laissée monter. Ce qui m'a troublée, c'est que très vite, j'ai oublié sa puanteur, sa tabagie, sa misère. C'est qu'elle était bien, dans ma voiture ; elle était comme chez elle. »



Fig. 25 : Mme Landier (Macha Mérieux) dans le film

³² Elle complète par la suite : « La rencontre avec Setina a obliqué le projet. Sa révolte obstinée et tout ce que j'ai appris par elle sur les femmes faisant la route m'a fait décider que Mona serait le personnage principal du film, celle qui incarnerait le grand NON ! » Varda fait peut-être ici référence au philosophe Herbert Marcuse, qui a fortement marqué la génération de mai 68. Il parlait notamment de « grand refus ».

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.167-168.

Puis plus tard chez elle, après s'être électrocutée, comme prise d'un remords : « On ne peut pas la laisser comme ça. C'est trop risqué dans les bois. [...] Je m'inquiète pour elle. Tellement seule. J'aurais dû faire quelque chose. »



Fig. 26 : Mme Landier (Macha Méril), après s'être électrocutée dans le film

L'histoire de Mme Landier dans *Sans toit ni loi* est similaire à celle d'Agnès Varda lors de ses repérages : elle s'est probablement inspirée de son propre vécu lorsqu'elle a rencontré Setina, pour mettre en scène le personnage de Mme Landier. Mme Landier / Varda repèrent une vagabonde, la prennent dans leur voiture, lui parlent. Elles font notamment référence à son odeur et à sa saleté. La vagabonde reste une énigme pour elles. Elles ont aussi toutes les deux peur de ce qui pourrait lui arriver.

Nous pouvons alors nous demander pourquoi Agnès Varda n'a pas choisi d'interpréter Mme Landier. Une hypothèse possible est que Varda est justement déjà présente dans le film, non physiquement, mais par sa voix, comme la narratrice qui introduit le personnage de Mona. Peut-être que si elle avait joué Mme Landier, cela aurait été renoncer à ce rôle-là, car il s'agit bien de deux rôles aux statuts différents. On peut comprendre qu'elle ait voulu garder un statut plus de recul dans l'histoire, comme organisatrice de la fiction. Le fait de ne pas jouer un personnage du film que Mona aurait rencontrée, lui permet alors de rester à distance. En effet, Mme Landier éprouve de l'empathie pour la jeune vagabonde qu'elle prend en route. Il était primordial pour Varda, de s'exempter d'un jugement sur la vagabonde du film, comme le font les personnages.

Le primat du concret sur la psychologie

Varda refuse l'approche de la psychologie dans sa direction d'actrice, donnant principalement de l'importance aux gestes effectués par les personnages. Elle dit d'ailleurs : « Mais si on donne

des explications, on va la considérer par rapport à son destin : elle n'a pas eu de chance, elle a été malmenée. Et moi, ce que je voulais que l'on ressente, c'est plutôt le comment on survit. Jour après jour : où dort-on ? Quel bruit font les bottes usées sur le macadam, dans un champ, sur du gravier ? Que dit-on à ceux qu'on rencontre en extérieur : des paysans au travail, des maçons, des garagistes ou d'autres vagabonds ?³³ ». Dans un entretien en 1985 avec Serge Daney dans « Microfilms » à propos de *Sans toit ni loi*, elle explique l'origine du film : le froid, la saleté, les espaces qu'elle aime et Mona qu'elle ne comprend pas. Elle formule : « La solitude, elle la vit dans la texture des choses qu'elle touche et fait à chaque instant³⁴ ». Plutôt que de travailler la psychologie du personnage, Varda met l'accent sur le rendu, la texture, le travail des matières et des sensations, qui racontent le personnage, sa solitude et sa révolte. Elle donne quelques exemples dans l'entretien :

- Le zip qui se coince dans le blouson, image qui lui évoque la solitude.
- Une seule paire de chaussures qui fait mal : Mona se bat avec son soulier.
- Mona mange des sardines à l'huile (on perçoit à l'image la texture de l'huile qui coule sur les doigts de Mona et qui inspire du dégoût).

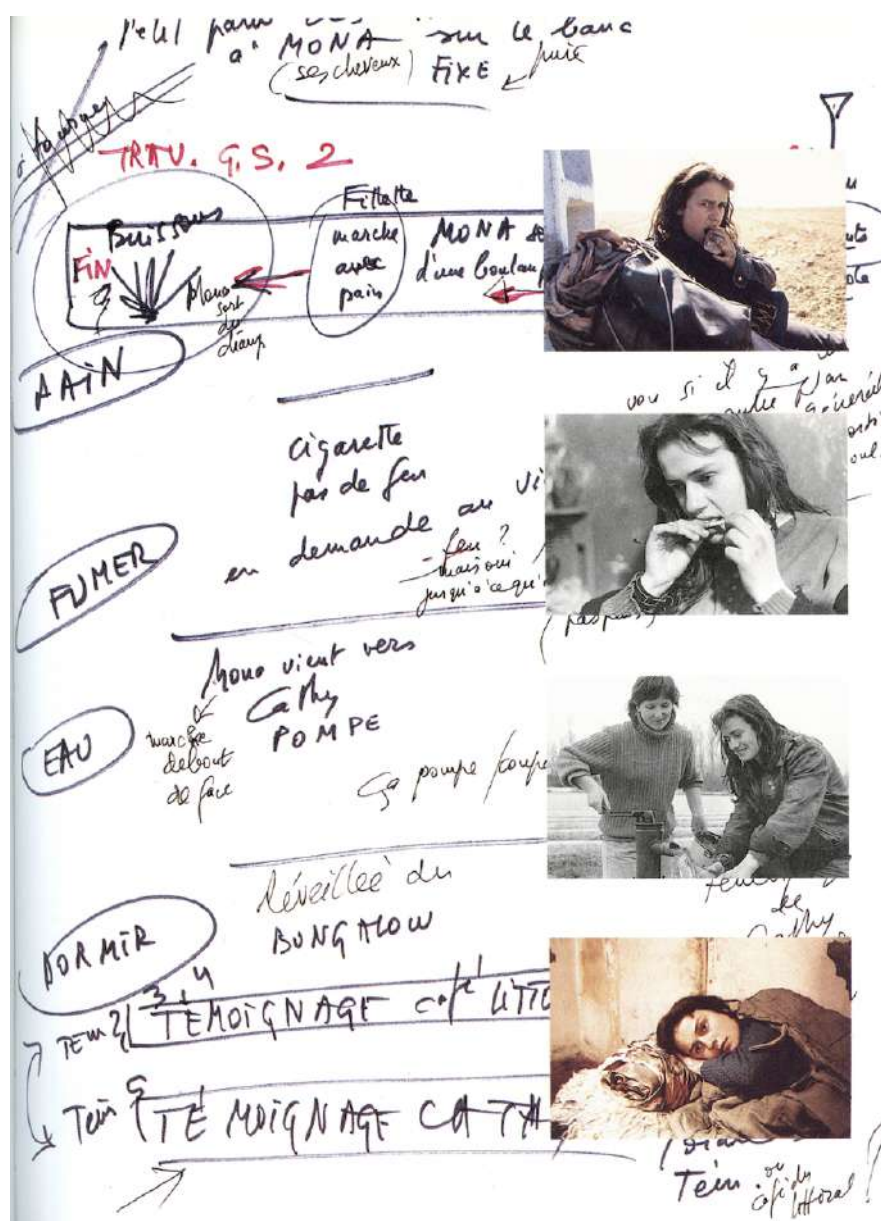
Un autre exemple qui permet d'illustrer cette importance donnée à la texture du réel : le fait que Varda ait gardé au mixage la présence des pas de Mona sur le sol, malgré la musique qui intervient lors des travellings du film. Elle voulait entendre le bruit du velours des cuisses qui se frottent, mais aussi la texture des différents sols sur lesquels marche Mona, afin de créer systématiquement un son spécifique sous ses pieds de Mona (du gravier, de la terre sèche, du goudron, des feuilles mortes, etc.). De même, Varda semblait parfois plus préoccupée sur le tournage par des détails environnants. Elle était à la recherche de la présence de camions dans sa mise en scène, qui passeraient en arrière-plan³⁵. Elle semblait obnubilée par ce motif sur le tournage, sans doute pour un intérêt purement graphique.

Dans une page de note que l'on peut retrouver dans son autobiographie, nous pouvons voir cette attention donnée aux gestes :

³³ ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda », *L'avant-scène Cinéma, Sans toit ni loi, un film d'Agnès Varda*, numéro 526, novembre 2003, p.7.

³⁴ URL de l'entretien : <https://www.franceculture.fr/cinema/agnes-vara-la-psychologie-membete-de-plus-en-plus-mais-un-point-que-je-ne-peux-pas-dire>, d'après un entretien d'Agnès Varda avec Serge Daney en 1985, dans « Microfilms » à propos de *Sans toit ni loi*.

³⁵ Elle relate cela dans : VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.164.



Note de Varda sur les actions et gestes du personnage³⁶

Les mots que l'on peut lire dans la page ci-dessus, décrivent majoritairement des actions : marcher, fumer, dormir, manger du pain, pomper l'eau, qui rythment l'errance de Mona.

Nous pouvons comprendre pourquoi Varda a choisi de tourner ce film l'hiver, car le froid implique tout de suite qu'on est dans quelque chose de physique. Varda disait qu'elle ne parviendrait jamais à saisir Mona, mais que par contre le froid le faisait : elle était « saisie par le froid³⁷ ». À ce sujet, Serge Daney écrit : « Mourir de froid - au cinéma, du moins - n'est pas

³⁶ Varda Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.164.

³⁷ Expression que Varda utilise dans l'entretien qu'elle mène avec Daney pour « Microfilms ».

banal. C'est que le froid n'est pas un sujet banal. Surtout lorsqu'il est pris en patience, comme la fatalité d'un froid « en soi ». Le froid est un bon sujet puisqu'il modifie toute chose, insensiblement : le jeu « blanc » des acteurs frigorifiés, le débit avaricieux des mots, les corps engloutis et les discours inutiles. Et le froid vardien mord d'autant plus qu'il s'agit non pas du Grand Nord, mais du sud de la France, avec des bêtes en hibernation, des plantes rabougries, des serres embuées et des villages déserts³⁸. ». Serge Daney détaille bien à quel point le froid a une part importante dans *Sans toit ni loi* et comment celui-ci affecte le film, tant dans les corps, dans l'interprétation de Sandrine Bonnaire, que dans les paysages. Deux sujets intéressaient Varda au début de son film : l'errance d'une vagabonde et la maladie des platanes³⁹. Le lien entre les deux se fait justement par le froid. La platanologue est celle, par excellence, qui étudie le mal qui ronge le paysage français. En même temps que Mona glisse vers sa mort, les arbres se meurent. On retrouve cette attention à l'environnement qu'il y a dans le reste du film. Le choix de l'hiver comme saison pour ce film n'est pas anodin quant au sujet de la vagabonde. Cela implique un personnage qui dort dehors et sans toit malgré le froid et la neige. Le froid est l'un des sujets majeurs du film, à la fois dans le paysage, comme dans la mise en scène : c'est un film froid, non chaleureux, comme en témoigne la palette de couleurs du film. A l'image, cela se manifeste par des paysages dénudés et sévères (les arbres ont perdu leurs feuilles pour la plupart), des choses inertes, une image aux couleurs froides. Les travellings du film se terminent sur des choses fixes et sans vie.



³⁸ DANEY Serge, Ciné Journal 1981-1986, *Les Cahiers du Cinéma*, automne 1985, p.306.

³⁹ VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op.cit., p.174.



Fig. 27 à 32 : Des paysages mortifères

Le froid de l'hiver va de pair avec la froideur clinique existante dans l'approche de la mise en scène : on n'est jamais dans la souffrance du personnage, en empathie avec Mona. Il ne s'agit pas de « s'identifier à elle ». Elle est insaisissable et nous échappe. On suit son mouvement dans le film, mais presque toujours avec distance.

Qui pour interpréter la vagabonde rebelle ?

Varda a fait de nombreux repérages pour préparer son film. Elle est partie à la rencontre de *marginau.le.x*, dans la région du Gard. Elle écrit dans *Varda par Agnès* : « Il faut être proche de ce monde de marginaux, au moins pour un temps, pour oser parler d'eux comme si on les comprenait. C'est simple de dire : dedans et dehors, le propre et le sale, ceux qui mangent trop et ceux qui ne mangent pas assez, surtout quand on est plutôt du côté du dedans, du propre et du manger bien. Un film n'est pas un test de vérité. Le véridique peut suffire, le sensible est plus valable. Tout le repérage que j'ai fait en solo m'a beaucoup impressionnée et inspirée. C'est là que se fait le travail dans le désarroi des découvertes⁴⁰. »

⁴⁰ VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.168. Nous avons souligné « véridique et sensible ».

L'une des singularités de ce film vient du mélange entre des comédien.ne.s professionnel.le.s (Sandrine Bonnaire, reconnue à l'époque depuis *A nos amours* de Pialat, Yolande Moreau, Macha Méril) et des comédien.ne.s non professionnel.le.s, à travers des scènes de témoignages directement inspirées des repérages qu'elle a faits. Varda prône dans sa démarche, une très forte éthique des singularités. Elle travaille son film en l'inscrivant à la fois dans une réalité, tout en en revendiquant une certaine artificialité⁴¹ - notamment par le montage et la structure du film, comme nous le verrons dans un deuxième temps. Varda parlait de la volonté qu'elle avait, dans *Sans toit ni loi*, de « filmer cette fiction avec une texture de documentaire⁴² ». Les mots « fiction » et « documentaire » qu'elle utilise, sont d'autres mots pour traduire la dualité entre le « véridique » et le « sensible », dont elle parle plus haut et qui s'organise dans *Sans toit ni loi*. Elle cherche d'une part, quelque chose de véridique, qui peut renvoyer aux repérages qu'elle a effectués dans le cadre de la préparation du film : être proche du réel, des rencontres qu'elle a faites ; d'autre part, de donner de l'importance au sensible, à la singularité de son personnage principal notamment à travers l'interprétation d'une comédienne, à ce que le cinéma peut apporter d'un point de vue esthétique.

Varda souhaitait initialement que la vagabonde qu'elle avait rencontrée, interprète le rôle de Mona⁴³. C'est ce que m'a rapporté Patricia Mazuy dans un entretien, monteuse du film et assistante mise en scène sur une partie de la préparation. Cette volonté de Varda n'était pas sans difficultés. Il s'agissait en effet d'un film à petit budget, dont le tournage devait se faire sur cinq semaines. Setina était souvent droguée et évitait les rendez-vous avec Varda⁴⁴. Même si finalement elle joue un petit rôle dans le film (une squatteuse à la gare vers la fin du film), Varda s'est reportée sur une comédienne, qu'elle avait repérée dans *A nos amours* de Maurice Pialat : Sandrine Bonnaire. Patricia Mazuy me racontait avoir montré une image de Sandrine

⁴¹ Varda écrit à ce sujet : « C'est cela qui m'intéresse. Faire des films de fiction, imaginer des personnages et des structures de l'esprit, puis donner au film cette texture du réel (comme la matière en peinture, le rendu, la pâte) pour que ceux qui voient le film comprennent ce qui se passe par sensations. »

CHAKALI Saad, *Agnès Varda, Le bonheur cinéma*, op. cit., p.143.

⁴² Expression que Varda utilise dans le bonus principal du DVD de *Sans toit ni loi* : « Souvenirs, entretiens et commentaires ». Il s'agit d'un essai de 40 minutes sur le film, 18 ans après sa sortie.

⁴³ Elle dira d'ailleurs : « Cela aurait eu de la gueule de faire jouer une véritable routarde. C'est ainsi que j'ai intégré au film Sétina, une vraie vagabonde, parce qu'elle me fascinait. Je lui ai fait faire un petit plan à la gare, mais je ne pouvais pas aller beaucoup plus loin. Je me suis vite rendu compte que c'était impossible de les faire jouer ces routards. Il fallait une comédienne. Il fallait Sandrine et son talent, sa capacité à être intensément présente et dense. »

ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda », *L'avant-scène Cinéma, Sans toit ni loi, un film d'Agnès Varda*, op. cit., p.9.

⁴⁴ Voir l'entretien avec Patricia Mazuy en annexe 4.

Bonnaire avec du café renversé sur elle, prouvant ainsi à Varda qu'il était possible de la salir pour qu'elle endosse le rôle.



Fig. 33 : Photographies extraites du livre *Varda par Agnès*

Varda écrit dans son autobiographie que Bonnaire était « la seule à qui [elle] pouvai[t] penser pour la vagabonde rebelle⁴⁵. ». Lorsqu'elle prépare son film, elle semble avoir une image très précise de son personnage en tête, comme elle l'évoque ici et à laquelle répondent le physique et le visage de Sandrine Bonnaire⁴⁶. Elle entend par-là, un personnage sans sourires⁴⁷, farouche, indépendant et antipathique. « Sandrine a un pouvoir de résistance très fort qui convenait au rôle, car mon idée de Mona est que c'est une résistante. Les femmes qui sont sur les routes sont fortes : il faut résister au froid, à la solitude, à tous les avatars de la route. Or Sandrine, même si elle est mince et belle, a un visage de résistance, de survivance. Elle est rebelle et a une présence remarquable. Dans ce film, à la différence des précédents, elle est toujours habillée ; c'est seulement dans le regard et la présence, dans la compréhension de qui est cette rebelle que ça se passe⁴⁸. » Varda utilise le mot « résistante » pour caractériser Mona : une jeune femme

⁴⁵ VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.162.

⁴⁶ Pour préparer le tournage, Varda a payé Setina comme « pourvoyeuse d'informations », comme elle l'affirme dans son autobiographie (p.168) : avec Sandrine Bonnaire, elles ont été deux jours dans un bois, laissées avec des pommes de terre et des allumettes. C'était pour Varda, un moyen de mettre Bonnaire en immersion dans la vie de Setina.

⁴⁷ Agnès Varda s'adressant à Sandrine Bonnaire et à son père (elle avait alors moins de 18 ans) : « Je leur dis tout ce qui attendait Sandrine, un rôle sans sourires qui serait dur à vivre, le froid voulu par le scénario et les conditions rudes d'un tournage en pleine campagne. »,

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.162.

Sandrine Bonnaire dit elle-même que son visage, ainsi que son apparence doivent inspirer une certaine gravité. Le travail de la maquilleuse, Brigitte Parquet, sur le film *Sans toit ni loi*, témoigne de l'envie de Varda de « salir » le corps de Bonnaire : « Il faut éteindre son merveilleux sourire par du vernis jaunâtre et lui fabriquer de fausses gerçures sur les lèvres. Il faut salir ses doigts, ses ongles, ses poignets, etc. »

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.178. Varda projette Bonnaire dans le rôle de la vagabonde en cassant tout ce qui peut être glamour ou propre et en y rajoutant justement la saleté.

⁴⁸ PREDAL René, *Sans toit ni loi d'Agnès Varda*, Atlande, 2003, p. 59.

qui prend la route. En la qualifiant de « résistante », elle pointe le degré important de rejet de la société et du monde de fonctionnement dans lequel est Mona. Son mode de vie s'oppose à toute forme d'autorité, de loi, si ce n'est la sienne. Sandrine Bonnaire a, dans *A nos amours*, un côté rebelle, spontané et vif, contre les garçons avec qui elle couche, contre sa mère, son père ou son frère. Elle ne se laisse pas faire, quitte à subir des coups. On peut donc aisément comprendre ce qui a plu à Varda dans son interprétation : le fait qu'elle ne se place jamais comme victime, qu'elle résiste toujours. En cela, Bonnaire représentait la « résistante » parfaite aux yeux de Varda, pour interpréter Mona.

Le personnage de Suzanne dans *A nos amours* sourit beaucoup plus que Mona - bien que son sourire justement s'éteigne tout au long du film. Nous pouvons retrouver certains points communs dans l'interprétation de Sandrine Bonnaire dans ces deux films, et ainsi mieux comprendre ce que Varda a pu voir chez Bonnaire pour la projeter dans le rôle de Mona.



Fig. 34 et 35 : Photogrammes tirés d'A nos amours de Maurice Pialat, avec Sandrine Bonnaire



Fig 36 et 37 : Photogrammes tirés de Sans toit ni loi d'Agnès Varda, avec Sandrine Bonnaire

Dans la séquence d'ouverture du film *A nos amours*, (premier photogramme en haut à gauche), nous pouvons retrouver des mimiques qu'aura par la suite Mona, lorsque Suzanne fait « non » de la tête en même temps qu'elle parle. Elle a une diction similaire ; elle parle avec la bouche toujours entrouverte, ce qui lui donne un air défiant.

En dehors de ce choix d'une comédienne pour interpréter le personnage principal, Varda a tourné majoritairement avec des actrices non professionnel.le.s, de la région, pour

interpréter les personnages qu'allait rencontrer Mona. L'écriture s'est faite au fil de la route : Varda invente les personnages de *Sans toit ni loi*, en s'inspirant des personnes rencontrées sur son chemin. Elle dira d'ailleurs : « J'aime contacter de vrais gens et leur demander de tourner dans leurs lieux familiers avec leurs outils, leurs habits et leurs gestes. C'est ce qui s'est passé pour le garagiste. Il a accepté, son fils aussi, que je tourne dans son garage des scènes inspirées de son opinion sur les rôdeuses. Il a aussi accepté que je rajoute de la fiction à son rôle. Même chose pour le berger⁴⁹. » Elle imagine les personnages à la croisée du réel et de la fiction, en réécrivant à partir des rencontres réelles, pour servir le projet du film (« je rajoute de la fiction à son rôle »). Il s'agit là, d'être au plus proche des individus de cette région, de ce qu'ils pensent sur les vagabond.e.s et d'inscrire alors le film dans une réalité : c'est sans doute un moyen d'embrasser les singularités de cette région.

L'enquête de Varda sur les vagabond.e.s et les platanes⁵⁰, s'est ainsi peu à peu transformée en une enquête sur la mort de Mona dans le film par les différent.e.s témoins de son passage⁵¹, entremêlant des personnes réelles rencontrées lors des repérages, mais dont les dialogues sont écrits, avec le personnage de la vagabonde. Varda écrit dans son autobiographie : « Des personnages se mettaient à exister, très inspirés de ceux que j'avais rencontrés, dont un garagiste qui parlait mal des filles sur la route. Parce qu'elles traînaient, il les traitait toutes de trainées ! Je prenais des photos, dressais la liste de ceux que la vagabonde pouvait rencontrer dehors : cantonniers, élagueurs, bergers, maçons, pompistes, etc. J'écrivais quelques mots de dialogue⁵². » Le garagiste, le berger-philosophe ex-soixante-huitard ou l'ouvrier agricole tunisien Assoun ne sont pas des acteurs professionnels : ils jouent des rôles largement inspirés de leurs vies réelles à l'époque du tournage.

⁴⁹ Ces propos sont extraits du commentaire du bonus principal du DVD de *Sans toit ni loi* : « Souvenirs, entretiens et commentaires ».

⁵⁰ Il est intéressant de noter que lorsque Varda raconte les repérages qu'elle fait pour préparer ses films, elle semble elle-même vagabonder, seule, de village en village, à la rencontre des personnes y habitant.

CHAKALI Saad, *Agnès Varda, Le bonheur cinéma*, op.cit., p.142-143.

⁵¹ C'est de cette manière qu'appelait Varda, les personnages que Mona rencontre sur son chemin. Elle dit d'ailleurs lorsqu'elle introduit le personnage de Mona par sa voix, au début du film que « ces témoins [lui] ont permis de raconter les dernières semaines de son dernier hiver. »

⁵² VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.166.



Fig. 38 : Le garagiste, le berger et l'ouvrier agricole Assoun

Même si Varda souhaitait initialement qu'une vagabonde interprète Mona, elle choisit une comédienne, mais continue de travailler avec des comédien.ne.s non professionnel.le.s.

L'interprétation de la vagabonde par une comédienne apparaît comme une nécessité pour Varda, qui souhaite à tout prix préserver l'altérité de son personnage, la garder obscure à ses yeux, insaisissable. Cela lui permet de se positionner comme narratrice du film et de laisser les autres personnages que Mona rencontre, porter un jugement sur elle. La distinction de son travail de metteuse en scène et de l'interprétation d'une comédienne du personnage principal est importante dans sa démarche.

Cette distance qu'elle met avec son personnage en tant que réalisatrice, distance qu'elle inscrit également dans son film nous permet à nous, spectateurices, de porter un regard sur le personnage.

II. La vagabonde comme figure d'altérité

Le portrait démultiplié de Mona

Le film est construit à travers une narration fragmentée⁵³. Le montage alterne les témoignages et les moments de rencontre des différents personnages, avec Mona, rompant la chorologie des faits. Nous pouvons parler à ce sujet de kaléidoscope⁵⁴, figure que semble rappeler le montage : démultipliant une image initiale (le portrait de Mona) en des images plus petites (la manière dont elle est perçue par chacun.e). Le portrait de Mona est ainsi fragmenté, selon ce qui est raconté d'elle. La continuité de sa marche vers la mort est systématiquement coupée par les témoignages.

Même si le film débute par la mort de Mona, et par des policiers qui cherchent à comprendre qui elle est et comment elle est morte, il ne prend pas l'apparence d'une enquête policière, mais plutôt d'un questionnement, sur qui était cette femme et le mystère qu'elle a constitué. La voix de Varda qui introduit le film, nous annonce que les rencontres relatées seront celles des dernières semaines de la vie de Mona, renforçant l'idée d'une exploration partielle du personnage. Chaque individu émet un jugement sur elle. Nous avons donc une image biaisée de Mona, car subjective. Il y a de nombreuses ellipses d'une rencontre à une autre, ce qui participe également à la construction morcelée du personnage qui n'existe quasiment que, dans ces temps de rencontres (à l'exception des travellings où elle est seule et de quelques scènes ponctuelles).

Malgré ce caractère décomposé, le film repose sur un principe de continuité : Mona marche vers sa mort. Nous la découvrons morte au début du film. À partir du moment où elle réapparaît, le film se dirige vers sa mort. C'est un sens que nous pouvons donner aux douze

⁵³ Le générique de début du film, se termine par une dédicace du film à Nathalie Sarraute - autrice que Varda caractérise justement de « rebelle » : « Je l'ai dédicacé à ce qui en Nathalie Sarraute, pour moi, est une rebelle absolue ».

Extrait d'une conversation entre Varda et Sarraute, enregistrée pour l'émission *La Nuit sur un plateau* d'Alain Veinstein, diffusée sur France Culture le 7 janvier 1986.

La rébellion de Sarraute est celle de son style littéraire subversif, qui déjoue les formes narratives classiques, et notamment la construction des personnages. Selon Varda, le travail de Sarraute contribue à garder la part insaisissable des personnages. C'est le cas dans *Sans toit ni loi*, où le personnage de Mona est approché de différentes façons par les témoins de son passage, et ce de manière parfois contradictoire. La fragmentation des voix narratives de *Sans toit ni loi* à travers un montage discontinu, évoque alors le Nouveau Roman, auquel était rattachée Nathalie Sarraute.

⁵⁴ Serge Daney fait notamment référence à cette figure-là du kaléidoscope.

DANEY Serge, « Ciné Journal 1981-1986 », *Les Cahiers du Cinéma*, automne 1985, p.307.

travellings présents dans le film, que Varda appelait les « Travellings de la Grande Série ». Elle les a construits systématiquement de droite à gauche, suivant le mouvement de Mona, c'est-à-dire un mouvement à contre-courant par rapport au sens de lecture (nous racontant dès lors plus largement, quelque chose sur sa résistance). Nous retrouvons au début de chacun d'eux, un « crochet virtuel⁵⁵ », qui est présent dans le précédent travelling - ce « crochet » pouvant être un outil agricole, une couleur, une matière, un objet, etc. C'est quelque chose que Varda a tissé à chacun des travellings, souhaitant manifester une continuité formelle entre ces plans, bien qu'ils soient entrecoupés d'autres séquences. Elle évoque à ce sujet le principe de la « persistance rétinienne », un phénomène reposant sur la rémanence d'une image, ici en l'occurrence : de certains détails d'une image (« crochet virtuel »). Varda avait cette croyance d'une mémoire de l'oeil, qui permettrait de lier ces travellings entre eux - même inconsciemment, dans la mémoire des spectateurices, marquant de fait une continuité de mouvement de Mona vers sa mort.

De même, un autre élément permet de lier ces plans : la musique composée par Joanna Brudowicz⁵⁶, qui n'intervient qu'à ces moments-là. Elle renvoie aussi aux travellings de « La Grande Série » en raison de leur appellation : il s'agit en effet d'une musique dodécaphonique⁵⁷, atonale, construite comme une série, au même titre que les travellings. Elle apparaît uniquement sur le premier plan et les douze travellings du film. Le chiffre douze, commun au nombre de travellings et au principe de la dodécaphonie n'est pas anodin : la série de musique ne peut se reproduire à la fin des douze travellings, du fait que Mona est morte. Ces fragments forment alors ensemble, la marche de Mona dans toutes ses variations. La musique a été ajustée selon la durée précise de chaque travelling. Au fil du film, l'atmosphère s'aggrave, en partie due à la tension de la musique qui augmente. L'ouverture du film est déjà annonciatrice de l'endroit où va mourir Mona. Tous les éléments qui constitueront la fin du film sont déjà présents : les deux arbres sur la colline, les vignes, les serres (endroit où elle se réfugie la veille de sa mort et où elle souhaite retourner lorsqu'elle tombe dans le fossé), et le tuyau qui la conduira à la mort. Ce premier plan instaure en quelque sorte le réceptacle de la mort de Mona. Il est accompagné d'un long zoom sur lequel se déroule le générique de début, comme si nous

⁵⁵ Expression employée par Varda.

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op. cit., p.174.

⁵⁶ Il s'agit d'une musique assez froide, composée de cordes, qui renforce la solitude et la détresse des personnages. Sur les travellings, la musique est omniprésente, prenant quasiment toute la place hormis le bruit des pas de Mona et quelques répliques de dialogues ponctuelles. La musique souligne la froideur de l'environnement et le manque complet de compassion pour Mona, comme le soulignait la compositrice dans une interview.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KteBIBmJTgs>.

⁵⁷ Il s'agit d'une méthode de composition qui utilise la série de douze sons de la gamme chromatique sur un piano.

rentrions dans le film et dans le paysage où sera découverte Mona morte et où elle mourra à la fin du film. La musique sur ce plan lie ce moment aux travellings-continus qui mènent Mona vers sa mort. Celle qui vagabonde, celle qui marche, est d'abord découverte morte, à l'arrêt. C'est justement lorsqu'elle cessera de marcher, lorsque s'arrêteront ces travellings-continus qui la suivent en train de marcher jusqu'à ce qu'elle ne tombe, qu'elle mourra.



Fig. 39, 40, 41 : Ouverture du film : le premier plan en deux temps avec le zoom, et le corps de Mona découvert⁵⁸



Fig 42, 43 : La mort en deux temps

⁵⁸ Le mot « cinécrit » est un néologisme inventé par Agnès Varda à partir des mots « cinéma » et « écrire ». Par là-même, elle revendique étendre la notion d'écriture à tout le processus de réalisation. L'écriture ne se fait pas strictement qu'avec des mots, mais aussi avec des images, des sons, etc.

Nous pouvons aussi noter les différences de tonalité entre le premier plan du film, aux couleurs finalement assez chaleureuses (le ciel bleu est même cadré), et la froideur des images lorsque le corps de Mona est retrouvé, puis par la suite du film.

Par moments, les témoignages précèdent la séquence de la rencontre ; à d'autres moments, ils la succèdent. Il n'y a rien de systématique dans la continuité, hormis les travellings. Des noirs viennent ponctuer certains des témoignages, les isoler ainsi du reste du récit, mais ils ne sont pas systématiques. Ils instaurent surtout un sentiment de discontinuité. Varda parlait à leur égard d'une grammaire particulière pour ponctuer le récit, comme des parenthèses ou des guillemets. Ces éléments-là participent à une certaine désorientation, pour nous spectateurices.

Un évènement particulier vient rompre la chronologie du récit. En effet, chaque rencontre entre Mona et un personnage, appelle un témoignage situé dans le montage, tantôt avant la rencontre, tantôt après celle-ci. Il y a une exception : la scène d'électrocution de Mme Landier, que nous avons déjà vue au préalable dans le récit, amorce un dernier souvenir qu'elle a de Mona, comme si le fait de s'être électrocutée lui rappelait ce moment à l'esprit. Il s'agit de la séquence où elle la laisse partir dans la forêt. Cette séquence de Mona seule dans la forêt est un souvenir antérieur au récit suivant Mona. Après que Mme Landier ait laissé Mona dans la forêt, survient l'un des travellings du film, dans lequel un homme viole Mona. La caméra se détourne rapidement de la scène et suggère le viol, sans le montrer réellement, bien que nous ayons vu Mona se débattre en hurlant. La caméra dévie sur un élément de l'environnement : les branches d'un arbre, dans un cadre vide sans personnage, sur une courte durée, Varda nous laissant la possibilité en tant que spectateurices de se représenter la scène dans notre imaginaire. À ce moment-là, nous n'entendons plus les cris de Mona, mais seulement la musique qui prend toute la place, accentuant la gravité de la scène.



Fig. 44 : Cadre vide après que la caméra ait dévié lors de la scène de viol

Nous pouvons supposer que la rupture de la continuité des flash-backs à ce moment-là du récit, a à voir avec la violence de cette scène, qui la distingue des autres et en fait un

évènement à part - même si Mona ne nous laisse jamais entrevoir les conséquences psychiques que pourrait avoir ce viol sur elle.

Un autre procédé brouille également la chronologie des événements : des ponts se tissent entre les personnages qui reviennent à plusieurs moments dans le film (c'est le cas de Yolande, de Mme Landier et d'autres). Mona n'est donc pas le liant entre toutes les personnes qu'elle rencontre. Elle ne génère pas les relations entre eux. Certaines histoires s'entremêlent : Yolande travaille pour une vieille dame que rencontre Mona par la suite du film et dont le neveu travaille avec Mme Landier en tant qu'ingénieur agronome. Paulo, le motard que l'on découvre au début du film est aussi le compagnon de Yolande. L'oncle de Yolande a un château où squatte Mona avec un autre routard. Le montage ne met ainsi pas strictement en scène la marche de Mona, mais aussi l'existence plus large des personnages, ce qui les caractérise d'autant plus. Lorsque nous les retrouvons, ils font notamment beaucoup référence, entre eux au personnage de Mona.

Un personnage pris entre des multiples regards

Mona est appréhendée par une grande variété d'individus tout au long du film⁵⁹. Elle nous est montrée à travers de multiples regards, portés sur elle, qui dressent un portrait varié du personnage. Nous découvrons son corps juste après qu'un homme l'ait vue dans le fossé. Lorsqu'un policier photographie son corps, un autre suggère de photographier son visage. Le montage suit alors le mouvement de rapprochement visuel qu'opère le policier par un raccord dans l'axe, mêlant le point de vue de l'image avec celui du policier sur le corps de Mona.



Fig. 45, 46, 47 : Le personnage de Mona dans le regard du policier

De même après le plan qui a introduit Mona sortant de la mer, un raccord se fait sur une carte postale de femmes nues, à l'origine d'une discussion entre deux motards. À ce moment-là, le

⁵⁹ Se référer à l'annexe 2 pour voir des photogrammes et la caractérisation des différents « témoins du passage » de Mona.

montage opère un rapprochement entre ces deux plans, comme s'il nous pointait ce qu'évoque ce corps nu dans l'imaginaire des motards, dans leur regard.



Fig. 48, 49, 50 : Mona dans le regard des routards

Il y a différentes formes d'entretiens : des discussions entre des personnages, visibles à l'image, parlant de Mona et de ce qu'elle a provoqué sur eux, des entretiens adressés à une personne non visible, située derrière la caméra, d'autres adressés directement à la caméra, et enfin le regard particulier, en silence d'Assoun, qui a développé une relation plus approfondie avec Mona. Le fait qu'il soit le seul à ne pas tenir des propos sur elle et qu'il se tienne, en silence, face caméra, rend compte de la singularité de sa relation avec elle. En effet, il est l'un des seuls à ne pas lui faire la morale. Il lui avait appris à travailler dans les vignes. Il semblait la comprendre, avoir de l'empathie pour elle. C'est d'ailleurs le seul moment où Mona donnera son vrai nom : « Je m'appelle Simone, mais on m'appelle Mona, Simone Bergeron. » Le plan d'Assoun intervient dans le montage, déconnecté de leur rencontre, alors que Mona a froid dans une serre (juste avant l'épisode des paillasses à la fin du film). Lorsqu'il regarde la caméra (et nous à travers elle), il tient l'écharpe qu'elle a laissée et ne dit rien.



Fig. 51, 52 : Le regard d'Assoun, muet

Plus largement, quasiment toutes les personnes que Mona rencontre portent un jugement sur elle. À travers le personnage de Mona, le film met en scène différentes réactions face à la vagabonde. Ce qui ressort tout particulièrement est l'étonnement qu'ils ressentent face au fait qu'une femme prenne la route. Face à cette circonstance-là, certain.e.s envient sa liberté ;

d'autres la lui reprochent, d'autres encore la sexualisent. Nous pouvons noter que les hommes dans le film la perçoivent comme un objet sexuel (hormis Assoun), tandis que les femmes la regardent avec désir, comme l'enviant.

Mona est en effet souvent ramenée à son physique : par les routards, par le camionneur (« Autostoppeuse d'accord. Mais les râleuses et les chieuses, moi je les vire de mon camion ! Remarque, elle était mignonne »), par le garagiste (« Ces rôdeuses, toutes les mêmes, des dragueuses et des fainéantes ») et par Robert, le voyou-mac de la gare (« Ah la conne, elle baisait bien. J'aurais même pu gagner du fric avec elle. [...] Je regrette la Mona. Elle avait un sacré cul »).

On parle de sa saleté. Varda elle-même disait que la saleté était l'un des sujets majeurs de son film : « on repousse Mona, car elle est sale. Notre société refuse la saleté, encore plus que la pauvreté⁶⁰ ». Pour citer deux exemples : Mme Landier s'exprimant : « Tu n'as pas idée comme elle puait ! », ou Jean-Pierre : « Ah si tu la voyais. C'est une horreur. Un déchet. [...] Oui, elle me fait peur parce qu'elle me dégoûte. »

Mona est stigmatisée, jugée pour sa liberté : de nouveau par Jean-Pierre : « Elle, elle n'a rien, mais rien. Pas d'abri. Pas d'argent. —C'est peut-être une criminelle en fuite, une malade mentale ou une droguée... » ou Sylvain (le berger-philosophe) : « Elle était inutile et en prouvant qu'elle est inutile, elle fait le jeu de la société qu'elle refuse. Ce n'est pas l'errance, c'est l'erreur. »

Les femmes l'envient majoritairement pour sa liberté : la jeune fille à la pompe : « J'aimerais mieux m'en aller. Cette fille qui est venue chercher de l'eau. Elle était libre. Elle va où elle veut. [...] Moi j'aimerais être libre. » ; une bistrot-buraliste : « Elle a du caractère, elle sait ce qu'elle veut. Quand on est mal marié, on est coincé pour la vie. Elle m'a plu cette hippie. » ; Yolande : « ce que j'aimerais c'est que Paulo rêve avec moi, comme les amoureux de la galerie, enlacés. »

Ces quelques extraits de ce que disent les personnages montrent à quel point le portrait qui nous est fait de Mona est ambivalent et comment la vagabonde en est stigmatisée. Chaque personnage du film perçoit Mona à sa manière et selon le cadre dans lequel iel a rencontré Mona. Varda s'exprime à ce sujet : « En accompagnant Mona, le film constate l'intolérance de tout un chacun à l'égard de ceux qui ne sont pas dans la norme. Qui ont choisi d'être différents

⁶⁰ Ces propos sont extraits du commentaire du bonus principal du DVD de *Sans toit ni loi* : « Souvenirs, entretiens et commentaires ».

et qui s'en foutent d'être présentables ou propres. La saleté des vagabonds rebute les gens⁶¹. » Iels sont alors caractérisé.e.s en comparaison avec Mona, à travers leur degré de conformisme, d'attache au lien social. À travers les témoignages, chaque personnage est ainsi caractérisé, en retour, selon son attitude envers Mona. Elle devient alors un instrument de mesure des personnages qu'elle rencontre. Une très grande majorité la juge, lui font la morale, comme nous l'avons vu. Elle n'arrive pas à nouer de lien durable avec ces personnes, car iels sont toustes rattaché.e.s à un lien social, à un groupe. Même avec d'autres marginaux, la rencontre n'aboutit pas. C'est le cas avec le personnage du berger-philosophe. Il a tout quitté pour vivre dans la terre en famille. Il parle à Mona, du destin de la route (« la route je connais »), comme quelque chose de fatal et d'une solitude qui est pesante. Il la juge, car iels ne partagent pas la même conception de la marginalité. Lui a fait un choix qui est celui de s'installer, quand Mona ne revendique rien. « Mona ne peut pas se fondre dans un système, même alternatif ou libertaire⁶² », dira Varda. Il tente de la soumettre à la loi : « Tu as choisi la plus grande liberté, mais aussi la plus grande solitude. Être routard, ça mène à la destruction, aucun de ceux qui n'ont su s'arrêter ne s'en sont sortis : ils sont devenus alcooliques, drogués ou en sont morts. » Le personnage du berger-philosophe est ainsi porteur d'un jugement sur la marginalité de Mona. Il n'accepte pas qu'elle ne revendique rien.

Autrement, nous pouvons distinguer différents degrés de relations chez d'autres personnages. Certain.e.s comprennent Mona, l'acceptent, d'autres l'accueillent. Assoun par exemple, va jusqu'à accueillir Mona. C'est ce qui fait que cette relation est tout à fait particulière. Le personnage de Mme Landier, bien qu'elle fasse référence à la puanteur de Mona, a de l'empathie pour elle. Elle s'inquiète à son sujet. Elle va jusqu'à l'accueillir dans sa voiture, mais non chez elle : ce sera sa limite.

Un questionnement moral autour de la vagabonde : jusqu'où supporter l'altérité ?

Au même titre que les personnes que Mona rencontre, Varda nous amène à nous interroger sur le personnage de Mona, sur sa rébellion. Mona est autant « à saisir » par Varda, par les personnages du film, que par les spectateurices. Son portrait fragmenté, déstabilise notre jugement spontané de la vagabonde.

⁶¹ ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda » dans *L'avant-scène Cinéma, Sans toit ni loi, un film d'Agnès Varda*, op.cit., p.5.

⁶² ALION Yves, ibid., p.7.

Varda a fait le constat, lors de son enquête, de discours récurrents constitués de rejet, de stigmatisation, réduisant la vagabonde à ses caractéristiques physiques, sinon à des préjugés. Elle montre ce faisant, une altérité, une singularité insaisissable pour que les spectateurices soient obligées de déstabiliser leurs idées préconçues sur la vagabonde. La campagne publicitaire qu'elle a mise en place pour les films en témoigne : elle vise à interpeller les spectateurices.

En effet, au moment de la sortie du film, Agnès Varda a fait faire une centaine de prospectus comme ceux ci-dessous. « Des petits prospectus avec des questions : Prendriez-vous Mona en stop ? Elle pue et elle ne vous dira pas merci. Le but bien entendu c'était de questionner le spectateur. C'est pour ça que le film est composé par les témoignages de ceux qui l'ont vue passer. C'est un portrait par petites touches, chacun la décrivant à sa manière⁶³. » Elle cherchait à engager chaque spectateurice à se situer par rapport à Mona, voulant, au même titre que les personnages du film, qu'iel se fasse son propre avis sur elle. Les spectateurices deviennent en quelque sorte d'autres témoins de la vagabonde.



Fig 53, 54 : Tracts pensés par Agnès Varda dans le cadre de la promotion du film

Varda déplace alors la dimension politique du vagabondage vers un questionnement moral : jusqu'où êtes-vous prêt.e.s à supporter l'altérité ? Ce faisant, elle nous pousse à interroger pourquoi le réflexe spontané commun, est de la rejeter. A un moment où Varda perçoit un degré de rejet de l'altérité quand elle fait son film, elle cherche à instaurer la vagabonde comme une figure de l'altérité, c'est-à-dire de reconnaître et d'accepter l'autre dans sa différence.

⁶³ ALION Yves, *ibid.*, p.7-8.

Conclusion

Le mouvement de Mona est contestataire : elle refuse un quelconque ancrage. Par la marche, elle s'émancipe de tout ordre social, d'une quelconque stabilité ou de devoir obéir à une loi. Sa marginalité, tout comme sa solitude, est avant tout un choix.

L'interprétation de la vagabonde par une comédienne était une nécessité pour Varda, qui voulait à tout prix garder la part insaisissable de son personnage. Bonnaire s'est constituée à ses yeux, comme la possible vagabonde rebelle, Varda préférant une comédienne à une réelle vagabonde, qui aurait impliqué beaucoup plus de risques, dans l'organisation du tournage.

Le choix d'une comédienne lui permet de garder une distance par rapport à son personnage, en ayant un statut de narratrice, d'organisatrice du récit. Elle refuse de comprendre complètement son personnage. Elle donne dès lors le primat du concret sur la psychologie, préférant la texture du réel et des gestes, dans un film à la croisée du documentaire et de la fiction, du véridique et du sensible. Le personnage de la vagabonde est ainsi à saisir, tant par Varda et par les personnes que croise Mona, que par nous spectateurices.

Ce film nous montre la manière dont est perçue la vagabonde par de nombreux personnages. Nous voyons alors à quel point elle fait l'objet de stigmatisation, incomprise pour sa liberté, et le fait qu'elle ne revendique rien. En cela, Mona est révélatrice des réactions des autres personnages et permet de les caractériser à leur tour. Ce dont il est question derrière cet étonnement est le fait qu'il s'agisse d'une femme qui prend la route. Les réactions des différents personnages que rencontre Mona nous montrent bien que les hommes portent un regard sur elle, et la voient avant tout par ce biais-là, d'objectification et de sexualisation de son corps (il ne s'agit pas de tous les personnages masculins, mais c'est quelque chose de récurrent dans le film). *Sans toit ni loi* met aussi en scène les dangers que peuvent encourir les vagabondes à être dans la rue, à savoir le viol, ce qui est une menace sous-jacente dès lors que les femmes veulent s'appropriier l'espace public. Sans doute que si le film avait mis en scène un personnage de vagabond, le regard sur lui aurait été différent : non sur la saleté et l'odeur, mais sur la manière dont est appréhendé son corps.

L'interprétation de la vagabonde par une comédienne permet la construction d'une figure de l'autre, qui nous met face à nous-mêmes, face à notre degré d'hostilité ou de conformité envers l'ordre social, à nous demander comment nous aurions réagi si nous l'avions rencontrée. En effet, Varda cherche à nous encombrer de l'opacité du personnage, à nous faire ressentir qu'on ne comprendra jamais vraiment Mona. C'est un moyen pour que les spectateurices s'interrogent : même si on la ne saisit pas, est-ce une raison pour la rejeter ? Est-

ce que ne pas comprendre la logique de quelqu'un.e légitime la possibilité de l'exclure ? Cela nous pousse à nous interroger personnellement sur la manière dont nous regardons les vagabond.e.s et les marginaux.le.s dans notre société.

Dans *Sans toit ni loi*, Varda met en scène une vagabonde qui finira par mourir du choix de vie qu'elle a fait : celui de vivre sans toit. Elle ne survit pas au froid de l'hiver. Le berger-philosophe avait essayé pourtant de l'avertir : « Tous les amis qui ont fait la route et qui ont continué sont morts ou sont devenus des loques... alcooliques... drogués... Parce que la solitude les a bouffés complètement, à force... ».

Varda disait à ce sujet : « Ce qui est au centre du film, ce n'est pas tant son choix de vie que le fait qu'on puisse mourir de froid. On est dans un monde qui techniquement a su apprivoiser le froid. Le problème est donc social. Je pense beaucoup aux sans-abris et d'autant plus si j'ai un peu froid le soir dans mon lit. Et eux donc, comment font-ils ? C'est donc cela le point de départ : qu'est-ce qui peut conduire quelqu'un à mourir de froid dans le dénuement le plus grand⁶⁴ ? » Il y a donc ainsi un enjeu social pour Varda, à représenter une vagabonde morte de froid. Cela raconte de fait quelque chose sur notre société.

La mort sera le destin de nombreux.se.s vagabondes du cinéma. Annie Goldmann, dans son ouvrage *L'errance dans le cinéma contemporain*, analyse à quel point les films mettant en scène des vagabond.e.s ont des fins pessimistes, les personnages s'enfonçant dans la déchéance ou finissant morts (sinon souffrant de morts lentes comme elle le soutient⁶⁵). Elle écrit notamment en parlant d'*Easy Rider* : « « Ne dites pas aux autres qu'ils ne sont pas libres, ils vous tirent dessus pour se prouver qu'ils le sont » avertissait Hamson⁶⁶. [...] L'errance mène à la mort. Il n'y a pas de possibilité de survie en dehors du système social. Celui-ci – comme dans *A bout de souffle*⁶⁷ détruit toute anatomie, parce qu'il ne peut ni l'intégrer ni la tolérer⁶⁸. »

⁶⁴ ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda », *L'avant-scène Cinéma*, *Sans toit ni loi*, un film d'Agnès Varda, numéro 526, novembre 2003, p.4.

⁶⁵ GOLDMANN Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p.118.

Par mort lente, elle entend des « personnages [qui] n'ont plus de ressort, plus d'intérêt, ni envers les autres, ni envers eux-mêmes. Ils sont figés dans la passivité et le silence. Ombres vidées de tout sentiment d'existence ils n'ont même plus l'énergie de mettre fin à leur vie. »

GOLDMANN Annie, *ibid.*, p.118-119.

⁶⁶ Il s'agit de l'un des personnages d'*Easy Rider*, un film réalisé par Dennis Hopper en 1969.

⁶⁷ Film réalisé par Jean-Luc Godard en 1960.

⁶⁸ GOLDMANN Annie, *ibid.*, p.38.

Très souvent, la thématique de la marginalité dans les films s'accompagne de dénouements pessimistes. Peut-être que ces fins de films sur les vagabond.e.s racontent quelque chose sur le peu d'espoir subsistant que nous avons, que ces personnes s'en sortent réellement et voient leurs conditions s'améliorer. Plus largement, cela dépeint la manière dont la société accueille la marginalité, notamment en la rejetant et en l'excluant très souvent, violemment.

La fin du film *Wanda*, que nous allons étudier dans ce deuxième temps, ne nous laisse pas entrevoir de perspectives meilleures du personnage principal par rapport au début du film. Même si Wanda pousse un cri à la fin alors qu'un homme va la violer, se revendiquant et affirmant enfin son existence – qu'elle laissait jusque-là entre les mains d'hommes, elle semble retourner à la case départ, seule dans un bar (le même lieu où elle avait rencontré Mr Dennis, l'homme qu'elle suit durant tout le film). Elle a, à ce sujet, le regard complètement défait. L'image s'immortalise sur elle et son regard dirigé vers le vide, inscrivant ainsi ce moment dans le temps.



Fig. 55 : Dernier photogramme du film Wanda de Barbara Loden

PARTIE II : *Wanda*, le choix d'interpréter soi-même un personnage pour en représenter d'autres

Introduction

Wanda est le seul film du corpus qui soit produit et réalisé en dehors de l'Europe et dont la réalisatrice n'est pas francophone. Il entretient néanmoins un lien fort avec la personne de Duras, qui découvre ce film en 1980, lors du festival de Deauville, peu de temps après la mort de Loden (et trois ans après qu'elle ait fait son film *Le Camion*). Elle voudra se battre pour en acheter les droits⁶⁹, trouvant ce film miraculeux. Il s'agit du seul long-métrage de la cinéaste Barbara Loden, connue principalement comme actrice et seconde épouse d'Elia Kazan, et moins pour son cinéma. Elle meurt à 48 ans, d'un cancer du sein en 1980, dix ans après avoir réalisé *Wanda*. Elle n'a jamais obtenu des financements pour réaliser d'autres longs-métrages⁷⁰. Alors qu'en France et en Europe, son film fut très bien accueilli (il reçut notamment un prix à la Mostra de Venise en 1970⁷¹), il ne fut reconnu que récemment aux États-Unis⁷².

Wanda est un cas singulier où la réalisatrice est tout d'abord comédienne⁷³ avant d'être réalisatrice. Lorsqu'elle écrit ce film, elle pensait être celle qui convenait la mieux, pour jouer

⁶⁹ Dans un entretien avec Elia Kazan en 1980, Duras lui dit : « Je veux distribuer le film de votre femme, *Wanda* de Barbara Loden. Je ne suis pas un distributeur. Par ce mot, j'entends autre chose, j'entends assurer de toute ma force l'entrée de ce film dans le public français. Je considère qu'il y a un miracle dans *Wanda*. »

DURAS Marguerite, *Les yeux verts*, « L'homme tremblant », Paris, *Les Cahiers du Cinéma*, 2014, p.151.

À noter que cet entretien est absent dans certaines éditions antérieures à celle-ci.

⁷⁰ Pendant que Loden cherchait des financements pour *Wanda*, elle travaillait sur l'adaptation d'un livre : *L'éveil* de Kate Chopin. Le personnage du livre, Edna, ressemble partiellement à Wanda. Elle ne se conforme pas aux attentes sociétales d'une mère ; elle n'a pas d'attirance maternelle envers ses enfants comme semblent l'avoir d'autres mères autour d'elle.

Nathalie Léger, une autrice qui a écrit un livre sur Barbara Loden, fait l'hypothèse que si elle avait pu faire ce film, elle aurait probablement joué le personnage d'Edna. Même si Barbara Loden a exprimé ne pas vouloir renouveler l'expérience duelle de réalisatrice et de comédienne, après avoir fait *Wanda* (en raison de la difficulté à se concentrer tant sur le jeu que sur la mise en scène), elle rejoue dans un court-métrage qu'elle met en scène en 1975 : *The frontier experience*. Bien qu'elle ait tenu ces propos-là à Michel Ciment en 1971, elle renouvelle finalement l'expérience de réalisatrice / comédienne, quelques années plus tard. Dans cette perspective, l'hypothèse formulée par Nathalie Léger se justifie. Loden aurait pu interpréter Edna, un personnage, sur quelques points, similaire à Wanda.

⁷¹ *Wanda* reçut le Pasinetti Award pour le meilleur film étranger à la Mostra de Venise en 1970. Le film fut également sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs au festival de Cannes en 1971 et fut présenté au festival de Deauville en 1980, auquel Barbara Loden devait se rendre mais elle mourut le jour où elle devait monter dans l'avion. C'est à l'occasion de ce festival que Marguerite Duras découvre le film *Wanda*.

⁷² Le film sort seulement dans une salle de New-York le 28 février 1971 puis dans une autre sale, à Los Angeles, en mars 1971. Loden projette ensuite son film dans des universités américaines, dans le cadre de conférences et débats. Je n'ai pas trouvé de sources précisant lesquelles ou dans combien d'universités avait été projeté son film.

⁷³ Elle avait à l'époque déjà joué dans deux films d'Elia Kazan : un rôle secondaire dans *Wild river* en 1960 (*Le fleuve sauvage*), et un plus important dans *Splendor in the Grass* en 1961 (*La fièvre dans le sang*). Elle a joué aussi le rôle principal de la pièce de théâtre d'Arthur Miller *After the fall*, mise en scène par Elia Kazan, qui lui a valu une certaine reconnaissance. Elle gagne, pour cette pièce, un Tony Award en 1964.

le personnage principal, mais elle n'envisageait pas encore de le réaliser. Elle cherche des producteurs pour faire produire son film : ils n'avaient soit pas d'argent, soit pas de réalisateurs en tête. Elle choisit alors de le faire elle-même. L'interprétation de la vagabonde était déjà définie⁷⁴, avant même qu'elle ne fasse le choix de réaliser ce film. Cela appuie sans doute l'impression que nous pouvons avoir en voyant le film, que le lien entre la réalisatrice et son personnage est peut-être plus évident que dans des films comme *Je tu il elle* ou *Le Camion*. Néanmoins, ce choix est marqué, du point de vue de Loden, par une envie très forte de jouer le personnage de Wanda qu'elle a écrit. Dans sa démarche, elle souhaite créer toute chose à partir d'elle-même : « Le caractère de Wanda est fondé sur ma propre vie et sur ma personnalité, et aussi sur ma propre manière de comprendre la vie des autres. Je crée chaque chose à partir de mes propres expériences. Tout ce que je fais, c'est moi⁷⁵ ». Cela nous indique la manière dont elle interprète et réalise : en tissant des ponts entre son personnage et sa propre expérience.

Barbara Loden écrit *Wanda* dix ans avant sa réalisation. Le sujet du film vient d'un fait divers qu'elle lit dans les journaux, dans un article du *Sunday Daily News*, datant du 27 mars 1960⁷⁶. L'article relate la succession d'actions qui ont conduit un homme anodin et sa complice, à braquer une banque. Elle se perd sur le chemin de la banque ; il se tue à l'arrivée de la police, comme c'était prévu qu'il le ferait. La femme est ensuite condamnée à vingt ans de prison ; elle paraît seule devant le tribunal. Lorsqu'elle apprend sa peine, elle déclare au juge : « Enfin, je suis contente que ce soit fini et je suis surtout contente que personne n'ait été blessé⁷⁷. ». Barbara Loden s'exprime, au sujet de cette histoire : « J'ai lu un jour dans un journal l'histoire d'une fille ainsi absente, dont la personnalité m'a intéressée quoique l'article n'ait pas fourni beaucoup de détails psychologiques sur cette complice d'un hold-up. [...] L'histoire se situait à l'origine dans le Sud, d'où je suis originaire. Que ce soit dans une mine, une usine ou une ferme,

⁷⁴ L'interprétation était définie du moins dans l'esprit de Loden. Cela aurait dépendu du ou de la réalisatrice en question si quelqu'un.e d'autre l'avait réalisé à sa place.

⁷⁵ Ces propos sont recueillis par Nathalie Léger.

LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Folio Gallimard, 2013, p.31-32. Elle ne précise pas dans son ouvrage, d'où viennent ces propos.

⁷⁶ En préambule à cette analyse, je souhaitais signaler que les recherches sur ce film ont été difficiles à entreprendre. Il y a très peu de sources originelles où la réalisatrice parle de son film. De nombreux articles ou textes que j'ai pu lire, reprennent des informations légèrement déformées si bien qu'il est compliqué de savoir ce qui a vraiment été dit ou non. Grâce aux nombreuses recherches de Nathalie Léger, autrice française qui a écrit un livre sur Barbara Loden : *Supplément à la vie de Barbara Loden*, j'ai pu me procurer l'article original de journal qui a inspiré à Barbara Loden son film, et voir que de nombreux articles écrits par la suite citent et déforment partiellement ce qu'a dit Alma Malone, la personne qui a inspiré Loden pour le personnage de Wanda.

⁷⁷ En langue originale dans l'article de journal : « Oh I'm very happy. I really expected him to lower the boom. »

on trouve le même genre de vie, la même pauvreté de culture. Je viens de ce type de milieu, qui ne convenait pas à ma nature. Et je pensais que c'était moi qui n'étais pas normale. Quand je suis partie, j'ai compris que ce n'était pas moi, que c'était l'environnement qui était malade⁷⁸. » Il est intéressant de relever l'adjectif qu'elle utilise pour la caractériser : « absente », car il s'agit, nous le verrons, d'une des composantes majeures de l'interprétation qu'elle donne de Wanda dans son film. Nous voyons bien qu'elle a été séduite par cette histoire, grâce aux parallèles qu'elle fait entre son expérience et celle de cette femme, principalement autour de l'impact de l'environnement destructeur sur elle. Nathalie Léger écrit : « Lorsque Barbara a été interrogée par des journalistes à la sortie de son film, [...] elle a souvent dit combien elle avait été bouleversée par le récit de cette femme : quelle douleur, quelle impossibilité de vivre, peut-elle vous conduire à désirer l'enfermement ? comment peut-on être soulagée d'être incarcérée⁷⁹ ? ». Son film, tout comme le personnage de Wanda, sont largement inspirés de l'histoire de cette femme, du nom d'Alma Malone.

L'histoire de *Wanda* est celle d'une femme prolétaire, mariée à un homme qui travaille dans les mines, et mère de deux enfants. Elle quitte le domicile conjugal et la vie morne qui lui était associée, sans considération pour son mari ou ses enfants, pensant qu'ils seront mieux sans elle. Elle erre entre les terrils pennsylvaniens et rencontre un gangster du nom de Mr Dennis, qu'elle suit, malgré le fait qu'il la violente et la rabaisse, jusqu'à ce qu'il l'entraîne dans le braquage d'une banque. Elle se perd en chemin et arrive trop tard. Il est déjà mort. Elle erre de nouveau dans la foule.

Wanda est un personnage intrigant, car dans une dépossession absolue d'elle-même. Son départ de la structure familiale n'est nullement causé par un désir d'aventures, mais bien par une lassitude. Il ne constitue pas un choix en soi : c'est parce que son mari lui fait un procès pour désertion du foyer, qu'elle finit par partir. Wanda attend sans cesse que quelqu'un.e pose un regard sur elle pour qu'elle se sente exister. C'est parce qu'elle a une image d'elle-même entièrement dévaluée qu'elle abandonne tout libre arbitre entre les mains d'un homme : Mr Dennis, qu'elle rencontre un soir dans un bar. Le film retrace un moment de vie de cette femme

⁷⁸ Dossier fait par Cyrielle Vincent dans le cadre d'un ciné-club autour des road movies, à l'université Inter-Age de Caen. URL : https://www.uia-caen.fr/Documents/2019-2020/Histoire%20du%20cinéma/Wanda_BarbaraLoden_1970_fiche.pdf.

⁷⁹ LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op.cit., p.12. Il s'agit de propos que Barbara Loden a prononcés, interviewée au festival de Venise en 1970 après avoir gagné le prix de la critique.

inadaptée, qui ne trouve sa place nulle part et qui n'a pas d'espace à elle. Son prénom, Wanda, rappelle le verbe anglais « to wander⁸⁰ » ou encore le nom commun *wanderer*⁸¹. Il s'agit d'un nom qui a notamment une origine polonaise : Wanda Goronski. L'immigration polonaise a été très forte dans la métallurgie⁸². Cela permet en effet de lier le vagabondage de Wanda aux espaces qu'elle traverse que sont ces terrils de charbon et qui sont le reflet d'une partie de l'Amérique plus misérable, laissée-pour-compte.

Wanda est, dès le début du film, dans une marginalité sociale, du fait qu'elle est désaffiliée : elle quitte sa famille et son logement, elle a été licenciée et n'a donc plus de travail. Elle erre, sans but, incapable d'avoir de direction dans sa vie, laissant aux autres le soin de prendre cela en charge. À l'inverse de Mona de *Sans toit ni loi*, Wanda est une vagabonde passive. Nous sommes en effet loin de la résistance de Mona. Elle remercie Mr Denis, même s'il ne la considère pas et lui nie son autonomie. Elle ne prend pas d'initiatives et se laisse dériver : sa « marginalité ne fait que l'enfoncer dans sa déchéance⁸³ ».

Dans un premier temps, nous interrogerons la relation qui existe entre Barbara Loden et Wanda. À ce sujet, Duras s'exprimait, dans une conversation avec Elia Kazan, restituée dans l'ouvrage *Les yeux verts* : « Je considère qu'il y a un miracle dans *Wanda*. D'habitude il y a une distance entre la représentation et le texte, et le sujet et l'action. Ici cette distance est complètement annulée, il y a une coïncidence immédiate et définitive entre Barbara Loden et Wanda⁸⁴. » Nous questionnerons tout d'abord cette phrase, pour essayer de déterminer, si nous pouvons en effet parler de fusion, d'une « coïncidence immédiate » - c'est-à-dire sans médiation, entre Barbara Loden et Wanda.

Le film retrace le parcours de Wanda sur une durée déterminée, dont la séquence du braquage n'est qu'un épisode - alors qu'il constituait tout l'intérêt du fait divers de l'article de journal initial. Barbara Loden ne fait pas un biopic d'Alma Malone. Il n'y a d'ailleurs pas de

⁸⁰ Traduction : « errer », « déambuler », « vagabonder ».

⁸¹ Traduction proposée : « vagabonde ».

⁸² Le film a été tourné dans une région minière en Pennsylvanie. Wanda erre entre de nombreux terrils de charbon.

⁸³ GOLDMANN Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyrier, 1985, p. 48.

⁸⁴ DURAS Marguerite, *Les yeux verts*, « L'homme tremblant », op.cit., p.151. Cet entretien est absent dans certaines éditions antérieures à celle-ci.

Elle ajoutait, par la suite : « Le miracle pour moi c'est pas dans le jeu. C'est qu'elle semble plus elle-même encore dans le film me semble-t-il - je ne la connaissais pas - qu'elle ne devait l'être dans la vie. Elle est encore plus vraie dans le film que dans la vie, c'est complètement miraculeux. »

référence, ni dans le générique de début, ni de fin, à l'histoire originale qui lui a inspiré *Wanda*. Elle réinvente un personnage qu'elle représente à l'écran, dont elle reprend quelques éléments lus dans le fait divers, en le nourrissant de sa propre expérience. Elle s'appelle d'ailleurs Wanda et non Alma, ou Barbara. Par ce nouveau nom, Loden s'émancipe du fait divers et de son histoire pour constituer un personnage à part entière. Elle se fait l'interprète de ce personnage, dans la mesure où elle attribue un sens personnel à l'histoire qu'elle a lue sur Alma Malone, lui donnant de la densité - car seulement la fin du film rejoint partiellement le fait divers. Elle se sert alors de la fiction pour déplacer notre regard par rapport à un référent absent du film, qu'est l'article de presse et rend possible un regard décalé par rapport à la vision journalistique - que nous étudierons dans le détail par la suite. Elle imagine alors, pourquoi pour elle, Wanda n'est absolument pas une coupable sanguinaire. En cela, elle répond à la question formulée à la fin de l'article de journal et laissée en suspens : « Est-elle une criminelle endurcie qui ne méritait ni compassion ni grâce ? Ou est-elle une enfant de la dépression et des années de guerre et la victime d'un petit homme aux grandes idées⁸⁵ ? ».

Dans un second temps, nous montrerons dans quelle mesure Loden, par son interprétation de la vagabonde, cherche à rendre sensible, l'expérience de Wanda, opprimée et laissée-pour-compte, mettant ainsi en scène une marginalité peu représentée dans le cinéma hollywoodien. Comment, à travers le personnage de Wanda et la mise en scène de son parcours, Loden se fait-elle aussi la représentante des absent.e.s, des vagabond.e.s, en marge de la société américaine de l'époque ?

I. Loden, la personne plus appropriée pour interpréter Wanda

Créer un personnage au plus proche de soi-même

Dans cette partie, nous allons questionner la réception de Duras de ce film, qui fait référence à une « coïncidence immédiate » entre Wanda et Barbara Loden. J'emploie également le terme de « fusion », qui rejoint ce qu'elle entend par « coïncidence immédiate », c'est-à-dire une

⁸⁵ En langue originale, d'après l'article de journal : « Is she a hardened criminal who deserves no sympathy, no mercy ? Or is she a child of the depression and the war years and the victim of a little man with big ideas ? »

abolition de la distance entre le personnage et la comédienne / réalisatrice, comme si Wanda et Barbara Loden ne faisaient qu'une en apparence. Duras fait référence au fait qu'il existe normalement « une distance entre la représentation et le texte », c'est-à-dire entre le personnage imaginé et sa représentation à l'image, par un corps qu'est celui de la comédienne. Cette distance dont elle parle, c'est la médiation, l'interprétation de la comédienne qui la différencie du personnage. Ce que pointe donc Duras, c'est que pour elle, il n'y a pas de distance entre Barbara Loden et Wanda : c'est-à-dire qu'il n'y a pas de médiation, d'intermédiaire entre le personnage et la comédienne / réalisatrice. Cela voudrait dire que c'est comme si Barbara Loden interprétait son propre rôle.

Nous pouvons comprendre l'hypothèse de Duras autour de la relation immédiate entre Wanda et Barbara Loden, à travers des éléments biographiques qui affirment en effet un lien entre l'actrice-réalisatrice et son personnage. Il y a en effet tout un mystère autour de Barbara Loden : sa vie est très peu connue et tout un mythe s'est constitué autour de *Wanda*, du fait qu'il s'agit de son seul long métrage. Wanda est un personnage tout aussi mystérieux, dont on n'arrive pas toujours à saisir les émotions, à comprendre la passivité, ou ce qui l'a conduite là. C'est d'ailleurs cela qui peut avoir plu à Duras : cette opacité du personnage et le fait qu'on ne comprenne pas ses motivations psychologiques. Dans le peu d'interviews que nous pouvons lire d'elle, Barbara Loden relie beaucoup Wanda à sa propre vie, bien que cela ne veuille pas dire qu'elle *est* Wanda. Dès l'écriture, elle dit avoir mis d'elle dans le personnage. Nous pouvons lire de Barbara Loden : « Le caractère de Wanda est fondé sur ma propre vie et sur ma personnalité, et aussi sur ma propre manière de comprendre la vie des autres. Je crée chaque chose à partir de mes propres expériences. Tout ce que je fais, c'est moi⁸⁶. » Lorsqu'elle dit : « chaque chose » : elle entend, sans exception. Elle nous livre-là sa méthode de travail : trouver un point de jonction entre son personnage et elle-même. Loden a suivi une méthode similaire en tant qu'actrice qu'est la méthode d'Actor Studio. « J'ai été comme Wanda, sans direction dans ma vie. J'étais anesthésiée, injustifiée. Heureusement, Wanda n'était pas un rôle difficile pour moi parce qu'elle est tellement passive et que je me sens émotionnellement très proche d'elle⁸⁷. ». Cette phrase fait le lien entre sa manière de créer et d'interpréter. Elle déploie ensuite

⁸⁶ Ces propos sont recueillis par Nathalie Léger.

NATHALIE Leger, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op.cit., p.31-32. Elle ne précise pas dans son ouvrage, d'où viennent ces propos.

⁸⁷ LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op.cit., p.65.

Même s'il y a des éléments de distance entre Loden et son personnage dans son interprétation dans le film, Loden est très imprégnée de la formation Actors Studio qu'elle a suivi avec Paul Mann. Il s'agit d'une pratique du jeu

la même méthode, en tant que scénariste et réalisatrice. J'ai pu rencontrer l'autrice Nathalie Léger lors d'un entretien, qui à ma question : « Comment comprenez-vous la citation de Duras qui parle d'une coïncidence immédiate entre Wanda et Barbara Loden ? », m'a répondu :

Lorsqu'on écrit, on cherche quelque chose de soi, de manière confuse, tâtonnante, mais on construit d'abord un objet. Un objet, une forme. C'est ça d'abord, écrire. La forme, c'est un ensemble de ruses. Elle peut servir à s'exposer tout en se dissimulant, à très extérieur pour mieux parfaitement intérieur. Souvent, c'est quand on dit « je », qu'on est le plus loin de soi. Et en revanche, le nom d'un personnage, l'apparente distance entre l'écrivain, et le "elle" ou le "il" peut bien sûr cacher un aveu terriblement impudique. Toutes ces ruses, je pense que Barbara Loden, qui était une grande actrice, et mêlait avec un immense talent identification et distance, émotion et réserve, toutes ces ruses, Barbara en était très consciente⁸⁸. »

Nathalie Léger pointe à quel point Loden s'approprie dans l'histoire de la personne réelle, ce qui résonne avec sa propre expérience, comme elle l'exprimait. Son travail de création consiste à faire un cheminement entre des éléments plus fictionnalisés et elle-même.

En ce sens, le terme de « coïncidence immédiate » employé par Duras est une expression forte, subjective pour exprimer à quel point elle a été touchée par ce film et par le jeu de Barbara Loden, qu'elle devait trouver si authentique par rapport au personnage. Il ne faut pas cependant prendre ces mots pour acquis, car même si le personnage de Wanda est proche de Barbara Loden, elle fournit un réel travail d'interprétation lorsqu'elle joue Wanda.

qui vise à puiser en soi des émotions qui seraient celles du personnage et à s'appuyer sur elles pour jouer. Elle s'exprime à ce propos sur le rôle de Maggie, qu'elle a tenu dans la pièce *After the Fall* : « Le rôle de Maggie était terrifiant et constituait une réelle catharsis pour moi. Il semblait si proche de moi, si naturel, que c'était vraiment thérapeutique. Je pouvais extérioriser toute ma colère et ma souffrance chaque soir sur scène - tous les bons et mauvais éléments chez moi. »

En langue originale : « The part of Maggie was terrific and a real catharsis for me. It seemed so close to me, such a natural thing, that it was really therapeutic. I could let out all my anger and pain every night on that stage - all the good parts and the bad parts of me. »

Source : BUTTERFIELD Omarni, « After a long silence, Barbara Loden speaks on film », *Film*, Juillet 1971, p.41. Il y a en effet des effets thérapeutiques pour Loden à jouer certains rôles (elle le dit à deux reprises dans cet article), ce qui est sûrement le cas dans Wanda, en raison de ce qu'elle nous raconte sur le personnage.

⁸⁸ Se référer à l'annexe 6.

Barbara Loden s'exprime dans un entretien à Michel Ciment pour *Positif* suite à la projection de son film à la Mostra de Venise. Lorsqu'il lui demande pourquoi elle s'est attribué le rôle principal, elle lui répond : « Parce que personne d'autre ne pouvait le faire. J'étais la mieux adaptée⁸⁹ », originellement en anglais : « I was the best suited for it ». Le verbe « suit » en anglais est intéressant par son ambivalence, contrairement au terme « adapter » en français. En effet, en plus du sens principal « adapter », le nom commun « suit » signifie également « costume ». Il y a donc par l'emploi de ce verbe, une dimension supplémentaire corporelle, comme si c'était celle qui collait la mieux, corporellement et physiquement, au personnage - ce qui est un sens important, étant donné que c'est elle qui interprète le personnage de Wanda. La terminologie « suit », liée au revêtement peut rappeler plusieurs séquences du film : en effet, à quelques reprises, Wanda transforme son apparence et joue plusieurs rôles, à travers les vêtements qu'elle porte. Ses cheveux ne sont jamais coiffés de la même manière comme en témoignent également les photogrammes ci-dessous. Au début du film, elle arrive au procès, les bigoudis encore sur la tête, non vêtue pour l'occasion. Plus tard, après la rencontre avec Mr Dennis, il l'oblige à mieux se revêtir : elle s'habille alors d'une robe blanche, qui ressemble à une robe de mariage - elle a alors « l'apparence d'une jeune femme mariée [...] nous pensons ici à la coiffe (qui n'est pas sans rappeler une couronne de fleurs d'oranger), et à la tenue immaculée qu'elle se choisit à la demande de Mr Dennis [...] »⁹⁰ A la fin du film, elle prend l'apparence d'une femme enceinte, pour les besoins du braquage⁹¹. Cela met bien en évidence le travail d'interprétation de Loden qui, à travers Wanda, se retrouve à interpréter une pluralité de rôles.

⁸⁹ Voir les bonus du DVD *Wanda*, Mk2 Éditions, 2004 : Entretien audio avec Barbara Loden par Michel Ciment en 1970, TC : 1 :38.

Cet entretien a été réalisé en 1970. Il est aussi disponible dans la revue *Positif*.

CIMENT Michel, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n°168, avril 1975.

⁹⁰ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018, p.122.

⁹¹ Il s'agit d'un élément relaté dans le fait divers, qu'a gardé Loden. Alma Malone y fait référence : « Bref, j'ai finalement cédé, j'ai acheté la robe de maternité et le coussin pour me déguiser. »

En langue originale : « I finally gave in and bought the maternity dress and the padding for a disguise. My hair is really brown, so I bleached it. » Par là-même, elle explique céder aux pressions de Ansley qui lui demande de faire le hold-up avec lui. Le déguisement avec le ventre en mousse lui permet, après le braquage, que la police ne la retrouve pas, étant donné qu'ils cherchent une femme enceinte.



Fig. 56 à 60 : Les différents rôles qu'endosse Wanda

Lorsque Loden s'exprime à Michel Ciment, elle entend qu'elle est la plus à même d'endosser le rôle de Wanda. Porter un costume, c'est se déguiser, changer son corps pour entrer dans un autre rôle qu'est celui d'un personnage. C'est ce qu'elle fait dans le film, affirmant dès lors une distance avec le personnage qu'elle interprète. Elle s'appuie sur les vêtements de Wanda et invente, pour son personnage, des gestes, une démarche et une lenteur particulière, constituant l'un des traits les plus importants de son travail de comédienne, que l'on associe à la passivité du personnage. Wanda avance sans destination précise : on ne sait pas où elle se dirige - comme c'est le cas la plupart du temps dans le film. Au-delà de la démarche, Loden joue une voix blanche, neutre pour le personnage de Wanda.

La singularité de l'interprétation de Wanda par Loden, au regard de ses autres rôles

J'ai essayé de me confronter à d'autres images de Barbara Loden : dans d'autres films dans lesquels elle a joué⁹², ou bien dans sa courte apparition dans « The Mike Douglas Show⁹³ », une émission de divertissement télévisuel à laquelle elle a participé. Comparons ces images

⁹² Notamment dans *Splendor in the grass* d'Elia Kazan (1961) et dans *The frontier experience*, court-métrage réalisé par Barbara Loden elle-même en 1975.

⁹³ The Mike Douglas Show est disponible dans les bonus du DVD de *Wanda* mais aussi via ce lien internet : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw>.

avec celles de Wanda jouées par Loden, afin de voir si nous pouvons retrouver certains détails de son interprétation de Wanda. Autant dans « The Mike Douglas Show », où elle ne joue pas de rôle, que dans *Splendor in the grass*, Barbara Loden est très différente du personnage de Wanda. Dans « The Mike Douglas Show », on la retrouve, non pas le visage défait comme l'est majoritairement Wanda mais souriante - c'est la première fois que nous la voyons vraiment sourire. Dans *Splendor in the grass*, elle joue un rôle haut en couleur, d'une femme débordante, qui refuse d'être contrainte à quoi que ce soit. Son interprétation du personnage est explosive : Loden joue une forme d'exubérance, d'extravagance dans son jeu, de trop-plein qui ne parvient pas à être canalisé. Cela se formule notamment par de grands gestes, vifs, par une tonalité de voix stridente.

Ces diverses sources visuelles témoignent d'une variété d'interprétations de Barbara Loden. Elle interprète en effet des rôles assez éclectiques. Les photogrammes ci-dessous ne rendent pas compte de son jeu, mais déjà d'expressions différentes sur son visage, comme on peut l'observer.



Fig 61, 62, 63 : *The Mike Douglas Show* - Wanda de Barbara Loden - *The frontier experience*, de Barbara Loden



Fig. 64, 65 : *Splendor in the grass* d'Elia Kazan

La singularité de son interprétation de Wanda est frappante. D'un rôle à l'autre, le visage de Loden est méconnaissable. Il y a peu d'éléments de jeu que nous pouvons reconnaître, qui soient communs. Nous voyons bien à quel point Loden s'appropriait à chaque fois les rôles, de manière singulière.

Si réellement il n'y avait pas de médiation entre elle et le personnage, alors nous aurions peut-être pu retrouver des éléments communs à son jeu, dans d'autres rôles qu'elle a tenus, exerçant une continuité, tant sur sa gestuelle que sur son travail corporel. Nous aurions peut-être pu reconnaître Wanda émerger par moments sur le visage de Loden.

II. Rendre sensible le personnage de Wanda, à travers la représentation

L'apparence désincarnée de Wanda

Loden convoque la figure de morte-vivante à propos de *Wanda*. Elle fait le rapprochement entre Wanda et elle, sur le fait qu'elles étaient toutes les deux telles des « mortes-vivantes » dans leur vie : « Pendant des années, j'ai été, comme Wanda, une morte-vivante ; jusqu'à trente ans environ⁹⁴. Je traversais la vie comme une autiste. Ne recevant et ne donnant rien, parce qu'il faut se protéger des forces qui veulent vous agresser, gens, culture, environnement⁹⁵. ». Il s'agit sûrement de la compréhension sensible de Loden du fait divers, de voir chez Alma Malone une forme de passivité et d'abandon dans la vie, élément qu'elle a réinvesti dans le personnage de Wanda. Nathalie Léger relate dans *Supplément à la vie de Barbara Loden*, ce qu'elle a pu lire dans le journal sur Alma Malone : « Alma Malone est née à Abilene. Elle a le même âge que Barbara. Son père était ouvrier métallurgiste. Un père incestueux. Tout ça, je le lis dans le journal. Elle est mariée à quatorze ans - une charge en moins pour sa mère. Très vite, ce premier mari demande le divorce pour *désertion*, elle était là, Monsieur le juge, mais elle n'était pas là⁹⁶. » Cette fin de phrase fait alors écho avec celle plus haut : en effet, le terme « morte-vivante » prononcée par Loden rejoint ce qui est dit d'Alma Malone : « elle était là [...], mais elle n'était pas là ». Il renvoie à une forme de présence absente du personnage (dans sa définition même : une morte parmi les vivant.e.s), c'est-à-dire comme une manière d'être

⁹⁴ C'est-à-dire avant qu'elle ne soit mariée à Kazan (en 1967). Elle est née en 1932.

⁹⁵ L'entretien avec Michel Ciment est restitué dans *Positif*.

CIMENT Michel, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n°168, avril 1975.

⁹⁶ LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op.cit., p.70.

L'article de journal relate partiellement le fait : Son premier mari, George Richardson, divorça pour avoir abandonné le domicile conjugal, disait-elle. »

En langue originale : « Her first husband [...] divorced her on grounds of desertion she said ».

Il est impossible de savoir d'où vient l'information de la présence absente d'Alma Malone : du fait qu'elle était là mais qu'elle n'était pas vraiment là. Toutefois, nous pouvons penser que cela se rattache à Alma Malone, étant donné que cette phrase appartient à un paragraphe sur l'article de journal.

présente à la vie : sous une forme d'absence. Nous pouvons retrouver le terme de « morte-vivante » dans un texte d'Isabelle Labrouillère, chercheuse qui a écrit un article autour de *Wanda*. Elle y fait référence en analysant la séquence d'ouverture et notamment la première apparition de Wanda : « le corps dissimulé sous le drap / linceul n'est ainsi pas sans évoquer ces figures de gisants ou de cadavres que le passage de l'horizontale à la verticale puis de l'immobilisme au mouvement semble ramener à la vie⁹⁷ ». Pour elle, cette séquence convoque dans nos esprits « la figure du mort-vivant (qu'il soit fantôme ou cadavre ressuscité⁹⁸) ». En effet, la séquence d'ouverture du film joue sur nos attentes. Nous découvrons une première femme blonde, habillée en blanc, de dos : nous pensons qu'il s'agit de Barbara Loden (que nous savons être blonde si nous la connaissons), et donc de Wanda. Mais dès lors qu'elle se tourne, nous nous rendons compte du leurre⁹⁹. Emerge Wanda, cachée sous un drap blanc, qui peut alors évoquer un linceul dans la mesure où elle semble se réveiller et s'animer de nouveau.



Fig. 66 à 70 : Photogrammes lors de l'ouverture du film *Wanda*

Le terme « fantôme », mentionné aussi par Isabelle Labrouillère recouvre d'autres dimensions (le mot « morte-vivante » étant signifiant dans la séquence d'ouverture avec cette référence au

⁹⁷ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières*, op.cit., p.120.

⁹⁸ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *ibid.*, p.124.

⁹⁹ Nous ne saurons pas réellement, par la suite, qui est cette femme : c'est seulement au générique qu'elle est créditée comme étant la sœur de Wanda.

linceul). En effet, le mot « fantôme » convoque aussi bien la couleur blanche, la question de l'invisibilité, qu'une dimension désincarnée, que nous étudierons dans un dernier temps.

Nous pouvons considérer Wanda comme une fantôme tout d'abord parce qu'elle est très souvent habillée en blanc, couleur principale de la représentation des fantômes, qui sont aussi recouverts d'un drap blanc, comme dans la séquence d'ouverture). A l'image, le blanc est parfois surexposé, ce qui donne au personnage une dimension irréelle, diffuse, comme c'est le cas lorsque Wanda est dans le bus.



Fig. 71 : Séquence où Wanda se rend au procès en bus



Fig. 72, 73, 74 : Quelques occurrences de la couleur blanche dans le film



Fig. 75, 76 : Plan d'ouverture sur Wanda en extérieur

Dès le premier plan du film sur Wanda en extérieur, nous la découvrons habillée de blanc, couleur qui la détache particulièrement de l'arrière-plan de terrils noirs. Elle semble perdue dans l'image. En effet, la distance de la caméra par rapport au personnage accentue l'impression de minuscule, d'une petite masse qui se déplace, comme désincarnée - dans la mesure où nous identifions plus une silhouette, un mouvement, qu'une véritable personnalité. Le contraste des

couleurs est saisissant et participe à souligner sa présence et à l'extraire du décor. La vitesse à laquelle elle marche l'isole aussi : Wanda marche particulièrement lentement et la durée du plan (1'55) renforce cette impression de lenteur. De plus, le mouvement panoramique de la caméra, qui s'efforce de la garder dans son cadre, embrasse dès lors la lenteur de sa marche. Nous pouvons aussi noter que la durée longue du plan met l'accent sur le moyen de locomotion qu'elle emprunte pour évoluer d'un lieu à un autre : la marche - ce qui en dit beaucoup sur sa marginalité.



Fig. 77, 78 : La marche de Wanda

Même si les photogrammes ne peuvent pas rendre compte de son mouvement, Wanda a une allure assez fantomatique : elle semble glisser lorsqu'elle marche. Cela est dû au fait que Loden fait de tout petits pas ; elle regarde souvent ses pieds en marchant. Son rythme se démarque alors du rythme des autres passant.e.s, ce qui contribue d'autant plus à l'isoler. En effet, elle est invisible aux autres qui ne remarquent pas sa présence, ce qui est une autre dimension que revêt le terme « fantôme ». Elle est dès lors déconnectée du réel : personne autour ne fait attention à elle, ce qui en fait une « figure de l'écart¹⁰⁰ », de la marge.

Enfin, le terme « fantôme » contient une dimension supplémentaire : celle de la désincarnation. Il désigne en effet une apparence désincarnée sous laquelle se manifeste une personne sans consistance, ni réelle existence. Cette définition rejoint l'expression utilisée plus haut de « présence absente » : c'est-à-dire de rendre quelqu'un.e d'absent.e, présent.e sous la forme d'un artifice. Cela épouse également le sens de la « représentation », dans la mesure où Loden, par son interprétation de Wanda, se fait la représentante des absent.e.s, à commencer par Alma Malone dont elle raconte l'histoire partielle, sinon plus largement des femmes, passives et dévalorisées, qui ne sont pas représentées habituellement au cinéma.

¹⁰⁰ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *ibid.*, p.124.

Le film met en scène plusieurs figures de femmes désincarnées. Isabelle Labrouillère étudie les représentations de femmes dans le film, qui jalonnent le parcours de Wanda. Elle affirme que les « femmes de ce film [sont] comme des automates condamnés à la désincarnation et l'anonymat, propre à la scénographie du groupe¹⁰¹ », et cite notamment :

- la sœur de Wanda vue de dos, « réduite en quelques plans à son rôle de mère de famille¹⁰² »
- les « ouvrières de l'usine dont le montage oblitère les têtes et découpe des corps réduits à une efficacité du mouvement »¹⁰³
- ces « effigies de plastiques idéales et inutiles dont le visage en plan serré toise Wanda dans le centre commercial »¹⁰⁴



Fig. 79, 80 : La sœur de Wanda lors de la séquence d'ouverture du film



¹⁰¹ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *ibid.*, p.124.

¹⁰² BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *ibid.*, p.121.

¹⁰³ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *ibid.*, p.121.

¹⁰⁴ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *ibid.*, p.122.



Fig. 81 à 88 : Les ouvrières de l'usine

Les plans sur les ouvrières apparaissent dans le montage, comme encadrés par deux plans de Wanda qui attend avant de rentrer chez son patron. Le montage de cette séquence en fait une sorte de parenthèse où Loden choisit de représenter ces femmes, inscrivant dès lors Wanda dans ce milieu qui nous est montré (endroit où elle a notamment travaillé ; elle vient ici chercher de nouveau du travail). Il y a très probablement chez Loden un enjeu social dans la représentation de ces ouvrières. Elle nous montre leurs visages, à travers des plans serrés, sinon les gestes qu'elles effectuent - rendus visibles par des gros plans sur leurs pieds ou leurs mains. Par ce choix de les filmer, elle donne de l'importance à leurs gestes, à leur travail, montrant des femmes derrière un travail à la chaîne répétitif. Cela permet aussi d'inscrire et d'imaginer Wanda parmi ces femmes-là.

La question de la représentation de femmes marginales est importante pour Loden. Elle faisait déjà le constat que les femmes n'étaient valorisées qu'à travers le regard des hommes : « Il y a encore autre chose que les femmes sont censées faire, c'est trouver leur identité à travers un homme, comme Wanda. Sa seule façon de survivre est de se lier à un homme, de vivre à travers lui, à travers ses ambitions, son pouvoir et son énergie parce qu'elle pense ne rien valoir par elle-même. C'est très fréquent pour les femmes aux États-Unis. Je ne sais pas pour les autres pays, mais c'est courant dans toute la société américaine, où les femmes n'ont d'identité que par l'homme qu'elles trouvent. Nous vivons toutes cela en Amérique¹⁰⁵. » Elia Kazan s'exprime à propos du film, en parlant de Barbara Loden : « Elle s'est inspirée de ses propres expériences, et de ses amies. [...] En Amérique il y a des femmes qu'on appelle des flotteuses¹⁰⁶. Ce sont des femmes qui sont incapables de se diriger, incapables d'aller là où elles le voudraient. Elles flottent, comme des épaves ou des cadavres d'animaux à la surface de la mer, ça et là, au gré de la marée. Ce sont des femmes sans volonté. L'héroïne de ce film découvre qu'en aidant un voleur de banque, un truand raté, elle devient utile... elle devient un être humain¹⁰⁷. » Il s'agit du sens que donne Kazan au film, qui peut rejoindre le cri de Wanda à la toute fin, alors qu'un homme essaie de la violer, cri qui entame une forme d'éveil. Elia Kazan fait ici référence à ce qu'il semble désigner comme une catégorie de femmes, rejoignant le propos de Loden.

Kelly Reichardt, une réalisatrice américaine, réalise une vingtaine d'années après *Wanda* son premier long-métrage, avec très peu d'argent : *River of grass*. C'est un film sur une femme qui déserte de chez elle, abandonnant ses enfants et son mari. Elle rencontre un homme et croyant qu'elle a tué quelqu'un, imagine être recherchée par la police, vivant dès lors comme une hors-la-loi. De nombreuses critiques ont fait référence au personnage de Cozy (la personnage principale) comme étant la petite fille de Wanda, une expression qui permet en réalité de pointer les similitudes entre les deux parcours et les inspirations de Reichardt, dans la continuité du travail de Loden. Reichardt a cette phrase, sur le cinéma indépendant, qui rejoint notamment ces questions de représentations : « Je crois que le cinéma indépendant a vraiment à voir avec la représentation d'une partie de la population qui n'est pas représentée à travers les médias traditionnels. Aux États-Unis, nous regardons rarement au-delà des classes moyennes et je pense, que nous ne sommes pas la sorte de personnes, en tant que nation, à parler des

¹⁰⁵ Voir les bonus du DVD *Wanda*, Mk2 Éditions, 2004 : Entretien audio avec Barbara Loden par Michel Ciment en 1970.

¹⁰⁶ En anglais : « floater », que l'on peut comprendre comme des personnes se laissant dériver.

¹⁰⁷ Elia Kazan parlant de *Wanda* et de Barbara Loden, moment extrait de *Cinéma cinémas* diffusé le 1er décembre 1982. Réalisation Claude Ventura, INA.

URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpb8205091305/kazan-barbara-loden>.

personnes pauvres. Pour moi, c'est la raison pour laquelle les arts alternatifs et le cinéma indépendant sont nés : pour donner une voix à d'autres parties de la population.¹⁰⁸ ». Il est important de rappeler que la question de la représentation est un des enjeux du vagabondage. En effet, historiquement, ce terme désignait l'histoire de personnes à qui la parole n'était pas donnée et dont la majeure représentation venait des autorités, des dominan.t.e.s, laissant donc entrevoir une représentation largement biaisée des personnes marginales. Par son film, Loden donne de la valeur à l'histoire de Wanda.

Une autre figure de femme désincarnée : celle du mannequin de cire que rencontre Wanda dans un centre commercial. Barbara Loden choisit de mettre sa caméra à l'intérieur de la boutique, pour filmer Wanda à travers la vitrine. Le mannequin en avant plan et Wanda en arrière-plan - les deux se superposant quasiment dans la composition, accentuent le parallèle entre Wanda et le mannequin de cire, également blonde avec une frange. En plus de la mise en scène et du cadrage qui les rapprochent, elles se ressemblent physiquement. S'ensuit un champ / contre-champ entre Wanda et une autre mannequin. Pas de véritable raccord regard : elles regardent toutes les deux dans la même direction, ce qui renforce de nouveau un parallélisme, avant que Wanda n'abaisse les yeux, comme elle a l'habitude de le faire à de nombreuses reprises dans le film, comme si elle n'était pas vraiment-là, ailleurs, dans ses pensées, ou comme un signe de soumission. Le mannequin a un regard très dirigé, un haut de tête fier, contrairement à Wanda. Ce champ contre-champ souligne à quel point Wanda a encore moins de fierté que la mannequin en face d'elle, qui n'est même pas un humain. Au même titre que ce mannequin, Wanda nous apparaît alors comme désincarnée.



¹⁰⁸ En langue originale : « I think independent cinema is really about representing the part of the population that's not represented through mainstream media. In America we rarely look beyond the middle classes, and I think we're really not the sort of people, as a nation, to talk about poor people. To me, that's what the heart of alternative art and independent cinema was born from, giving a voice to other parts of the population. »



Fig. 89 à 92 : Séquence dans le centre commercial, dans Wanda

Loden, par son interprétation, accentue l'expérience sensible d'un personnage : Wanda, tout en tissant d'autres existences autour d'elle, qu'elle représente ponctuellement. Nous pouvons parler de désincarnation, dans la mesure où Loden interprète une absente qu'est Alma Malone. Elle lui donne, par définition, une existence dans la fiction.

Le matériau du film : l'histoire d'Alma Malone et son traitement par Loden

Nous allons étudier ici en détail l'article de journal afin de le comparer avec le film, et de voir sur quoi Loden a choisi de mettre l'accent. Il est possible de lire l'article en annexe.

L'article de journal qui a inspiré à Loden son film, suit l'ordre chronologique des événements : l'action démarre à partir du moment où les deux braqueuses pénètrent la maison de la famille Fox¹⁰⁹. Il y est raconté minutieusement le déroulement des actions, sous forme de péripéties, dans l'ordre chronologique. Dès le début du texte, l'article, par son sous-titre met en tension le sort d'Alma Malone : « Une balle règle son problème - mais qu'en est-il de sa jolie complice ?¹¹⁰ » L'écriture journalistique cherche en effet à rajouter de la tension et à construire toute une dramaturgie autour de l'événement. L'article démarre par la précision de l'heure et du jour : « Il n'était que 7 heures le matin du 23 septembre 1959, la famille Fox prenait le petit-déjeuner, lorsque l'on sonna à la porte de leur maison dans un quartier ouest de Cleveland¹¹¹. » Ce début est construit grâce à l'utilisation du prétérit et de la formulation « il

¹⁰⁹ Telle qu'elle est appelée dans le fait divers ; dans le film, il s'agit de la famille Anderson. Loden n'a pas conservé les mêmes noms et prénoms. Wanda s'appelle Alma Malone, Mr Dennis : Mr Ansley.

¹¹⁰ En langue originale : « A bullet solves his problem - but what about his pretty accomplice ? »

¹¹¹ En langue originale : « it was only 7 o' clock on the morning of Sept. 23 1959 and, the Fox family was at breakfast when the doorbell rang in their house on Cleveland's West Side. »

n'était que... lorsque ». Les sous-titres dans l'article participent aussi à créer de la tension, comme par exemple : « Des révolvers tirés¹¹² » ou « on se serait cru dans un film policier¹¹³ », ce qui contribue à créer un parallèle entre la construction du texte et les scènes attendues classiques des films à sensation, connues pour leur tension et angoisse provoquées. Cette comparaison-là permet de voir à quel point Loden s'émancipe de cet article, dans sa construction et dans ce qu'il relate : *Wanda* n'est absolument pas un film à sensation, tout comme Wanda n'est pas une coupable sanguinaire.

L'article relate très peu d'informations en soi, sur Alma Malone. Il mentionne partiellement son point de vue, seulement quand celui-ci contribue au fait journalistique et s'il peut intéresser les lectorices. Loden s'affranchit de l'article de journal et de ce qui est relaté à plusieurs niveaux :

Elle ne respecte pas les détails rapportés dans l'article, qui sont très précis (par exemple : la manière dont Alma Malone sort l'arme du sac, des détails de couleurs, etc.). Il n'y a pas pour elle la volonté de mettre en scène exactement ce qu'il s'est passé. Elle n'a pas fait son casting en fonction de ce qui est dit des personnages, même si elle, Loden, correspond à la description faite d'Alma Malone : une femme de 30-32 ans, fine, blonde et plutôt grande (c'est d'ailleurs peut-être aussi ce qu'elle entendait par « I was the best suited for it »). Ce n'est pas le cas pour Mr Dennis qui aurait été blond. De même, elle ne choisit pas les mêmes dialogues, bien que certaines phrases restent similaires¹¹⁴.

Ce n'est pas complètement la même situation qui se joue : Loden privilégie la construction d'un montage alterné avec les deux filles qui sont dans l'eau, en ouverture de séquence. Elle choisit de ne pas montrer Mr Dennis et Wanda toquant à la porte, mais de nous immerger directement dans la séquence. En effet, la scène du film démarre par une réplique de

¹¹² En langue originale : « Guns drawn ».

¹¹³ En langue originale : « it was just like a movie thriller. »

¹¹⁴ Notamment : « Tu vois ça ? C'est une vraie bombe activée. » dans le film, pour dans l'article : « “Tu vois ça ? C'est une bombe... une vraie bombe activée. »

En langue originale : « See that ? That's a bomb. A real live bomb. » (dans le film) et « See this, that's a real live bombe » (dans l'article).

Puis : « Anderson, coopère avec nous et nous serons de retour à temps pour la désamorcer. » dans le film, pour dans l'article : « Si tu coopères, nous reviendrons pour la désarmer avant qu'elle n'explose. »

En langue originale : « Anderson, you cooperate with us and we will get back in time to disarm it » (dans le film), pour, dans l'article : « and we will be back here to disarm it before the time it's set to go off ».

Nous pouvons aussi noter l'exactitude des deux premiers points mentionnés avant le braquage dans le film, sur la liste de l'homme : « 1-arriver à la maison. 2-entrer » (« 1- get to the house » et « 2- gain entrance »). Dans l'article, cela nous est raconté après le braquage, le papier ayant été retrouvé dans la poche de l'homme. Le film énonce seulement les deux premiers points du plan, étant donné que la suite est filmée.

Mr Anderson : « le téléphone est juste là¹¹⁵ ». En une phrase, la situation est installée : cela sous-entend alors qu'ils cherchaient un téléphone. Aussitôt, Mr Dennis sort son revolver. Il n'y a pas, comme dans l'article, un temps d'attente qui s'instaure et qui permet de créer une forme d'angoisse pour ce qui pourrait arriver. Aussi, la scène chez la famille Anderson est beaucoup plus silencieuse que ce qui est raconté dans l'article : il se joue beaucoup de regards et des silences, contrairement au fait divers où s'enchaînent les actions. Après l'évènement chez la famille Anderson, Loden choisit de rajouter Wanda qui sort de la voiture pour demander la clé de la voiture à Mr Dennis. C'est la première fois où il l'estime vraiment : « Tu as fait du bon travail¹¹⁶ », enfin une forme de reconnaissance ; c'est aussi la seule fois où Wanda sourit vraiment dans le film. Loden garde aussi de l'article le surnom « Mr » avant le nom de famille, qu'Alma avait indiqué comme étant, « par respect pour le mort¹¹⁷ », qui raconte en effet le personnage de Wanda et le rapport de force qui est instauré entre elle et Mr Dennis.

Ce qui intéresse surtout Loden, c'est tout le moment où Wanda se perd, comment elle se perd, et ce que ça provoque chez elle. Elle a imaginé des scènes du film là où l'article éclipsait et n'expliquait pas, comment elle s'était perdue. Cela est résolu en une phrase dans l'article : « Mais lorsque Fox gara son véhicule sur le parking à l'arrière de l'immeuble à deux étages, il ne pouvait plus voir la Ford¹¹⁸. » Dans le film, nous la voyons tout d'abord suivre Mr Dennis ; nous avons le temps d'apprécier ce moment pour comprendre l'impact que cela va avoir qu'elle se perde. Loden ajoute la scène du policier qui l'interpelle, rajoutant dès lors un obstacle au personnage et lui donnant de la densité pour la suite. Cela permet d'être plus proche d'elle à ce moment-là. Loden déplace la tension du braquage, vers cette séquence où Wanda n'arrive pas à rejoindre la banque alors que la tension dans l'article vient au moment de l'affrontement qui n'est pas visible finalement en tant que tel dans le film. En effet, le son des coups de feu est monté sur l'image de Wanda qui arrive devant la banque. La caméra bouge beaucoup, en même temps que Wanda court, le mouvement allant de pair avec l'agitation du personnage, qui se précipite vers la banque. Ce qui importe à Loden, ce sont les répercussions de ce moment-là sur Wanda et non l'acte du braquage en lui-même, qui est beaucoup plus un enjeu pour Mr Dennis que pour Wanda.

¹¹⁵ En langue originale : « the telephone is over here. »

¹¹⁶ En langue originale : « you did good. »

¹¹⁷ En langue originale : « out of respect for the dead. »

¹¹⁸ En langue originale : « But when Fox parked his car in the lot behind the two-story branch bank, the Ford was nowhere in sight. » La Ford était la voiture conduite par Alma Malone.



Fig. 93 : Plan de Wanda qui court vers la banque, sur lequel sont montés les coups de feu

III. Wanda comme anti-Bonnie & Clyde : un contre-modèle ?

Loden s'exprimait à propos de *Wanda* disant que ce film était antagonique à *Bonnie and Clyde*. Dans l'entretien dirigé par Michel Ciment, elle affirme : « C'est un film que je n'aime pas. J'ai même été choquée par son idéalisation. On aurait pu faire la même chose de façon plus réaliste, avec les meurtres, mais sans toutes ces belles choses, ces belles couleurs, ces belles personnes... Les gens aussi beaux ne deviennent pas barbares... ils n'en ont pas besoin. Ils ont d'autres moyens de s'en sortir. Bonnie et Clyde n'étaient pas beaux en réalité. Et, en tout cas, mon scénario a été écrit avant *Bonnie and Clyde*¹¹⁹. » Lorsqu'elle énonce que les personnages de *Bonnie and Clyde* sont trop beaux, elle ne parle pas seulement de beauté physique et d'allure, mais elle sous-entend aussi qu'ils sont trop parfaits pour être vraisemblables, que ce sont des héros trop « glamours », idéalisés, et donc factices à ses yeux. Pour elle, la marginalité n'est pas belle, « idéalisée, faite de belles choses, de belles couleurs et de belles personnes¹²⁰ ». « Le 21 février 1971, Barbara dit au Sunday News : « Je n'étais rien. Je n'avais pas d'amis. Pas de talent. J'étais une ombre. Je n'avais rien appris à l'école. Je savais à peine compter. Et je n'aimais pas le cinéma, ça me faisait peur ces gens si parfaits, ça me rendait encore plus insuffisante¹²¹. » On peut comprendre par ces phrases qu'il y a chez Loden, du fait de son vécu, la volonté d'être proche de ce qu'elle considère être la réalité en dehors de toute perfection :

¹¹⁹ CIMENT Michel, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n°168, avril 1975, p.38.

¹²⁰ En langue originale : « idealised, full of beautiful things, beautiful colours, beautiful people ».

CIMENT Michel, *ibid.*, p.38.

¹²¹ LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op.cit., p.28.

cela passe par la représentation de personnes marginales, pauvres, qui vivent dans une certaine misère.

Pourquoi cette comparaison entre les deux films que sont *Wanda* et *Bonnie and Clyde*, si ce n'est déjà par les propos de Loden ? Les deux films ont été réalisés à quelques années d'écart : Arthur Penn réalise *Bonnie and Clyde* en 1967 et Barbara Loden réalise *Wanda* en 1970. La comparaison se justifie aussi en raison du point commun des deux histoires : l'histoire de duos de braqueuses¹²², sur des routes américaines. *Bonnie and Clyde* raconte une histoire vraie de célèbres criminels du XXème siècle lors de la Grande Dépression. Le film met en scène la rencontre de deux héroïne.s dans un petit village qui, ensemble, prennent la route, pour se faire de l'argent en braquant des banques.

Même si Loden dit qu'elle a écrit *Wanda* bien avant que *Bonnie and Clyde* ne sorte, elle a probablement ce film très présent en tête lorsqu'elle réalise *Wanda*, quand bien même ce serait par opposition. Les différences entre *Wanda* et *Bonnie and Clyde* se manifestent à plusieurs niveaux. Tout d'abord, le rapport à l'industrie hollywoodienne qui influence considérablement le traitement des sujets. Il n'y a pas, dans ces deux films, la même adresse au public. Sans doute que *Bonnie and Clyde* relève nous le verrons, d'une fonction de divertissement, en mettant en scène des héros glamours et révoltés, mais cette révolte a quelque chose de positif, quand *Wanda* frappe par la représentation de cette femme passive, à la dérive. Nous allons tout d'abord comparer les systèmes de production des deux films, point central qui impacte considérablement la mise en scène. Loden par exemple, avec le peu de moyens dont elle disposait, a dû adapter et penser l'esthétique de son film en fonction justement des moyens dont elle disposait.

Des systèmes de production différents

Les deux films se distinguent quant à leurs systèmes de production. *Bonnie and Clyde* met en scène deux comédien.ne.s hollywoodiennes plutôt reconnues que sont Warren Beatty et Faye Dunaway¹²³ ; Loden est à la fois réalisatrice et actrice principale de son film. Elle se donne elle-

¹²² Nous faisons ici référence à un duo plutôt qu'un couple, car il n'y a pas les mêmes connotations dans les histoires amoureuses des deux films.

¹²³ Toutefois, il est important de noter que Warren Beatty voulait relancer sa carrière, sortir des rôles qu'on lui proposait qu'il ne jugeait pas intéressants. Il cherche à produire *Bonnie and Clyde*. C'est Arthur Penn qui le réalise, avec qui il avait déjà tourné dans *Mickey One* en 1965. Faye Dunaway est au début de sa carrière ; elle est déjà un peu reconnue mais c'est vraiment *Bonnie and Clyde* qui va faire d'elle une star.

même un rôle qui peut sembler parfois ingrat, par la manière dont elle se met en scène, avec parfois des éclairages durs qui verdissent sa peau, qui en font ressortir les défauts. Sans production hollywoodienne, Barbara Loden choisit en effet une esthétique ajustée à ses moyens, par manque d'argent : une pellicule couleur 16mm - qu'elle gonfle en 35 pour la projection, mais aussi très peu d'éclairages, d'actrices professionnel.le.s¹²⁴, et une très petite équipe¹²⁵. Loden avait envie de faire des films de fiction comme des films documentaires¹²⁶. Il suffit aussi de comparer les budgets des deux films pour voir la très grande différence des moyens de production : *Bonnie and Clyde* disposait de 2,5 millions de dollars¹²⁷. Différents chiffres existent pour *Wanda* : Loden fait notamment référence à 100 000 dollars, soit un budget vingt-cinq fois plus petit que celui de *Bonnie and Clyde*. Il faut rappeler que l'on parle de quelqu'une qui est la femme d'Elia Kazan, alors à l'époque l'un des réalisateurs les plus réputés d'Hollywood. Elle a travaillé dans le système hollywoodien, joué dans certains de ses films. Lorsqu'elle réalise *Wanda*, elle se heurte à des difficultés de financements (très peu de femmes réalisent des films à Hollywood à l'époque) : elle met quasiment dix ans à récolter l'argent pour faire son film. Quand Loden s'exprime à ce sujet, elle évoque : « nous avons tourné le film avec un budget de 100 000 dollars, mais je crois que c'était trop. Avec l'expérience que j'ai maintenant, j'aurais pu le faire pour moins. Tout le monde sur le film a été payé sur une base de salaires - je crois que les personnes travaillent mieux quand elles sont payées régulièrement.

¹²⁴ Elle fait référence, dans un article, au fait qu'il n'y avait sur l'entièreté du tournage, que quatre actrices professionnel.le.s.

BUTTERFIELD Omarni, « After a long silence, Barbara Loden speaks on film », *Film*, Juillet 1971, p.39-41.

¹²⁵ « J'ai réalisé que je pouvais faire un film sans les difficultés d'une grosse équipe et de tous les moyens techniques - j'avais seulement besoin d'un caméraman et d'un ingénieur du son. ».

Traduction originale : I realized I could make a film without a big hassle of a big crew and all the technical equipment - I needed only a cameraman and a sound man. »

BUTTERFIELD Omarni, « After a long silence, Barbara Loden speaks on film », *Film*, Juillet 1971, p.39.

¹²⁶ Loden parlait dans l'interview avec Michel Ciment, de ses références cinématographiques pour son film *Wanda* : « Pour ce qui est de faire des films en 16mm et d'avoir des équipes réduites, j'ai sûrement été influencée par le cinéma-vérité français (*A bout de souffle*). J'ai lu comment ce film avait été tourné. Et puis il y a eu les films d'Andy Warhol, parce qu'ils sont si mauvais techniquement qu'on n'entend rien de ce qui se dit, le son est épouvantable... la qualité de l'image aussi... et je me suis dit : pas la peine de viser la perfection. J'en ai tiré une leçon. [...] De même, pour les documentaires, j'en regarde souvent et je me demande pourquoi une histoire de fiction ne pourrait pas être traitée de la même manière. Je pense à *La bataille d'Alger*. Ce sont des choses aussi variées qui m'ont influencées. »

Nous noterons toutefois que *La bataille d'Alger* n'est pas un documentaire, contrairement à ce qu'en dit Loden, comme *A bout de souffle* n'est pas du cinéma vérité.

Voir les bonus du DVD *Wanda*, Mk2 Éditions, 2004 : Entretien audio avec Barbara Loden par Michel Ciment en 1970, TC : 14:41.

¹²⁷ Donnée que l'on trouve sur plusieurs sites comme The numbers ou Wikipédia.

URL : [https://www.the-numbers.com/movie/Bonnie-and-Clyde-\(1967\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Bonnie-and-Clyde-(1967)#tab=summary).

Notre deuxième gros coût a été celui des laboratoires de films¹²⁸. » Elle entend utiliser l'argent strictement nécessaire pour réaliser son film.

Les systèmes de production ont un impact sur les films qui sont produits et notamment sur la représentation de la marginalité à l'écran ou le rapport avec un public.

La représentation de la marginalité : la question de la résistance et de la soumission

Bonnie & Clyde : la valorisation positive du héros révolté

Arthur Penn prend pour sujet de son film, des figures criminelles mythiques américaines. En effet, tout un mythe s'est formé autour de Bonnie et Clyde : leur histoire était racontée dans de nombreux journaux. Cette dimension est beaucoup relatée dans le film : iels étaient connu.e.s notamment pour leur jeunesse, leur physique, leur goût pour les vêtements élégants. Si la rébellion « n'épouse aucun combat politique, la délinquance des héros de Penn fait cause commune avec les opprimés¹²⁹ ». En effet, Bonnie et Clyde ne prennent jamais d'argent à des personnages pauvres, comme le montrent plusieurs séquences du film. Dans les villages qu'iels traversent, iels sont regardé.e.s avec admiration. Toute une population victime de la crise économique (le film a pour contexte la Grande Dépression lors des années trente aux Etats-Unis) étaient alors fascinée par eux, si bien que cela devenait une nécessité politique de tuer le couple de rebelles avant qu'il ne devienne véritablement un modèle aux yeux de la population. Quarante ans après, Penn décide de relancer ce couple rebelle, à la fin des années 60, soit en pleine guerre du Vietnam, alors que les mouvements contestataires, tels que le mouvement hippie aux États-Unis et plus largement dans le monde (mai 68 notamment) se développent. Il y a donc un enjeu pour Penn à replacer cette figure dans l'actualité.

Bonnie et Clyde sont des icônes de la révolte, représentant et concentrant une source d'espoir pour toute cette population pauvre. Iels assument et revendiquent avec fierté d'être dans la négativité, la rébellion, le rejet de la société et au besoin, jusqu'à la mort. Au-delà de la

¹²⁸ En langue originale : « we shot the film on a budget of \$100 000, but I think that was too much. Knowing what I know now, I could have made it for less. Everyone who worked on the film got paid on a salary basis - I think people work better when they are getting payed regularly. Our other big cost was labs. »

La base de salaires ne désigne a priori pas un pourcentage de bénéfices sur le film mais un système de salariat, c'est-à-dire un système anti-vedettariat.

¹²⁹ Dossier pédagogique du CNC, Lycéens et Apprentis au Cinéma, autour de *Bonnie and Clyde*, disponible sur leur site internet, p.11.

URL : https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/bonnie-and-clyde-darthur-penn_224134

représentation de la révolte comme étant quelque chose de positif, le film met en scène une vision romantique d'un couple de gangsters, comme sorte de modèle de couple rebelle, à travers des héros.ïne.s glamours. Lorsqu'ils prennent la fuite au début du film, ils s'enlacent tou.te.s les deux. Même si Clyde est incapable de faire l'amour, ils sont tou.te.s les deux amoureux.se.s. *Bonnie and Clyde* mélange à la fois film de gangsters et road movie. Une musique rythme les moments en voiture, associée au mouvement du véhicule et donc des personnages. Il s'agit d'une musique joyeuse et trépidante. À chaque fois qu'ils reprennent la route en voiture, la musique reprend, faisant de ces moments de route et de fuite des moments joyeux.



Fig. 94 à 97 : Quelques photogrammes de Bonnie and Clyde

Les deux premiers photogrammes interviennent au début de *Bonnie and Clyde*, dans une scène avec une grande tension sexuelle, où les personnages se rencontrent. L'air qu'ils ont sur leur visage témoigne de cette tension-là. Dans les deux autres photos, les personnages posent pour une photographie, au bord de leur voiture. Nous voyons bien comment ils positionnent et placent leur corps avec fierté et revendication.

Wanda : une femme qui s'enfonce dans la déchéance

Wanda se constitue véritablement en contre-modèle de cette positivité de la révolte. Le duo que constituent Mr Dennis et Wanda est véritablement aux antipodes de Warren Beatty et de Faye Dunaway. Iels ne sont pas amoureux l'un de l'autre ; iels sont seulement réunis autour d'un besoin intéressé de l'autre : lui cherche une complice, elle sa propre valorisation dans le regard d'un homme. Il n'est jamais question d'amour, contrairement à *Bonnie et Clyde*. Bonnie et Clyde constituent pour Loden des héros glamours, comme en témoignent notamment les vêtements portés par les personnages. Dans *Wanda*, il n'y a pas du tout la même connotation du vêtement, comme le montre la séquence dans le centre commercial, où Wanda regarde les vêtements des mannequins en vitrine, vêtements qui sont alors inatteignables pour Wanda. C'est le cas aussi lorsqu'elle se rend au tribunal, pas du tout apprêtée. Les bigoudis qu'elle a sur la tête sont un détail qui en témoigne. Comme déjà mentionné plus tôt, elle se transforme, porte des costumes, mais n'a pas du tout la même relation au vêtement. Elle n'est pas glamour, ne porte pas de belles couleurs comme en parle Barbara Loden à propos des personnages de *Bonnie and Clyde*.

De plus, Wanda est à l'opposé d'une démarche consciente et volontaire de révolte. Loden met en scène une femme aliénée, soumise. Elle ne montre pas une héroïne positive ou valorisée. En effet, Wanda est un personnage qui se caractérise principalement par sa passivité. Elle n'est pas dans un rejet de la société ; elle n'y trouve pas sa place et délègue à d'autres le soin de la lui donner. Le film met en scène l'existence périphérique de Wanda, dans la mesure où elle gravite autour de figures masculines à la recherche d'un regard qui la valorise. En témoigne le cadre dans le film : à de nombreuses reprises, Wanda y échappe. Elle est très souvent en bordure, à vouloir sortir des bords qui délimitent le cadre cinématographique, fréquemment cachée par des objets, des voitures, des passant.e.s dans la rue, à la lisière du hors-champ, et donc de la périphérie. Elle est souvent recroquevillée (en position fœtale par exemple), dans un coin du lit, un coin de l'espace, afin d'occuper le moins de place possible. De même, avant de rentrer dans des lieux, elle reste sur le perron et attend qu'on l'autorise à rentrer, à parler aussi. En plus du fait qu'elle s'isole, elle est isolée, comme son patron qui la licencie par exemple, parce qu'elle est trop lente - et nous le croyons, car Barbara Loden joue une démarche lente. Alors qu'il la licencie, elle le remercie¹³⁰. Isabelle Labrouillère écrit à ce sujet : « Wanda est en effet l'objet d'une contradiction sans cesse reconduite par le film : alors

¹³⁰ Peut-être que ce moment est inspiré de l'histoire d'Alma Malone qui avait remercié le juge pour sa sanction. Cela témoigne d'une forme de soumission.

qu'elle est présentée comme un personnage central (elle donne son nom au film, est omniprésente dans la fiction), elle semble n'être que la passagère de sa propre histoire. Sa relation à autrui la situe ainsi non seulement dans un espace de la marge, comme tout personnage de l'errance, mais aussi *en périphérie* de la marge. Tout au long du film, Wanda semble toujours venir se greffer à l'existence d'un autre : soit elle constitue une parenthèse, un à-côté dans la vie d'hommes qui la choisissent temporairement en marge de leur vie sociale et familiale, soit elle gravite autour de figures marginales comme Monsieur Dennis¹³¹. ». Cela rejoint le sentiment que nous avons dans le film que Wanda existe en périphérie autant des choses que des hommes. Sa manière d'occuper l'environnement va de pair avec la place qu'elle occupe dans le cadre. En voici quelques exemples :



Fig. 98 à 100 : Quelques occurrences où Wanda est cachée par des objets ou personnes



Fig. 101 à 103 : La place de Wanda dans les lieux : en bordure de lit, sur le perron ou repliée sur elle-même

Contrairement à *Bonnie et Clyde*, qui commettent réellement des meurtres, Wanda n'a rien d'une coupable sanguinaire. En effet, dans *Wanda*, l'intrigue policière est vraiment au second plan, contrairement au fait divers journalistique qui en relate tous les moments et péripéties, ou au film *Bonnie and Clyde* qui met en scène, dans un climat de tension et de violence, les différents braquages des protagonistes.

Wanda est mal reçu aux États-Unis. Les critiques féministes de l'époque déplorent la passivité de Wanda, et à quel point elle ne constitue pas une figure positive féministe. Mais ce

¹³¹ BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières*, op.cit., p.124.

n'est pas ce qui intéressait Loden, les mouvements de révolutions féministes de l'époque¹³² : elle voulait parler, de ce que cela signifiait pour elle, d'être une femme aliénée et passive. Il s'agit peut-être du contre-modèle que propose *Wanda*, de contrecarrer ce réflexe militant qui réclame des héros positifs, valorisés. Loden choisit d'aller en collision avec cette attente militante, chose qui lui vaut par conséquent, le rejet de militantes féministes. Son film n'a pas à voir avec le mouvement des femmes comme elle le dit : ce qui l'intéresse, c'est d'explorer la profondeur de l'aliénation de son personnage, plutôt que de créer un modèle positif romantique de rébellion comme c'est le cas pour *Bonnie and Clyde*.

Des espaces divers pour mettre en scène l'errance des personnages

Dans le premier plan du film où l'on découvre Wanda en extérieur, accompagné d'un zoom avant puis d'un panoramique, la caméra suit pendant près de deux minutes la trajectoire de Wanda qui avance particulièrement lentement. C'est une manière de réintroduire Wanda (car nous l'avons déjà entraperçue dans la maison de celle qui serait sa sœur) comme étant un petit point dans l'espace et de pointer alors le caractère minuscule de sa vie, contrairement à Bonnie et Clyde qui sont de grand.e.s héroïne.s. Le plan dans *Wanda* nous fait réellement éprouver la durée qu'elle met à traverser le champ de charbon et pointe dès lors une forme de marginalité à travers la marche : en effet elle est à pied, contrairement à son mari (car tous deux se rendent à l'audience de divorce où il veut récupérer la garde des enfants) qui sera introduit en voiture dans le plan d'après. Leur moyen de locomotion pour se rendre au procès marque dès lors le contraste entre eux deux. Plus tard, Wanda prendra le bus, mais elle est déjà seule à prendre le bus - plus personne ne le prend. Elle a emprunté de l'argent pour cela et arrive donc en retard à l'audience, si bien que nous découvrons le personnage à travers ce qui est dit d'elle par le mari qui souhaite le divorce et la garde des enfants.

Dans *Bonnie and Clyde*, les personnages dominent l'espace. Lorsqu'ils se déplacent, c'est pour se l'approprier, à travers les nombreux braquages. Wanda n'appartient à aucun environnement, son errance n'est que passage. Elle n'y trouve pas sa place. L'environnement a

¹³² Loden a dit, à l'organisation Madison Women's Media Collective, en 1973 : « Pensez-vous faire de *Wanda* un moyen pour élever la conscience des femmes des classes laborieuses ? » - Quand j'ai écrit *Wanda*, je ne savais rien du mouvement de libération des femmes, ça a commencé plus tard. Le film n'a rien à voir avec la libération des femmes. »

LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, op.cit., p.109.

une part très importante dans *Wanda*. Loden inscrit en effet le personnage de Wanda dans la Pennsylvanie, dans une Amérique déchue, pauvre, aux décors miniers qui en bouchent l'horizon. Le film s'ouvre d'ailleurs sur un plan avec une mine de charbon, instaurant un cadre de vie assez sinistre, car le terril de charbon bouche quasiment tout l'horizon. Puis nous découvrons le lieu où loge ponctuellement Wanda. C'est une manière pour Loden de rappeler où se passe l'histoire, comme si elle nous disait : « c'est ça l'Amérique dans *Wanda* ». Les terrils, plein de poussières reviennent d'ailleurs à plusieurs reprises dans le film, comme pour ponctuer les paysages que traverse Wanda.



Fig. 104 à 106 : Différentes occurrences des mines de charbon : le plan d'ouverture du film à gauche, au milieu : un plan dans le regard de Wanda lorsqu'elle regarde par la fenêtre au début du film, puis Wanda en extérieur plus tard dans le film (avant la rencontre avec Mr Dennis)

Nous pouvons d'ailleurs comparer le premier plan de *Wanda* avec celui de *Bonnie and Clyde*, qui démarre par un plan sur la bouche de Faye Dunaway (après le générique de début qui mêle cartons et photographies de la Grande Dépression). Le gros plan sur la bouche maquillée sexualise tout de suite le personnage de Bonnie, la séquence d'ouverture nous montrant son attente et un état de frustration sexuelle. Cela peut faire écho avec les propos de Loden qui soulignent que les personnages sont trop beaux, trop parfaits, trop glamours. En effet, cette séquence d'ouverture de *Bonnie and Clyde* met l'accent sur le sex-appeal, sur le côté glamour de Bonnie. Au contraire, lorsque nous découvrons Wanda pour la première fois, elle enlève le drap qui la recouvre, son sein dépasse sous son soutien-gorge, ce qui est un petit détail, mais qui met l'accent sur une forme d'indifférence, d'état de lassitude du personnage. Elle a les cheveux dans les yeux, qui ne sont pas coiffés.



Fig. 107, 108 : Plans de la séquence d'ouverture de Bonnie and Clyde

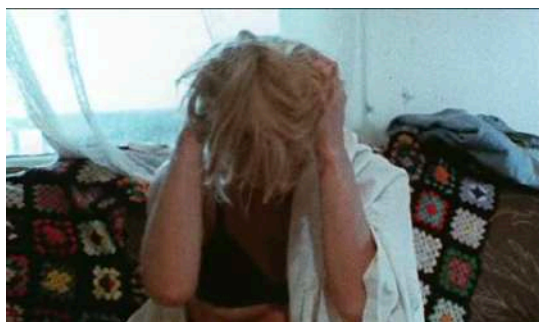


Fig. 109, 110 : Apparition de Wanda

Conclusion

La vagabonde que Loden interprète, est une vagabonde passive, à l'inverse de Mona, dans *Sans toit ni loi*. Ce n'est pas une révoltée, c'est un autre type de vagabonde. Sa marginalité n'est pas un choix. Elle subit sa solitude plus qu'elle ne la revendique. Elle ne prend pas de décision dans sa vie, mais laisse aux autres le soin de le faire. Elle se laisse couler, aller à la dérive. En effet, la mise en mouvement de Wanda n'induit pas une forme de résistance au monde, mais ne fait que l'enfoncer dans la déchéance. Ce faisant, Loden, par son interprétation et sa volonté de représenter Wanda, se fait également la représentante de ces vagabondes marginales, pour qui la route ne signifie pas l'émancipation. C'est intéressant de voir que prendre la route pour Wanda, revient à errer, telle un fantôme, une *floateur*, comme le disait Kazan, sans direction, en se liant au mouvement des hommes.

Wanda est aussi un film antagoniste à *Bonnie & Clyde*. Il n'y est pas question de positivité de la révolte, d'émancipation, car Wanda ne se le formule même pas. Elle erre, car elle n'a rien d'autre à faire. Plutôt que de jouir de la satisfaction de mettre en scène un couple de rebelles, d'un point de vue cathartique, Loden propose de faire éprouver aux spectateurices un malaise, à travers le degré d'aliénation dans lequel est Wanda. Elle nous donne alors à appréhender l'expérience de la passivité de son personnage. Cette expérience-là, nous ne pouvons pas, en tant que spectateurices y adhérer complètement. En effet, ce film déroge à un

quelconque principe de divertissement, dans la mesure où il nous montre une femme qui se soumet à toute personne qui la prendra en charge. Nous sommes tenu.e.s à distance du personnage, car, comme elle, nous ne savons pas où elle va et nous ne pouvons soutenir son degré d'aliénation. Il est en effet quasiment insupportable pour nous d'être les témoins de la passivité de Wanda, ce qui nous force de fait, à interroger la profondeur sociétale qui l'ancre si profondément.

L'interprétation que donne Loden de la vagabonde est complètement assumée : elle inscrit son nom au générique, aux côtés de l'acteur qui joue Mr Dennis. Elle interprète la vagabonde, en faisant des ponts entre le personnage et elle. C'est à la fois sa manière de jouer, de puiser en elle et en son vécu pour y trouver les émotions du personnage, que d'écrire et de réaliser. Elle joue ce personnage parce qu'elle se sent proche d'elle émotionnellement. Elle crée à partir de sa propre expérience. Loden s'intéresse à la représentation des laissés.e.s-pour-compte aux États-Unis, elle-même qui a grandi assez à l'écart.

Rares sont les films mettant en scène la trajectoire d'une femme à ce point-là aliénée. C'est en tout cas le seul film de ce corpus. L'idée de la route a longuement été associée avec l'image de la liberté. Elle puise sûrement sa source dans les romans de la *beat generation* tels que *Sur la route* de Jacques Kerouac (avec cette célèbre phrase du livre « La route c'est la vie »), sinon dans le genre cinématographique du *road movie*, où les personnages prennent souvent la route pour s'évader – et échapper à leurs conditions, ou place dans une société américaine conservatrice, revendiquant dès lors leur liberté et autonomie. Ce sont donc des genres associés avec une envie de rébellion, le *road movie* tirant son origine de l'histoire américaine et des États-Unis, territoire aux grands espaces, où la trajectoire et la route sont associées au concept de liberté. Jean-Baptiste Thoret et Bernard Benoliel écrivent : « Martin Scorsese (*Bertha Boxcar*), Francis Ford Coppola (*Les Gens de la pluie*), Hal Ashby (*La dernière corvée*) ou encore Bab Rafelson (*Cinq pièces faciles*), tous cinéastes du Nouvel Hollywood, font leurs premières armes sur le macadam, avec l'espoir qu'au bout des routes, les idéaux abîmés par une décennie riche en désillusions et un peuple tenté par l'émiettement communautaire retrouvent sens et vitalité¹³³. » A travers les trajectoires des personnages de ces films, il y a donc une direction, un but : celui de trouver un sens aux choses.

Néanmoins, l'expérience de Wanda nous montre bien que prendre la route n'est pas forcément émancipateur. Sa trajectoire est indécise ; elle est liée au mouvement des hommes.

¹³³ THORET Jean-Baptiste, BENOLIEL Bernard, *Road Movie, USA*, Paris, Hoëbeke, 2011, p.151.

Elle ne croit en rien et ne décide rien. Sa marginalité va ainsi de pair avec une aliénation aux hommes.

**PARTIE III : Des dissociations entre le travail de
metteuse en scène et celui de l'interprétation de la
vagabonde : *Je tu il elle* et *Le Camion***

Cette partie traite le cas de deux films, dont les choix d'interprétation de la vagabonde par la cinéaste sont plus complexes à caractériser. Ils constituent des cas singuliers de négation de la question de l'interprétation de la vagabonde. Nous étudierons tout d'abord *Je tu il elle* de Chantal Akerman, puis *Le Camion* de Marguerite Duras.

Première étude : *Je tu il elle*, la difficulté d'interpréter la vagabonde

Introduction

Dans ce film, la réalisatrice choisit de jouer. Contrairement à Loden, Akerman est d'abord réalisatrice avant d'être comédienne. Elle a joué ponctuellement dans certains de ses films mais n'a pas d'expérience de jeu en dehors de ceux-ci. Il y a, tout particulièrement dans *Je tu il elle*, une mise en jeu corporelle très forte dans l'interprétation de la vagabonde, en raison de la nature des scènes filmées. Akerman se filme en effet de nombreuses fois nue, de manière très décomplexée (nous pouvons avoir l'impression par moments que si elle avait été habillée, sa posture et son attitude du corps auraient été similaires). Il transparaît l'impression qu'il s'agit d'un film plus intime, du fait du peu de nombre de personnages dans le film, de personnes sur le tournage.

Je tu il elle est un film marqué par un refus de la réalisatrice, d'apparaître comme actrice au générique, bien qu'elle interprète le personnage principal du film. Il s'agit donc d'un exemple singulier du corpus, où l'interprétation de la vagabonde est marquée d'un trouble, contrairement au film *Wanda* de Barbara Loden, où la réalisatrice inscrivait son nom et le revendiquait. Cette négation de la nomination dans *Je tu il elle* est au cœur de l'interprétation de la vagabonde, comme nous le verrons au cours de cette analyse.

Je (Julie) : une jeune femme ère dans sa chambre, la vide, s'ennuie, écrit des lettres. Tu : celle / celui à qui ces lettres sont destinées, pendant qu'elle ingurgite à son corps une grande quantité de sucre. Elle décide de sortir.

Il (Niels Arestup) : un camionneur qu'elle a rencontré et qui l'emmène avec lui au bout de la route ; elle l'écoute déverser sa vie.

Elle (Claire Wauthion) : elles se retrouvent enfin chez elle et font l'amour.

Je tu il elle est le septième film réalisé par Chantal Akerman, et le quatrième dans lequel elle joue. Le film sort en 1974. Avant *Je tu il elle*, Akerman a joué dans *Saute ma ville* (1968), dans *L'enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971, film inachevé), et dans *La chambre* (1972). Elle jouera plus tard dans *L'homme à la valise* (1984). Dans *Je tu il elle*, elle interprète un personnage du nom de Julie, prénom que nous découvrons dans le générique, car elle n'est pas nommée dans le film.

Pourquoi ce choix de jouer ? Elle aurait pu, en raison de la nature des scènes à jouer (notamment une scène où elle se filme ayant un rapport sexuel avec une autre femme), choisir une autre comédienne. Qu'est-ce que cela implique qu'elle interprète elle-même le personnage de Julie ? Même si elle joue dans plusieurs de ses films, elle est connue pour sa carrière de réalisatrice, et non de comédienne. Réaliser et jouer, c'est d'abord un inconfort, celui d'une place qui s'alterne en permanence : entre devant et derrière la caméra. Lorsqu'elle joue, elle ne peut pas voir ce que cela donne en regardant à l'œillet. Elle peut seulement préparer le cadre de l'image. Cela lui requiert un degré d'imagination supplémentaire pour projeter son corps à l'intérieur du cadre.

Dans le générique de *Je tu il elle*, Chantal Akerman choisit de ne pas préciser son nom parmi les interprètes du film, contrairement aux autres actrices. Elle y inscrit à la place, le nom du personnage qu'elle joue : Julie. Elle garde toutefois son nom pour se caractériser en tant que réalisatrice. Elle opère donc une dissociation entre son travail d'interprétation et de mise en scène¹³⁴. Pourquoi soustrait-elle son nom en tant que comédienne, privilégiant le nom de Julie - nom qui n'est jamais prononcé de tout le film ? Pourquoi ne met-elle pas en avant ce choix singulier¹³⁵ d'interpréter quand elle réalise aussi ?

Dans un premier temps, nous exposerons d'abord ce qui nous permet de considérer cette femme comme une vagabonde (son corps est quasiment tout le temps en mouvement dans le film). Dans un second temps, nous nous demanderons en quoi le rapport entre Chantal Akerman et Julie est la conséquence d'une incorporation tourmentée. Nous porterons notre analyse plus en détails sur la voix présente au début du film, en essayant de déterminer à qui nous pouvons l'associer. Puis nous approfondirons cette difficulté à nommer qui a à voir avec le statut de l'interprétation de la vagabonde.

¹³⁴ Un cinéaste comme Nanni Moretti par exemple, associe à l'inverse complètement son nom à son rôle de metteur en scène, comme à celui de comédien. Dans ses génériques, il se nomme de la même manière. Son travail d'interprétation intervient dans la continuité de son travail de mise en scène.

¹³⁵ Nous entendons par « singulier », le fait qu'il reste assez rare au cinéma que les réalisatrices jouent dans leurs films, par rapport à un cinéma plus mainstream.



Fig. 111, 112 : Cartons du générique de *Je tu il elle*

I. Les mouvements du film

Dans *Je tu il elle*, Akerman met en scène le déplacement constant de Julie, que ce soit à l'intérieur d'une pièce où le personnage se meut sans arrêt ou à travers le mouvement d'un camion. Pourtant, elle n'est jamais filmée en train de marcher. Il y a très peu d'extérieurs dans le film. Elle erre plutôt dans des espaces clos, complètement fermés. Après un temps long chez elle où elle fait du surplace, nous la retrouvons faisant du stop, puis dans un camion la nuit, et enfin chez une femme qu'elle retrouve à la fin du film. Nous verrons que la mise en scène, par le mouvement du personnage dans le cadre et par la désorganisation de l'espace, participe à donner le sentiment d'une errance en espaces clos, quasiment en surplace - bien que cela puisse sembler contradictoire.

Le film est structuré en trois parties, discernables par des changements de lieux qui rythment le film. Ces trois moments sont de longueur relativement équivalente¹³⁶.

- L'intérieur où habite Julie, qu'elle ne quitte pas pendant une longue durée (une voix nous indique qu'elle part au bout d'un mois). Elle dérange tout l'espace jusqu'à le vider, puis recommence à l'habiter, à se recréer un lit dans les feuilles d'une lettre qu'elle tente d'écrire.

¹³⁶ Cela a été probablement déterminé par la durée de bobines de pellicule. Cela est particulièrement sensible lorsque Julie écoute le camionneur - le plan seul dure dix minutes, et de par la durée des trois plans de la scène de sexe - environ dix minutes également. Les deux premiers mouvements du film font environ trente minutes (durée approximative de trois pellicules en 35mm) ; le dernier, vingt minutes (durée de deux pellicules en 35mm). Nous pouvons dès lors imaginer que le tournage s'est fait en respectant les différents mouvements du film, de par la contrainte économique qu'imposait la pellicule.

- Son trajet avec le camionneur (que l'on peut assigner au « il » du titre¹³⁷), également composé d'intérieurs (celui du camion, des restaurants sur l'autoroute). La nuit empêche l'extérieur d'être vraiment représenté.
- Enfin les retrouvailles avec une femme (elle¹³⁸), de nouveau en intérieur, chez cette femme en question.

Le mouvement des meubles et du lieu : la création d'un nouveau monde

Le film s'ouvre sur l'image d'une femme, immobile, dans une pièce. Une voix féminine accompagne ces plans. Elle ne correspond pas complètement aux images que nous voyons. Après ce temps d'immobilité, le personnage vide sa chambre. Sitôt le film commencé, nous éprouvons un sentiment de désorientation, avant de comprendre que celui-ci est dû aux nombreuses permutations du personnage et du mobilier. En effet, d'un plan à l'autre, l'espace se transforme : le mobilier, la position du personnage et celle de la caméra varient systématiquement. Même si des éléments nous indiquent qu'il s'agit du même lieu, celui-ci est suffisamment changé, à chacun des plans, pour que nous ayons l'impression qu'il s'agit d'un lieu différent.

De même, il nous est difficile d'appréhender le temps. Bien qu'une voix énumère un déroulement de jours, celle-ci disparaît et annonce, à la fin de ce premier temps du film, qu'un mois est passé. De plus, cette dernière ne correspond pas simultanément aux images qui nous sont montrées : elle est majoritairement en avance sur les images, ce qui participe aussi à ce sentiment de dérèglement.

J'ai pu réaliser des plans au sol du logement de Julie en reconstituant les pièces à partir d'éléments graphiques au sein des plans (par exemple la direction de la lumière qui indique la position de la fenêtre, un bout de porte au bord du cadre, etc.). Il est alors possible de voir comment les meubles ou la caméra changent systématiquement. La position de Julie au sein des plans est représentée d'un petit J. La fenêtre de l'appartement correspond aux traits hachurés sur les plans au sol.

¹³⁷ Il n'est pas question dans le film de d'autres personnages masculins, ce qui nous fait assigner le « il » du titre avec le camionneur que Julie rencontre.

¹³⁸ Pareillement, Julie rencontre à la fin du film une femme. Nous pouvons alors l'assigner comme correspondant au pronom « elle » du titre, d'autant qu'il est en dernier dans le titre et que cette rencontre advient à la fin du film.

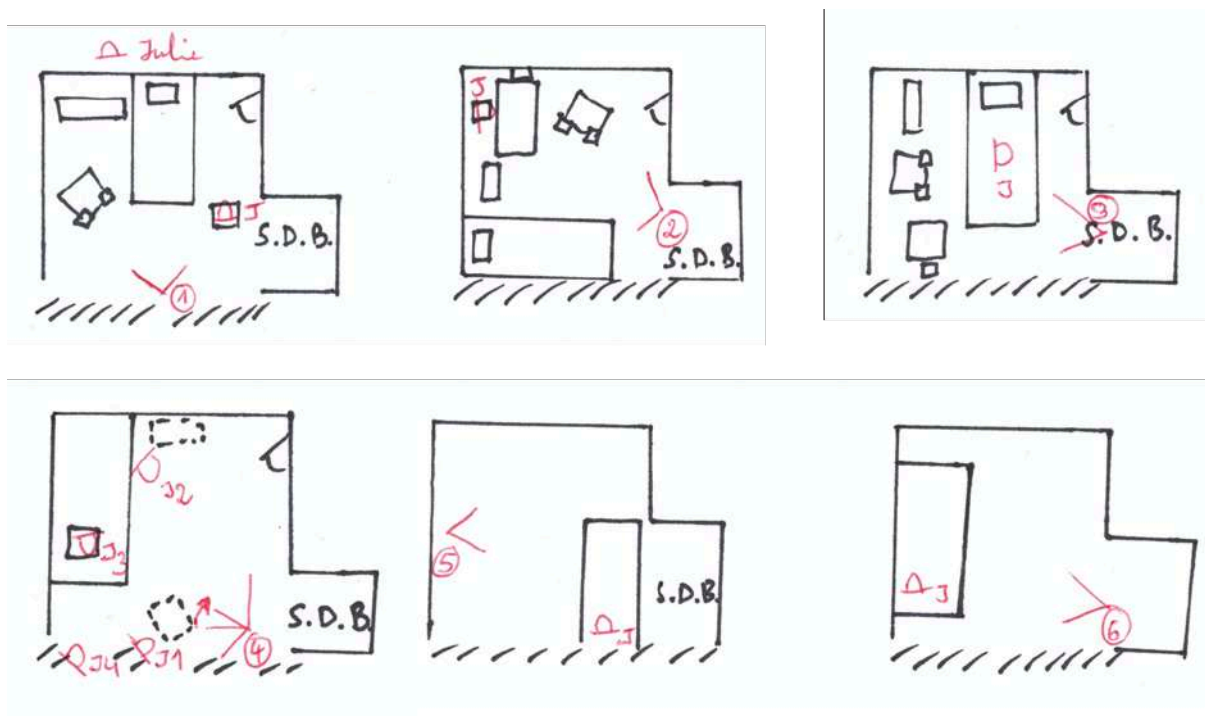


Fig. 113 à 118 : Plans au sol correspondant aux six premiers plans du film, dans l'ordre et numérotés

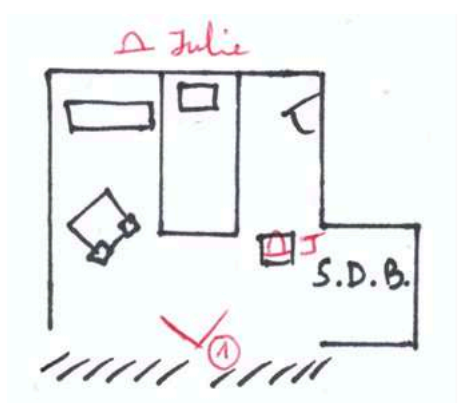


Fig. 119 et 120 : Plan 1 : plan au sol à gauche et plan du film à droite

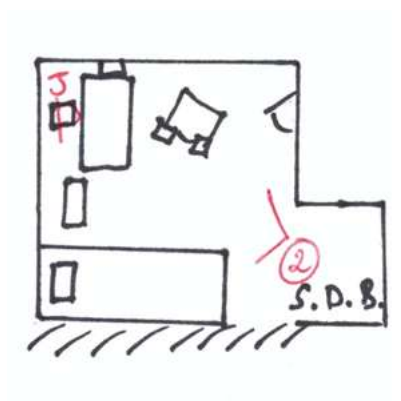


Fig 120 et 121 : Plan 2 : plan au sol à gauche et plan du film à droite

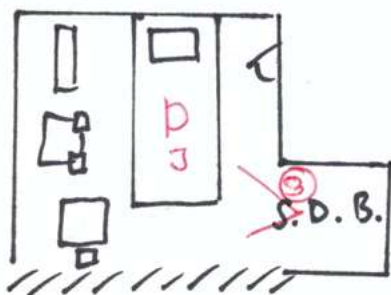


Fig. 122 et 123 : Plan 3 : plan au sol à gauche et plan du film à droite

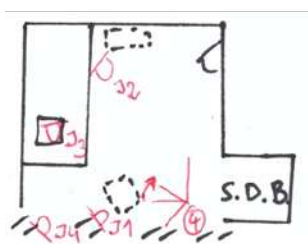


Fig. 124 à 127 : Plan 4 : plan au sol à gauche et trois temps du panoramique

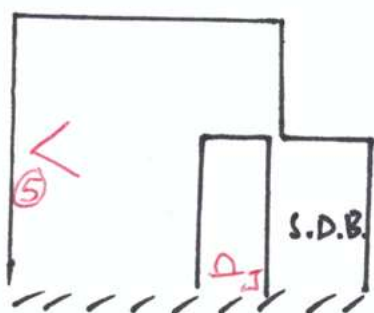


Fig. 128 et 129 : Plan 5 : plan au sol à gauche et plan du film à droite

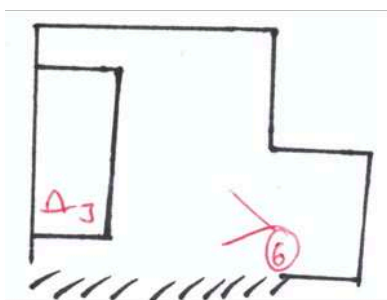


Fig. 130, 131, 132 : Plan 6 : plan au sol à gauche et plan du film à droite, en deux temps

Il faut d'abord noter qu'il s'agit d'un appartement de plain-pied, composé a priori de deux pièces : une pièce principale, carrée, et une petite salle de bains. Aucun plan ne relie ces deux pièces ensemble, mais le fait que le personnage reste au même endroit pendant un tiers du

film, nous amène à les considérer comme étant un même lieu. La pièce carrée donne la possibilité de la prendre dans plusieurs sens et de varier l'orientation de la caméra face à deux de ses murs, de manière à peu près identique (le troisième mur est sûrement l'ouverture sur la salle de bains et le quatrième, une porte-fenêtre que nous devinons dans les premiers plans, puis découvrons par la suite). Les murs étant relativement homogènes, il est difficile de bien les assimiler et de les distinguer. En effet, dans les premiers plans du film, la caméra n'est jamais positionnée pareillement face aux murs. La composition à l'intérieur des plans change aussi : tantôt en aplat, tantôt en profondeur. Les murs eux-mêmes sont divisés en deux aplats (un aplat gris clair et un gris foncé), nous guidant à penser qu'il s'agit de la même pièce. Et en même temps, nous sommes complètement dérouté.e.s. Tantôt des éléments apparaissent, disparaissent ou changent de place. C'est le cas du lit qui change ainsi toujours d'emplacement, jusqu'à ce qu'il n'en reste d'ailleurs plus que le matelas au sol, qui deviendra ensuite des feuilles au sol, dans lesquelles Julie s'endort. D'un plan à l'autre, elle continue de déplacer le matelas, si bien que ce motif est déroulé dans la première partie du film : elle l'utilise tantôt à l'horizontale, tantôt à la verticale.



Fig. 133 à 138 : Différentes utilisations du lit ou de l'endroit où dort Julie

Jérôme Momcilovic, dans son ouvrage *Chantal Akerman Dieu se repose, mais pas nous*, mentionne Georges Perec : « L'anarchie est souvent le moyen d'un nouveau rituel [...] casser l'ordre, c'est en créer un nouveau, dé-ranger l'appartement c'est pouvoir recommencer à habiter. Perec : « Lorsque, dans une chambre donnée, on change la place du lit, peut-on dire

que l'on change de chambre, ou bien quoi¹³⁹ »¹⁴⁰ ». En changeant sans arrêt la place de son matelas, après avoir vidé l'espace, Julie épuise en quelque sorte le lieu et les possibilités de l'habiter. Elle va même jusqu'à se constituer un lit à partir des lettres qu'elle écrit.

Le caractère instable et changeant de son chez-soi fait de Julie une réelle vagabonde : elle erre dans un espace sans arrêt reconstitué. Même si Akerman n'a peut-être pas considéré son personnage comme une vagabonde, nous pouvons la considérer comme telle, du fait qu'il s'agit d'un personnage constamment en mouvement, bien que dans des lieux clos. Elle n'a pas de logement fixe dans la mesure où celui-ci est sans arrêt redressé (par le mouvement des meubles, du lit). Elle ne semble pas avoir de travail, car nous la voyons cloîtrée (elle ne sort pas) dans un même lieu pendant une durée précisée d'un mois. Elle n'a, dans ce premier temps du film, pas de contact humain. Elle semble retirée du monde, ce qui participe à l'impression qu'elle est marginale. Lorsque l'extérieur apparaît pour la première fois à l'image, par la présence manifeste d'une fenêtre, il est aussitôt caché par Julie qui relève le matelas à la verticale, rompant l'entrée de lumière dans la pièce, et fermant de nouveau le lieu (voir les deux premières images ci-dessus concernant l'utilisation plurielle du lit dans le film).

Le décalage de la voix par rapport aux actions montrées, ainsi que la dé-structuration de l'espace nous donnent l'impression que le personnage voyage sur place. Julie tourne en rond dans une même pièce. Elle nous est alors présentée sous le mode d'une stagnation. Ce mot peut sembler contradictoire avec le vagabondage, car il entend désigner une absence de mouvement, de développement, un état d'inertie. C'est parce que Julie répète de nombreuses fois les mêmes actions : déplacement du lit, écriture d'une lettre, se nourrir de sucre, etc., que nous pouvons parler de stagnation. L'errance peut aller de pair avec un mouvement en surplace, dans la mesure où elle se caractérise justement par un caractère indéterminé du voyage, de la destination. Elle peut désigner n'importe quel mouvement, même du surplace. Ainsi, même si cela peut sembler paradoxal au premier abord, d'associer stagnation et vagabondage, l'errance peut en effet s'accompagner d'une stagnation du personnage, au sens où il n'y a pas d'évolution vraiment dans son état - caractérisé par une inertie. Julie tourne en effet littéralement en rond, dans les quatre coins de son chez-soi, tout comme les meubles autour d'elle et la caméra. La mise en scène participe au fait qu'elle erre dans son propre chez-soi.

¹³⁹ PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000, p.49.

¹⁴⁰ MOMCILOVIC Jérôme, *Chantal Akerman, Dieu se repose mais pas nous*, Nantes, Éditions Capricci, 2018, p.15-16.

Le mouvement de la route dans le camion

Dans le deuxième temps du film, Julie se trouve aux côtés d'un camionneur qui l'a prise sur la route en stop. Nous ne savons pas où elle va. Elle est partie de la chambre sans bagage.

Il y a tout d'abord un plan en extérieur, où l'on découvre Julie faisant du stop. Il s'agira du seul plan du film en extérieur. Ce plan fait office de transition entre l'intérieur maison et l'intérieur camion. Bien que Julie ne marche toujours pas, elle attend sous la pluie. La situation de stop est une situation récurrente du vagabondage, car elle permet le transport d'un lieu à un autre. Le point de vue de la caméra, en plongée, filmant une zone d'embranchures de grandes routes, rappelle les *highways* américaines. Petite dans l'image, elle se mêle à la ligne du trottoir.



Fig. 139 : Seul plan du film où nous voyons vraiment l'extérieur

Hormis ce premier plan, large, nous permettant d'avoir un aperçu graphique de ces routes, Chantal Akerman ne filme pas le moment du camion comme un *road trip* sur les routes belges. En effet, dans l'espace du camion, au lieu de filmer la route ou le paysage - comme l'idée du voyage pourrait inviter à le faire selon toute une tradition américaine du *road movie*, la caméra de Chantal Akerman reste fixée à l'intérieur, sur cet homme à ses côtés. La nuit et la pénombre dans laquelle est plongée le camion contribuent à créer un système clos sur lui-même.

Jérôme Momcilovic retranscrit dans son ouvrage, les propos de Chantal Akerman parlant de *La captive* à Dominique Païni¹⁴¹. Il écrit : « combien la nuit lui¹⁴² est, pour ses films, plus habitable que le jour : « J'ai besoin, pour cadrer, d'avoir des chambres, des fenêtres, des couloirs. Sinon, je me sens pas à l'aise pour cadrer. Je me sens beaucoup plus à l'aise à

¹⁴¹ Nous pouvons trouver l'entretien d'Akerman avec Dominique Païni dans l'édition DVD de *La Captive*.

¹⁴² Par « lui », il désigne alors Akerman.

l'intérieur, avec des structures, qu'à l'extérieur, quand il n'y en a pas, et que ta structure, c'est toi qui la fais avec ton cadre. Et c'est pour ça que souvent, quand je suis dehors, c'est la nuit. Comme ça, il n'y a pas tous les détails qu'il y a dans une journée. Et c'est de nouveau comme un intérieur »¹⁴³ ». Même si ces propos concernent le film de *La captive*, ils peuvent se comprendre à travers cette séquence dans le camion. Ce qui est particulièrement intéressant dans ce qu'évoque Chantal Akerman, c'est la création d'un nouvel intérieur par la nuit. Le noir dans le camion dissimule la vision : tantôt de l'extérieur, tantôt de Julie, que nous ne voyons plus. Elle est non seulement dans l'ombre, mais habillée de noir, ce qui la fonde complètement dans la nuit, contrairement à Niels Arestup, habillé de blanc, qui ressort dès lors plus. Cela est également visible lorsque les deux personnages font des haltes dans des aires d'autoroute. Dans le plan où ils sont tou.te.s deux assis.e.s en train de manger, Julie est quasiment bloquée dans le bord haut et gauche du cadre, et se mélange avec le décor sombre, tandis que Niels Arestup est beaucoup plus visible.



Fig. 140 et 141 : La nuit dans le deuxième temps du film

À partir du moment où l'homme commence à s'exprimer, le camion semble d'ailleurs faussement en marche. Les brillances de l'extérieur ne bougent pas et cela évacue donc la possibilité que le camion soit en marche. De plus, la caméra semble s'être stabilisée par rapport aux premiers plans dans le camion, où il était évident que celui-ci était en marche¹⁴⁴. Même si cela est sûrement dû au dispositif technique existant pour permettre à Niels Arestup de lire le

¹⁴³ Propos retranscrits dans l'ouvrage suivant : MOMCILOVIC Jérôme, *Chantal Akerman, Dieu se reposa mais pas nous*, op.cit., p.81-82.

¹⁴⁴ Pour preuve l'évolution des lumières de la ville en arrière-plan et les secousses de la caméra au rythme du trajet dans le camion.

long dialogue qu'il doit retranscrire verbalement, sur la vitre du camion¹⁴⁵, la caméra ne trépide plus et s'attarde complètement sur le personnage.

Les corps déchaînés, le mouvement dans la rencontre sexuelle

S'ensuit, dans le dernier mouvement du film, une longue scène de sexe, d'une petite dizaine de minutes entre la femme que Julie retrouve, et cette dernière¹⁴⁶. Elles ont commencé à faire l'amour sans que l'on ne sache depuis combien de temps. Leurs corps sont déjà entremêlés, en mouvement.

La séquence est composée de trois plans distincts, fixes, qui ne sont pas reliés les uns aux autres. La caméra change de position à chaque fois. Ces trois plans montrent des états variés du moment filmé.

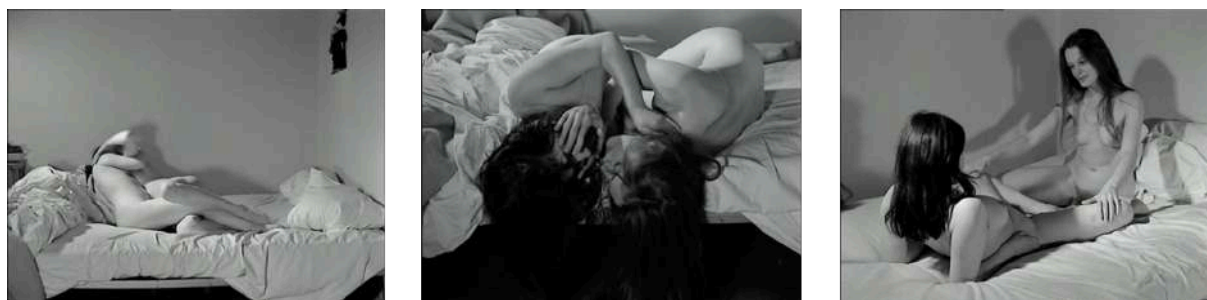


Fig. 142, 143, 144 : Les trois plans de la scène sexuelle de Je tu il elle, dans l'ordre : de gauche à droite

Chaque plan a son rythme propre, sans coupe : avec ses temps morts, ses répétitions, ses accélérations. Il n'y a pas de chronologie particulière : l'organisation des plans déstructure toute forme de continuité, ou d'étapes, entre les différents moments filmés. Nous sommes invité.e.s à prendre chacun de ces plans pour ce qu'ils sont distinctement et non à les envisager dans une chronologie particulière.

Cette séquence est en effet d'une durée troublante. Il y a à chaque fois, entre les trois plans, une ellipse qui nous fait passer d'un plan à l'autre. Rien ne nous indique combien de

¹⁴⁵ Chantal Akerman, dans un entretien réalisé par Laura Laufer en avril 2007 : « Quant à l'image du plaisir de l'homme, je l'ai totalement inventée, parce qu'alors je n'en savais rien ! J'ai écrit cela d'un jet, collé le texte sur le pare-brise et Niels le lit à merveille. » Cet entretien est disponible sur le site de Laura Laufer, dont voici l'URL : <http://www.lauralaufer.com/spip/la-vie-a-l-improviste/article/8-mars-2012-clins-d-oeils-shirley#nb1>.

¹⁴⁶ Cette séquence est précédée de l'arrivée de Julie chez cette femme, d'un moment à la table où elles se contemplant, quasiment en silence, l'une en face de l'autre.

temps se passe entre cette ellipse : l'action est déjà initiée et rien ne précise un début d'action à chacun des plans. Même si les plans visuellement nous montrent à chaque fois une continuité de l'action filmée, une incertitude demeure sur le temps réel de cette scène, du fait de ces ellipses. De plus, la bande sonore ne correspond pas à l'image. Les bruitages ont été réalisés en post-production : le point d'écoute sonore ne coïncide pas avec le point de vue de l'image. Tous les sons enregistrés le sont avec une bien plus grande proximité. Toutefois, Akerman joue des points apparents de synchronisme, respectant au son, les mouvements à l'image (elle a alors la volonté de rattacher ces sons aux images) : lorsque les corps sont plus immobiles, les sons sont plutôt doux : il s'agit principalement de respirations, sinon d'un long murmure ; lorsque les corps s'agitent, les sons vont de pair avec ce déchaînement et nous donnent l'impression d'écouter des turbulences, les corps se mouvant et s'agrippant fortement contre les draps ou la couette (le tout enregistré très proche). Les bruitages donnent à la scène une texture particulièrement sensible. Ils permettent d'accentuer le plaisir, l'intensité de la scène déjà existante à l'image.

Il y a presque une forme d'abstraction dans l'entremêlement des corps qui forment par moments un bloc unifié. Seuls s'inscrivent à l'image, la chambre, le lit, parfaitement homogénéisés par le signifiant du blanc : les draps, les corps blancs nus, les murs épurés. Les deux corps sont éclairés de la même façon et ressortent pareillement blancs, ce qui les inscrit avec l'arrière-plan, plus que cela ne les détache. Les deux femmes ont les cheveux sombres si bien qu'elles se ressemblent fortement. Le vaste mur blanc les encercle ainsi et marque ce moment d'intimité comme étant hors du temps et de l'espace du reste du film, offrant alors une proximité entre les deux personnages. L'abstraction à l'image rejoint l'abstraction temporelle créée par la bande sonore.



Fig. 145 : Premier plan de la séquence mettant en scène le sexe dans une forme de déchaînement

Cette séquence est marquée par une audace : celle de représenter un rapport sexuel lesbien sur une durée aussi longue, où la réalisatrice joue l'un des deux personnages. Le fait que le film ait été interdit aux moins de dix-huit ans, en raison de cette séquence, témoigne de la radicalité de cette scène, dans les imaginaires de l'époque. Lorsque nous savons qu'il s'agit de Chantal Akerman, nous percevons sans doute différemment l'engagement de son corps dans le film et plus particulièrement dans cette scène. En effet, elle se met à nu et se filme elle-même dans l'intimité d'un acte sexuel, avec une femme qui est l'une de ses amies¹⁴⁷. Les corps s'épuisent et s'arrachent, ensemble. Chantal Akerman met son corps dans cette scène, avec toute sa maladresse : un corps violenté face au désir.

Nicole Brenez a réalisé un entretien avec Chantal Akerman en 2011 : « The Pajama Interview ». Lorsqu'elle demande à Akerman de commenter sa filmographie, film par film, celle-ci répond, d'un seul mot, en ce qui concerne *Je tu il elle* : « Inconsciente ». Nous pouvons comprendre ce mot à l'égard de tout le film, mais sans doute est-il encore plus pertinent en ce qui concerne le dernier temps du film, et notamment cette scène sexuelle entre la cinéaste et Claire Wauthion qu'elle rejoint. Chantal Akerman n'a probablement pas trop conscientisé la portée de ce geste-là. Elle semble avoir fait cette scène très spontanément lorsqu'elle a fait son film. Elle s'exprime à ce sujet dans un entretien mené par Laura Laufer, une critique de cinéma : « Quant à l'homosexualité, j'étais frappadingue de montrer mon corps faisant l'amour avec une autre femme, surtout venant d'une famille juive où la tradition était très prégnante. Je n'ai pas voulu que le film sorte en Belgique : cela aurait tué mon père ¹⁴⁸ ! ».

Le film est constamment travaillé par différents mouvements : celui des corps, sinon du véhicule qui transporte les personnages. La voix elle-même, durant la première partie du film, semble tourner à vide, perdant la notion du temps (nous passons du huitième ou neuvième jour à un mois). Au même titre que le personnage, elle semble vagabonder. Son statut est relativement indéterminé.

¹⁴⁷ Elle disait avoir une routine où elle retrouvait souvent Claire Wauthion en Belgique.

« J'ai écrit *Je tu il elle*, mais comme une nouvelle, pas comme un film. C'est seulement des années plus tard [en 1974] que j'en ai fait un film. Je retournais à Bruxelles en stop voir cette fille, Claire, celle qui est dans le film, et j'ai vécu toutes sortes d'aventures avec les camionneurs qui me prenaient en stop, c'était dangereux. Mais à l'époque, on vivait comme ça. »

Entretien de Chantal Akerman mené par Nicole Brenez, « The Pajama Interview », Paris, 2011, p.5.

¹⁴⁸ Se référer à l'entretien mené par Laura Laufer en avril 2007. Cet entretien est disponible sur le site de Laura Laufer.

URL : <http://www.lauralaufer.com/spip/la-vie-a-l-improviste/article/8-mars-2012-clins-d-oeils-shirley#nb1>.

II. Chantal et Julie : une incorporation tourmentée ?

A. L'impossible association de la voix et du corps

Les caractéristiques de la voix

Le film s'ouvre sur un personnage de dos (le personnage de Julie, comme nous l'apprenons au générique) et la présence d'une voix, féminine, disant : « Et je suis partie ». Tout au long de la première partie du film, cette voix continue d'être présente, décrivant majoritairement des actions telles que peindre, manger, écrire, mais aussi le déroulement du temps qui passe. Il s'agit d'une voix à la première personne. Le personnage interprété par Chantal Akerman ne parle pas - sauf à la fin du film. La voix n'est donc pas synchrone, c'est-à-dire strictement collée, en symbiose avec un corps. Il nous est donc difficile de déterminer si la voix lui appartient ou non.

La voix est celle de la cinéaste, Chantal Akerman, dans la mesure où nous connaissons sa voix (autrement, rien ne nous dit qu'il s'agit de la sienne). Le fait que ce soit aussi la voix de la cinéaste, du fait qu'elle interprète le personnage, rend le statut de cette voix plus indéterminé : elle est forcément celle de la cinéaste (qui parle et interprète), mais aussi peut-être celle du personnage.

Un certain nombre de questions restent en suspens : De quelle nature est cette voix (peut-on parler de voix *in* ou *off*) ? Est-ce qu'elle fait partie de la diégèse ? A qui appartient-elle ? Est-elle rattachée à un corps ?

La question de s'il s'agit d'une voix *in* ou *off* est délicate, dans la mesure où ces termes ne permettent pas de rendre vraiment compte de la complexité du statut de cette voix dans le film. En effet, est-ce qu'une voix *in* désigne une voix qui coïncide avec le corps, c'est-à-dire un parfait synchronisme entre les images et les sons, ou est-ce une voix qui est dans l'image, qui a un lien direct avec l'image, au sens où elle l'impacte ? La dernière proposition revient à la définition qu'en donne Serge Daney : « J'appellerai [...] voix *in* la voix qui, *en tant que telle*, intervient dans l'image, s'y immisce, s'y marque d'un aspect matériel, d'un double visuel¹⁴⁹. » Il s'agit des voix qui font irruption dans l'image, qui peuvent provoquer des réponses sur un visage, un corps. À l'inverse, une voix *off* désignerait une voix « toujours parallèle au défilé des

¹⁴⁹ DANEY Serge, « L'Orgue et l'Aspirateur », *Les Cahiers du cinéma*, n°279, septembre 1977, p.25.

images, qui ne les recoupe jamais¹⁵⁰ », selon la définition qu'en donne Serge Daney. Nous verrons justement que cette voix entretient un lien poreux vis-à-vis de l'image et du corps de Julie, si bien qu'on ne peut pas vraiment la caractériser, soit de voix *in*, soit de voix *off*.

Nous avons parlé du sentiment de désorientation spatiale ressenti en tant que spectateurices au début du film. La voix participe aussi à ce dérèglement. En effet, elle énumère une série d'actions, chacune quotidienne, tout en prenant le soin de souligner l'évolution des jours au fil des plans.

« Et je suis partie. Une toute petite chambre blanche, au ras du sol, étroite comme un couloir, où je reste immobile, attentive, et couchée sur mon matelas. J'ai peint les meubles en bleu le premier jour. »

« Je les ai repeints en vert le deuxième jour. »

« Le troisième jour, je les ai mis dans le couloir et le quatrième je me suis couchée sur le matelas. Vide la pièce est grande je trouve. »

« Le matelas, je l'ai changé de place le cinquième jour. »

« Je me suis couchée. Et je lui ai écrit couchée le sixième jour. »

Lorsque la voix reprend après un moment de pause, elle saute le septième jour :

« Le huitième jour ou le neuvième, j'ai recommencé la deuxième lettre¹⁵¹. »

Au début, la voix énonce un jour, associé à un plan, jusqu'à ce que cette numérotation cesse pendant un long moment, avant de reprendre (le huitième ou neuvième jour, puis, plus loin, un mois). Les actions citées ne correspondent pas complètement à ce que l'on voit à l'image. Il y a un décalage de la voix par rapport aux actions. Malgré tout, la voix semble bien appartenir au monde représenté de la fiction.

Il est difficile de vraiment assigner cette voix. Dès le début du récit, le personnage est mutique. Il n'y a aucune autre voix, en dehors de celle-là, que nous entendons dans les deux premières parties du film. Julie ne parle en *in* que dans le dernier temps. Deux éléments entretiennent alors l'ambiguïté sur l'assignation de cette voix. Nous découvrons tout d'abord le

¹⁵⁰ DANEY Serge, « L'Orgue et l'Aspirateur », *op.cit.*, p.24.

¹⁵¹ Nous pouvons interroger ce qui cause la numérotation des jours au début du film. L'énumération des jours s'apparente à la genèse, à la création du monde, comme si au bout des sept jours, après avoir complètement désordonné son lieu, elle le recréait. Au sixième jour, Julie commence à écrire. Au huitième, elle écrit une deuxième lettre. Le septième jour qui n'est pas nommé, correspond probablement à l'écriture et à l'aboutissement de la première lettre (ou le non-aboutissement, puisqu'elle en écrit une deuxième). Ou alors elle pourrait s'être reposée le septième jour.

personnage de dos, alors que le film commence, ainsi que la voix. Cela nous fait l'assigner au personnage qui nous est montré. Akerman joue du fait qu'elle est de dos, rompant dès lors avec nos habitudes d'assignation de la voix à un corps : nous ne pouvons pas voir la bouche pour déterminer s'il y a ou non, synchronisme. De même, la voix se rapproche des actions montrées, même s'il existe un décalage entre la voix et les actions, ce qui crée un rapprochement entre la voix et le corps, nous poussant à assigner la voix au corps vu, malgré leur scission.



Fig. 146 : Plan d'ouverture de *Je tu il elle*

Une voix à la fois liée au corps et hors de celui-ci

Bien que nous assignions initialement la voix au corps montré, reposant peut-être sur une attente traditionnelle de spectateurices à vouloir rapprocher une voix d'un corps, la nature de cette voix est plus ambiguë : elle ne correspond pas complètement en corps, elle en est détachée. En effet, le personnage ne parle pas. La voix est enregistrée proche et fort, dans un espace sans réverbération, si bien qu'elle semble détachée de l'espace filmé. Il s'agit d'une voix enregistrée en post-production, mixée très proche, alors que le point de vue adopté de la caméra est souvent loin du corps, ce qui amène une contradiction, du moins une complexité dans l'assignation. Nous faisons ici référence au fait que la voix n'est pas synchrone au corps.

Pourtant, elle n'est pas non plus complètement hors du corps. Akerman joue sur ce qu'elle montre à l'image pour créer des moments de continuité ou de rupture. Dans la scène de sexe par exemple, nous avons vu que le son (qui n'est plus la voix du début, mais il s'agit de respirations), allait de pair avec le mouvement des corps. Les respirations donnent une certaine présence corporelle à la voix, qui n'est pas simplement une voix qui provient d'ex nihilo : les respirations ramènent la voix à une corporalité. C'est le cas par exemple lorsque Julie est de dos, dans la salle de bains, dans une posture éminemment lasse : son corps halète. En effet se mêle aux crissements d'un train, le souffle d'une respiration assez fort, qui inspire et expire. Ce

souffle donne une matière, une présence à la voix, qui fait qu'elle ne surplombe pas complètement le corps, mais se rattache à lui (nous voyons le corps se mouvoir au gré des respirations), bien que le point de vue sonore ne soit pas le même que le point de vue à l'image.



Fig. 147 : *La respiration, ponctuellement rattachée au corps*

Une voix non complètement rattachée au corps du personnage, mais pas vraiment sans corps non plus : il n'y a en tout cas pas d'harmonie complète entre le corps et la voix, comme s'il existait une forme d'association impossible des deux - du moins dans la première partie du film où est majoritairement présente cette voix dont nous cherchons à en expliciter le statut. Nous pouvons parler d'un mariage complexe entre la voix et le corps filmé. Ce n'est pas juste une question de désynchronisme : la voix est marquée par une difficulté à vraiment coller au corps. Michel Chion parle dans *La voix au cinéma*, en faisant référence notamment à *Psychose* d'Alfred Hitchcock, d'un « impossible collage d'une voix sur un corps, on peut dire aussi : l'impossible mise-en-corps¹⁵² ». Cette expression pourrait caractériser la voix de *Je tu il elle*. En effet, cet impossible collage est dû au décalage de la voix par rapport à la réalité et aux actions montrées. Elle ne coïncide pas complètement. Il s'agit principalement d'un décalage temporel : parfois la voix précède ou succède l'action ; il existe sinon des différences dans les détails racontés par la voix et ce que l'on voit à l'image.

Cette « impossible mise-en-corps » peut d'une part, signifier le décalage entre le personnage et la réalité, comme si Julie était déconnectée du réel. Il y a une distinction entre le temps de la réflexion (par la voix) et le temps de l'action (par le corps). La voix serait alors la manifestation d'une conscience qui tourne à vide, à force d'être enfermée longtemps dans un même lieu, une sorte de voix qui erre à sa guise, qui vagabonde (on parle de « laisser son esprit

¹⁵² CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1982, rééd. 2005, p.129.

vagabonder » ou d'« âme vagabonde »). Dans cette perspective, la voix appartiendrait d'une certaine manière au personnage, même si elle ne coïncide pas avec Julie. Cela va de pair avec notre appréhension du temps qui est troublée dans le film. En effet, la proximité du son nous amène à avoir une attention toute particulière aux détails et change notre perception de la durée dans les plans ou entre les plans. De nombreuses ellipses ponctuent le film dans son entièreté, surtout dans la première partie où le personnage stagne dans un même lieu. D'un plan à l'autre, nous ne savons pas combien de temps s'écoule. Bien que la voix respecte au début un plan / un jour, celle-ci déraile petit à petit, sautant le septième jour et arrêtant de compter après le neuvième¹⁵³. Elle est aussi en décalage avec les actions, si bien que nous ne savons pas quelle réalité appréhender. Des noirs s'étalant dans une certaine durée (parfois de trente secondes) ponctuent le film et participent à l'impression d'un temps non quantifiable. Le temps perd de sa consistance : il est fragmenté. Le temps de la coupe, de l'ellipse, du noir ne peut être clairement appréhendé. À ce sujet, Ophir Levy écrit : « Dans ses réflexions sur le montage, Andreï Tarkovski soutient l'idée selon laquelle « le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux¹⁵⁴ »¹⁵⁵ ». Cette citation peut se comprendre au travers du film d'Akerman : ce n'est pas la durée longue des plans qui définit le temps passé dans ce lieu, mais bien l'interstice entre les plans, non quantifiable. Conjointement au dérèglement du temps, la voix qui nous fait principalement part d'actions du personnage, semble être celle d'une conscience qui tourne à vide, comme si le fait que le personnage tournait dans l'espace allait de pair avec le mouvement de la conscience comme faisant du surplace. En effet, toute la première partie du film met en scène un personnage dans un état d'inactivité. En répétant les mêmes gestes, et en épuisant ces gestes dans la durée, elle les rend dès lors inutiles et leur fait perdre de leur consistance.

À ce sujet, le mouvement du film forme une boucle sur lui-même, rejoignant dès lors le personnage qui tourne en rond dans cet intérieur. Le film s'ouvre en effet sur les mots suivants : « Et je suis partie ». Cette phrase n'a pas de lien direct avec ce que l'on voit à l'image (aucun mouvement n'est initié). Le film se termine sur le mouvement vers le hors-champ, du

¹⁵³ La numérotation des jours peut être reliée à la question de l'enfermement, que nous étudierons dans un dernier temps, comme comptant le nombre de jours où le personnage est enfermé - car cette numérotation cesse dès lors qu'elle sort.

¹⁵⁴ TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, trad. A. Kichilov et C. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 1989, p. 111.

¹⁵⁵ LEVY Ophir, *Les images clandestines, De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, Thèse sous la direction de Sylvie Linderperg, Histoire de l'art (Cinéma), Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 7 décembre 2013, p.550.

personnage de Julie, qui quitte l'appartement où elle a retrouvé une femme, renvoyant à cette phrase initiale. C'est comme si le film, après le départ de Julie, se répétait indéfiniment sur lui-même. Le premier jour à l'origine de l'énumération, pourrait alors être le premier jour après le départ de Julie, quand elle reviendrait chez elle. Et la numérotation des jours pourrait correspondre au temps qu'elle met à écrire à cette femme, à se recréer un monde (un espace à soi), après le désordre.



Fig. 148, 149 : Dernier plan du film, avec Julie puis après le départ de Julie

D'autre part, « l'impossible mise-en-corps » peut être liée à la difficulté d'Akerman de se nommer comme interprète du film. Il ne semble pas y avoir d'unification entre Julie et Akerman, au même titre qu'il n'y en a pas, entre le corps et la voix. Le statut de la voix est donc celui d'un entre-deux : rattachée au corps, mais hors de celui-ci, entre Julie et Akerman, indéterminée.

B. La soustraction du nom au regard de l'expérience des camps

Le cinéma d'Akerman hanté par la question du génocide des juifs

Nous l'avons vu déjà, Akerman opère une scission entre son travail d'interprétation et de metteuse en scène : elle soustrait son nom et choisit de ne pas s'identifier comme comédienne du film. Elle y préfère le nom du personnage qu'elle interprète : Julie. Ce choix peut paraître troublant. Tout d'abord parce que le prénom de Julie n'est jamais prononcé dans le film, alors pourquoi lui assigner ce prénom à la fin du film ? On pourrait lire dans « Julie » des anagrammes intégrées : « Julie » serait la somme de « je », « lui » et « il », comme si Akerman utilisait les lettres du prénom du personnage pour travailler le titre du film. Bien qu'il manque le « tu » et le « elle », il y a quelque chose de très sonore dans ce prénom, qui permet de l'articuler au titre.

Ensuite, le fait d'enlever son nom comme comédienne semble atténuer la singularité de ce choix d'interprétation : elle fait un choix fort¹⁵⁶ qu'est celui de jouer. La soustraction de son nom nous indique qu'il s'agit d'un choix a priori tourmenté. Nous faisons référence à une « soustraction », du fait qu'Akerman choisit délibérément de ne pas inscrire son nom comme interprète.

Chez une cinéaste dont l'œuvre est traversée par la question du judaïsme et de la Shoah, nous pourrions alors émettre l'hypothèse que ce choix de soustraire son nom, a quelque chose à voir avec l'expérience des camps.

Chantal Akerman naît en 1950, peu de temps après la guerre. Elle dira, dans une conversation menée par Ophir Levy : « Je suis née de la Shoah¹⁵⁷ ». Elle est issue d'une famille juive polonaise. Ses grands-parents et sa mère ont été déporté.e.s à Auschwitz. Seule sa mère en revient. Bien que ses films ne traitent pas tous directement du génocide juif, son cinéma semble hanté par cette question-là, sous-jacente à ses films. Dans l'ouvrage d'Ophir Levy : *Images clandestines, Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*¹⁵⁸, l'auteur y écrit : « Quant à Chantal Akerman, dont la mère fut déportée à Auschwitz-Birkenau, il va sans dire qu'elle a toujours été confrontée au poids immense de ce douloureux héritage¹⁵⁹ ». L'ouvrage d'Ophir Levy fait référence à « la mémoire confuse des camps de concentration et du génocide des Juifs [qui] est devenue peu à peu omniprésente, au point d'engendrer un authentique imaginaire des « camps » dont les motifs resurgissent dans des films n'ayant pourtant aucun rapport avec la Seconde Guerre mondiale. » En effet, *Je tu il elle* n'entretient pas de rapport direct avec le génocide des Juifs : il s'agit d'abord de l'histoire d'une femme qui reste enfermée dans un appartement pendant un mois, avant de sortir rejoindre son amant. Pourtant, plusieurs éléments peuvent nous indiquer l'existence de cette question, sous-jacente à *Je tu il elle*. C'est une interprétation possible de certains moments du film, mais elle ne constitue en aucun cas la seule. Il s'agira de montrer comment le film est travaillé par cette hantise des camps.

¹⁵⁶ Nous entendons par « fort » le fait qu'il déroge à la majorité des œuvres cinématographiques. Dans très peu de films les réalisatrices jouent les personnages principaux.le.s du film.

¹⁵⁷ LEVY Ophir, *Les images clandestines, De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, Thèse sous la direction de Sylvie Linderperg, Histoire de l'art (Cinéma), Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 7 décembre 2013, p.552.

Le propos d'Akerman provient d'une conversation avec elle, qui s'est tenue à Paris, le 13 mai 2013. Cette conversation n'est pas intégrée à la thèse. Seuls des propos en sont ponctuellement retranscrits.

¹⁵⁸ Cet ouvrage est tiré de sa thèse.

¹⁵⁹ LEVY Ophir, *Images clandestines, Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Éditions Hermann, 2016, p.224.

Dans les camps, les détenu.e.s sont des matricules et n'ont pas de réel nom. Le fait qu'elle n'inscrive pas son nom à elle, mais un autre, inconnu de nous spectateurices quand nous découvrons le film, peut renvoyer à ce même effacement. Nous pouvons projeter que le prénom remplaçant celui d'Akerman : « Julie », pourrait être le nom d'une personne disparue dans les camps, dont elle viendrait réinscrire le nom, à la place du sien. Cette hypothèse vient principalement du fait que l'expérience vécue par le personnage dans la première partie du film peut être à voir avec la question des camps et de l'emprisonnement.

Le déploiement d'un imaginaire esthétique autour de l'emprisonnement

Dans la première partie du film, le personnage est enfermé dans une sorte de chambre-cellule¹⁶⁰. Le lieu peut en effet faire référence à une prison, dans la mesure où Julie y reste cloîtrée, pendant une durée qui nous est précisée d'un mois. Durant ce temps, nous ne la voyons jamais sortir - jusqu'à ce qu'elle quitte en effet définitivement le lieu. L'extérieur est très peu, voire quasiment pas représenté. Elle cache la lumière provenant de la fenêtre avec son matelas, au début du film.



Fig. 150, 151 : La lumière extérieure, cachée par le matelas de Julie

De plus, la caméra est majoritairement frontale aux murs. Ils occupent quoiqu'il en soit une large place au sein de la composition, si bien qu'ils nous donnent une impression de cloisonnement, de quelque chose de bouché, d'un intérieur circonscrit. Le format du film abonde dans ce sens, Akerman ayant choisi de tourner en 1,37, un format qui se rapproche de la forme carrée de la pièce dans laquelle elle est enfermée.

¹⁶⁰ Bien qu'il n'y eût pas de cellules dans les camps, la première partie du film met en scène l'expérience du personnage comme celle d'un cloisonnement, d'un enfermement. Tout un imaginaire carcéral se déploie alors : l'inaccès au monde extérieur, la conscience qui tourne à vide, l'écriture de lettres, la répétition d'actions, etc.

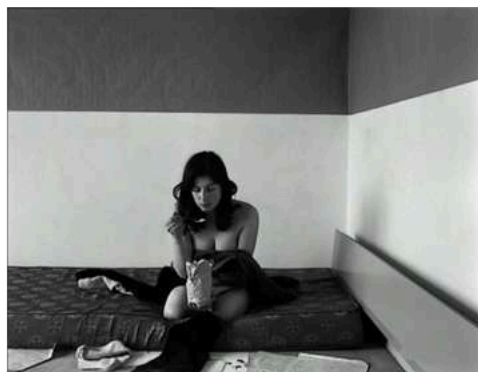


Fig. 152 à 155 : Quelques exemples sur la frontalité du cadre et la manière dont il enferme le personnage

A quatre reprises nous voyons l'extérieur à travers les vitres : la caméra est souvent frontale à la fenêtre. Ces plans surviennent peu de temps avant que Julie ne parte. Ils nous permettent de voir que l'appartement (ou la maison ?) se situe au rez-de-chaussée.



Fig. 156 à 159 : Les quatre plans où la caméra est disposée face à la fenêtre

Notre aperçu de l'extérieur où vit le personnage durant toute la première partie du film est assez limité. Bien que deux plans relativement similaires nous permettent de voir la profondeur du jardin, les deux autres moments : la caméra est soit trop basse, soit la nuit plonge l'extérieur dans le noir. De même, lorsque Julie quitte l'appartement, elle s'enfonce dans la nuit. Le contraste entre les noirs très profonds et les blancs renforcent le sentiment d'obscurité à l'intérieur de ce lieu. Plusieurs plans, par ces mêmes effets de contraste rappellent la composition graphique de barreaux de prison à travers le déploiement sur les murs, des ombres des pans de la fenêtre.



Fig. 160, 161 : Les pans de la fenêtre qui dessinent comme des barreaux sur les murs

Un autre élément graphique, toujours dans le prolongement de cet imaginaire de l'enfermement : le fait que les murs soient nus, blancs et qu'il n'y ait plus de meubles dans l'espace (une fois que Julie les a enlevés).



Fig. 162, 163 : Les cadres et l'espace épurés

Lors de la durée de cet enfermement dans cette pièce, Julie n'a pas de contact humain. Nous apercevons à une reprise un homme passer devant la fenêtre ; la voix y fait référence.

Par la mise en scène, Akerman épuise le lieu sous toutes ses formes en prenant la pièce dans tous les sens (la caméra tournant comme autour d'un même axe au milieu de la pièce, filmant les quatre côtés du lieu). De même, lorsque Julie commence à écrire, c'est pour aller au bout de l'écriture. Cet épuisement vient surtout de la répétition des gestes, mais aussi de la longueur des plans où nous voyons Julie s'acharner sur sa feuille, à écrire. Nous n'avons pas d'informations réelles données par la voix sur le contenu de la lettre ni sur la / le destinataire, ce qui nous fait d'autant plus nous concentrer sur le côté laborieux de la répétition du geste. La voix off de Julie nous indique : « j'ai écrit 3 pages. J'ai écrit 6 pages pour lui dire la même chose » ; au huitième et neuvième jour, elle recommence la deuxième lettre. Au même titre que l'espace, elle fait du surplace dans l'écriture. Elle ne parvient ni à se fixer elle-même ni à fixer une écriture dans une lettre. Julie est mise en scène dans une forme de pulsion de l'écriture : elle écrit en effet très vite, sans s'interrompre.

Après l'épuisement de l'écriture, vient celui du corps : Chantal Akerman pousse son corps aux limites de l'isolement, comme le signalent Magalie Genuite et Philippe Azoury selon qui, « Akerman tente un jeu (dangereux ?) : atteindre aux limites de l'internement¹⁶¹ ». De même, Muriel Tinel-Temple, indiquera : « Autodestruction ou jeu avec cette autodestruction, le corps est confronté à ses excès, c'est-à-dire ses limites¹⁶². ». Son corps est en effet cloîtré (elle reste dans ce même lieu pendant un mois en tournant en rond), mis à nu, exposé (à des hommes à travers la vitre de sa chambre), nourri de sucre et rien d'autre. Nous ne voyons pas d'espace-cuisine : juste cette chambre. Elle remplit son corps de sucre durant tout ce temps. Au fil du mois, son corps s'épuise : elle dit elle-même avoir des difficultés à remettre le sucre renversé dans son sachet. Nous assistons à de longs plans où Julie mange, sans s'arrêter et de manière compulsive, du sucre dans un sachet. A cet égard, Chantal Akerman fait directement référence aux camps de concentration où a été enfermée sa mère, dans un entretien où elle parle de *Je tu il elle*, ce qui abonde dans le sens de l'hypothèse formulée plus haut : « J'y joue une adolescente paumée, où la boulimie est à l'image de l'angoisse des camps transmise par ma

¹⁶¹ GENUITE Magalie et AZOURY Philippe, « *Je tu il elle* », *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004, p. 178.

¹⁶² TINEL TEMPLE Muriel, *Le cinéaste au travail, Autoportraits*, Paris, Éditions Hermann, 2016, p.52.

mère : dans les camps, on mangeait ce qui reste¹⁶³ ». La première partie du film est en effet travaillée par cette question de la boulimie, d'absorption en grande quantité, de sucre dans le corps.

Dans son film, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996), qui est une commande pour la télévision à travers la collection documentaire « Cinéastes de notre temps¹⁶⁴ » dans laquelle elle utilise notamment des séquences de ces précédents films, Akerman choisit d'ailleurs de garder une seule séquence du film : le moment auquel elle fait référence plus haut, qu'est un long plan où le personnage alterne l'action d'écrire avec celle de manger du sucre, répétant infiniment ces gestes, le temps du plan.



Fig. 164 : Moment monté de *Je tu il elle* dans *Chantal Akerman par Chantal Akerman*

Conclusion

Akerman n'a probablement pas caractérisé son personnage de vagabonde. Néanmoins, nous pouvons l'envisager comme telle, du fait que son corps est quasiment constamment en mouvement. Julie vagabonde en faisant du surplace : chez elle ou dans un camion la nuit. Elle stagne, ayant des difficultés à évoluer au fil du temps, comme c'est le cas dans la première partie du film. Alors que dans *Wanda*, le personnage erre de jour, en extérieur, au milieu des terroirs de Pennsylvanie, Akerman réalise un film où nous voyons très peu son personnage se déplacer de lieu en lieu. Au contraire, elle erre à l'intérieur de lieux précis. Les espaces sont clos et circonscrits : une pièce à quatre murs, l'intérieur d'un camion la nuit dont l'extérieur est

¹⁶³ Chantal Akerman, dans un entretien réalisé par Laura Laufer en avril 2007. Cet entretien est disponible sur le site de Laura Laufer. URL : <http://www.lauralaufer.com/spip/la-vie-a-l-improviste/article/8-mars-2012-clins-d-oeils-shirley#nb1>.

¹⁶⁴ Elle s'appellera ensuite « Cinéma de notre temps ». Il s'agit d'une série de documentaires sur des cinéastes ou des thèmes du cinéma, produite par Janine Bazin et André S. Labarthe.

bouché. Il n'y a d'ailleurs de tout le film qu'un seul plan en extérieur, lorsque le personnage fait du stop, au bord d'une grande route. Pourtant, Julie est animée d'un mouvement constant. La forme du film en boucle épouse cette idée-là : le film démarrant par les mots « Et je suis partie », et se terminant par le mouvement de Julie hors-champ. La voix qui ouvre le film par ces mots-là, entre en décalage par rapport aux actions montrées (et qu'elle déforme parfois). Son statut est relativement ambigu : appartient-elle à Julie, témoignant d'une conscience qui tourne à vide, d'un personnage déconnecté du réel, dont le corps et l'esprit seraient dissociés ? Ou à Akerman, dans la mesure où il s'agit aussi de la voix de la cinéaste ?

L'interprétation que donne Akerman de la vagabonde est tourmentée. Elle distingue son travail de metteuse en scène et d'interprétation dans le générique. Cette dissociation est prolongée dans l'entièreté du film à travers le statut ambigu de la voix. J'ai éprouvé lors de l'analyse, une certaine résistance à nommer moi-même le personnage « Julie » lorsque j'y faisais référence. Cela est probablement dû au fait qu'elle n'est pas nommée dans le film et que le personnage reste assez indéterminé. Tout au long de *Je tu il elle*, nous projetons sur le personnage le nom d'Akerman - car c'est alors le seul que nous connaissons. Il se peut que cela nous rejoigne la difficulté à caractériser la voix comme à nommer le personnage. Même si Akerman opère une scission entre son travail d'interprétation et de metteuse en scène, c'est bien elle que nous voyons dans l'image ou que nous entendons. La majorité des écrits que j'ai pu lire sur ce film (voir bibliographie) font d'ailleurs référence à « Julie/Akerman » pour décrire le personnage, comme s'il s'agissait bien en effet, d'une dualité non résolue, d'une « impossible mise en corps ».

Après avoir rempli son ventre de sucre pendant des mois, les premiers mots que Julie prononce, lorsqu'elle retrouve son amant sont : « J'ai faim ». Ces mots entrent chez moi en résonance à la lecture de *La douleur* de Marguerite Duras, avec les premiers mots prononcés par Robert Anthelme¹⁶⁵, alors qu'il est rentré des camps il y a peu, et qu'il se rétablit après en être quasiment mort (lorsqu'il revient en France, il n'arrive pas à avaler la moindre

¹⁶⁵ « Et une fois, un matin, la fièvre sort de lui. La fièvre revient mais retombe. Elle revient encore, un peu plus basse et retombe encore. Et puis un matin il dit : « J'ai faim. » La fin avait disparu avec la montée de la fièvre. Elle était revenue, avec la retombée de la fièvre. »

DURAS Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1993, p.75.

nourriture¹⁶⁶). L'ouvrage de Duras a été publié bien après *Je tu il elle*¹⁶⁷ (il paraît en 1985 aux éditions P.O.L.). Le lien entre les deux œuvres n'est pas conscientisé. Néanmoins, ces mots : « J'ai faim » résonnent doublement avec la question des camps, autant dans *Je tu il elle*, que dans *La douleur*.

Duras est souvent citée aux côtés d'Akerman¹⁶⁸, peut-être en partie en raison de la radicalité de leur cinéma et de thématiques communes. Le cinéma de Duras est novateur sur le rapport de la voix et du corps¹⁶⁹. Pascal Bonitzer écrit : « Tout le cinéma moderne, depuis disons Godard d'un côté, Bresson de l'autre, s'inaugure d'une remise en cause, en même temps que du statut classique de l'image filmique comme image pleine, centrée, en profondeur, de l'usage de la voix comme homogène, harmonique à l'image¹⁷⁰ ». Cette phrase peut faire écho autant à *Je tu il elle* (où la voix n'est pas en harmonie avec le corps) qu'au *Camion*. En effet, Duras travaille beaucoup dans son cinéma, la dissociation de la voix et du corps. « Elle disait elle-même ne plus pouvoir synchroniser, visser [...] les voix dans les bouches¹⁷¹ », écrit Bonitzer. Il y a, dans *Le Camion*, une double temporalité : le récit conté par Duras au conditionnel passé, d'un film hypothétique, et le temps présent où Depardieu et elle, discutent de ce film dans une pièce chez elle. La voix de Duras fait le pont entre les deux temps. Cette double temporalité était déjà présente dans *Je tu il elle*, la voix entrant en décalage par rapport aux actions, dissociant ainsi le temps de l'action et de la pensée.

Le cinéma de Duras, comme celui d'Akerman, est hanté par la question des camps. Ophir Levy rapproche leur filmographie à ce sujet. Il écrit notamment : « Ces deux thèmes (le génocide des Juifs et le récit d'une dépression) sont en effet présents dans l'œuvre écrite et

¹⁶⁶ « S'il avait mangé dès le retour du camp, son estomac se serait déchiré sous le poids de la nourriture, ou bien le poids de celle-ci aurait appuyé sur le cœur. »

DURAS Marguerite, *ibid.*, p.71.

¹⁶⁷ Duras a écrit cet ouvrage plus tôt. Elle n'arrive pas à le dater, comme elle l'écrit en préface du texte : « Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour, dans quelle maison ? Je ne sais plus rien. »

DURAS Marguerite, *La douleur*, *ibid.*, p.12.

¹⁶⁸ C'est le cas notamment d'Ophir Levy dans sa thèse. Il écrit à ce sujet : « Peu d'œuvres nous apparaissent, autant que celles de Marguerite Duras et de Chantal Akerman, à ce point imprégnées par la mémoire du génocide des Juifs. »

LEVY Ophir, *Les images clandestines, De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, op.cit., p.552.

¹⁶⁹ Notamment *India Song* de Marguerite Duras.

¹⁷⁰ BONITZER Pascal, *Le regard et la voix*, « Les silences de la voix », Paris, Éditions 10/18, 1976, p.44.

¹⁷¹ BONITZER Pascal, *ibid.*, p.44.

filmée, par exemple, de Georges Perec, Marguerite Duras ou Chantal Akerman¹⁷². » Il fera notamment référence au cours de sa thèse, à *L'homme atlantique*, *Aurélia Steiner*, *India Song* et *Césarée*, en ce qui concerne Duras. Nous verrons dans quelle mesure cela peut également être présent dans *Le camion*.

¹⁷² LEVY Ophir, *Les images clandestines, De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, Thèse sous la direction de Sylvie Linderperg, Histoire de l'art (Cinéma), Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 7 décembre 2013, p.550.

Deuxième étude : *Le Camion*, un jeu ludique autour de l'interprétation de la vagabonde

Introduction

Le choix de Duras autour de l'interprétation de la vagabonde est plus radical mais aussi plus paisible qu'Akerman. Elle se met en effet moins en danger dans son interprétation car elle joue son propre rôle et n'endosse pas vraiment celui de la vagabonde. *Le Camion* est un autre exemple intéressant dans le corpus où le statut de l'interprétation de la vagabonde est complexe à déterminer.

En effet, nous verrons que Duras met en place dans son film, un certain nombre d'éléments qui favorisent le développement de notre imaginaire, si bien que nous projetons la vagabonde (qui n'est jamais figurée et montrée à l'intérieur du camion), sur la personne de Duras, alors qu'elle parle d'elle à la troisième personne. Nous verrons comment elle nous amène à voir en elle, la possible vagabonde dont elle parle dans son film.

Nous pourrions résumer schématiquement le film en ces termes :

Un camion bleu démarre. Il roule sur des routes grisâtres, industrielles, en chantier. « C'aurait été une route au bord de la mer » prononce Duras sur ces images.

Un autre lieu, une pièce, sombre : Duras est assise face à Depardieu, tenant dans ses mains le script de son film en devenir, qu'elle nous raconte. On ne verra jamais la femme qui monte dans le camion ni l'homme qui le conduit. Duras raconte à Depardieu, le film qu'elle aurait filmé : la rencontre entre une intellectuelle et un militant, enfermés dans un même espace qu'est la cabine du camion. Ils regardent le monde différemment. La femme parle de la nouvelle situation politique de l'homme : toute révolution impossible. Elle prône la perte du monde. L'homme la considère comme une réactionnaire ou une échappée d'asile. Leur relation évolue au fil du film et l'histoire prend fin quand la femme descend.

La femme du film dont Duras conte l'histoire n'a pas de prénom. Duras la nomme majoritairement « elle », sinon « la femme », « la dame » ou « la dame du camion ». Depardieu l'appelle également « la dame du camion ». L'homme qui conduit le camion est quant à lui référencé comme « le chauffeur ». Quoiqu'il en soit, Duras n'utilise pas le terme de « vagabonde » pour caractériser cette femme dans son film. Pourtant, nous allons voir en quoi nous pouvons la voir comme telle.

L'information principale que nous donne Duras sur le personnage est qu'elle est « déclassée ».

Depardieu : « Qui est-elle ? »

Duras : « Déclassée, vous voyez¹⁷³ » ;

Puis de nouveau, plus loin :

Depardieu : « Qui est-elle ? La dame du camion ? »

Duras : « Déclassée, c'est la seule information¹⁷⁴. »

Le terme « déclassée » désigne un mouvement inférieur, de recul, qui fait déchoir quelqu'un.e de sa classe ou de sa catégorie initiale. En ce sens, c'est un terme qui fait écho à la marginalité, du fait que cette femme est désignée comme étant renvoyée à la marge.

Nous savons très peu de choses sur elle, si ce n'est qu'elle existe dans le film à travers cet espace du camion. L'histoire commence lorsqu'elle y monte et se termine quand elle descend, ce qui lie par conséquent sa trajectoire avec celle du camion, de la route. Duras, dans le film, énonce plusieurs causes possibles au fait que cette femme ait pris la route. La femme aurait dit à l'homme : « Figurez-vous que ma fille vient d'accoucher et que ma voiture est tombée en panne le jour où je devais partir [...] Alors j'ai décidé d'arrêter la première auto qui passait¹⁷⁵. ». L'autre cause énoncée est « tout simplement le désœuvrement, elle voyage¹⁷⁶ », selon les mots de Duras. Pour Duras cela se formule donc de la manière suivante : la femme est une voyageuse occasionnelle, ou bien une vagabonde (dont le mode de vie prend forme à travers la route). Dans le premier cas, il s'agirait d'un voyage ponctuel ; dans l'autre, une manière de vivre et un rapport au monde. Le fait qu'elle envisage deux possibilités permet de garder le personnage ouvert à notre imagination. Toutefois, Duras ajoute plus tard, reprenant la deuxième hypothèse (celle d'une vagabonde) : « dans le film quelqu'un aurait dit : C'est une femme comme ça, tous les soirs elle arrête des autos, des camions et puis elle raconte sa vie à qui se trouve là. Chaque soir elle raconte sa vie pour la première fois¹⁷⁷ », à « une serveuse, dans un routier, à la tombée de la nuit, qui l'aurait reconnue... Ou bien un usager de la route qui l'aurait

¹⁷³ Cette citation est extraite du livre *Le camion* de Duras. Cet ouvrage est composé de deux parties : le scénario du film ainsi qu'un entretien avec Michelle Porte. Le scénario du film correspond aux pages 9 à 71. Pour chaque citation du film, nous indiquerons donc la page dans le livre. Cela permettra de donner un ordre chronologique aux citations citées dans cette analyse.

DURAS Marguerite, *Le Camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, de Marguerite Duras, Éditions de Minuit, 1977, p.16.

¹⁷⁴ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.31.

¹⁷⁵ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.50.

¹⁷⁶ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.39.

¹⁷⁷ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.64.

reconnue¹⁷⁸... ». C'est comme si cette phrase annulait le choix formulé plus haut par Duras, mettant dès lors l'accent sur le vagabondage. À travers la vitre du camion, cette femme regarde le monde. Ce qui la caractérise, c'est sa pratique de l'autostop¹⁷⁹. Dans cette perspective, Ishaghpour écrit sur elle : « elle erre, non dupe, sur les chemins qui ne mènent nulle part, et sa vie n'est qu'un voyage toujours recommencé¹⁸⁰. », mais aussi : « elle est sur la route, car elle n'a jamais eu de patrie, de commencement, de fin : aucune impasse, un chemin, c'est tout ce qu'elle puisse prétendre¹⁸¹. » En effet, il est dit dans le film qu'« il n'y avait rien là où [elle est] montée, rien à perte de vue¹⁸² », mais aussi qu'elle se dirige probablement vers la mer, deux lieux désignés comme vagues dans la mesure où ils n'ont pas de consistance concrète : ce sont des lieux imaginaires (ils ont une puissance d'évocation forte). Cette femme n'a pas d'identité, pas de nationalité, pas d'origine. Elle existe sur la route, déconnectée de la société. Elle va vers la mer, comme pour y retrouver l'origine du monde.

Le dispositif du film et les matériaux utilisés

Duras lit un scénario à Depardieu (puis plus loin dans le film, avec lui). Iels sont attablés ensemble, dans la maison de Duras dans les Yvelines. Elle est l'autrice du scénario et la principale lectrice de celui-ci. Depardieu lui pose majoritairement des questions, sur la manière dont le film aurait été fait, sur l'histoire ou sur l'identité de cette femme qui monte dans le camion. Au fur et à mesure du film, il se met lui aussi, à lire le scénario. Le film dont iels parlent, est majoritairement au conditionnel, désignant un film que Duras aurait fait. Iels

¹⁷⁸ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.65-66.

Ce moment fait référence à un épisode vécu par Duras, qu'elle raconte dans un entretien avec Dominique Noguez : « J'ai connu une femme comme ça. Il y a très longtemps, il y a au moins vingt ans, entre Nice et Antibes. Elle a fait du stop, et elle est montée dans l'auto. Une vieille femme. On est arrivés dans une auberge. Elle était très mal habillée, elle avait l'air d'être très pauvre. On a demandé à l'aubergiste de la loger, de lui donner à manger. Et il nous a dit : « On a l'habitude, elle fait le trajet tous les jours, elle est ramenée le soir chez elle. Les gens la connaissent. Elle passe sa vie à ça. »

DURAS Marguerite et NOGUEZ Dominique, *La couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001, p.145-146.

¹⁷⁹ Duras énonce dans le texte préparatoire au *Camion*, « Quatrième projet » : « La dame du camion vit un amour d'ordre général. Elle ignore le vivre. Tout entière tournée vers le dehors, elle est entrée dans un processus de disparition d'identité. Non seulement elle ne sait pas qui elle est mais elle cherche dans tous les sens qui elle pourrait être. Dans *Le Camion* il ne lui reste plus d'autre référence à une identité possible que cette pratique de l'auto-stop. Elle n'est plus qu'une auto-stoppeuse. »

DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte, de Marguerite Duras*, op.cit., p.80.

¹⁸⁰ ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*, Paris, éditions Denoël - Gonthier, 1982, p.258.

¹⁸¹ ISHAGHPOUR Youssef, *ibid.*, p.261.

¹⁸² DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.62.

mentionnent un camion à l'intérieur duquel il y aurait eu deux personnages. Nous voyons un camion vide rouler sur des routes. C'est le contenant de l'histoire : là où elle se serait passée. Bien que Duras et Depardieu soient présent.e.s à l'image, les personnes dont iels parlent en sont absent.e.s, dans la mesure où aucun corps de comédien.ne.s ne figure réellement dans le camion.

Le film met alors en scène une alternance entre deux espaces :

- Des vues de zones industrielles et de terres vides comprises entre Trappes et Plaisir, dans les Yvelines. Ces lieux ne sont en revanche pas cités dans le film, conservant alors un aspect plus anonyme. Nous y voyons tantôt la traversée d'un camion bleu, tantôt des vues prises du camion sur le paysage. A une seule occasion, nous verrons l'intérieur du camion, moment pilier dans la construction du dispositif du film.
- Un lieu sombre et clos, dans lequel se trouvent Gérard Depardieu et Marguerite Duras. Duras appelle ce lieu dans son livre *Le camion* : « chambre noire ou chambre de lecture¹⁸³ ». Il s'agit d'une pièce fermée à la lumière extérieure - les rideaux sont tirés lorsqu'il fait jour, et les lampes artificielles sont allumées. Au sein de cet espace, les meubles changent de place au fur et à mesure du film.

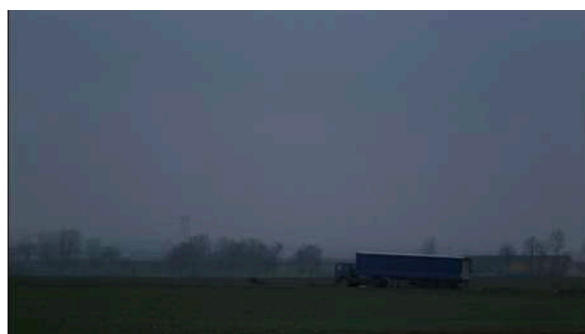


Fig. 165, 166 : Plans de la vitre du camion (à gauche) ou du camion sur les routes (à droite)



Fig. 167, 168 : Premiers plans sur Depardieu et Duras, dans la chambre noire

¹⁸³ DURAS Marguerite, *Le camion*, suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.11.

Assez rapidement dans le film, la voix de Duras se mêle aux images du camion ou prises depuis le camion. Celle de Depardieu la rejoint plus tard, empiétant sur les images. Outre les voix *in* ou *off* de Duras et de Depardieu, de nombreux silences qui ponctuent la parole, ainsi que les variations musicales - trois variations de Beethoven sur un thème de Diabelli, et le thème de Diabelli lui-même¹⁸⁴, participent aux matériaux du film et à la création de ce dispositif.

L'alternance des espaces et des matériaux sonores qui finissent par se mélanger, contribue à créer un dispositif qui ouvre constamment notre imagination et nous fait projeter Duras et Depardieu respectivement dans le rôle de la dame du camion et du camionneur - à l'intérieur du camion que nous voyons rouler. Ils deviennent alors les substituts des personnages dans l'imaginaire des spectateurices. Cela signifie que nous spectateurices, prenons alors en charge l'interprétation des personnages, dans notre imaginaire. Les variations complexes à l'intérieur de la bande image et son, agissent comme un jeu combinatoire. Duras joue avec ce dispositif, car si elle l'établit, c'est aussi pour le déjouer et faire évoluer son statut ainsi que celui de Depardieu, les rendant dès lors plus ambigus qu'ils ne le paraissaient. Elle nous laisse justement l'espace nécessaire au développement de notre imaginaire via le jeu, pour le faire. Nous démêlerons donc comment les matériaux s'articulent entre eux et évoluent, de manière dynamique, au fil du film. Nous nous demanderons ainsi dans quelle mesure Duras élabore un jeu autour de l'incarnation de la vagabonde, faisant de nous, spectateurices, les interprètes principaux.le.s de cette dernière.

¹⁸⁴ Il y a donc quatre mouvements musicaux dans *Le Camion* : trois variations d'un thème de Diabelli par Beethoven et le thème de Diabelli. Il s'agit des variations 29, 30 et 31, respectivement nommées : *adagio ma non troppo* (désignant un tempo relativement lent), *andante*, *sempre cantabile* (un tempo plus vif que l'*adagio* mais tout de même modéré), et enfin *largo, molto espressivo* (un tempo lent, très expressif). Le mouvement 29 est le plus récurrent du *Camion*. Il est assez hésitant, instable, par la récurrence d'un même motif rythmique mélancolique. Le mouvement 30 est moins utilisé dans le film. Il est plus classique, plus attendu, fait d'un tempo fixe, d'une base continue avec de nombreuses croches. Le mouvement 31 est utilisé à quelques reprises. Il est beaucoup plus mélancolique, tragique, par les ornements et nombreuses variations du tempo. Il est plus dramatique.

Duras utilise ces variations pour décrire la vagabonde.

Il est possible d'écouter ces variations. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pAI4-9yc6kA>

Enfin, le thème de Diabelli, à l'origine de ces variations de Beethoven, est plus joyeux, dansant et dynamique.

I. La mise en place progressive d'un système ludique qui ouvre notre imaginaire

Le choix du conditionnel, mode propice au développement de l'imaginaire

En exergue du livre *Le Camion*, Duras cite *Le bon usage* de Maurice Grevisse, à propos de l'emploi du conditionnel : « Le conditionnel proprement dit exprime un fait éventuel ou irréal dont la réalisation est regardée comme la conséquence d'un fait supposé, d'une condition. [...] [Il est employé aussi] pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction (en particulier, un conditionnel préludique employé par les enfants dans leurs propositions de jeu)¹⁸⁵. » Cette citation au tout début du livre fait sens, dans la mesure où le conditionnel est le mode principal qu'utilise Duras dans son film *Le Camion*. Par exemple, les premières phrases qu'elle prononce, en *off*, sont les suivantes : « C'aurait été une route au bord de la mer. Elle aurait traversé un grand plateau nu. Et puis un camion serait arrivé. » Duras souligne la particularité du mode conditionnel, propice au développement de situations imaginaires dans l'enfance, dans le cadre du jeu. Le jeu est utile pour parler de choses douloureuses ; il permet de quitter sa place pour une place avec moins d'enjeux et amène donc une certaine distance avec ce qui est évoqué. Cela nous permet notamment d'appréhender la désespérance du propos de la vagabonde avec plus de légèreté. La source de son désespoir est la perte de croyance dans le communisme et en toute révolution possible. Elle croyait pouvoir transmettre son amour pour le monde dans l'engagement politique. Elle prône par conséquent la perte du monde. Le discours politique rejoint l'environnement autour du camion, avec des menaces latentes de la fin du monde, que sont le vent et la mer¹⁸⁶. « Les arbres sont arrachés par le vent - ou tordus, couchés par terre, comme massacrés¹⁸⁷. ». L'utilisation du conditionnel et donc du jeu, permettent de mettre de la distance par rapport à ces propos. Duras utilisait d'ailleurs, dans l'entretien avec Michelle Porte, les termes « désespérée et gaie¹⁸⁸ » pour dépeindre la vision du personnage de la vagabonde, elle-

¹⁸⁵ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.7.

¹⁸⁶ Duras précise : « les menaces latentes de la fin du monde, la force du vent, la mer toujours proche qui suit le voyage. » DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.50.

Quand la vagabonde parle de la fin du monde, « elle montre la mer » DURAS Marguerite, *ibid.*, p.20.

¹⁸⁷ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.52.

¹⁸⁸ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.107.

même se qualifiant de « triste ou gaie¹⁸⁹ ». Ces deux mots rejoignent bien la dualité existante dans le film : tenir des propos désespérés, mais sur un ton léger. Cela épouse aussi les variations musicales qui vont de pair avec la vagabonde : tantôt légères - le thème de Diabelli, vif, fort, et gai, tantôt les variations plus graves de celui-ci par Beethoven.

Le mode du conditionnel « exprime un fait éventuel ou réel dont la réalisation est regardée comme la conséquence d'un fait supposé, d'une condition¹⁹⁰ ». La condition que Duras ne prononce jamais est la suivante : « si elle avait fait le film dont elle lit le scénario ». Ce faisant elle donne de l'importance, non pas à la condition, mais seulement à ses conséquences : le film qu'elle aurait fait.

Nous découvrons Gérard Depardieu puis Marguerite Duras dans un intérieur sombre. En réponse à la question de Depardieu : « C'est un film ?¹⁹¹ », la reprise de Duras au début du film : « C'aurait été un film. C'est un film¹⁹² » n'est pas anodine : elle affirme tout de suite que le conditionnel est la réalité du *Camion*. En effet, cette reprise pointe la manière dont tout le film est construit sur l'hypothétique, mais s'affirme comme étant réel. Cela revient à dire : ç'aurait été un film, ou bien c'est un film. Cette façon-là de se reprendre et de se répéter, Duras en fait un usage assidu dans le film. Ces moments produisent des effets de distanciation où elle nous rappelle alors son statut d'autrice. Pour ne citer que deux exemples : « Elle montre la mer. Elle aurait montré la mer¹⁹³. » et plus loin : « Infatigable. Il avancerait, il avance¹⁹⁴ », en parlant du camion. Dans le premier cas, nous passons du présent de l'indicatif au conditionnel. Cela survient en deux temps dans le film. Duras prononce en *in* : « Elle montre la mer ». Puis, la suite de la phrase est prononcée sur un plan d'extérieur du camion, de nuit. Lorsque la voix de Duras se fait entendre en *off* sur ces plans-là, nous pouvons sentir qu'elle est de nature différente à la voix de la chambre noire. En effet, elle est beaucoup plus proche, ce qui la désancre du lieu où elle est et lui confère un aspect plus surplombant, renforçant dès lors son statut de narratrice, de conteuse. Cela a comme effet de nous plonger dans l'histoire du camion et de relier alors d'autant plus étroitement, les vues du camion avec l'histoire racontée. Dans le deuxième cas, nous retrouvons le passage du conditionnel au présent, affirmant que l'hypothétique est réel.

¹⁸⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.53.

¹⁹⁰ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.53.

¹⁹¹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.11-12.

¹⁹² DURAS Marguerite, *ibid.*, p.11-12.

¹⁹³ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.20.

¹⁹⁴ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.33.

Le choix du conditionnel a aussi peut-être à voir avec la manière dont le projet du film a obliqué dans le cadre de sa préparation. La majorité des descriptions que fait Duras du film qu'elle aurait fait, sont au conditionnel passé. Elle pensait initialement que les personnages seraient interprétés par deux comédiens et qu'elle tournerait le film entier dans le camion¹⁹⁵. Madeleine Borgomano, écrit, dans son ouvrage *L'écriture filmique de Marguerite Duras* : « Il s'agit bien d'un film, mais d'un film sur le film qui aurait pu être, ou à sa place. [...] [Marguerite Duras] a transformé brusquement un projet de film qui nous aurait montré le dialogue, dans la cabine d'un camion en marche, d'un camionneur avec une auto-stoppeuse « d'un certain âge », en un autre film, qui se contente de raconter le film possible¹⁹⁶ ». L'emploi du conditionnel lui permet alors de raconter le film qu'elle aurait hypothétiquement fait. Le fait qu'elle dise dans le passé : « ç'aurait été un film » et non « ce serait un film » est déjà la marque d'un abandon. Duras vit l'élaboration de ce nouveau film comme une trouvaille, sous le signe de la liberté : de ne pas fixer finalement la représentation de ses personnages. En même temps, par l'absence d'autres incarnations des personnages, elle nous amène à la projeter dans le corps de l'autostoppeuse et Depardieu, dans celui du camionneur.

La mobilisation d'un champ lexical lié à la vision et à l'écoute

Au-delà de l'emploi du conditionnel, le champ lexical de la vision¹⁹⁷ participe aussi au développement de l'imagination ; il nous amène, nous spectateurices, à convoquer des images dans nos esprits. Il est beaucoup utilisé dans le film, notamment à trois niveaux : les apostrophes de Duras à Depardieu, celles de la vagabonde au chauffeur du camion, et plus largement en lien avec les propos désespérés de la vagabonde.

¹⁹⁵ Elle avait pensé à Simone Signoret pour le rôle de la femme, et Depardieu pour celui de l'homme. Bruno Nuytten, le chef opérateur, se souvient : « Au départ, l'idée était de louer un camion et que Gérard Depardieu prenne en stop une vieille dame - on était si jeune que toutes les personnes de plus de 40 ans étaient vieilles. On a démonté les portières, on roulait, c'était l'hiver, et Marguerite était en plein courant d'air. » Ils n'ont tourné de cette manière qu'une seule journée, se rendant vite compte que le son n'était pas audible et que le froid était très difficile pour les actrices. Pourtant, Marguerite Duras parle d'une réelle libération qu'elle aurait ressenti lorsqu'elle aurait décidé de ne pas tourner le film mais de le raconter, de raconter ce qu'aurait été le film s'il avait été tourné.

DIATKINE Anna, « Marguerite Duras tout en camion », *Libération*, URL : https://www.liberation.fr/culture/2013/07/12/marguerite-duras-tout-en-camion_917922/, 12 juillet 2013.

¹⁹⁶ BORGOMANO Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985, p.136.

¹⁹⁷ Ishaghpour écrit : « ces appels à la vision sont constants dans l'écriture de Duras, comme des passages d'interrogation, de réponse. Dans ces dialogues écrits, comme dans ses propres interviews, une formule revient constamment : « Vous voyez ? » Question qui a fini par recevoir sa réponse avec *Le Camion* (1977) : « Je vois. » » ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*, op.cit., p.257.

Duras, à de nombreuses reprises, répète à Depardieu : « vous voyez ? », qui répond alternativement, « oui », « oui je vois », ou « je vois ». Cette manière qu'elle a de l'interpeller sous forme d'interrogation nous invite, au même titre que lui, à prendre vraiment part à leur discussion. Cela contribue aussi à ouvrir notre imaginaire en tant que spectateurices en nous projetant dans le film hypothétique et en nous amener à imaginer le film. Nous passons alors tout le film à essayer de voir et d'entendre le film (qui n'existe donc que dans nos têtes) que Duras aurait aimé faire à partir du film qu'elle a fait. Par exemple :

Duras : « C'est une femme d'un certain âge. Habillée comme à la ville. Vous voyez ? »

Depardieu : « Oui je vois¹⁹⁸. »

Duras : « On aurait vu la cabine du camion. Elle est obscure. Le chauffeur et la femme qui est montée se taisent. Leur assemblage est arbitraire, disparate. Vous voyez ? »

Depardieu : « Oui, je vois¹⁹⁹. »

Duras : « La situation commune entre le chauffeur et la femme, c'est celle-ci : lui, est dans l'exercice de son métier, et elle, elle est transportée par lui : mais tous deux sont face à la route. Vous voyez ? »

Depardieu : « Je vois²⁰⁰. »

Depardieu : « Que fait le camion ? »

Duras : « Vous le voyez ? »

Depardieu : « Oui, je le vois. Infatigable²⁰¹. »

Ces citations du film ne sont pas à mettre complètement au même niveau : certaines, comme la première, la troisième et la quatrième, convoquent réellement des images, par la description visuelle qui en est faite. À d'autres moments, « vous voyez ? » peut renvoyer à une forme d'acquiescement avec l'histoire (c'est le cas de « l'assemblage disparate des personnages »). Quoiqu'il en soit, cela nous permet de nous familiariser avec l'histoire contée et de nous y faire adhérer. La voix très posée de Duras, monotone avec des temps de pause, de respiration, nous laisse du temps pour imaginer les images. Elle rentre aussi dans des détails très précis sur l'environnement qui entoure les deux personnages, afin que l'on se projette d'autant mieux avec eux ; et, en même temps elle reste suffisamment vague pour que notre

¹⁹⁸ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.12.

¹⁹⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.14.

²⁰⁰ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.15.

²⁰¹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.33.

interprétation en soit personnelle. Elle utilise par exemple des formulations qui laissent le choix entre deux propositions. Par exemple :

Depardieu : « On se trouve dans quel paysage ? »

Duras : « Indifférent. La Beauce peut-être vers Chartres ou bien dans les cités d'immigration des Yvelines²⁰². »

Puis plus loin :

Duras : « Dehors, toujours, sublime nudité des collines de Beauce. Ou bien : Sublime désert d'une terre émigrée²⁰³. »

La projection dans un imaginaire qui est le nôtre est aussi permise par des évocations sonores. Duras parle notamment du bruit de la mer et du vent, de la femme qui chante. Elle interpelle Depardieu sur l'écoute : « Écoutez. Elle chante. On entend la mer loin, forte. » La mobilisation de tout ce lexique nous place dans la même situation d'écoute que Depardieu : celle de spectateurices du film qui essayent de comprendre, de cerner les personnages, à partir de matériaux partiels.

Cette formulation « vous voyez », que l'on a associée à Duras, par les nombreuses répétitions dans le film, est ensuite reprise par la dame du camion qui interpelle à son tour le chauffeur. Par exemple :

Voix off Duras : « Elle dit : Regardez, la fin du monde²⁰⁴ »

Voix off Duras : « Elle dit : avant, il y avait déjà la mer, ici. Là, voyez. Là²⁰⁵. »

Voix off Duras : « Elle aurait dit : j'ai la tête pleine de vertiges et de cris. Pleine de vent. Alors, quelquefois, par exemple, j'écris. Des pages, vous voyez²⁰⁶. »

Non seulement cela contribue à dresser un parallèle entre la situation de Duras et de Depardieu et celle de la dame du camion et du chauffeur, mais c'est aussi une manière d'insister, à travers

²⁰² DURAS Marguerite, *ibid.*, p.12-13.

²⁰³ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.19.

²⁰⁴ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.20. Elle reprend son expression à une autre reprise (p.21 du livre).

²⁰⁵ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.21.

²⁰⁶ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.35.

le vocabulaire du regard, sur la disparité des deux personnages de l'histoire. Car à travers la vision, ce qu'indique Duras, c'est la manière dont les personnages regardent le monde. « Non il ne voit rien²⁰⁷ » dit-elle en parlant de l'homme ; et en parlant de la femme : « elle ferme les yeux. Elle voit des choses derrière ses yeux ».

Lorsqu'elle décrit le chauffeur, elle le montre comme se cantonnant à une connaissance utilitaire et scientifique des choses. Il est fixe dans ses opinions, ne doute pas et ne remet pas les choses en question. Il n'écoute pas la vagabonde. La femme, elle, regarde le monde et le redécouvre avec émerveillement, comme à son origine. Elle a un amour d'ordre général. Elle voit la totalité dans une partie du monde : le destin de la terre entière dans les collines de Beauce. Elle est dépourvue de toute pensée politique si ce n'est d'une forme d'espoir en la perte du monde. Le vocabulaire de la vision est de nouveau utilisé à ce titre-là : « Depuis longtemps elle regardait sans voir. Et puis, ce jour-là, elle a vu²⁰⁸. » ; « elle a vu : La complicité entre le patronat et le prolétariat. Leur peur identique. Leur but identique. Leur même politique : retarder à l'infini toute révolution libre²⁰⁹ ». L'expression « elle a vu » est répétée trois fois dans le passage en question. Ce moment apparaît comme étant celui d'une prise de conscience : celle de la perte de croyance en le communisme.

Au-delà de l'ouverture à l'imaginaire qu'apporte le champ lexical autour de la vision, c'est toute une dimension politique qui se déploie. Pour Duras comme pour la vagabonde, « la clarté s'est obscurcie²¹⁰ ». Cette idée-là sera répétée plus tard dans le film : « La clarté des mots s'est obscurcie. On ne lit plus rien. On ne voit plus rien. Rien. révolution. Lutte de classes. Dictature du prolétariat : Rien²¹¹. » Il n'y a plus d'espoir en le monde, si ce n'est de revenir à une origine du monde. Cette phrase fait écho avec l'obscurité des deux lieux, que ce soit dans la chambre noire ou dans la cabine du camion. Duras décrivait plus tôt dans le film, le chauffeur et la femme, « enfermés dans la cabine, comme menacés par la lumière extérieure ». Cette phrase fait référence au lieu où sont Duras et Depardieu, coupé.e.s de toute lumière. Même lorsqu'il fait jour à l'extérieur, un rideau empêche la lumière naturelle de rentrer. Cela renforce l'idée que la lumière extérieure agit comme une menace. Plus largement, quand Duras parle de clarté des mots obscurcie, elle semble désigner le fait que le patronat et le prolétariat ont pour

²⁰⁷ L'homme est caractérisé par un aveuglement au monde, qui est, pour Duras, une conséquence du communisme.

²⁰⁸ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.45.

²⁰⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.44.

²¹⁰ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.32.

²¹¹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.68.

elle, la même politique : celle d'éviter toute révolution²¹² et que les mots « révolution », « lutte de classes », « dictature du prolétariat » ont perdu de leur sens. Lorsqu'elle fait référence à la lumière comme menace, elle semble alors accuser le communisme.

Duras : « J'ai l'impression que vous et moi aussi, sommes comme menacés par cette même lumière dont ils ont peur : la crainte que d'un seul coup s'engouffre dans la cabine du camion, dans la chambre noire, un flot de lumière, voyez... La peur de la catastrophe : l'intelligence politique²¹³ »

Le jeu sur nos attentes de spectateurices

Le film s'ouvre sur un mouvement de panoramique qui prend fin sur un camion bleu à l'arrêt. Le plan nous permet d'avoir une vision large du camion, centré dans le cadre. S'ensuit un deuxième plan où le camion, de face, démarre. L'intérieur du camion est trop sombre : on discerne un homme, sans réellement voir qui conduit.



Fig. 169 à 172 : L'introduction du titre du film et le camion qui prend la route

²¹² « Et puis un jour elle a vu : La complicité entre le patronat et le prolétariat. Leur peur identique. Leur but identique. Leur même politique : retarder à l'infini toute révolution libre. »

DURAS Marguerite, *ibid.*, p.44.

²¹³ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.41-42.

Le fait de voir un camion au début, avant l'introduction du titre, nous conduit à l'identifier comme étant « le » camion dont il va être question dans l'histoire. Le titre apparaît d'ailleurs juste après que le camion ait démarré et s'inscrit dans le prolongement de son mouvement (il survient quand le camion quitte le cadre au niveau du bord droit). Dans ce même plan, une flèche est présente au premier plan sur le rond-point : elle pourrait nous indiquer le chemin que va suivre le camion, sorti du cadre par la droite. Mais le plan dure et on le voit rentrer de nouveau dans le cadre, droite cadre, pour faire le tour du rond-point avant d'obliquer. Cette surprise-là dans la trajectoire du camion va de pair avec le fait que le film va prendre une tournure différente de nos attentes. Le mouvement du camion peut rappeler, dans la perspective du jeu auquel nous sommes invité.e.s, le mouvement d'un manège, comme si on repartait pour un tour. Duras laisse durer ce premier temps où l'on voit un camion se mettre en marche, justement pour troubler nos attentes et nous induire en erreur. Elle joue avec nous à ce niveau : car à ce moment-là, nous pouvons sûrement penser que l'histoire entière va être véritablement filmée à l'intérieur du camion. Nous sommes ramenée.e.s à une réalité différente, lorsque nous découvrons, Depardieu puis Duras, attablé.e.s dans un intérieur sombre. Ce début apparaît comme une forme de prologue avant que la femme ne monte dans le camion.

Nous sommes ensuite embarqué.e.s par la fenêtre du camion : on y découvre un extérieur, morne. Et la voix de Duras sur cette vue : « ç'aurait été une route, au bord de la mer²¹⁴. ».



Fig. 173 : Première vue du camion, sur laquelle la voix de Duras apparaît en off

Nous assignons les travellings latéraux sur les paysages, à des vues du camion, en raison de la hauteur de la caméra et du fait qu'ils sont réalisés le long d'une route. Les images à travers le camion nous montrent des paysages dénués de couleurs, tantôt déserts, tantôt industriels ou en chantier. La voix de Duras fait référence à une route au bord de la mer. Nous ne la voyons pas

²¹⁴ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.10.

(le premier plan de l'image ne correspond pas au paysage auquel elle fait référence). Mais nous pouvons imaginer la mer plus loin, derrière : cela ouvre notre imaginaire. Duras joue de nouveau avec nos attentes. Elle nous place dans un éveil particulier pour tous ces moments de déconnexion, c'est-à-dire les moments qui ne correspondraient pas complètement à ce qui nous est raconté. Cela nous met d'autant plus dans une situation propice à nous détacher de ce que nous voyons et entendons, de manière à faire travailler notre imagination. Ces moments nous rapprochent aussi de la manière qu'a la vagabonde de voir, la totalité du monde dans tout.



Fig. 174, 175 : Des plans du camion tournés à Auchan dans les Yvelines. La voix de Duras sur ces plans : « c'est là qu'elle aurait commencé à regarder le paysage. La mer au loin »

Marguerite Duras fait référence à ce moment-là particulier, lors de son entretien avec Michelle Porte dans son livre *Le Camion* : « Le plan tourné à Auchan, dans la zone industrielle de Plaisir, de nuit, bleu, on dirait de l'eau, je le vois comme un plan sous-marin. C'est le lieu d'où vient la femme du camion. C'est le lieu de l'absolue platitude, un lieu mortel, qu'est Plaisir, les Yvelines²¹⁵ ». Dans les Yvelines, la dame du camion voit la mer.

Duras joue aussi sur nos attentes sonores. Par exemple :

Duras : « Il y aurait eu de la musique. Et on aurait vu que la musique entendue dans le film était dispensée par la radio du camion²¹⁶. »

Lorsqu'elle affirme qu'« il y aurait eu de la musique », nous faisons tout d'abord le lien avec la musique que l'on a entendue au préalable dans le film, que sont les variations Diabelli de Beethoven ainsi que le thème de Diabelli. Toutefois, Duras précise juste après qu'« on aurait vu que la musique entendue dans le film était dispensée par la radio du camion ». Or, la musique

²¹⁵ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.128.

²¹⁶ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.14.

est mixée à un niveau fort, extra-diégétique et n'a absolument pas une texture sonore de radio, ce qui correspond donc partiellement à ce qu'elle raconte.

Par la suite, nous apprenons que le camion de l'histoire racontée par Duras aurait été bleu - ce qui correspond à la couleur du camion que nous voyons rouler. Or, elle nous a dit plus tôt que le film aurait été en noir et blanc. Nous n'aurions ainsi pas pu percevoir la couleur du camion.

Le vide dans le camion comme espace de jeu à réinvestir

Le camion dans le film est l'endroit où se passe l'histoire. Il ne transporte pas les personnages qui en sont absents, comme nous le montreras d'ailleurs concrètement un plan du film, où la caméra rentre à l'intérieur du camion, vide. Le mouvement du camion tout au long du film assure une continuité entre les différents moments de dialogue lus par Duras et Depardieu. Il continue d'avancer, au même titre que l'histoire. Elle commence d'ailleurs lorsqu'il se met en mouvement - lorsque monte la vagabonde, et se termine quand le camion s'arrête et que la vagabonde descend. Le mouvement du camion est intimement lié à celui de la vagabonde sur les routes et au déroulement de l'histoire. Duras affirme lorsque celle-ci descend, en parlant des deux personnages, qu'« ils n'auraient pu exister qu'en raison l'un de l'autre. L'histoire s'est donc arrêtée ». Des flèches ouvrent (nous avons parlé de ce moment où le camion dévie sa route, au niveau d'un rond-point) et ferment le film. Un panneau indique même, écrit, le mot « Sortie ». Vers la fin du film, nous pouvons trouver un plan similaire au plan du rond-point du début du film. Il ne s'agit pas du même rond-point, mais ces deux plans se font écho entre eux.

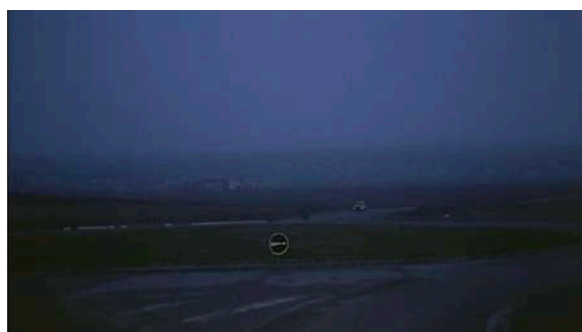


Fig. 176, 177 : La fin du mouvement du camion, fermeture du film

Le mouvement du camion est lié à l'histoire ; il transporte sur les routes des Yvelines la voix de Duras. Pour reprendre une expression de Duras, c'est alors comme si le camion transportait le texte : il transporte l'histoire, il en est le contenant et assure sa continuité, son mouvement.

Duras s'exprime en effet à ce sujet dans l'entretien avec Michelle Porte : « Nous sommes dans un lieu identique, rigoureusement identique. L'endroit fermé de la cabine, c'est le premier enfermement du film, c'est là où se fait l'écrit. Le deuxième enfermement, celui de la chambre noire où je suis avec Depardieu, c'est celui où cet écrit vous est lu, révélé au public, si vous voulez. Le reste du film est vide, vide de personnages, il n'y a que cet objet, le camion qui transporte, j'allais dire le texte²¹⁷. »

Les personnages ne sont pas figuré.e.s, au sens où iels n'ont pas de corps comme support d'existence dans le camion. Dès lors, ils existent beaucoup plus fortement dans notre imaginaire, comme des concepts. L'interprétation de la vagabonde par une comédienne aurait fixé l'imaginaire des spectateurices. Cela faisait en effet partie des volontés de Duras à travers ce film, de retrouver une capacité de déployer l'imaginaire qui aurait été perdu, selon elle, dans le cinéma, par rapport à la littérature. On y regagne en effet quelque chose de la liberté de la lecture, de s'imaginer et de se représenter, dans nos têtes, les personnages. Duras s'exprime à ce sujet : « Elle existerait avec moins de force si elle était *figurée* par une actrice. Dans un film, où elle n'est plus personnalisée, elle existe avec infiniment plus de force. [...] Je suis sûre que les gens qui auront vu *Le camion* verront la femme du camion un peu partout. [...] Oui, elle est tout le monde. C'est ça peut-être une des ouvertures : elle n'est pas représentée, il n'y a pas de représentation²¹⁸. » Lorsque nous voyons vers la fin du film, des silhouettes se dessiner, marchant au bord des routes, alors que la vagabonde va descendre dans peu de temps, nous la projetons sur ces silhouettes.

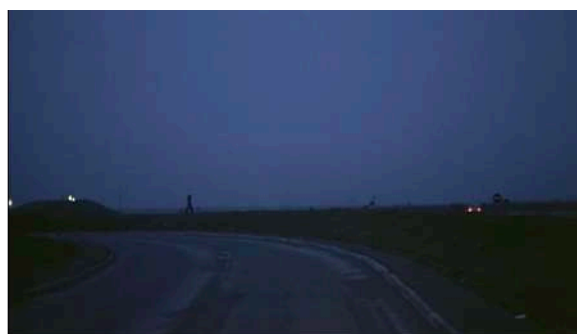
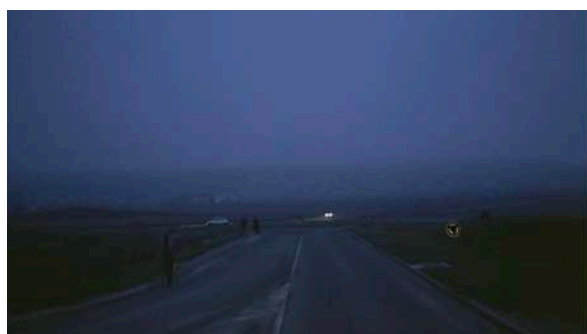


Fig. 178, 179 : Silhouettes de possibles vagabondes

²¹⁷ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.104.

²¹⁸ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.100.

Le premier plan à gauche survient au moment où Duras énonce les personnes qui auraient reconnues la vagabonde : « Par exemple une serveuse, dans un routier, à la tombée de la nuit, qui l'aurait reconnue...Ou bien un usager de la route qui l'aurait reconnue. » Le fait que nous soyons à l'intérieur du camion, de nuit et que nous voyons des silhouettes errer, nous aide à y projeter de possibles vagabondes, peut-être celle du film. Contrairement à ce qu'affirme Duras, la vagabonde est belle et bien représentée. L'enjeu pour Duras est de ne pas fixer la représentation. C'est de pouvoir voir la vagabonde partout, dans toutes les femmes qui errent au bord de la route. En cela, elle existe avec d'autant plus de force, comme un concept universel. C'est seulement à la fin du film que nous avons des informations sur le physique de la femme - malgré le fait qu'on sache dès le début que c'est une femme d'un certain âge.

Depardieu : « Comment serait-elle ? Comment est-elle ? »

Duras : « Petite, maigre, grise, banale [...] elle est invisible²¹⁹ »

Le fait que cette description survienne à la fin nous a permis d'imaginer au préalable et dans nos esprits, cette femme.

II. L'évolution des statuts de Duras et Depardieu : Duras comme substitut de la vagabonde et Depardieu du camionneur

C'est parce que Duras nous place justement dans une posture où nous sommes amené.e.s à ne pas regarder les images ou entendre les sons strictement pour ce qu'ils sont, que les statuts de Duras et Depardieu, en apparence évidents, s'avèrent par la suite plus ambigus.

L'entremêlement progressif des matériaux du film et par conséquent, des personnages avec Duras et Depardieu

Lorsque nous découvrons Duras et Depardieu pour la première fois, feuillets à la main, Duras joue avec leur notoriété, sur le fait qu'on les reconnaît tout d'abord comme étant Duras et Depardieu. Le générique de début abonde en ce sens : il y est écrit, « Le Camion, avec Gérard

²¹⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.65.

Depardieu et Marguerite Duras ». Leurs noms n'y sont alors pas rattachés avec ceux de personnages.

Dès lors qu'elle fait référence, au conditionnel, à un film qui aurait existé, mais qu'elle nous lit : cela l'installe aussitôt comme narratrice et Depardieu, comme spectateur de cette parole. Elle lui lit - et à nous spectateurices aussi, un scénario du film qu'elle aurait fait. Le fait que ce soit lu et non joué l'ancre dans son statut d'autrice, de réalisatrice, dans la mesure où elle nous conte l'histoire qu'elle a écrite. Elle s'affirme donc comme étant celle par laquelle le conte se déploie, celle à l'origine de l'histoire. Nous verrons que c'est progressivement au fil du film que son statut, tout comme celui de Depardieu, deviennent plus ambigus, notamment à travers différents basculements détaillés ci-dessous.

1er temps : l'introduction au film hypothétique dont parle Duras avec Depardieu²²⁰

Le premier temps du film nous présente deux espaces comme étant séparés : les vues du camion et la chambre noire. La musique extradiégétique n'apparaît que sur les plans du camion. Elle fait partie alors de l'histoire hypothétique. Le seul point commun à ces deux espaces : la voix de Duras, en *off*, qui s'étend sur des vues du camion. Cette voix intervient alors à des moments silencieux - c'est-à-dire sans musique. La voix de Duras se chevauche sur la vue du camion ; démarre ensuite la musique de Beethoven, seulement quand sa voix a disparu. Au départ, les rôles de Depardieu comme comédien et Duras comme réalisatrice-autrice sont clairs. Jusqu'à là, Depardieu pose des questions, en *in* toujours, et demande principalement des précisions à Duras. Cette situation de la femme qui parle majoritairement et de l'homme qui pose les questions sera par la suite similaire à celle de l'histoire entre la dame du camion et le chauffeur. Un parallèle se tissera entre deux situations d'écoute semblables.

2e temps : le passage du silence à la parole²²¹

La première relation des deux personnages dans le camion est silencieuse, comme le souligne Duras dans le film²²². Alors que nous avons au préalable une séparation distincte entre la

²²⁰ Minutage dans le film : du début jusqu'à 12:08.

²²¹ Minutage dans le film : à 12:08.

²²² « Le silence du début du film aurait représenté la première relation entre les personnages. Relation lointaine, presque indifférente, machinale »
DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.16.

musique de Beethoven et la voix de Duras, *off*, sur des prises de vues du camion, lorsque la femme commence à parler, cette séparation se brise, au moment où s'amorce le dialogue dans le camion. Jusque-là, ces deux éléments étaient complètement distincts. Duras dit, sur la musique : « c'est là qu'elle aurait commencé à parler », liant dès lors la musique avec le personnage et plus particulièrement avec la parole de la vagabonde. Lorsqu'elle se met à chanter, cela s'accompagne quasiment à chaque fois de variations musicales, à l'exception d'une fois. Une première occurrence du chant survient lors d'une reprise de musique du thème de Diabelli, après que Duras ait dit « Et puis, elle chante²²³ ». La musique assure la continuité du chant de la vagabonde. A la deuxième occurrence²²⁴, la musique s'arrête lorsqu'il est dit qu'elle chante. Cela survient à un moment où elle parle de la fin du monde, ce qui donne un aspect plus grave au chant. Il ne s'agit alors plus du thème de Diabelli, mais du mouvement 29 des variations de Beethoven sur le thème de Diabelli, qui a un aspect beaucoup plus grave et lourd. A la troisième occurrence²²⁵, la musique apparaît après que Duras ait dit qu'elle chante (toujours le mouvement 29 de Beethoven). A la quatrième occurrence²²⁶, il n'y a plus de musique : « Elle chante. Elle a cessé de chanter ». C'est la première fois qu'il nous est signalé qu'elle arrête de chanter. Le fait qu'il n'y ait pas de musique qui accompagne le chant contrairement aux moments précédents accentue la gravité de ce chant qui cesse, face à la menace de la fin du monde. A la cinquième occurrence, elle chante de nouveau et la musique redémarre. Le chant et la parole de la vagabonde entretiennent un lien étroit avec la musique du film. Lorsque la vagabonde se met à parler, opérant ainsi une première rupture avec l'état de silence lui précédant, la voix de Duras se mêle alors à la musique.

La femme parle notamment de ce qu'elle voit dehors. Lorsque Duras prend la parole pour citer les répliques qu'aurait dites cette femme, elle introduit ses propos par la troisième personne du singulier : « elle ». Elle utilise systématiquement, à ce moment-là du film, le discours indirect : « elle dit ». Cet usage-là est ambigu, car même si le pronom « elle » semble désigner la femme, en même temps c'est Duras qui parle et dit ses répliques. Le « elle » désignant la dame du camion s'aligne alors avec la personne de Duras, les deux voix s'entremêlant : voix de la personne de Duras et voix du personnage.

²²³ T.C. du film : 07:28 et p.13 dans le livre *Le Camion*.

²²⁴ T.C. du film : 18:48 et p.21 dans le livre *Le Camion*.

²²⁵ T.C. du film : 47:55 et p.46 dans le livre *Le Camion*.

²²⁶ T.C. du film : 54:41 et p.52 dans le livre *Le Camion*.

*3e temps : les espaces s'entremêlent*²²⁷

Au début du film, le lieu de chambre noire - où sont narrés le film imaginé, et le lieu du camion - contenant de l'histoire était nettement séparé. Progressivement, se met en place un glissement de l'espace du dehors à l'espace du dedans. Tout d'abord la musique, qui caractérisait les moments du camion, vient se superposer avec les images de Duras et Depardieu dans la « chambre noire », comme si elle empiétait sur cet espace-là.

Nous voyons ensuite, une seule fois dans le film, l'intérieur du camion, à l'arrêt. On associe alors cet intérieur, au camion de l'histoire, que nous suivons depuis le début.

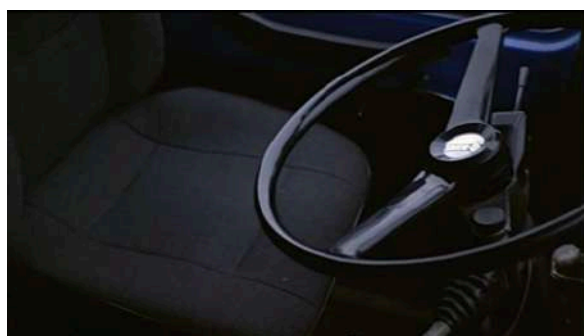


Fig. 180, 181 : La place du conducteur et l'arrière du camion

Voix off Duras : « Elle parle encore. Elle dit : vous transportez quoi ? »

Voix off Depardieu : « Je ne sais pas. Des colis tout faits. C'est pour être embarqué. »

Voix off Duras : « Pour où ? »

Voix off Depardieu : « Je ne sais pas²²⁸ ».

Il s'agit de la première occasion où Depardieu commence à lire l'histoire et ne pose plus seulement des questions. Au moment où Depardieu dit la réplique « je ne sais pas », la caméra rentre dans le camion. Il n'introduit pas sa phrase par « il dit » ou « il répond », comme il le fera par la suite. La caméra explore l'intérieur : elle part de la place du camionneur pour montrer l'arrière du camion puis se dirige vers la place de la passagère. La cabine intérieure du camion est obscure, l'exposition de l'image étant faite majoritairement sur l'extérieur. On voit à peine la place de la passagère. Lorsque Duras lit la réponse de la vagabonde, elle n'introduit alors plus par « elle dit », de même pour Depardieu. À ce moment-là précis du film, à l'intérieur du

²²⁷ Minutage dans le film : à partir de 21 minutes 44 dans le film pour le thème de Diabelli qui vient se superposer aux images de la chambre noire, sinon à 37 minutes du film quand la caméra rentre dans l'intérieur vide du camion.

²²⁸ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.37-38.

camion, leurs voix coïncident complètement avec celles des personnages. Ce moment pilier dans la construction du dispositif nous amène à projeter les corps de Duras et de Depardieu, à l'intérieur du camion. Duras dit d'ailleurs peu de temps avant dans le film, en parlant du camion : « c'est lui qui nous aurait porté²²⁹ », pouvant désigner par « nous », Depardieu et elle, mais la formulation reste ambiguë, car elle pourrait aussi bien désigner les spectateurices du film imaginé. Elle joue sur cette ambiguïté.

Puis, de nouveau, Duras reprend la formulation « elle dit ».

Une femme, un homme, condition nécessaire du dispositif du film

À partir du moment où les voix de Duras et Depardieu se sont confondues avec celles des personnages, à l'intérieur du camion, iels se répartissent plus distinctement les rôles. Duras lit majoritairement ce qui concerne la femme et Depardieu, l'homme. C'est principalement sur cette différence de sexe que s'opère l'ambiguïté principale du film. En effet, cela est possible, car que ce soit dans la chambre noire ou dans le film imaginaire, il y a un homme et une femme. S'il y avait eu une comédienne, en face de Duras, que l'histoire avait toujours été sur un homme et une femme, nous n'aurions pas projeté les personnages de la même manière sur les deux actrices. Cela a aussi à voir avec le nombre des personnages : deux dans la chambre noire, deux dans le camion dont l'existence est clairement définie. En effet, Duras fait référence, au tout début de l'histoire racontée, à un deuxième chauffeur qui dormirait tout le long du voyage. Cette situation du deuxième chauffeur qui dort est nécessaire pour que le dispositif fonctionne et que l'histoire se centre sur la relation entre le chauffeur et la dame du camion. Il s'agit bien d'un récit à deux voix : celles de Duras et Depardieu autant que celles des personnages imaginaires. Le fait que les personnages ne soient pas non plus nommés va dans ce sens, car cela permet de projeter « il » sur Depardieu et « elle » sur Duras. Ce dispositif repose donc sur une différence sexuée entre les personnages, dans une perspective essentialiste chez Duras. Plus largement, cela participe au contraste qui se dessine progressivement entre les deux personnages : il est un homme, elle, une femme et pour Duras, iels ne voient pas, de ce fait, le monde de la même manière. Elle parle d'amour et de poésie, lui de politique. Elle ne sait pas, il sait. Duras l'indique d'ailleurs dans le film : « Leur disparité aurait été l'objet même du film et leur enfermement dans la cabine du camion, l'espace premier ».

²²⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.34.

Duras : « Il n'y avait rien là où vous êtes montée, rien à perte de vue ? Alors ? Qui êtes-vous ? Il attend la réponse. »

Depardieu : « Il attend la réponse ».

Duras : « Oui. Elle répond : Je ne sais pas vous répondre. Votre logique m'échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble²³⁰. »

L'ambiguïté progressive qui naît dans le film implique que Duras et Depardieu se confondent, du moins ponctuellement, avec les personnages qui « auraient été » ceux du film. D'une part, Depardieu était le camionneur que Duras avait en tête initialement quand elle pensait encore faire figurer les personnages par des comédien.ne.s. D'autre part, Duras correspond à la description faite de la vagabonde : une « femme d'un certain âge²³¹ », « petite. Maigre. Grise. Banale²³². » Iels agissent comme des substituts des personnages, même s'iels ne les remplacent pas complètement. Comme pour échapper à cette règle-là et encore jouer avec nous spectateurices, iels intervertissent ponctuellement les personnages et Duras lit ce que l'homme aurait dit.

Lorsque Michelle Porte interroge Marguerite Duras sur ce qui la lie, elle et Depardieu, avec les personnages du film, cette dernière en reconnaît la proximité. Toutefois, elle n'affirme jamais qu'elle est complètement la dame du camion et Depardieu le camionneur.

Michelle Porte : « Cette histoire, vous la proposez à Depardieu qui est donc comme un substitut du camionneur : le camionneur écoutant la femme parler et lui Depardieu vous écoutant lire l'histoire. »

Marguerite Duras : « [...] il a toujours été depuis le premier jour le camionneur éventuel²³³. »

Michelle Porte : « La dame du film, c'est l'écrivain ? On dit : « Chaque soir, elle arrête une auto et raconte sa vie à qui se trouve là, chaque soir pour la première fois, elle est plus ou moins écoutée, mais peu lui importe. » C'est l'écrivain ? »

Marguerite Duras : « C'est une collègue. »

Michelle Porte : « Mais on a souvent l'impression que c'est une collègue très proche, que c'est vous aussi, la dame du camion ? »

²³⁰ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.62.

²³¹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.12.

²³² DURAS Marguerite, *ibid.*, p.65.

²³³ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.88.

Marguerite Duras : « Oui, mais moi comme le reste²³⁴. »

Nous pouvons comprendre la dernière phrase prononcée par Marguerite Duras de la manière suivante : elle affirme tantôt un lien entre elle et la vagabonde, tantôt elle ne la fixe pas non plus, dans nos imaginaires, comme étant Marguerite Duras. Cette femme qui n'a pas d'identité, elle peut être autant Duras que tout le monde. Le fait de la garder imaginaire - à imaginer, lui donne d'autant plus de force dans nos esprits.

Le film fictif est à inventer partiellement, par les spectateurices, à partir des matériaux du film. Nous nous retrouvons impliqué.e.s dans le processus créatif de fabrication du film, au coeur des intentions de Duras, comme si nous interprétions nous-mêmes la vagabonde - j'entends interpréter non pas au sens de jouer, mais au contraire de donner du sens, d'appréhender.

Des liens biographiques entre Marguerite Duras et la vagabonde : « Tout le jeu consiste à parler de soi en disant elle²³⁵ ».

Au-delà du dispositif que Duras met en place dans son film et qui évolue graduellement jusqu'à ce que les deux lieux ou séries d'images du film s'entremêlent, elle dresse de nombreux éléments autobiographiques, qui, si l'on connaît la vie de Duras²³⁶ et son œuvre artistique²³⁷, nous interpellent aussitôt. Elle semble alors partager, avec la dame du camion, quelques moments de vie commune. Il y a tout d'abord une référence évidente au film qu'elle a écrit avec Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*, puisque Depardieu en prononce même les mots « Hiroshima Hiroshima²³⁸ », expression qui revient de nombreuses fois dans le film de Resnais. Duras continue à ce sujet : « Son corps à elle était son corps à lui, indissociables²³⁹ ». Cela peut évoquer la séquence d'ouverture d'*Hiroshima mon amour* où des corps s'entremêlent, s'enlacent, sans que l'on ne sache quel corps est à qui. C'est parce que le film repose autant sur

²³⁴ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.126.

²³⁵ ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*, op.cit., p.263.

²³⁶ Notamment ses liens avec le Parti Communiste Français, que nous allons détailler plus bas dans cette analyse.

²³⁷ Elle a notamment co-écrit le scénario d'*Hiroshima mon amour* avec Alain Resnais. Elle a écrit de nombreux livres tels que *L'amant*, *La douleur*, *Le ravissement de Lol V. Stein*, *La pluie d'été*, *Moderato cantabile*, etc.

²³⁸ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.30.

²³⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.30.

un principe de déploiement de l'imaginaire, que cela nous permet de faire affleurer dans nos esprits et à ce moment-là, de nouvelles images, qui sont celles d'*Hiroshima mon amour*.



Fig. 182, 183 : Plans de l'introduction d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, co-écrit avec Marguerite Duras

Plus loin, Duras, parlant toujours de la dame du camion : « elle aurait parlé aussi d'une ville qu'elle aurait habitée dans son enfance. Loin du pays français²⁴⁰. ». L'endroit est dit « tropical ». « Elle dit : il y a un fleuve. Elle dit s'en souvenir avec une précision éblouissante²⁴¹ ». Cela n'est pas sans rappeler l'enfance de Marguerite Duras en Indochine et le fleuve du Mekong qu'elle traversait pour aller à Saïgon (ce qui est notamment l'histoire du livre qu'elle a écrit : *L'amant*, justement inspiré de son enfance et adolescence en Indochine, bien que ce fleuve hante son œuvre au-delà de *L'amant*).

Duras partage aussi avec la vagabonde, le rapport nihiliste au monde : « que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique », à l'époque où elle fait *Le camion*, tant sur le plan politique que dans son rapport avec le cinéma. Elle conçoit en effet un cinéma nihiliste et autodestructeur, comme elle l'écrira également dans l'un des textes de présentation du *Camion* : « Que le cinéma aille à sa perte, c'est le seul cinéma. / Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique²⁴². » D'emblée dans ces deux phrases, par leur construction similaire, sont mises au même niveau une conception nihiliste du monde²⁴³ et du cinéma. La

²⁴⁰ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.35.

²⁴¹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.35.

²⁴² DURAS Marguerite, *ibid.*, p.74.

²⁴³ Duras explique plus tard, en 1983, lors d'un entretien avec Dominique Noguez : « La perte n'est pas la mort. C'est un brassement de population. C'est un même magma, c'est retourner à l'origine des choses. [...] la perte du monde, c'est que le monde se répande, c'est que l'égalité se répande, que le sort commun deviennent vraiment commun », ce à quoi Dominique Noguez répond : « Vous savez, je crois bien qu'en 77, on n'interprétait pas exactement comme ça ce que vous aviez dit, enfin, cette phrase de la femme du Camion. » [...] c'est vrai que le contexte de 1977 portait les lecteurs et les spectateurs du *Camion* à interpréter d'une façon totalement pessimiste,

dame du camion répétera d'ailleurs deux fois cette phrase : « Que le monde aille à sa perte, c'est la seule politique²⁴⁴. », puis, peu de temps, avant de descendre du camion : « Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte²⁴⁵ ». La répétition des termes « qu'il aille à sa perte » en fait une envie pressante, une hâte que la société aille à sa perte, ce qui constitue en soi un motif d'espoir, malgré l'apparence désespérée du propos de la fin du monde.

Il faut remettre ces propos dans le contexte de réalisation du *Camion*. En effet, Duras adhère au Parti Communiste Français en 1944. Elle y fait rentrer Robert Anthelme (son mari) et Dyonis Mascolo (son amant et futur mari). Elle cachait notamment le fait qu'elle était écrivaine, qu'elle était une intellectuelle. Elle investit l'endroit où elle habite avec Robert Anthelme comme lieu de rencontres et de discussions avec de nombreux.se.s intellectuel.le.s et critiques de l'époque. Des désaccords avec l'orientation officielle du PCF surviennent dès 1948. Pour avoir soi-disant tenu des propos outrageux à propos d'autres membres du parti, elle est exclue, ainsi que d'autres membres tels que son mari et son amant. Elle vécut cette exclusion comme très violente. Elle fut notamment qualifiée d'anti-communiste. Elle se désengage par la suite complètement du PCF. En 1977 lorsqu'elle réalise *Le Camion*, elle parle donc avec ce vécu-là, qui l'a amenée à ne plus croire en le communisme. Lorsqu'elle parle de la dame du camion, elle parle en réalité beaucoup d'elle. La source de la désespérance des propos de la femme est cette même désillusion du parti communiste : « Elle aurait subi cette omnipotence-là, ce règne d'une classe posée en principe comme décidant du sort de toutes les classes ». Plus d'espoir, d'où le nihilisme. Duras parlait du Parti Communiste Français comme méprisant les réactionnaires, les écrivain.e.s, les intellectuel.le.s. La classe qu'elle désigne plus haut, est clairement celle du communisme. Pour la dame du camion, le communisme est terminé : « Karl Marx c'est fini²⁴⁶ ».

Un dernier élément qui relie certains moments du *Camion*, avec des obsessions, des thèmes qui travaillent beaucoup l'œuvre de Marguerite Duras²⁴⁷, est la possible allusion aux camps de concentration. Il s'agit de quelque chose déjà écrit dans le texte *Le Camion* qui date

voire nihiliste, ce propos de la femme du *Camion*. Et ce que vous venez de dire prouve que c'est, au fond, tout à fait différent. Vous interprétez la perte d'une façon tout à fait différente. »
DURAS Marguerite et NOGUEZ Dominique, *La couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Éditions Benoît Jacob, 2001, p. 149-151.

²⁴⁴ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.25.

²⁴⁵ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.67.

²⁴⁶ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.47.

²⁴⁷ Son mari Robert Anthelme est déporté en 1944. Elle écrira *La Douleur* après son arrestation.

de 1977, ce qui montre que c'est une question qui la travaillait lors de la réalisation de ce film²⁴⁸. En effet, il y est écrit : « M.D. et G.D. se taisent longtemps, comme s'ils étaient exténués tout à coup par la vision du plan précédent : les trains du voyage juif²⁴⁹ ». Nous avons vu au préalable des vues du camion avec des trains qui défilent en arrière-plan. Chez une cinéaste hantée par la question des camps²⁵⁰, on pense alors aux trains de la seconde guerre mondiale. Duras parle à ce moment-là d'Abraham, l'enfant juif, disant que la dame du camion l'aurait peut-être inventé. Le plan sur les trains se fait sans musique, ce qui est suffisamment rare dans le système du film pour qu'il dénote. Il y a donc d'abord un long silence, auquel succède la voix de Duras parlant d'Abraham. Puis, la musique reprend, dans une tonalité assez grave (il s'agit de la variation 29 de Beethoven sur le thème de Diabelli). Nous découvrons Duras et Depardieu, comme marqué.e.s par cette vision. Ils ne repartent pas tout de suite et laissent un réel temps de pause, ce qui donne de nouveau de la valeur à ce moment-là.

Quelques autres références aux camps ponctuent le récit du *Camion*, en sous-texte, c'est-à-dire comme possible piste de compréhension de certains moments (mais peut-être pas la seule, car ces moments restent ambigus). À plusieurs reprises dans le film, des mots décrivent un ailleurs assez vague, qui pourrait en effet être celui des camps de concentration.

Depardieu : « On ne pouvait pas savoir avant d'y aller que c'était vide. Avant de faire une chose, comment savoir que ce n'était pas la peine de la faire... ? Ceux qui n'y sont pas allés, est-ce qu'ils le savent ?²⁵¹ »

Depardieu : « Quand elle monte dans le camion, le principal est donc atteint ? »

Duras : « Oui. Du fait qu'ils se trouvent enfermés dans un même lieu, pendant un certain temps, incarcérés, voyez, verrouillés, dans un même lieu, un certain temps, le principal est atteint²⁵². »

²⁴⁸ Marguerite Duras dit dans l'entretien avec Michelle Porte, dans son ouvrage *Le camion* : « Quand le chauffeur lui demande qui elle est, elle dit qu'elle ne sait pas répondre à sa question. Elle dit : « Si on me demande qui je suis, je me trouble, je ne sais pas vous répondre. » Donc elle est posée comme quelque chose qui se refuse à être cernée. A un autre moment, elle dit qu'elle sait savoir ne pas exister, en détenir une certaine preuve, elle dit : « comment dire, intérieure, interne », et elle dit : « c'est depuis que j'étais là-bas », on ne sait pas si c'est les camps de concentration, ou les Yvelines. J'ai moi-même ce sentiment, de ne pas exister. »

DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p. 123.

²⁴⁹ DURAS Marguerite, *ibid.*, p.57.

²⁵⁰ Elle a écrit notamment *La douleur*, livre largement autobiographique, qui relate la douleur qu'elle vécut lors de l'attente du potentiel retour de son mari des camps de concentration. Elle a écrit aussi d'autres textes sur cette période-là.

²⁵¹ DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, op.cit., p.32-33.

²⁵² DURAS Marguerite, *ibid.*, p.39-40.

Ce n'est sûrement pas anodin que le vocabulaire qu'elle utilise soit lié à celui d'une prison : « enfermés », « incarcérés », « verrouillés ». Le lieu décrit dans le film est un lieu obscur. Duras parle d'un enfermement à l'intérieur du camion.

Conclusion

La dame du camion est une vagabonde : elle n'existe que sur la route, le temps du film du moins – même si est émise l'hypothèse que ce soit quelque chose de récurrent, constitutif de son monde de vie. Elle n'a pas d'identité ; de même qu'elle n'est pas figurée par une comédienne à l'intérieur du camion. Duras relie dans son film, nihilisme et vagabondage, comme si la marginalité féminine permettait d'atteindre la connaissance et de renouer avec le monde, avec une sorte d'origine du monde.

Elle met en place, dès le début du film, un système qui fait appel à notre regard et à notre imaginaire. Il repose, nous l'avons vu, sur différents facteurs tels que l'utilisation du conditionnel, la mobilisation d'un champ lexical lié à la vision et à l'écoute, des contrastes entre le film *Le Camion* et le film hypothétique raconté et le vide du camion comme un espace de jeu à réinvestir. Certaines choses montrées / entendues correspondent à ce que l'on voit / entend, tandis que ce n'est pas le cas pour d'autres, ce qui nous transporte dans le film qu'elle aurait réalisé, qui existe alors d'autant plus de force dans nos esprits.

Duras met en place un dispositif, reposant sur l'entremêlement progressif des matériaux du film. Ce faisant, elle force notre imaginaire et nous amène à projeter, dans le décor vide du camion, son corps et celui de Depardieu. Duras apparaît alors comme support imaginaire de la vagabonde, et Depardieu du camionneur. Elle incarne comme malgré elle (mais c'est un choix et elle en joue) le personnage dont elle parle. Elle nous conduit à imaginer le film hypothétique, et ainsi à convoquer nous-mêmes, la figure de la vagabonde. Elle fait alors de nous les principaux.le.s interprètes de son personnage.

Duras ne voulait pas fixer la représentation de la vagabonde. Elle la garde ouverte dans nos imaginaires, afin de retrouver dans son film, quelque chose de la liberté de la littérature. La vagabonde existe plus universellement, comme un concept : on la voit partout, sur le bord d'une route ou d'un rond-point.

Dans trois des quatre films étudiés, le motif du camion revient. A-t-il à voir avec la vagabonde ? Dans *Sans toit ni loi*, les camions étaient une réelle obsession pour Varda sur le tournage, qui souhaitait sans arrêt qu'ils traversent des routes dans la profondeur des images.

Elle recherchait principalement leur présence en arrière-plan, probablement pour rajouter du mouvement, une dynamique, pour un intérêt purement plastique et photographique, d'autant plus qu'elle met en scène dans son film, un personnage constamment en mouvement (et quand Mona s'arrête, symboliquement, cela signifie la mort). Le premier véhicule dans lequel monte Mona est d'ailleurs un camion.

Dans *Je tu il elle*, Julie fait du stop et monte dans un camion, deuxième temps du film, dans lequel l'homme - interprété par Niels Arestup, lui déverse sa vie dans un monologue d'une dizaine de minutes. Le camion accompagne son mouvement d'un intérieur à un autre intérieur. Il constitue aussi un milieu en lui-même, qui protège de la nuit, comme une bulle pour les deux personnages - un autre intérieur en somme.

Dans *Le camion*, c'est le titre et l'objet principal du film. On le voit glisser sur les routes, tantôt vu de l'extérieur, tantôt pris de l'intérieur, la caméra filmant à travers ses vitres. Plus largement, le camion apparaît comme une métonymie pour dire « le camionneur » et la « dame du camion ». Il nous est présenté tout au long du film comme étant le contenant, la cabine, à l'intérieur desquels se situent les deux personnages. C'est en effet dans ce lieu que se rencontrent deux solitudes - même si elles peinent à se rencontrer. À travers la vitre du camion, il est question de la manière des personnages, de voir le monde. Iels sont réunis le temps du film, à l'intérieur de ce camion, alors que tout semble opposer, à commencer par leur sexe²⁵³, « elle » et « il ». Même s'iels partagent ce lieu-là, iels ne regardent pas le monde de la même manière.

Dans ces films d'errance, le motif du camion revient. Il a à voir avec la figure de la vagabonde, dans la mesure où les camionneurs prennent souvent des personnes en autostop et que la situation de stop est une situation récurrente dans l'errance. La représentation de la vagabonde appelle donc souvent la représentation du camion, chaque cinéaste investissant ce motif dans son film, de manière à chaque fois singulière.

Le récent *Drive my car* (2021) de Ryusuke Hamaguchi reprend un dispositif similaire au *Camion*, celui d'un homme et d'une femme se retrouvant à voyager dans un même lieu clos : une voiture. Au-delà de cette disposition similaire, et bien que les cinéastes ne l'abordent pas du tout de la même manière (Ryusuke Hamaguchi filme notamment les personnages à l'intérieur de la voiture), le film nous amène à développer notre imaginaire et peut rappeler en cela, la démarche de Duras. En effet, *Drive my car* s'ouvre sur une femme nue dans l'obscurité,

²⁵³ Duras pense à l'époque une différence de sexes, dans une perspective féministe essentialiste.

racontant à un homme dans un même lit, une histoire pendant une durée de quasiment dix minutes. La scène est formée d'un champ / contre-champ. Tous les plans sont fixes. La pénombre dans laquelle sont plongés les personnages, installe un certain mystère qui va de pair avec l'histoire et favorise l'expansion de notre imaginaire (et rappelle en cela la pièce obscure dans laquelle sont Duras et Depardieu). Nous ne verrons jamais la femme dont elle conte l'histoire dans d'extrêmes détails (il s'agit du récit d'une femme qui s'introduit chez son amant en son absence). L'histoire est laissée inachevée jusqu'à ce qu'elle soit poursuivie plus loin, par un autre personnage du film, à l'intérieur de la voiture. Le fait de ne jamais voir les personnages dont il est question dans cette histoire nous amène à imaginer visuellement les actions racontées. Nous retrouvons là quelque chose de la liberté de la littérature, d'ouvrir l'imaginaire, comme c'était le projet de Duras. La femme qui conte l'histoire est d'ailleurs écrivaine.

PARTIE IV : Une expérience pratique nourrie par l'étude des films

Introduction

Dans le cadre de ma partie pratique de mémoire, j'ai pu réaliser un court-métrage de fiction : *Vents contraires*. Je m'étais déjà intéressée au motif de la vagabonde à travers *La Glaneuse*. Ce sont des questionnements qui se prolongent de film en film, de manière différente. Je propose ici de parler de mes intentions de mise en scène dans le cadre de ce film, tant sur la mise en scène de l'errance, que sur le travail avec les comédiennes, tout en signalant les points de rapprochements de mon film avec ceux de mon corpus et en quoi il s'en distingue aussi.

J'ai pensé ma partie pratique de mémoire dans la suite de cette expérimentation pratique autour des thématiques de l'errance et du vagabondage que je travaille depuis un moment. J'avais réalisé *La Glaneuse* en région parisienne. Je cherchais à ce que l'errance de *Vents contraires* se fasse à travers de nouveaux paysages. La Bretagne constitue pour moi, un terrain propice d'expérimentation en photographie, autour de figures de solitude, errantes sur des plages. Ces espaces désertiques, à certaines saisons ou horaires de la journée, me font lier ces lieux à des narrations d'errance. Ils m'évoquent des déserts, dans lesquels se perdent des personnages, au fil de leur errance sur la plage.



Fig. 184 : Photogramme du film *Vents Contraires* : Azalée est à gauche, Lila à droite

Le film est l'histoire d'Azalée et Lila, deux adolescentes qui fuguent pour se rendre au bord de la mer. Au fil de leur errance, leur amitié se dégrade en même temps qu'elles éprouvent du désir l'une pour l'autre.

Mon mémoire explore différents degrés de distance de la réalisatrice à son personnage, à travers des choix d'interprétation, et de représentation différents. La question ne s'est pas exactement posée en ces termes-là pour mon film : en effet, je cherchais principalement à créer une proximité entre les spectateurices et les personnages du film. C'est à travers *Vents contraires* que je me suis posé la question de la place laissée aux spectateurices dans ce duo : dans quel rapport je voulais qu'iels soient à chaque séquence au fil du récit, c'est-à-dire à quelle distance des personnages, mais aussi quel espace leur donner en termes de développement de l'imaginaire ? Je souhaitais laisser chaque personne se raconter des choses singulières sur le film, tant sur la relation des personnages, les motivations ou sentiments de chacune, que sur le monde social qui les entoure, les différentes oppressions qu'elles peuvent subir, etc.

Ce projet de film est intimement lié à la particularité de la région de Bretagne : comment la lumière sculpte les paysages de bord de mer, qui ne cessent eux de varier, en fonction des marées, du temps et des couleurs. C'est dans cette perspective que j'ai souhaité filmer la relation amicale et amoureuse d'Azalée et de Lila : à travers un film climatique, c'est-à-dire qui met l'accent sur l'existence de l'environnement en tant que tel et qui, par le montage, affirme un lien entre les mouvements des éléments et ceux, émotionnels des personnages. Les éléments de la nature (la mer, les goélands notamment) sont des motifs tissés tout au long du film qui rendent compte des différents mouvements qui traversent la relation d'Azalée et Lila. J'entends par « mouvements », les variations de leur relation dans le film, qui se jouent à la fois sur le plan du désir comme des conflits dans leur amitié.

Le film rend plus particulièrement compte des émotions et de l'appréhension du monde d'Azalée, la mise en scène privilégiant principalement son point de vue sur le monde qui l'entoure. En effet, le corps d'Azalée, dans tous ses aspects est au cœur de l'histoire : les règles, la douleur, la fatigue, la joie, l'appétit sexuel.

L'histoire est structurée en trois jours. Bien que le premier jour soit assez idyllique (fugue, début du « road trip » et de l'enthousiasme en conséquence), à partir du second jour, la relation entre les deux se dégrade. Je souhaitais que les éléments extérieurs, entre autres, participent à l'idylle première puis au chaos qui apparaît progressivement. Il va y avoir au fil

du film chez les personnages, une usure, une fatigue. J'ai voulu, pour ce faire, utiliser des éléments de la région tantôt comme réceptacles, tantôt comme influences des émotions et humeurs des personnages.

I. La mise en scène de la fugue

La caractérisation d'Azalée et Lila comme fugueuses

Azalée et Lila ne sont pas réellement des vagabondes. Elles sont d'abord des fugueuses. C'est ce qu'établit la première séquence du film : on découvre Azalée en train de faire le mur. Le premier plan du film installe concrètement la situation de la fugue, par un plan fixe et large qui nous expose la narration : on est loin d'Azalée, on la voit, discrètement escalader le mur de sa maison. Elle retrouve ensuite Lila. Cette ouverture présente alors l'environnement duquel elles s'échappent, bien que notre vision en soit partielle – la nuit renforçant l'aspect mystérieux autour de ce lieu. Les appels des parents d'Azalée à plusieurs reprises dans le film seront des rappels de cette situation de fugue.

Bien qu'elles nous soient présentées comme des fugueuses, Azalée et Lila peuvent se vivre comme des vagabondes, n'ayant pas la mesure du caractère éphémère de leur fugue. Elles l'investissent comme un temps long et durable. Elles font par exemple des provisions au supermarché, ou bien lorsqu'elles découvrent la cabane, elles s'y installent et se l'approprient, comme s'il s'agissait de leur nouvelle maison, de leur lieu à elles deux. Il m'importait de filmer des moments de vie qui rendent compte d'une forme d'installation, de stabilité (elles arrêtent alors d'être sur la route, constamment en mouvement), bien qu'illusoire, pour nous faire ressentir leur la manière dont elles s'approprient l'espace et envisagent la fugue. Il y a chez elles deux une forme de déni, d'impression faussée qu'elles vont s'établir et trouver un moyen de vivre en dehors de la famille, du lycée et du monde qu'elles connaissent.

L'idée du film était de faire partager la subjectivité de ces deux adolescentes, pour qui le présent a une consistance qui engage un temps beaucoup plus long, pour un temps en réalité, objectivement court, et en même temps d'avoir une forme de recul, de distance par rapport à leur rêve. J'ai alors souhaité travailler sur le contraste entre leur perception idyllique et fantasmée de la fugue et ce qu'elle va réellement être, et essayer de créer, par la mise en scène, une différence de perception chez les spectateurices par rapport à leur perception à elles,

remettant en cause le caractère durable de la fugue. La subjectivité des personnages est ainsi médiée par mon regard de metteuse en scène, qui est un regard d'adulte sur des adolescentes. Cet enjeu-là, de donner à ressentir les émotions des personnages par leur jeu ou par la mise en scène, est à l'opposé du travail de Varda dans *Sans toit ni loi*, qui cherche au contraire à créer une certaine froideur par la mise en scène, dans notre relation avec le personnage. L'enjeu pour elle est qu'on ne la comprenne pas, quand il s'agit pour moi, que les spectateurices puissent complètement appréhender les personnages du film.

La tension entre le fantasme et la réalité : amener un contraste par la mise en scène

J'ai pensé une série d'éléments qui jalonnent le film, pour nous montrer qu'en dehors du rêve, même si elles s'entendent bien, il existe de nombreux différends entre elles. Au milieu du rêve et des moments poétiques, j'ai travaillé des ruptures. Nous avons pensé au montage, une construction qui allait dans ce sens et qui favorisait des contrastes entre les plans, entre les séquences. En voici quelques exemples.

1) Faire vivre la destination rêvée

Après leurs retrouvailles, les personnages prennent la route. Nous ne savons pas encore qui elles sont, ni où elles vont. Nous suivons leur mouvement en caméra épaule dans la nuit, alors qu'un personnage, celui au premier plan (que l'on découvrira par la suite comme étant Azalée), chantonne comme dans sa tête, de manière désynchrone à l'image, nous immergeant de ce fait dans ce départ poétique²⁵⁴. Un plan sur des étoiles vient s'immiscer entre deux plans de marche. Sur ce plan : deux voix féminines (que l'on pourra identifier plus tard comme étant celles d'Azalée et de Lila), qui échangent autour d'une destination rêvée. Lorsqu'on retrouve le plan de marche, elles ne se parlent pas et avancent en silence. La fin du dialogue arrive quand Azalée tourne la tête vers un hors-champ non montré : « J'ai bien envie de voir la mer », toujours de manière désynchrone, faisant de ce dialogue une sorte d'échange mental, rêvé entre elles deux, dans la tête du personnage d'Azalée. Ce moment-là a été construit au montage pour nous faire partager leur subjectivité : il participe à ce qu'on comprenne leur envie de partir, mettant dès lors en tension le lieu désiré qu'est l'arrivée à la mer. Jusque-là, elle nous est présentée comme

²⁵⁴ L'idée du chantonement et de ce dialogue désynchrone est venue au montage afin de nous immerger dans la mentalité du personnage qui souhaite aller à la mer.

un rêve. Alors qu'Azalée parle de son désir de voir la mer, un son de vague émerge - au moment où survient le titre, ce qui le lie de fait avec l'univers de la mer. Cela construit la mer comme le lieu désiré : avec l'enjeu de ne pas le montrer pour qu'on le découvre dans le regard des personnages, mais en même temps de nous faire vivre l'envie d'y être.



Fig. 185 : Azalée lorsqu'elle désire de voir la mer

Alors que l'on peut s'attendre à les retrouver à la mer lors de la séquence suivante (en raison de ce son de vague qui nous propulse dans cet imaginaire et d'un plan qui suit avec deux goélands volant dans le ciel), le lieu de la séquence suivante en est très différent. Nous découvrons en effet des pieds sur du béton. Ce plan amène un contraste soudain avec le rêve, montrant les personnages dans une situation d'attente : elles ne sont pas à la mer, mais seules sur la route, cherchant à faire du stop alors que très peu de voitures passent.

La liberté de Duras dans *Le camion* de Duras était nourrissante à ce sujet. Même si mon film n'engage pas le même degré de radicalité, dans la mesure où il n'y a pas de refus de la figuration comme c'est le cas dans *Le Camion*, la liberté qu'elle prend dans son film en dissociant véritablement images et sons m'a beaucoup portée. À plusieurs reprises dans le film, elle nous parle de ce qu'on entendrait - le chant de la vagabonde, la musique sortant de la radio, alors que nous n'entendons pas concrètement ces sons. Il nous revient à nous de les imaginer. Duras mentionne aussi du bruit de la mer, que nous ne voyons pas clairement, nous amenant à

l'imaginer plus loin. Cette construction de l'imaginaire au-delà de ce que l'on voit ou entend m'a notamment inspirée ce moment poétique du début du film.

Les premières séquences de *Vents Contraires* (celle du bord de route ainsi que celle du supermarché qui lui succède) ont été construites d'un point de vue narratif pour faire émerger quelques désaccords entre les personnages, accentuant ainsi dès le début leurs différences. Jusqu'à l'arrivée de la mer, elles rencontrent une série d'obstacles qui les retardent dans leur objectif. Le titre *Vents contraires* peut aussi conduire cette interprétation du film : celle de personnages qui ne sont jamais sur la même longueur d'onde. Le cadre témoigne aussi d'une dissociation entre les personnages : il y a très peu de plans dans le film où elles sont toutes les deux dans le même cadre, si ce n'est des moments majoritairement apaisés.

La mise en scène d'une bulle dans laquelle vivent les personnages

Tout au long du film, nous sommes très proches des personnages, en raison de la valeur des plans et de la caméra portée. Elles se créent une bulle à elles deux comme si elles étaient seules au monde. Les moments d'onirisme où elles sont toutes les deux participent à la création d'une bulle. Toutefois, pour ressentir la bulle, il fallait montrer tous les moments où celle-ci se casse ; il fallait donc des ruptures. C'est le cas d'une voiture qui les klaxonne au bord de la route, rompant dès lors avec leur intimité, alors qu'elles rigolent ensemble, mais aussi des appels téléphoniques des parents, ou encore dans la séquence de la voiture, de l'homme qui les réveille et qui les sort du moment rêvé. En effet, un instant poétique et intime s'instaure à partir du moment où elles sont dans une voiture (elles ont trouvé quelqu'un, à la sortie du supermarché, pour les rapprocher de leur but). Il s'agit d'un moment calme, doux, au repos, où un nouveau dialogue mental s'enclenche entre les deux. Elles sont bercées par le mouvement de la voiture, ce que l'on voit par des plans à travers la vitre qui nous témoignent de la cadence de la voiture, moment poétique accompagné de musique. La voix grave de l'homme qui conduit, sort Azalée du rêve et la ramène à une réalité.

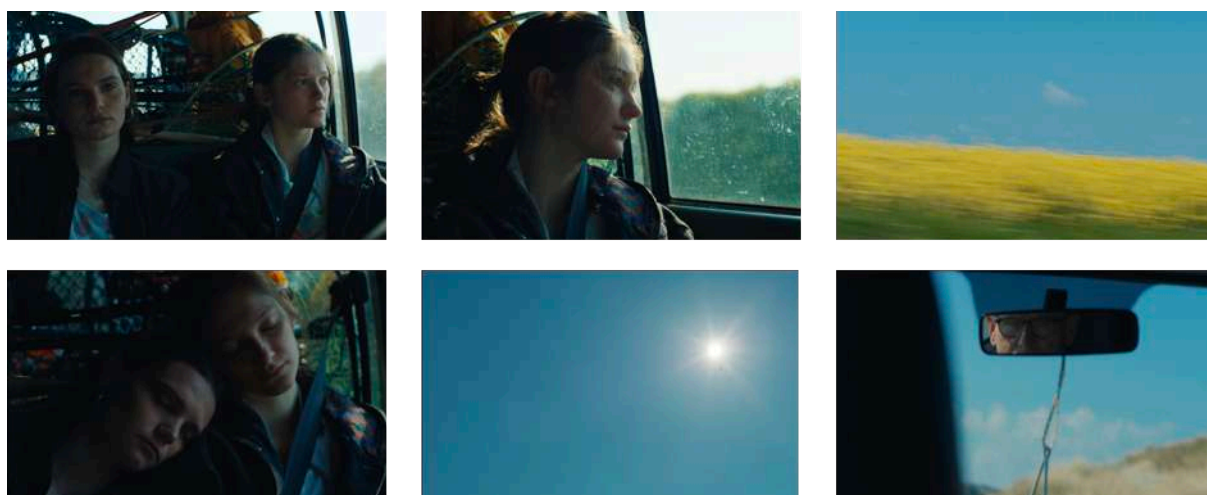


Fig. 186 à 191 : Séquence dans la voiture

Toutes les ruptures de cette bulle d'intimité qu'elles se construisent elles deux sont les signes d'une existence d'un monde social qui les dépasse. L'idée était de garder l'existence d'un hors champ social, en distillant quelques éléments pour les faire exister pour les spectateurices. Il fallait faire sentir ce qui est quitté dans la fugue, tout en gardant ouvert l'imaginaire des spectateurices.

J'ai souhaité laisser la place aux spectateurices de se raconter à des moments du film ce qu'iels veulent sur les personnages. À la différence de Varda, cela ne s'est pas formulé en termes d'opacité du personnage. En effet, lorsque nous visionnons le film, nous sommes encombré.e.s d'un doute sur Mona plus que l'on peut se raconter ce que l'on veut sur elle. Varda ne nous laisse pas cette latitude. Elle revendique la part d'opacité de son personnage pour nous faire ressentir qu'on ne la comprendra jamais. Au contraire, je souhaitais rendre sensibles les personnages pour les spectateurices, qu'iels puissent les comprendre, appréhender leurs émotions. De même, je souhaite leur laisser la latitude de se raconter ce qu'iels veulent et non chercher à tisser un doute sur les personnages, comme c'est le cas de Varda.

Concrètement sur *Vents contraires*, je procédais sur le tournage en supprimant toutes les phrases qui pouvaient paraître trop didactiques, pour ne pas tomber dans quelque chose de trop explicatif sur la psychologie des personnages. Je cherchais à ce que l'on comprenne les personnages, qu'on les ressente, plus qu'elles nous racontent dans des dialogues ce qui les traversait. Lors de la scène de la dispute autour du linge par exemple, j'ai recherché, à l'écriture, des phrases dont le sens était ambigu. Par exemple, lorsqu'Azalée dit : « il faut que je rentre », on ne sait pas si c'est en raison des nombreux appels de ses parents, du fait qu'elle ait embrassé Lila ou les deux. Elle ne dit pas clairement les raisons qui font qu'elle veut rentrer. De même au tournage, j'ai retranché au fil des prises de plus en plus de répliques pour que la tension de

la scène s'exprime finalement bien plus à travers des mouvements de caméra ou des gestes des personnages, que des mots. Il était important pour moi de laisser de l'espace aux spectateurices pour s'imaginer des choses sur les personnages, qui leur soient propres.

Toutefois, même si c'est quelque chose que j'ai essayé de travailler tout au long de l'écriture (j'entends par là du scénario jusqu'à la fin du film), je ne suis pas sûre qu'il s'agissait du projet le plus pertinent pour mettre cela en œuvre et que ça ait eu un véritable impact. Je pense que cette dimension était encore bien plus présente dans *La Glaneuse*, où le personnage est beaucoup plus indéterminé. J'ai d'ailleurs confronté ma vision du personnage de Charlie avec celle d'autres spectateurices, qui étaient très différente de la mienne. Certain.e.s trouvaient sa solitude pesante, et je crois que ça a à voir avec la façon dont on se représente la solitude ou l'inadéquation aux choses et comment cela nous affecte personnellement.

2) *La découverte de la mer et de la cabane*

Lorsqu'elles arrivent à la mer survient un moment de grâce dans l'eau, après qu'elles ont joué ensemble. Le regard d'Azalée se pose sur le corps de Lila qui avance dans les vagues. J'ai pensé les ralentis de l'image à ce moment-là (exclusivement sur les plans de Lila), afin de souligner le regard de désir d'Azalée sur son amie²⁵⁵. Ils font aussi de cette arrivée à la mer, un moment de plénitude. Elles le vivent comme quelque chose d'éternel, comme si le temps s'arrêtait.



Fig. 192, 193, 194 : Photographies lors de l'arrivée à la mer, avec les ralentis sur Lila

(Même si mouvement non perceptible)

²⁵⁵ J'écris « regard de désir » car c'est comme ça que je l'ai pensé dans cette scène mais certain.e.s pourront y voir de l'admiration ou un grand état de bonheur, une fois qu'elles sont arrivées à la mer.



Fig. 195 à 199 : Différents photogrammes autour de la cabane : les quatre premiers appartenant à la séquence de découverte de la cabane, puis un plan large après leur installation

J'ai voulu travailler le lieu qu'elles trouvent et qu'elles s'approprient comme un lieu de l'enfance, qu'elles se mettent à habiter comme si elles allaient y vivre pendant longtemps, puis dans lequel s'installe le désordre, et enfin le vide, au départ d'Azalée. Nous le découvrons tout

d'abord en plans serrés, dans un sale état, avant de le redécouvrir dans un plan large, aménagé, créant dès lors un effet de contraste. Elles investissent le campement comme des enfants qui débarquent sur une île déserte. L'ellipse qui survient lorsqu'Azalée remonte de la mer après avoir nettoyé sa culotte, et qui nous fait redécouvrir la cabane changée, permet de se rendre compte du lieu tel qu'elles se le représentent.

3) *Le quotidien*

Vers le milieu du film, à partir du moment où elles se sont installées sur la plage, s'amorcent quelques séquences de quotidien. J'entends par « quotidien », des scènes de la vie de tous les jours, telles que se laver, manger, aller aux toilettes, etc., qui font pleinement partie de leur errance. Cela vient d'un intérêt que j'ai, à travers l'errance, de mettre aussi en scène des moments de quotidien, qui pourraient être a priori insignifiants, mais d'essayer justement, en les filmant, de leur redonner de la valeur.

Cette attention au quotidien rejoint d'une certaine manière les questions que se posait Varda dans *Sans toit ni loi*. En effet, c'était déjà un enjeu pour elle que de mettre en scène ce quotidien d'errance. Les deux films n'ont bien sûr absolument pas le même contexte social, ni ne traitent de la même marginalisation : dans le cadre de *Sans toit ni loi*, Mona est une routarde ; dans le cadre de mon film, il s'agit de fugueuses. À travers la mise en scène d'un quotidien, j'ai voulu montrer ce que c'était réellement de fuguer, de dormir dans le froid et dans le sable, d'avoir ses règles sans que ce ne soit prévu. La représentation des règles est importante dans la mesure où elles font justement partie des obstacles que peuvent possiblement rencontrer des personnes avec une vulve, sur la route. C'était une manière de parler de ce sujet-là. Les règles, le sang, ont alors une place importante dans le quotidien d'Azalée. Cela permet d'en faire un vrai sujet et donc de montrer les choses de manière démonstrative : on voit le sang sur les doigts d'Azalée, le sang de la culotte qu'elle nettoie.

Les moments apaisés du quotidien, marqués par des plans plus longs, plus continus, sont vite contrecarrés par des premières tensions qui émergent dans leur relation : c'est le cas d'une scène où Azalée et Lila imitent des goélands et se disputent. À la suite de cette séquence, nous avons monté des plans de mer déchaînée puis un plan de coquillages accrochés à la cabane qui claquent dans le vent, afin de montrer que l'environnement participe à raconter le chaos qui s'instaure petit à petit dans leur relation.

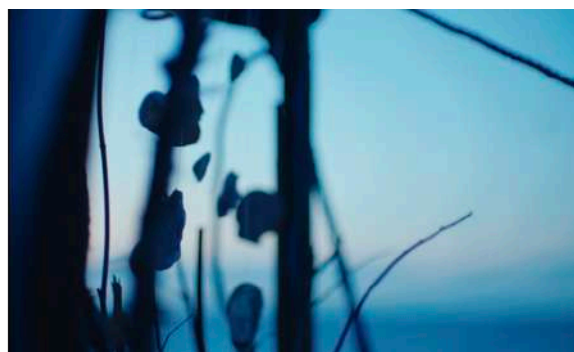
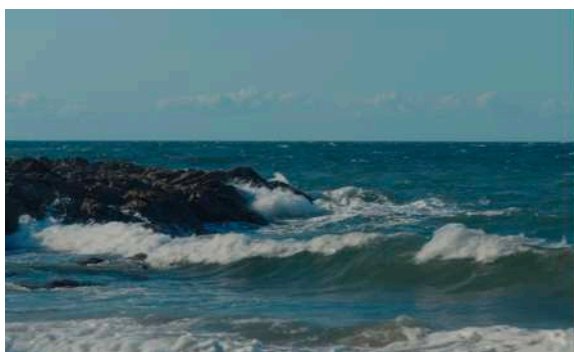


Fig. 200 et 201 : Plans qui succèdent la séquence des goélands

4) L'accélération

Dans la dernière partie du film, le rythme s'accélère. Cela se manifeste par le mouvement plus vif et agité des personnages, aussi plus à fleur de peau dans leurs émotions. Elles ne s'arrêtent quasiment jamais d'être en mouvement, jusqu'à la retombée de la tension après leur confrontation. Nous sommes encore plus proche du personnage d'Azalée dans la dernière partie du film et suivons de près son évolution émotionnelle : elle semble bouillir de l'intérieur jusqu'au moment de craquage où elle ne peut plus se contenir. Cette accélération du rythme donne l'impression que tout dégringole. C'est peut-être à partir de ce moment-là qu'elles savent que leur fugue ne sera pas éternelle. Peut-être qu'elles se le formulent même au retour du parc à huîtres, du moins pour Azalée (pas forcément pour Lila qui semble vouloir rester encore).

Lorsque Lila se réveille au petit matin, elle voit qu'Azalée n'est pas là. Nous découvrons ensuite, après elle, la cabane vide. Cette solitude soudaine est brutale pour Lila, si bien que le moment dure où elle regarde la mer, moment qui nous donne l'espace et le temps d'appréhender le départ d'Azalée. On y découvre la mer, de nouveau calme.



Fig. 202, 203, 204 : Le réveil de Lila à la fin du film

Ainsi, j'ai souhaité travailler tout au long du film, la subjectivité des personnages qui se rêvent potentiellement comme des vagabondes, en même temps qu'un regard distant qui nous fait

prendre conscience du caractère éphémère de leur fugue. J'imagine que pour des spectateurices, émerge assez rapidement l'idée que leur fugue ne va pas durer longtemps.

Le motif de la route

J'ai construit ce film en trois mouvements :

- Un temps de marche jusqu'à la plage (avec l'envie toute particulière de donner de l'importance à ce moment-là : aux obstacles du lieu désiré de la mer, aux moyens de locomotion empruntés : tantôt la marche, puis la voiture après le stop),
- Un temps de stagnation autour de la mer et de la cabane trouvée, que s'approprient les personnages (avec l'émergence d'un début de quotidien) et le début de conflit qui s'amorce dans leur relation,
- Un temps enfin précipité, de remise en mouvement et de dégradation des choses : tantôt de la météo que de la relation amicale ; ainsi qu'un aboutissement du désir.

Ce découpage est un peu schématique, dans la mesure où Azalée et Lila ne sont pas toujours, soit en mouvement, soit à l'arrêt. Toutefois, c'est bien la marche qui guide une grande majorité du film. Dans un rythme où elles sont en déplacement constant, il y a un réel enjeu quand elles s'arrêtent. La séquence de l'arrivée à la mer est l'aboutissement de leur voyage (elles reprendront ensuite leur mouvement lorsqu'elles se seront fait manger toute leur nourriture par les goélands, amorçant la dernière partie du film et l'accélération du conflit).

Le film s'ouvre sur deux plans sur pied, assez larges, qui installent la situation et l'enjeu de la fugue, dans l'obscurité. Dès le plan suivant, après les retrouvailles d'Azalée et de Lila, lorsqu'elles commencent à marcher, une rupture s'instaure : on les retrouve ensuite en caméra épaule. On est proches de leurs corps, dans leur mouvement et leur départ. Il était important de faire ressentir une distance déjà parcourue entre le départ et le bord de route, pour ne pas avoir l'impression qu'elles étaient seulement à 200 mètres de leur maison, lorsque nous les retrouvons dans la séquence suivante, au bord de route.

Après le titre, apparaissent sur une ligne blanche, les pieds d'Azalée, s'alignant avec la marque au sol. Elle cherche à tuer le temps, en attendant qu'une voiture arrive. Cela se manifeste par les aller-retours qu'elle fait en marchant sur la ligne. Même si la séquence en question est plutôt une séquence de pause après qu'elles aient déjà beaucoup marché (ce que nous pouvons

imaginer, car nous ne les voyons pas marcher longtemps), ce plan sur les pieds peut signifier qu'elles sont toujours en mouvement, pas encore arrivées à leur destination.

Au tournage, nous avons beaucoup filmé les pieds d'Azalée qui marche. Je cherchais ainsi à décliner sous différentes formes possibles, le motif de la route. Je me suis inspirée de Varda à ce sujet qui a filmé, dans *Sans toit ni loi*, lors de différents travellings où Mona marche, avec des textures de sol différentes, amenant donc systématiquement un son singulier associé à chaque moment de la marche. J'ai essayé de retrouver cette pluralité de sols et donc de textures de pas différents. À la différence de Varda, il s'agit dans le cadre de *Vents contraires* d'une échelle de plans serrés sur les pieds, alors que Varda maintenait toujours Mona à distance dans le cadre de ces travellings. Les plans serrés, comme la caméra portée, nous rapprochent des personnages, quand Varda cherche à créer de la distance.

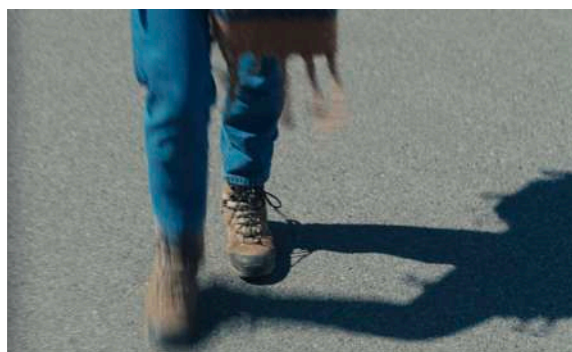
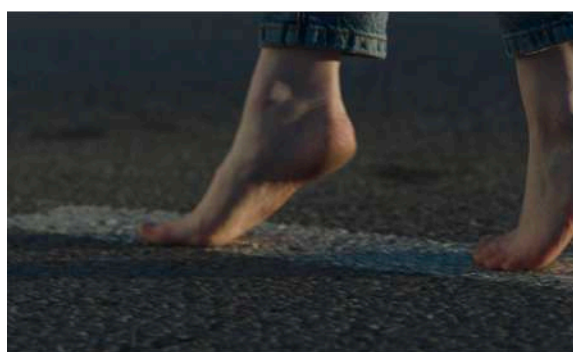
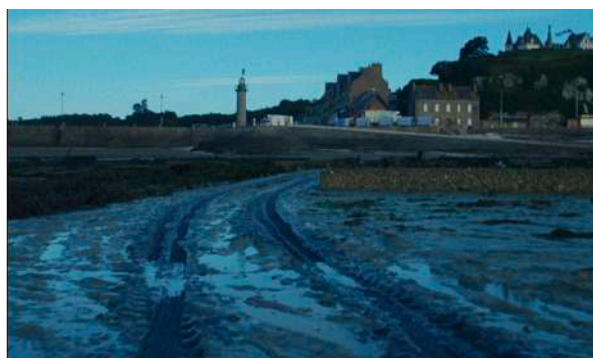
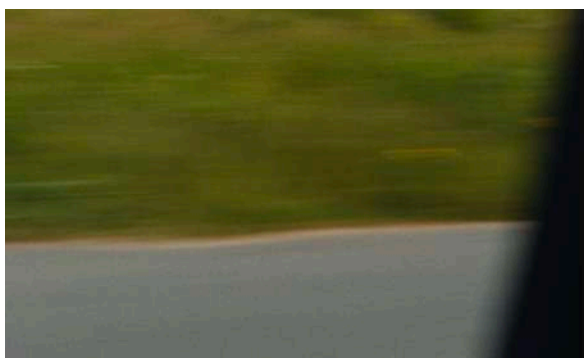


Fig. 205, 206, 207 : Quelques occurrences des pieds d'Azalée sur des sols différents

Le mouvement des personnages dans *Vents contraires* n'est pas toujours animé par de la marche : elles utilisent à deux reprises des moyens de locomotion. C'est le cas de la voiture, mais aussi de la remorque à la fin du film. Lors de ces deux moments, nous avons à chaque fois des plans qui nous montrent le mouvement du véhicule dans le décor ; c'est une manière de toujours rattacher les personnages à un quelconque mouvement.



*Fig. 208, 209 : A gauche : la voiture avec une amorce de son intérieur ;
à droite, un plan du port vu de la remorque*

Juste avant l'arrivée à la mer, se suivent deux plans larges, fixes, où elles traversent tout le cadre, comme des micros-événements, renforçant l'impression d'une continuité d'étapes avant d'arriver à la mer.

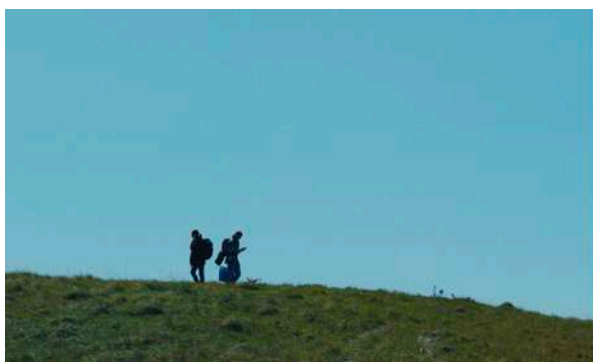


Fig. 210, 211 : La reprise de la marche avant l'arrivée à la mer

La caméra épaulé visait au fil de leur errance, à suivre les personnages dans leurs mouvements et déplacements, tout en donnant un sentiment d'instabilité. Cet inconfort est probablement double : dans le rapport des spectateurices au film, comme des personnages avec l'environnement.

J'ai globalement privilégié le pied à des moments a priori stables, qui durent dans le temps - sans en faire forcément une règle absolue dans le film. Le film est majoritairement à l'épaule, à l'exception de quelques scènes : les deux premiers plans du film lorsqu'elles quittent leurs maisons (qui établissent le décor quitté et la situation de la fugue), puis lorsque, après une dispute assez marquée, de la rancune commence à s'instaurer véritablement dans leur relation (c'est le cas des plans de la première nuit lorsqu'elles dorment et quand Azalée va faire pipi),

et enfin pour la fin, après le départ d’Azalée, pour amener quelque chose d’apaisé et stable malgré la brutalité du départ. La séquence de dispute entre les personnages a aussi été filmée au pied, mais c’est quelque chose que je regrette a posteriori. Comme il s’agit d’une séquence avec de nombreux dialogues et que le film était jusque-là majoritairement à l’épaule, cela donne tout de suite un côté assez artificiel à leur discussion – c’est du moins mon ressenti. J’aurais aimé filmer cette séquence à l’épaule, car je crois que le mouvement aurait amené quelque chose plus en tension dans leur discussion. Autrement, l’autre défaut dont j’ai pu prendre conscience avec la caméra épaule instaurée quasiment comme dispositif sur l’entièreté d’un film, est qu’il est plus difficile de se concentrer sur le texte. Lorsque nous lisons un scénario, notre attention est entièrement dirigée sur le dialogue quand il y en a. Il n’y a pas d’autres éléments qui nous perturbent a priori dans la lecture. Or, avec la caméra épaule, nous sommes happées par le mouvement qui concentre une grande partie de notre attention. Il est, je trouve plus difficile, de suivre constamment ce que disent les personnages. Il s’agit d’un ressenti personnel lorsque je me suis confrontée aux rushes avec la monteuse.

II. Le travail avec les deux comédiennes qui interprètent Azalée et Lila

Le choix de faire interpréter les fugeuses par deux comédiennes

J’ai choisi de tourner avec deux comédiennes. Ce fut un choix déterminé dès le début du projet. Je ne me projette pas, lors de la conception d’un film, dans un travail d’interprétation. Être derrière la caméra me permet d’avoir un aperçu général pour penser la mise en scène, la dynamique entre les personnages, et ce, dans chacune des scènes. Certaines scènes du film n’étaient par exemple pas découpées en amont. Nous avons réfléchi, avec le chef opérateur, à des mouvements de panoramiques d’un visage à l’autre, dans des scènes de discorde entre les personnages, pour faire ressentir la tension de la scène. J’avais à ce moment-là, tout particulièrement besoin de pouvoir voir ces mouvements, et définir s’ils étaient justes, c’est-à-dire de déterminer quand nous avions besoin d’être sur tel personnage dans le dialogue, dans des séquences où il y aurait peu de montage. Pour citer un exemple vers la fin du film : de retour à la plage après le parc à huîtres, Lila confronte Azalée, alors qu’elle rappelle ses parents pour rentrer chez elle. Lila lui attrape le bras. La caméra suit alors son mouvement, passant de l’une à l’autre à travers ce contact et remonte jusqu’au regard d’Azalée. Je trouvais ce mouvement de caméra juste, car il racontait la tension entre les deux autour de ce geste.



Fig. 212, 213, 214 : Les trois temps évoqués ci-dessus

Conception des castings

Nous avons conçu à deux, avec la directrice de casting, la structure des essais, composés en plusieurs moments pour saisir vraiment, tant le jeu de la comédienne que sa manière de s'approprier le personnage.

Il y avait d'abord, pour les deux rôles, un premier temps d'échange où la comédienne rencontrée se présentait (son parcours / sa formation s'il elle en avait une). Je leur avais demandé de réfléchir en amont à ce qu'elles imaginaient dans le sac à dos d'Azalée ou de Lila selon le rôle pressenti. Cela me permettait de voir comment elles se projetaient dans le personnage. Certaines pensaient à ce qu'elles amèneraient personnellement dans leur sac à dos, sans forcément réfléchir par le biais du personnage. D'autres poussaient vraiment loin la réflexion en me ramenant des objets, en réfléchissant précisément à quel livre Azalée aurait pris dans son sac, etc.

Il y avait ensuite un temps d'improvisation guidée, qui me permettait de travailler plus particulièrement la gestuelle, les regards, le silence ; et de voir à quel point une comédienne était source de propositions et quelle collaboration de travail pouvait déjà s'amorcer entre nous. Le travail guidé d'improvisation, où je leur parlais en même temps qu'elles jouaient, m'a permis de me rendre compte à quel point elles étaient réceptives à ce que je leur disais ou non.

Enfin, le dernier temps était une scène dialoguée du film. J'ai choisi de faire la même scène, pour les rôles d'Azalée et de Lila, afin de réfléchir à un duo de comédiennes et de penser une complémentarité.

L'étape de casting a complètement façonné et précisé les personnages du film. C'est en voyant des propositions que je suis arrivée aussi à avoir une image plus précise des personnages, à dépasser un côté parfois binaire (Azalée : introvertie / Lila : extravertie), en créant et en

cherchant plus de nuances chez les personnages. Par exemple, certaines comédiennes amenaient des variations dans le désir : quelque chose de plus retenu, de plus sensuel ou de plus charnel ; parfois de la tristesse chez Lila. Au fil des castings, j'ai mieux saisi que je cherchais chez Azalée et Lila une forme de fragilité, différente de l'une à l'autre. Pour Azalée, il s'agissait d'une fragilité qui vient de son rapport au monde ; elle a encore du mal à s'affirmer : elle observe les autres, les regarde faire, et reproduit leur comportement. Pour Lila, c'était une douceur et une vulnérabilité derrière sa façon de se mettre constamment en scène.

Le choix des comédiennes

J'ai rencontré pour les deux rôles, une petite vingtaine de comédiennes. La majorité d'entre elles avaient une expérience de jeu encore jeune, dans la mesure où elles avaient peu d'expérience en théâtre ou au cinéma.

La difficulté lors des castings était de dissocier ce que dégageait la personne en tant que telle et son interprétation du rôle. Par exemple, les comédiennes plus âgées que le rôle dégageaient, lors de la rencontre, quelque chose de beaucoup plus mature que l'âge des personnages. Je voulais alors casser l'aisance dans la manière de parler et de se tenir, pour retrouver quelque chose de la fragilité de l'adolescence, que j'associe pour ma part, à un moment de vie où il est encore difficile de vraiment s'affirmer. L'histoire d'Azalée est celle d'une adolescente qui a du mal à se définir, à trouver sa place en fonction des autres. On devait sentir des hésitations, quelque chose d'encore enfantin chez elle.

Le choix des comédiennes n'était pas évident. C'était difficile pour moi d'accepter que la représentation de mes personnages - qui avaient existé jusque-là exclusivement dans mon esprit, allaient se fixer dans une corpulence, une allure, une personnalité, qu'il y a du travail de jeu bien sûr, mais qu'il y a aussi quelque chose d'unique qu'apporte chaque comédienne, qui change de fait forcément les personnages, selon la vision qu'elles en ont et leur manière de les interpréter. C'était accepter à ce moment-là que ce choix allait redéfinir complètement mes personnages et donner une nouvelle direction au film. Lors des castings de *La Glaneuse*, j'avais vu une comédienne qui m'avait immédiatement marquée, par sa présence, son appréhension de l'ennui, sa douceur, la manière dont elle était source de propositions et la qualité de son imagination autour du personnage. Le film ne mettant alors en scène qu'un seul personnage, ce fut une évidence, bien que cela m'ait amené à refaçonner le personnage par la suite (elle était notamment plus jeune que l'âge que j'imaginai pour Charlie, et je cherchais aussi un visage

plus androgyne). Je crois que le fait que ça n'ait pas été cette même évidence pour *Vents contraires* a beaucoup à voir avec le caractère de duo dans le film. Je rencontrais toutes les comédiennes, séparément en casting. Cela m'a demandé un effort d'imagination pour penser deux comédiennes ensemble : tant dans ce qu'elles dégageaient physiquement, que dans leur personnalité. Cela ne suffisait pas d'avoir un coup de cœur pour une comédienne ; je devais vraiment penser une relation à deux : quel rapport de force s'instaurerait-il ? Est-ce que l'une serait plus photogénique à la caméra que l'autre ? J'ai aussi tâché de faire attention à prendre des comédiennes qui avaient une expérience de jeu relativement proche, et ce, pour des raisons de facilité, sur le tournage, afin d'avoir un nombre de prises assez similaire pour l'une comme pour l'autre.

Je trouvais intéressant d'avoir deux comédiennes qui ne se ressemblent pas vraiment physiquement, afin de participer à l'impression générale que je souhaitais dans mon film, c'est-à-dire qu'elles étaient différentes. Je cherchais pour Azalée une comédienne au visage a priori doux, avec un regard qui nous interpelle, une allure discrète, légère, et pour Lila, quelqu'une au visage solaire, avec un air défiant, farouche et déterminé. Je trouve que leurs visages se distinguent l'un de l'autre : Olivia Jubin qui joue le personnage d'Azalée a plutôt un visage rond, une peau lisse, quand Zoé Héran qui joue Lila, a un visage plutôt carré, avec la mâchoire plus marquée.

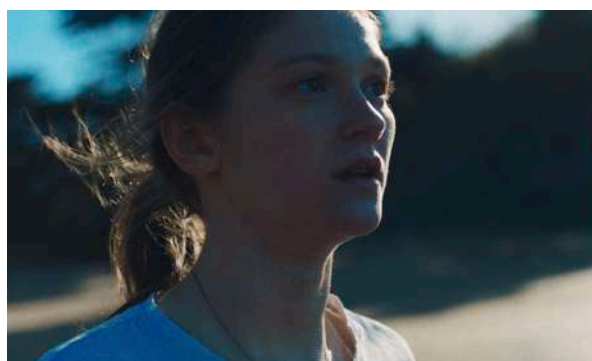


Fig. 215 et 216 : Olivia Jubin (Azalée) à gauche, Zoé Héran (Lila) à droite

Zoé et Olivia ont des formations de jeu très différentes. Mon travail a été de prendre en considération leur type de formation, pour les conduire à un certain type d'interprétation des personnages.

Zoé (Lila) n'a jamais pris de cours de jeu. Elle a appris son métier sur le tas, à travers les rôles qu'elle a joués. Elle articule peu, dimension que j'aimais bien pour le rôle d'une

adolescente, même s'il fallait parfois doser ce côté « inarticulé ». Lorsque je l'ai rencontrée, je l'ai tout de suite projetée dans ce personnage-là. Je l'avais fait venir sans savoir exactement pour quel rôle la caster. J'étais encore très influencée par son interprétation, jeune, dans *Tomboy*, si bien que je la projetais initialement plus dans le rôle d'Azalée²⁵⁶. Mais en la rencontrant réellement, je me suis rendu compte que sa personnalité était très proche de celle de Lila. C'est un sentiment qui a émergé dès la discussion que nous avons eue ensemble, avant de démarrer réellement le casting. Elle parlait beaucoup ; elle se mettait en scène comme si elle était devant un public, en faisant des blagues, en parlant avec ses mains, en rentrant dans les détails et en bougeant beaucoup. Elle parlait parfois à plusieurs voix, en imitant des individus. Ces éléments-là me rappelaient beaucoup le personnage de Lila : sa capacité de se mettre en scène devant les autres, et dans un cadre plus intime, de laisser transparaître ce qui la traverse, ses émotions, une fragilité. J'accentue le fait que je la trouvais proche de Lila, car je crois que quand elle joue un rôle, elle met beaucoup d'elle. Il y a une grande part intuitive dans sa manière de jouer.

Olivia Jubin (Azalée) est en première année au Conservatoire National Supérieur d'art Dramatique à Paris. Elle a surtout fait du théâtre. Elle a un rapport au texte très différent : une intellectualisation des termes, une recherche d'intelligibilité. Elle n'était pas particulièrement proche du personnage d'Azalée, mais dès le casting, j'ai vu à quel point elle se projetait dans le personnage, en la dissociant d'elle. Elle ne pensait jamais à travers elle, mais toujours à travers Azalée, aux livres qu'elle aimait, comment Azalée avait envisagé la fugue, etc. Elle avait déjà beaucoup réfléchi au personnage²⁵⁷. Dans son interprétation, elle dosait ses gestes avec minimalisme. Je trouve que c'est un élément très important parce que des petits gestes qui n'ont aucun rapport avec une scène peuvent facilement nous faire sortir de la scène ou rendre confuse la compréhension du personnage. Olivia avait une qualité de jeu dans ses regards ambigus et complexes qui laissait tout l'espace à l'imagination. En tant que spectateurices, c'était la possibilité de se raconter plein de choses à travers un seul regard. Cette dimension était primordiale : je souhaitais que les regards aient une part importante dans le film, parfois plus

²⁵⁶ Zoé Héran a joué très jeune (âgée de douze ans) dans le deuxième long-métrage de Céline Sciamma : *Tomboy*. C'est un rôle qui lui a valu une grande reconnaissance et qui a lancé sa carrière de comédienne. A ce jour c'est le rôle principal pour lequel elle est connue. La seule interprétation que j'avais d'elle était celle du personnage de *Tomboy* qu'elle avait joué il y a dix ans. Il s'agit de quelqu'un.e de timide, qui parle peu et intériorise beaucoup ses émotions ; il se rattachait ainsi plus à la manière dont je considérais le personnage d'Azalée. C'est la raison pour laquelle je l'avais plus projetée dans le personnage d'Azalée initialement, avant de la rencontrer.

²⁵⁷ C'était le cas également sur le tournage : elle se posait sans arrêt plein de questions.

que la parole, d'autant plus qu'Azalée est un personnage qui observe beaucoup les choses autour d'elle et qui parle peu.

Lors de notre première rencontre toutes les trois, nous avons fait une lecture du scénario. C'était une manière de voir déjà se dessiner les personnages, de manière plus concrète. Cette lecture a été un superbe moment qui m'a permis de me rendre compte, de manière plus tangible, de l'évolution des personnages tout au long du film, juste par leur voix. Il y avait un équilibre dans les dictionnaires à travailler, pour résorber l'écart entre les deux attitudes de jeu. Avec Olivia, nous avons cherché à rajouter plus d'hésitations. Zoé dans les dernières séquences du film à la lecture, amenait beaucoup de tendresse dans sa voix : soudain, quand elle jouait une Lila plus douce qui se mettait moins en scène, elle articulait tout de suite plus.

Sur le tournage, elles avaient une façon différente de travailler : elles ne rentraient pas de la même manière dans leur personnage. Cette idée de rentrer dans le personnage est liée à certaines conceptions du travail de l'actrice. Je pense qu'elles se rapprochaient en effet toutes les deux d'une conception Actors Studio et je les dirigeais aussi en ce sens. En amont du tournage, je leur avais demandé de se replonger dans leur adolescence (à partir de photos, de sms etc.). C'est le travail que j'avais moi-même fait lors de l'écriture. Lors du tournage, elles cherchaient notamment toutes les deux à appréhender les émotions de leurs personnages. Zoé avait un jeu instinctif, sur le vif, puisant vraiment dans l'affect. Son interprétation de Lila fonctionnait beaucoup en dialogue avec Olivia et la relation amicale qu'elles entretenaient toutes les deux. Elle était dans quelque chose de collaboratif dans sa construction du personnage. Olivia réfléchissait techniquement au personnage d'Azalée : elle pensait beaucoup les scènes en amont. Et en même temps, elle emmagasinait des émotions pour la suite du film dans des moments qui pouvaient être éprouvants pour elle. Elle cherchait à appréhender des sensations de son personnage : par moment, elle préférait ne pas se réchauffer tout de suite dans les scènes dans l'eau, pour avoir froid comme Azalée par exemple. Elles ont en effet partagé des sensations communes avec celles des personnages (par les conditions de tournage en avril en Bretagne où il y avait beaucoup de vent et où il faisait très froid), ce qui les a nourries toutes les deux dans leur interprétation.

Lorsque je m'adressais à elles, je faisais bien attention de distinguer : elles en tant que comédiennes et leurs personnages. Cette distinction m'était venue d'un moment au casting où, lors de la préparation du film, nous avons travaillé ensemble la scène des goélands en

improvisation²⁵⁸. Dans un premier temps, elles devaient imaginer qu'il y avait les goélands devant elles, qu'elles assimilaient à des personnes de leur classe. Dans un second temps, il n'y avait plus les goélands : elles imitaient les oiseaux avec la forme de leurs mains en ombre chinoise. Je me suis rendu compte qu'en improvisation, elles oubliaient parfois leur personnage pour ce qu'elles étaient plus largement. Cela m'a fait conclure qu'il fallait bien que je fasse attention, lorsque je m'adressais à elles sur le plateau, de bien dire « Lila fait ça / Azalée fait ça ». C'était une manière de les remettre constamment dans leur personnage. J'utilisais aussi de temps à autre le conditionnel : « Imagine si Azalée disait ça, qu'est-ce qu'il se passerait ? » : cela permettait de les mettre dans une certaine dynamique d'imagination, comme lors d'un jeu d'enfant. J'avais en tête l'utilisation du conditionnel dans *Le Camion*, propice au développement de l'imaginaire. Cela m'a aidée dans la direction des comédiennes.

Lorsque je leur donnais des indications, je faisais tantôt appel à leurs affects, à des émotions ou expériences personnelles qui pouvaient être de la matière pour l'interprétation des personnages, tantôt nous cherchions vraiment ensemble comme les personnages réagissaient dans telle ou telle situation. La direction d'actrice se faisait donc principalement en partant d'émotions et de sensations que je leur communiquais. Avant chaque scène, je leur racontais ce qui se jouait entre les deux personnages : je trouvais important de leur communiquer le sentiment général de la scène afin qu'elles puissent s'en emparer.

Conclusion

Les films de mon corpus et beaucoup d'autres continuent de me travailler sur la manière de faire des films et de mettre en scène l'errance. Ils ont constitué des références, des appuis pour mes deux précédents films, mais à travers une perspective différente. Même si leurs projets esthétiques sont pour les quatre films bien plus radicaux que *Vents contraires*, ils ont m'ont toutefois portée dans sa réalisation. L'idée n'était d'ailleurs pas de rejoindre cette même radicalité-là, bien qu'il s'agissait du projet de *La Glaneuse* où je souhaitais notamment mettre en scène un film sans événements. Les films du corpus avaient alors été une source d'inspiration à travers leurs projets esthétiques, et à travers l'idée de créer des zones d'inconfort pour les spectateurices et de ne pas chercher à forcément plaire à un public. Mais il s'agissait aussi

²⁵⁸ Il s'agit d'une scène qui arrive à la moitié du film, après qu'elles se soient installées à la plage. Elles imitent, par un jeu d'ombre, des comportements de goélands. Suite à ce moment de complicité qui se termine par leurs mains qui se touchent, Lila défie Azalée qui se vexe et part.

surtout, d'une manière d'approfondir le personnage principal, en comparaison avec d'autres figures de vagabondes, afin de créer tout un vocabulaire commun avec la comédienne pour la direction d'actrice.

Ce ne fut pas le cas pour *Vents contraires*. En effet, ce film se veut plus suivre une narration psychologisante des personnages. Des références comme *It Felt like love* d'Eliza Hittman ou *American Honey* d'Andrea Arnold, sont beaucoup plus proches de ce que j'ai cherché à faire, du point de vue de l'esthétique comme de la narration. Je souhaitais en effet que l'on soit proche des personnages, que l'on puisse ressentir ce qu'elles ressentent, que l'on rentre en empathie avec elle (ce qui est par exemple la démarche inverse de Varda qui souhaitait à tout prix garder son personnage à distance), en convoquant chez nous des émotions qui nous sont personnelles.

Les films de mon corpus constituent surtout une source d'inspiration en matière de liberté. Ils m'ont appris, par leur singularité et leur radicalité, qu'il n'y avait pas une ou peu de manières de faire du cinéma, mais qu'il y a une démarche différente à trouver, à chaque projet de film. Ils m'ont ainsi conduite à réfléchir plus amplement à mon approche, à réaliser comme cela me correspondait la plus, à m'écouter finalement. J'ai pu mettre en place des choses sur *Vents contraires* déjà, mais j'ai la sensation que c'est un travail au long terme, de comprendre comment l'on veut fonctionner²⁵⁹.

Le concept de cinécriture inventé par Varda est rassurant pour moi. J'ai l'impression d'aborder l'écriture des films d'une manière similaire à la sienne. Contrairement à elle, j'ai beaucoup besoin de préparation et d'écrire les dialogues bien à l'avance (quitte à les modifier sur le tournage). Néanmoins, j'ai cette attache pareille aux lieux, aux atmosphères qui s'en dégagent, aux personnes rencontrées en route. Dans le cadre de *Vents contraires*, pour la première fois, j'ai casté des personnages en rencontrant des individus sur des plages ou des villages. J'imagine les actions du film dans les lieux qui leur correspondent. C'est en connaissant bien la région que j'ai imaginé ce film-là en Bretagne. Je savais où j'avais envie de tourner et j'ai pensé la narration dans les lieux que je voulais filmer, et que je photographiais déjà personnellement.

²⁵⁹ J'ai notamment compris la nécessité qu'il y avait pour moi à répéter des scènes du film sur les lieux du décor avec les comédiennes, en amont, et de me laisser un temps pour chercher des choses avant le tournage. Nous avons manqué de temps sur le tournage pour mettre effectivement cela en place, mais c'est quelque chose que je garde en tête et que j'aimerais préparer plus en amont pour les prochains films que je pourrais réaliser.

Pour le prochain projet de court-métrage auquel je pense, je souhaite le tourner dans le sud de la France, en Provence, là où j'ai grandi. J'ai déjà en tête une lumière trop vive, écrasante, qui impacte les corps. J'ai comme projet, au même titre que Varda ou Reichardt, de faire des repérages seule dans la région, afin de trouver les lieux du film et d'écrire à partir d'eux. De même, j'envisage pour ce film une première phase d'écriture, puis de casting, et ensuite une deuxième phase d'écriture – afin de repenser le personnage principal selon la comédienne choisie. Il s'agirait d'un rôle d'une jeune collégienne – ce qui me ferait aller très probablement vers des actrices non professionnelles. Je souhaite notamment mettre en scène une partie de la vie d'une collégienne qui fait l'objet d'harcèlement scolaire. Je m'intéresse tout particulièrement aux logiques de soumission dans un groupe et jusqu'où elles peuvent aller. A ce sujet, je pense à Loden qui dans *Wanda*, ne voulait pas d'héroïne positive comme personnage principal.

J'aimerais aussi reprendre, pour un autre projet (peut-être de long-métrage ?) une obsession de *La Glaneuse*, qu'est la mise en scène du quotidien de personnages. Je souhaite prolonger l'idée selon laquelle Charlie vivant dans un appartement, entend la vie de ses voisins. Peut-être même, mettre en scène un épisode de vie de la saxophoniste, dont j'avais déjà imaginé quelques bribes de séquences quand le personnage avait une part plus importante dans l'histoire de *La Glaneuse*. Je souhaite faire un film sur la vie d'un immeuble, de ses habitant.e.s, qui se croisent, s'écoutent ou s'entendent. Un temps du film par appartement. J'ai Akerman en tête à ce sujet.

Ces films continueront de me porter dans mes potentielles réalisations futures : c'est une certitude. Ils cessent de me travailler, sous tant d'angles différents.

Conclusion générale

Le corpus de ce mémoire, constitué de ces quatre films, m'a permis d'appréhender la question de l'interprétation de la vagabonde par la réalisatrice, sous de nombreux angles, rendant compte de quatre approches variées sur le sujet. Ils m'ont aussi nourrie d'un point de vue personnel et à travers une expérience pratique, sur leur manière singulière d'aborder la réalisation. L'enjeu de l'étude de ces films, n'était pas d'avoir un aperçu exhaustif de la figure de la vagabonde, mais de disposer d'un éventail, dégagant un ensemble de configurations possibles : de la délégation à une comédienne, au choix d'interpréter, de manière plus directe ou en dissociant le travail de metteuse en scène et d'interprète.

Ces films mettent en scène tant des manières d'errer que des vagabondes différentes. Ce n'est pas parce que ce sont des femmes qui prennent la route, bravant dès lors les nombreuses oppressions qu'elles subissent dans l'espace public, que leur mouvement signifie forcément émancipation, sens que donnait pourtant Iris Brey aux vagabondes, dans son ouvrage *Le regard féminin, une révolution à l'écran*²⁶⁰. La dimension rebelle de la vagabonde est réversible, car elle peut résulter d'un assujettissement sans issue, d'une inadaptation vécue très douloureusement. Comme nous parlons d'une figure qui est marginale, il existe de fait, un rapport entre la vagabonde et ce qui constitue la norme, le centre. Mais cette relation-là prend des caractères très différents selon les films, ne se formulant pas strictement en termes d'émancipation. Les vagabondes des quatre films étudiés ne s'émancipent pas toutes. Le mouvement de Mona dans *Sans toi ni loi* est certes contestataire : c'est une « résistante » comme l'appelait Varda. Elle refuse tout ancrage au long terme. Elle a fait le choix de la route. Sa marche va de pair avec un mouvement de révolte. Lorsqu'elle s'arrête de marcher, elle meurt. En revanche, Wanda nous accable par son manque de directivité, de prise de décisions. Elle se laisse dériver. Ce film met en scène l'expérience d'une femme dont la marginalité l'enfonce dans la déchéance. Pour les films *Je tu il elle* et *Le Camion*, cela ne se formule peut-être même pas en termes d'émancipation. Il est sans doute plus juste de parler d'isolement, là où le mot émancipation entend peut-être une démarche active, consciente. Ce sont des protagonistes à

²⁶⁰ « Les femmes vagabondes, celles qui errent sans but et qui n'appartiennent à aucun endroit [...] traversent peu nos écrans. Leurs corps mouvants incarnent une résistance à l'État immobiliste et réactionnaire. »

BREY Iris, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, « Le corps en mouvement des femmes déchaînées », Éditions de l'Olivier, 2020, p.195.

l'écart du monde. Julie erre dans l'intérieur de ce qui est probablement sa chambre. Il s'agit d'un mouvement répétitif, en surplace. Elle laisse son esprit vagabonder. La dame du camion n'a pas d'identité, de prénom, ni d'origine. Elle existe sur la route, par une pratique récurrente de l'autostop, déconnectée de la société. Elle semble indépendante, s'affranchissant du jugement des autres. Ces deux films mettent en scène des solitudes à travers l'errance (auxquelles nous pourrions rajouter *Wanda*), là où Mona dans *Sans toit ni loi*, même si elle est seule, a fait le choix de l'être (elle n'aime de toute façon pas trop la conversation). Dans chacun de ces films, la vagabonde est seule, même si la solitude n'a pas la même connotation selon les personnages. Quoiqu'il en soit, elles ont toutes comme point commun d'être marginales, d'être des figures de l'écart. Elles s'isolent ou sont isolées du monde, que ce soit dans une posture de rejet face à la société (Mona de *Sans toit ni loi*) ou dont le statut est parfois plus indéterminé (*Wanda*, *Je tu il elle*, *Le Camion*).

Le fait que ce soit des vagabondes et non des vagabonds a probablement une influence dans la manière d'appréhender le vagabondage. Sans doute cela se ressent-il encore plus dans des films comme *Sans toit ni loi* ou *Wanda*. *Sans toit ni loi* ne traiterait peut-être pas de la même manière ce sujet, si Varda avait suivi son intention première de filmer un vagabond²⁶¹. La séquence du viol se serait peut-être imposée moins immédiatement à Varda dans l'écriture, si cela avait été un homme, comme elle l'affirme justement²⁶². La traduction anglaise du titre est d'ailleurs : « Vagabond²⁶³ », ce qui a l'a dérangée, en raison de l'absence de féminisation du nom. Dans *Wanda*, Loden met en scène la soumission d'une femme qui attend des hommes de la valoriser. La réalisatrice expliquait à l'époque, à quel point elle faisait le constat personnel qu'il s'agissait de quelque chose de récurrent pour des femmes, tant pour une femme prolétaire qu'une femme venant d'un milieu aisé²⁶⁴.

²⁶¹ « Dans le premier scénario que j'avais en tête, c'était un garçon vagabond qui a un moment rencontrait une vagabonde. Puis on la suivait. Mais j'ai été beaucoup plus frappée par les filles que par les garçons au cours de mon enquête. Sur la route, leur féminité est neutralisée par des besoins essentiels : manger, trouver où dormir. »

ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda » dans *L'avant-scène Cinéma*, *Sans toit ni loi, un film d'Agnès Varda*, novembre 2003, numéro 526, p.4.

²⁶² Elle rattache en effet le viol aux femmes de la route : « Comme nous tournions des scènes où la vie d'une fille solitaire dans les bois et les champs était évidemment dangereuse, cette idée du viol s'est imposée. »

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, op.cit., p.175.

²⁶³ « Aux États-Unis, *Vagabond*. Ce manque de féminité me gênait un peu mais Sandrine sur les affiches ne permettait pas le doute »

VARDA Agnès, *ibid.*, p.181.

²⁶⁴ « Les femmes trouvent leur identité avec un homme. Wanda ne peut survivre qu'avec un homme et en s'accordant à son ambition. Elle pense ne pas pouvoir vivre autrement. C'est une attitude très répandue chez les

Plus largement, le fait que ce soit une vagabonde dans les films permet de travailler le lien entre la réalisatrice et son personnage. Ils explorent en effet différents degrés de distance, à travers des choix d'interprétation et de représentation différents. Dans *Sans toit ni loi*, Varda choisit une comédienne professionnelle pour interpréter le rôle de la vagabonde. Cela lui permet d'avoir de la distance par rapport à son personnage : de ne pas la comprendre complètement et de préserver son caractère insaisissable. Ce faisant, elle dresse la vagabonde au centre des regards, tant du sien que des personnages ou des spectateurices. C'est une manière pour Varda de nous mettre face à un questionnement moral : celui de nous demander comment nous aurions réagi si nous avions rencontré Mona. Dans *Wanda*, Loden souhaitait d'abord jouer avant de réaliser. Elle pensait correspondre la mieux par rapport au personnage. Dans sa démarche, elle souhaite créer toute chose à partir d'elle-même : c'est de cette manière qu'elle interprète Wanda, en créant un point de jonction entre le personnage et elle-même. Il y a surtout, par sa présence, un enjeu de représentation dans l'interprétation qu'elle donne du personnage de Wanda et la manière dont elle la / se met en scène. En effet, Loden a été émue par l'histoire d'Alma Malone. À travers son interprétation de Wanda, elle se fait plus largement la représentante d'autres marginales. Dans *Je tu il elle*, Akerman joue la vagabonde. Il y a dans son interprétation, un degré de mise en jeu de soi très fort : elle se filme nue, ayant un rapport sexuel avec une femme. Akerman dissocie au générique son travail de mise en scène et d'interprétation, en enlevant son nom, montrant dès lors que ce choix d'interpréter est a priori tourmenté, donnant l'impression qu'il importe moins que sa fonction d'autrice, contrairement à une cinéaste comme Loden. Enfin, dans *Le camion*, Duras n'endosse pas complètement le rôle de la vagabonde. Néanmoins, elle met en place un dispositif qui nous amène à la projeter comme étant la dame du camion. Elle instaure un jeu ludique autour de l'interprétation de la vagabonde.

La place qui nous est laissée en tant que spectateurices autour de cette figure est à chaque fois singulière. Dans *Sans toit ni loi*, Varda cherche à nous interpeller autour de la figure de la vagabonde, à ce que l'on se fasse un avis sur Mona (comme en témoignait d'ailleurs la promotion du film²⁶⁵). Dans *Wanda*, la passivité du personnage suscite un malaise chez les spectateurices, tellement elle ne lutte pas et se laisse complètement dériver. Dans *Je tu il elle*,

femmes, d moins en Amérique. Je ne sais pas pour les autres pays. Une femme n'a d'identité qu'à travers l'homme qu'elle attrape.

CIMENT Michel, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n°168, avril 1975.p. 36.

²⁶⁵ Cf. p.51.

Akerman nous fait vivre, au même titre que le personnage, l'expérience d'un temps particulier, d'une errance qui stagne. Enfin, dans *Le Camion*, Duras nous invite constamment à déployer notre imaginaire pour projeter la vagabonde.

Wendy & Lucy (2008) est un film plus contemporain, réalisé par la cinéaste américaine Kelly Reichardt, qui met en scène l'errance d'une femme du nom de Wendy qui espère se rendre en Alaska pour trouver du travail. Sa voiture tombe en panne ; elle erre dans une ville en Oregon. Elle n'a pas d'endroit où dormir, si ce n'est dans sa voiture, ni de travail en perspective.

Ce film entretient plusieurs liens avec ceux de notre corpus. Au même titre que son personnage, Reichardt voyage seule pendant plusieurs mois, afin de trouver les potentiels lieux du tournage, et à la rencontre des individus qui y vivent. Elle s'appuie donc beaucoup sur le réel pour construire ses histoires et ses personnages. Cela n'est pas sans rappeler la préparation de Varda pour le film *Sans toit ni loi*, qui avait effectué des repérages seule dans le sud de la France, à la recherche de lieux et de réel.le.s vagabond.e.s. *Wendy & Lucy* se rapproche aussi de *Wanda*, dans la mesure où Reichardt souhaite mettre en scène dans son cinéma, des personnages à l'écart de la société américaine, des laissé.e.s-pour-compte (thématique qui parcourt toute son œuvre). Elle met notamment l'accent sur les difficultés quotidiennes et les obstacles que rencontrent des personnes vivant dans la misère. Son cinéma est travaillé par le même enjeu de représentation que *Wanda* de Barbara Loden.

Après avoir étudié la figure de la vagabonde dans les films de ce corpus et en avoir visionné d'autres, je me rends compte que de nombreux films travaillent quelque chose d'hybride entre le réel et la fiction. Ils s'appuient, pour beaucoup, sur le réel, dans le cadre de leur préparation (des repérages effectués en lien avec les individus rencontrés par exemple) ou même au tournage. Des films comme *Wanda* et *Sans toit ni loi* mélangent actrices professionnel.le.s et non professionnel.le.s. Loden et Varda filment en effet beaucoup de personnes dans les régions où sont tournés leurs films. Un film plus récent comme *Nomadland* de Chloé Zhao, s'appuie justement sur des personnes marginales dont la vie correspond à celle mise en scène dans le film. En effet, la cinéaste a choisi une actrice professionnelle (Frances MacDormand) pour interpréter le rôle du personnage principal : Fern, quand les marginaux.le.s qu'elle rencontre sur sa route, sont joué.e.s par de vrai.e.s nomades. Ces films sont traversés par une démarche commune qui prend appui sur le réel. Est-ce en raison de la thématique des marginalités ? Filmer des personnes marginales pose en effet des questions éthiques. Arriver avec une caméra, et un minimum de matériel technique, filmer des personnes parfois très à

l'écart de la société : comment ne pas reproduire des mécanismes de domination quand nous sommes des personnes privilégiées et que nous venons filmer des personnes marginales ? Nous les filmons et après, que se passe-t-il ? Quelle relation se tisse avec les personnes filmées, qui reprennent probablement leur vie à la fin du film ? Toutes les cinéastes ne se posent pas forcément ces questions, ni en ces termes. Néanmoins, il s'agit d'interrogations qui me travaillent personnellement, et qui sont sûrement partagées par d'autres.

Je me suis longtemps demandé si filmer la marginalité devait se faire avec de faibles moyens, s'il n'y avait pas quelque chose de contradictoire à vouloir filmer des vagabond.e.s avec beaucoup d'argent. Les réalisatrices des films que j'ai cités ont fait leur film dans une relative économie de moyens. Est-ce que des films sur des laiss.e.s-pour-compte de la société, se doivent d'être réalisés dans ces conditions-là, et que, comme Duras le dit dans *Le camion*, « [l]a nature-même du [film] [doive] appel[ler] la pauvreté des moyens » ? Cela pourrait ainsi être une piste de recherche à approfondir : celle du lien qu'entretiennent les cinéastes dans leur démarche de filmer des vagabond.e.s, avec le réel, avec les personnes ou personnages filmé.e.s.

Je suis pour ma part attirée par les petites équipes, afin de créer une intimité avec les comédiennes, les différents corps de métiers et de tisser des liens. Le point commun entre les deux films que j'ai faits : *La Glaneuse* et *Vents Contraires*, est probablement cette attention donnée à l'environnement dans lequel évoluent les personnages. Cela ne se manifeste pas pareillement d'un film à l'autre. Lorsque je préparais *La Glaneuse*, Perec constituait une forte influence (que ce soit à travers son ouvrage *Un homme qui dort* pour le rapport à l'ennui du personnage, ou *Espèce d'espaces*, à travers la tentative de capter l'essence d'un lieu géographique). Je souhaitais qu'il y ait une perspective documentaire, c'est-à-dire basée sur le réel, sur le fonctionnement d'un quartier et sur ses habitant.e.s, dans la mise en scène de l'errance de mon personnage. Il y avait bien sûr déjà des rôles secondaires prévus et j'avais effectué des castings à ce sujet. Filmer les habitant.e.s traversant l'espace où j'allais mettre en scène l'errance de Charlie, me permettait d'ancrer la narration du personnage dans le réel. Malheureusement, avec le covid et le port du masque, cela n'a pas été possible²⁶⁶. J'ai donc

²⁶⁶ Les personnes filmées auraient dû garder leur masque. J'ai fait le choix de ne pas filmer de personnes ayant de masques, afin de donner au film une portée plus « universelle » et ne pas le relier forcément à cette période de covid, ce qui aurait peut-être déplacé l'intérêt de la narration vers ce sujet-là, alors que ce n'était pas l'objectif du film.

travaillé avec des figurant.e.s extérieur.e.s qui venaient dans le cadre du film, alors que je souhaitais initialement filmer les habitant.e.s des quartiers périphériques de Paris²⁶⁷.

Dans le cas de *Vents Contraires*, l'environnement entretient un lien fort avec les personnages (nous avons notamment travaillé au montage, la relation entre les éléments et les émotions des personnages). Je me reconnais dans les démarches de Varda, de Loden et de Zhao, qui travaillent avec des actrices non professionnel.le.s. Pour ce film, j'ai choisi de tourner avec de vrais ostréiculteurs. Je voulais les filmer dans leur travail, afin de donner de l'importance à leurs gestes, à leur métier. S'ils n'avaient pas été joués par de vrais ostréiculteurs, je crois intimement que ça se serait senti.

La question de travailler, autour de la thématique du vagabondage, de la mise en scène de marginalités, m'intéresse dans la mesure où je peux penser quelque chose d'hybride entre le réel et une narration. À ce sujet, le travail de préparation de cinéastes comme Varda ou Reichardt m'inspire tout particulièrement : l'idée de voyager seule à la rencontre des personnes et des paysages du film, afin que le film se dessine plus en détail dans ma tête.

²⁶⁷ Il y a assez peu de figurant.e.s dans le film, ce qui amène peut-être a posteriori, un côté assez vide, qui va de pair avec l'errance du personnage. Le fait de ramener des figurant.e.s avait toutefois une limite : les quartiers filmés étaient majoritairement traversés par des personnes racisées. Or les figurant.e.s que nous pouvions ramener sur le film étaient majoritairement blanc.he.s, ce qui me posait tout de même un problème de représentation, vis-à-vis des quartiers que l'on filmait.

Bibliographie

Ouvrages généraux

- BREY Iris, *Le regard féminin, Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.
- DANEY Serge, *La maison cinéma et le monde 1. Le temps des Cahiers : 1962-1981*, Paris, P.O.L., 2001.
- GOLDMANN Annie, *L'errance dans le cinéma contemporain*, Paris, Henri Veyrier, 1985.
- LABERGE Danielle (sous la dir. de), *L'errance urbaine*, Chapitre 5 : « L'itinérance des femmes : les effets convergents de transformations sociétales », Les éditions MultiMondes, 2000.
- MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, Champs Visuels, 1997.
- THORET Jean-Baptiste, BENOLIEL Bernard, *Road Movie, USA*, Paris, Hoëbeke, 2011.

Ouvrages spécifiques à l'analyse de chaque film

Sans toit ni loi d'Agnès Varda

Ouvrages

- PREDAL René, *Sans toit ni loi d'Agnès Varda*, Neuilly, Atlande, 2003.
- VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994.

Articles

- ALION Yves, « Entretien avec Agnès Varda », *L'avant-scène Cinéma, Sans toit ni loi, un film d'Agnès Varda*, numéro 526, novembre 2003.
- BERGALA Alain, « La repousse », *Les Cahiers du Cinéma*, n°378, décembre 1985.
- BONNAIRE Sandrine, « Au risque du tournage », *Les Cahiers du cinéma* n°378, décembre 1985.
- CHAKALI Saad, *Agnès Varda, Le bonheur cinéma*, « La texture du réel », Conversation avec Agnès Varda, éditions Éclipses n°66, 2020.
- DANEY Serge, « Ciné Journal 1981-1986 », *Les Cahiers du Cinéma*, automne 1985.

Webographie

<http://www.sans-toit-ni-loi.languedoc-roussillon-cinema.fr/>. Ce site recense vidéos, archives et documents divers autour du film *Sans toit ni loi*.

<https://www.franceculture.fr/cinema/agnes-vara-la-psychologie-membete-de-plus-en-plus-mais-un-point-que-je-ne-peux-pas-dire>. D'après un entretien d'Agnès Varda avec Serge Daney en 1985, dans « Microfilms » à propos de *Sans toit ni loi*.

https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/fiches-eleve/sans-toit-ni-loi-de-agnes-vara_303315. Il s'agit d'un dossier pédagogique du CNC, Lycéens et Apprentis au Cinéma, Dossier maître et fiche élève, disponibles sur leur site internet.

https://www.uia-caen.fr/Documents/2019-2020/Histoire%20du%20cinéma/Wanda_BarbaraLoden_1970_fiche.pdf. Dossier constitué par Cyrielle Vincent dans le cadre d'un ciné-club autour des road movies, à l'université Inter-Age de Caen.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KteBIBmJTgs>. Interview de la compositrice de *Sans toit ni loi*, Joanna Bruzdowicz.

Wanda de Barbara Loden

Ouvrages

BREMARD Bénédicte, MICHOT Julie, SCHMITT Isabelle, *Sur la route... Quand le cinéma franchit les frontières*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2018.

CHOPIN Kate, *L'éveil*, Éditions Liani Levi, 1990.

DURAS Marguerite, *Les yeux verts*, « L'homme tremblant », Paris, *Les Cahiers du cinéma*, 2014.

KAZAN Elia, *Une vie*, Paris, Bernard Grasset, 1989.

LEGER Nathalie, *Supplément à la vie de Barbara Loden*, Folio Gallimard, 2013.

Articles

ALVAREZ LOPEZ Cristina & MARTIN Adrian, « Nothing of the sort : Barbara Loden's *Wanda* (1970) », *Cinema Comparat/ive Cinema*, Vol. IV, No 8, 2015.

BUTTERFIELD Omarni, « After a long silence, Barbara Loden speaks on film », *Film*, Juillet 1971.

CIMENT Michel, « Entretien avec Barbara Loden », *Positif* n°168, avril 1975.

Webographie

<https://www.colline.fr/sites/default/files/vers-wanda-dp-peda.pdf>. Dossier de presse d'une pièce de théâtre mise en scène par Marie Rémond au théâtre de la Colline : *Vers Wanda*.

https://www.cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre/bonnie-and-clyde-darthur-penn_224134. Dossier pédagogique du CNC, Lycéens et Apprentis au Cinéma, autour de *Bonnie and Clyde*, disponible sur leur site internet.

<https://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw>. URL pour visionner « The Mike Douglas Show » dans lequel Barbara Loden y fait une apparition.

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cpb8205091305/kazan-barbara-loden>. Entretien d'Elia Kazan à propos de Barbara Loden

Je tu il elle de Chantal Akerman

Ouvrages

AKERMAN Chantal, *Autoportrait en cinéaste*, Paris, Les Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004.

BONITZER Pascal, *Le regard et la voix*, « Les silences de la voix », Paris, Éditions 10/18, 1976.

CHION Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Etoile / Cahiers du Cinéma, 1982, réed. 2005.

LEVY Ophir, *Images clandestines, Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Éditions Hermann, 2016.

LEVY Ophir, *Les images clandestines, De la sédimentation d'un imaginaire des "camps" et de son empreinte fossile sur le cinéma français et américain (des années 1960 à nos jours)*, Thèse sous la direction de Sylvie Linderperg, Histoire de l'art (Cinéma), Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 7 décembre 2013.

MOMCILOVIC Jérôme, *Chantal Akerman, Dieu se reposa mais pas nous*, Nantes, Éditions Capricci, 2018.

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000.

TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé*, Paris, trad. A. Kichilov et C. de Brantes, *Cahiers du cinéma*, 1989

TINEL TEMPLE Muriel, *Le cinéaste au travail, Autoportraits*, Paris, Éditions Hermann, 2016.

Articles

BRENEZ Nicole, « The Pajama Interview », Paris, 2011.

DANEY Serge, « L'Orgue et l'Aspirateur », *Les Cahiers du cinéma*, n°278-279, août-septembre 1977.

GENUITE Magalie et AZOURY Philippe, « Je tu il elle », *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/Centre Pompidou, 2004.

Webographie

<http://www.lauralaufer.com/spip/la-vie-a-l-improviste/article/8-mars-2012-clins-d-oeils-shirley#nb1>. Entretien entre Laura Laufer et Chantal Akerman, 2012.

Le Camion de Marguerite Duras

Ouvrages

BORGOMANO Madeleine, *L'écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Éditions Albatros, 1985.

DURAS Marguerite, *Le camion, suivi de Entretien avec Michelle Porte*, Éditions de Minuit, 1977.

DURAS Marguerite et NOGUEZ Dominique, *La couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Éditions Benoît Jacob, 2001.

DURAS Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, Collection Folio, 1993.

ISHAGHPOUR Youssef, *D'une image à l'autre, la nouvelle modernité du cinéma*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1982.

ISHAGHPOUR Youssef, *Cinéma contemporain, De ce côté du miroir*, Paris, Éditions de la différence, 1984.

Webographie

DIATKINE Anna, « Marguerite Duras tout en camion », *Libération*, 12 juillet 2013. URL : https://www.liberation.fr/culture/2013/07/12/marguerite-duras-tout-en-camion_917922/.

Filmographie

Filmographie principale

AKERMAN Chantal, *Je tu il elle*, Carlotta Films, 2007.

DURAS Marguerite, *Le camion*, Éditions Benoît Jacob, 2012, et son supplément : « La dame des Yvelines », un film réalisé par Jérôme Beaujour et Jean Mascolo.

LODEN Barbara, *Wanda*, 1970, Mk2 Editions, 2004, et les bonus du film, dont l'interview de Loden avec Michel Ciment, ou une interview d'Elia Kazan.

VARDA Agnès, *Sans toit ni loi*, DVD, éditions Ciné-Tamaris, 2003, avec notamment les bonus du DVD : « Souvenirs, Entretiens et Commentaires ».

Filmographie complémentaire

AKERMAN Chantal, *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, 1997.

AKERMAN Chantal, *Saute ma ville*, 1968

AKERMAN Chantal, *Les rendez-vous d'Anna*, 1978.

DURAS Marguerite, *India Song*, 1975.

DURAS Marguerite, *Aurélia Steiner Melbourne*, 1979.

DURAS Marguerite, *Aurélia Steiner Vancouver*, 1979.

DURAS Marguerite, *Césarée*, 1979.

KAZAN Elia, *Wild river*, 1960.

KAZAN Elia, *Splendor in the grass*, 1961.

LODEN Barbara, *The frontier experience*, 1975.

PENN Arthur, *Bonnie and Clyde*, 1967.

PIALAT Maurice, *À nos amours*, 2013.

REICHARDT Kelly, *River of grass*, 1994.

REICHARDT Kelly, *Wendy & Lucy*, 2008.

VARDA, *L'une chante l'autre pas*, 1977.

Table des illustrations

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Lorsqu'il s'agit de photogrammes de films, ils ont été réalisés à partir d'une capture d'écran sur les éditions DVD.

Fig. 1 - Photogramme de *La Glaneuse* (film F2 réalisé par Agathe Savornin, Image : Laurent Ganiage)

Fig 2 et 3 : Photogrammes de *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda

Fig. 4 : Tableau mettant en lien Mona avec des séquences de *La Glaneuse*, composé d'un photogramme de *Sans toit ni loi* et d'une photographie de Saul Leiter (capture d'écran faite à partir d'internet)

Fig. 5 : Photogramme de *La Glaneuse*

Fig. 6 : Photogramme de *La Glaneuse*

Fig. 7 : Photogramme de *Wanda* de Barbara Loden

Fig. 8 : Tableau mettant en lien *Wanda* avec des séquences de *La Glaneuse*, avec des photogrammes de *Wanda*

Fig. 9 et 10 : Photogrammes de *La Glaneuse*

Fig. 11 : Photogramme de *Wanda*

Fig. 12, 13 et 14 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 15, 16, 17 : Photogrammes de *La Glaneuse*

Fig. 18, 19 : Photogrammes de *Je tu il elle* de Chantal Akerman

Fig. 20 : Photogramme de *La Glaneuse*

Fig. 21 : Photogramme de *Sans toit ni loi* et peinture de Boticelli : *La naissance de Vénus*

Fig. 22, 23, 24 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 25 : Photogramme de *Sans toit ni loi*

Fig. 26 : Photogramme de *Sans toit ni loi*

Fig. 27 à 32 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 33 : Photographies extraites du livre d'Agnès Varda *Varda par Agnès*.

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma et Ciné-Tamaris, 1994.

Fig. 34 et 35 : Photogrammes tirés d'*A nos amours* de Maurice Pialat

Fig. 36 et 37 : Photogrammes tirés de *Sans toit ni loi*

Fig. 38 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 39, 40, 41 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 42, 43 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 44 : Photogramme de *Sans toit ni loi*

Fig. 45, 46, 47 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 48, 49, 50 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 51, 52 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*

Fig. 53, 54 : Tracts pensés par Agnès Varda dans le cadre de la promotion du film, disponible sur le site : <http://www.sanstoitniloi.languedoc-roussillon-cinema.fr/>.

Fig. 55 : Photogramme de *Wanda*

Fig. 56 à 60 : Photogrammes de *Wanda*

Fig 61, 62, 63 : Capture d'écran de Barbara Loden dans « The Mike Douglas Show » URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PtBuOTWoRpw>. Puis un photogramme de *Wanda* de Barbara Loden et un photogramme de *The frontier experience* de Barbara Loden

Fig. 64, 65 : Photogramme de *Splendor in the grass* d'Elia Kazan

Fig. 66 à 70 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 71 : Photogramme de *Wanda*

Fig 72, 73, 74 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 75, 76 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 77, 78 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 79, 80 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 81 à 88 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 89 à 92 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 93 : Photogramme de *Wanda*

Fig. 94 à 97 : Photogrammes de *Bonnie and Clyde* d'Arthur Penn

Fig. 98 à 100 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 101 à 103 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 104 à 106 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 107, 108 : Photogrammes de *Bonnie and Clyde*

Fig. 109, 110 : Photogrammes de *Wanda*

Fig. 111, 112 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 113 à 118 : Plans au sol schématiques réalisés par Agathe Savornin à partir des plans du film

Fig. 119 et 120 : Plan au sol schématique et photogramme du film *Je tu il elle*

Fig 120 et 121 : Plan au sol schématique et photogramme du film *Je tu il elle*

Fig. 122 et 123 : Plan au sol schématique et photogramme du film *Je tu il elle*

Fig. 124 à 127 : Plan au sol schématique et trois photogrammes du film *Je tu il elle*

Fig. 128 et 129 : Plan au sol schématique et photogramme du film *Je tu il elle*

Fig. 130, 131, 132 : Plan au sol schématique et deux photogrammes du film *Je tu il elle*

Fig. 133 à 138 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 139 : Photogramme de *Je tu il elle*

Fig. 140 et 141 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 142, 143, 144 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 145 : Photogramme de *Je tu il elle*

Fig. 146 : Photogramme de *Je tu il elle*

Fig. 147 : Photogramme de *Je tu il elle*

Fig. 148, 149 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 150, 151 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 152 à 155 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 156 à 159 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 160, 161 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 162, 163 : Photogrammes de *Je tu il elle*

Fig. 164 : Moment monté de *Je tu il elle* dans *Chantal Akerman par Chantal Akerman*, film réalisé par Chantal Akerman

Fig. 165 et 166 : Photogrammes du *Camion* de Marguerite Duras

Fig. 167 et 168 : Photogrammes du *Camion*

Fig. 169 à 172 : Photogrammes du *Camion*

Fig. 173 : Photogramme du *Camion*

Fig. 174, 175 : Photogrammes du *Camion*

Fig. 176, 177 : Photogrammes du *Camion*

Fig. 178, 179 : Photogrammes du *Camion*

Fig. 180, 181 : Photogrammes du *Camion*

Fig. 182, 183 : Photogrammes d'*Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, co-écrit avec Marguerite Duras

Fig. 184 à 216 : Photogrammes de *Vents Contraires* (PPM réalisé par Agathe Savornin, image : Simon Gouffault).

Annexes

Annexe n°1 : Synopsis « A saisir » de Sans toit ni loi

" A SAISIR "

SYNOPSIS

C'est la fin de l'hiver.

Un marocain revenant de tailler les vignes d'un domaine méridional trouve une morte dans un fossé.

C'est une jeune fille blessée au cou et couverte de boue séchée. Ses habits sont en loques et sales.

Personne ne la connaît et elle n'a aucun papier sur elle.

L'enquête tourne court mais ceux et celles qui l'ont rencontrée récemment et qui ont été étonnés par elle, pensent à elle sans savoir qu'elle est morte .

Quelques personnages seront ainsi décrits dans un moment de leur vie où cette fille de 20 ans les a croisés sur sa route.

Car elle est sur la route, vagabonde, routarde, clocharde ou simplement si seule au monde et si peu "présentable" que personne ne la veut ou la revendique.

Les portraits des autres donneront quelques indices ou réponses partielles à cette énigme vague : qu'est-il arrivé à cette fille qui avait pour tout bagage un bac technique de dactylographe et 2 duvets de nylon ?

Elle vit dehors, elle mange froid quand elle mange et elle ne se lave pas. Ceux qui l'ont rencontrée puis qui parlent d'elle sont:

- une femme (professeur) qui l'a prise en auto-stop tout un jour .
 - un ingénieur agronome qui l'a vue rôder près d'une coupe d'arbres .
 - un marocain qui lui a appris à tailler la vigne et qui l'a hébergée.
 - une "domestique" qui l'a trouvée dans un jardin et l'a cachée dans la maison où elle est au service d'une vieille dame pour qui elle astique toute la journée.
 - un routard venu d'Espagne et ne parlant qu'anglais en France.
- Ils vivront dans un chateau inhabité une idylle de 2 jours troublée par un fric-frac.
- un couple d'intellectuels recyclés bergers qui l'accueillent mais refusent qu'elle soit rebelle sans cause.

.../...

.../...

- les paumés, clochards et autres ivrognes qui traînent dans les gares. Elle a bu et rigolé avec eux, elle existe comme une parmi eux.

Peu à peu, les hasards et les vicissitudes de cette vie errante de cette vagabonde dont certains seulement connaissent le prénom. Après un incendie dans un squatt urbain, elle se réfugie à la campagne dans une serre en plastique.

Entraînée dans une fête de carnaval dans un village où elle cherchait du pain, elle est malmenée par ceux qui s'amusent.

Sur le chemin du retour vers "sa" serre, elle se blesse et tombe.

Le froid de la nuit la saisit.

Les aventures de cette jeune fille seront marquées par un contraste entre la dureté des situations, y compris celle d'être de l'Assistance Publique et la légèreté de son caractère. Elle aime rire, boire fumer et écouter de la musique .

A part ça elle se fout de tout.

C'est cette liberté-là qui lui coûte le plus cher.

...

C'est SANDRINE BONNAIRE qui interprétera le rôle de la vagabonde.

Les autres personnages sont des non-professionnels, à ce jour.

...

Cette annexe est disponible sur le site internet suivant : <http://www.sanstoitniloi.languedoc-roussillon-cinema.fr/>.

Annexe n°2 : Les témoins du passage de Mona dans *Sans toit ni loi*

Les photogrammes ci-dessous ont été récupérés à partir de captures d'écran du DVD *Sans toit ni loi*. Ils ne mentionnent pas tous les personnages du film, mais seulement ceux qui font référence à Mona. Il manque notamment la vieille tante Lydie, personnage important du film que rencontre Mona. Varda donne la dénomination de ces personnages dans le générique de son film²⁶⁸.



Les deux motards (dont Paulo, l'amant de Yolande) / le camionneur et le démolisseur / la jeune fille à la pompe



Le garagiste



Yolande / David, le juif errant / le gardien du château



Une bistrot-buraliste / Mme Landier

²⁶⁸ Une liste artistique est sinon disponible dans *L'Avant-scène cinéma*, p.20-21.



Jean-Pierre (ingénieur agronome) et sa femme Eliane / le maçon au bonnet rond



La platanologue Mme Landier / Le berger-philosophe / le régisseur du Mas et sa femme



Le routard donneur de sang / Yolande deux fois



Jean-Pierre / Robert, le zonard-mac à la gare / Assoun, tailleur de vignes

Annexe n°3 : Entretien avec la scripte du film *Sans toit ni loi* : Chantal Desanges

Chantal Desanges est une scripte française. Elle a travaillé sur le film *Sans toit ni loi*. J'ai pu la rencontrer le 25 mai 2021 dans le cadre de mes recherches autour de ce film.

Voici le compte-rendu de cet entretien :

A quel moment êtes-vous arrivée dans la préparation du film ? Quels étaient alors les questionnements d'Agnès Varda ?

Elle n'avait pas de questionnements. Elle avait son film en tête ; elle ne l'avait pas écrit. C'était donc très difficile de minuter, de faire un travail classique de scripte. Elle nous parlait de l'histoire, surtout celle de Setina la routarde qu'elle avait rencontrée. Donc il fallait s'adapter et pour moi c'était nouveau.

Tous les soirs, Agnès montait dans sa chambre pour écrire ce qui se passerait le lendemain. C'était comme ça, c'était très particulier.

L'histoire, on la connaissait vaguement. Agnès avait une idée globale du film, d'éléments qui l'intéressaient : c'était le cas des paillasses. Mais elle n'avait pas les constructions des séquences en tête. Elle faisait tout sur ce film. Elle était productrice, scénariste, réalisatrice.

Par exemple, on arrivait dans un village et elle disait : « tiens j'aimerais tourner là, chez le garagiste ». Quand vous allez voir un garagiste, que vous lui demandez de tourner chez lui, et d'apprendre trois feuilles de texte consistantes, il essaie. On fait 35 prises, 40 prises.

Maintenant ce qui me semblait insupportable jeune en tant que technicien, arrivée à mon âge, je comprends beaucoup mieux cette façon de faire. Mais à l'époque c'était très difficile pour moi qui commençais, de ne pas savoir où l'on va.

Vous arriviez dans un lieu et elle imaginait la scène. Comment cela se passait dans le détail ?

Avec Varda, on débarquait pratiquement dans des endroits que l'on découvrait. Nous ne connaissions pas les lieux. Il n'y avait pas de continuité géographique. Parfois elle les découvrait aussi, mais c'était sa façon de travailler. Elle disait : « oh tu vois la maison là, je veux tourner à l'intérieur. C'est exactement ce que je veux ». Nous n'avions pas repéré. Il fallait

rentrer, demander à la dame si elle nous autorisait à tourner une séquence chez elle. La dame était surprise et disait oui. Et il fallait tout enlever parce que ça ne lui plaisait pas. La femme ne disait rien, dépassée par ce qu'il se passait.

Varda se concentrait beaucoup sur l'image, sur le graphisme, à la fin du tournage, elle finissait par faire des plans de natures mortes. Elle était fascinée par un cadre, par des détails. Si jamais il y avait une route au loin avec un camion qui passait, toute son attention allait vers le camion. Elle a l'œil du photographe, du peintre aussi.

Sur le tournage, en quoi consistait votre travail de continuité ?

J'essayais de construire quelque chose avec ce qu'elle me donnait, d'imaginer une sorte de montage, à quel moment une action se passe, etc. J'agenciais un peu les choses, en pensant un ordre des séquences qui se tiennent et qui soit ouvert - parce que ce n'est pas moi qui fais le montage. Et surtout je forçais Varda à faire des plans en plus, pour se donner des possibilités au montage. Je lui disais que ça allait lui servir. C'était par exemple des plans de regards des personnages quand ils étaient plusieurs, ou une valeur de plan un peu différente pour pouvoir monter différemment. Il y avait quand même des points de chute dans le scénario qui menaient jusqu'à la séquence des paillasses. C'était un point de repère. Il fallait imaginer quand la séquence allait être dans le montage. Plus le film avançait, plus Mona était fatiguée et sale - ses ongles étaient noircis, et c'était à prendre en compte.

Quelle a été sa relation avec Sandrine Bonnaire ? Comment la dirigeait-elle ?

Sandrine était très ouverte, très demandeuse.

Il y a beaucoup de scènes du film inspirées de la vie de Setina ?

Oui c'était quasiment que ça. Toutes les histoires cruciales du film, sont arrivées à Setina.

Pourquoi elle ne l'a pas faite jouer, si c'est autant inspiré de sa vie ?

Setina était très indépendante. Elle aurait pu partir au milieu du tournage, donc plus de film. C'était vraiment elle la vagabonde. Elle n'en avait rien à faire des contraintes, des personnes. Elle vivait comme ça, c'était sa vie.

Cette idée de travellings au milieu du tournage, avec notamment le principe de persistance rétinienne - répétant au début d'un plan un crochet visuel présent au précédent travelling, peut sembler rentrer en contradiction avec cette manière de toujours d'improviser. Tout de suite ça cadre les choses. Comment cette idée a-t-elle été pensée sur le tournage ?

Je n'ai pas pu déterminer l'ordre. Je ne l'ai jamais su. Varda me demandait au moment de tourner ce qu'il y avait avant. J'imaginai dans ce genre de plan une continuité. C'était dans sa tête qu'elle a trouvé un truc.

Est-ce que vous savez pourquoi elle a choisi des comédiens professionnels et non professionnels ?

Ça l'embête les comédiens professionnels je crois. C'est ce que j'ai ressenti. Elle n'avait pas envie de répondre à leurs attentes. Ce n'était pas non plus le but de son film. C'est parce que Setina avait rencontré un garagiste ou d'autres personnes, que Varda voulait un garagiste.

Est-ce que pour vous Mona était quelqu'un de mystérieux en tant que personnage, dans le film ?

Non pas du tout. Pour moi c'est la liberté d'être. Pas de contrainte.

Je trouve pour ma part qu'elle a un côté insaisissable qui est très mystérieux. Elle se dérobe constamment à nous.

Oui elle ne veut pas d'emprise. J'en ai connu d'autres comme ça. Elles sont insaisissables. Moi ça m'émeut et je suis admirative, car j'aurais aimé être comme ça. Elles ne dépendent de rien. Setina avait passé son bac. Mais quand on connaissait Setina, elle n'était pas mystérieuse. Elle était indépendante. Elle n'avait pas envie de parler et faisait ce qu'elle voulait. Il y a des gens comme ça. Ça a été très bien rendu, très bien joué, très bien fait. C'est ça qui donne toute la beauté et qui fait la richesse du film.

Annexe n°4 : Entretien avec la monteuse du film *Sans toit ni loi* : Patricia Mazuy

Patricia Mazuy est une réalisatrice française auparavant monteuse. Elle a fait le montage de *Sans toit ni loi*. Suite à ce film, elle travaillera en tant que réalisatrice avec Sandrine Bonnaire dans *Peaux de Vache* en 1989. J'ai pu la rencontrer le 11 mai 2021 dans le cadre de mes recherches autour du film *Sans toit ni loi*.

Voici le compte-rendu de cet entretien :

Quelle place avez-vous eue dans le travail préparatoire du film ?

Initialement, je devais être assistante mise en scène et monteuse, même si je n'avais jamais été assistante à l'époque. C'était un film qui devait se tourner en cinq semaines. On est parties en repérages avec Agnès. Elle cherchait encore son film.

Très vite j'ai senti que je ne pourrai pas être l'assistante dont Agnès avait besoin, mais je voulais faire le montage de son film. À ce moment-là, le budget du film était très modeste, aussi j'ai suggéré de constituer une équipe de jeunes. J'ai appelé Patrick Blossier, le chef opérateur, qui avait fait l'image d'un court métrage que j'avais réalisé, pour qu'il nous rejoigne sur le film. Son ami, Jacques Royer, assistant, est venu sur le projet, mais très vite a compris que sa présence ne suffirait pas, aussi a-t-il appelé Jacques Deschamps pour l'aider. Nous avons deux premiers assistants : J. Deschamps assurait le travail d'assistant, et J. Royer assistait Agnès à l'écriture. Cela a été une super expérience pour nous tous, on a énormément appris. Au final le film a duré douze semaines. Agnès a trouvé de l'argent en cours de tournage, elle a fait la production en même temps que l'écriture et la réalisation.

De quoi avez-vous parlé avec Agnès Varda durant la préparation du film ?

Initialement Agnès voulait faire un film sur la maladie des platanes dans le Sud de la France. Puis le film s'est progressivement transformé autour du personnage de Mona, inspiré par Setina la vraie « routarde » qu'Agnès avait prise en stop, mais l'histoire des platanes est restée : Agnès y était très attachée.

En fait le personnage d'Agnès, c'est Macha Méril dans le film : la « platanologue ». Quand dans le film, Macha parle de Mona, c'est le vécu d'Agnès qu'elle raconte.

Agnès connaissait vraiment bien cette région, aussi a-t-elle tourné l'errance de Mona dans les endroits qu'elle avait envie de photographier.

Elle a tourné l'histoire de la vieille dame, parce qu'elle avait envie de retravailler avec Yolande Moreau et Marthe Jarnias, avec qui elle avait travaillé auparavant, quand elle avait réalisé un court métrage qui s'appelle *7 Pièces., Cuisine. Salle de bain... (à saisir)*, qui est un court-métrage surréaliste belge.

Savez-vous pourquoi elle n'a pas choisi une vagabonde pour interpréter Mona, comme celle qu'elle avait rencontrée : Setina ?

Setina joue quand même dans le film : une des squatteuses de la ferme qui flambe à la fin. Lors de la préparation du film, Agnès l'avait filmée, parce qu'elle voulait avoir de la documentation pour travailler Mona.

Agnès a des intuitions fortes, et c'est comme ça qu'elle construit son cinéma, à partir de gestes de photographies. C'est une immense photographe. Elle avait senti que c'était un sujet important sur la France. Quand le film est sorti, c'était le début des SDF dans la rue, mais ce n'était pas le cas pendant le tournage. Il y en avait très peu en France, seulement un peu de vagabonds dans le sud. C'est aussi pour ça que le film a eu un énorme succès, parce qu'il est tombé au bon moment. Agnès a le talent très fort de sentir les choses de l'air du temps et d'en faire un geste de cinéma.

Elle voulait que ce soit Setina qui joue, sauf que c'était impossible que ça fonctionne, Setina était trop imprévisible.

Un jour je lui ai amené une photo de Sandrine pleine de café sale que j'avais renversé. Je lui ai dit « tu vois tu peux la salir, elle peut le faire ». Agnès a trouvé l'idée bien et c'est parti avec Sandrine.

Vous avez commencé le montage en parallèle du tournage. Qu'est-ce que vous avez dit à Agnès Varda en voyant les rushes du film ?

Au bout de deux semaines de tournage, Agnès m'a appelée pour me demander de descendre avec la table de montage 35 mm, pour qu'elle puisse réfléchir et construire le film en même temps que le tournage. Je faisais alors plus un travail de préparation, à réfléchir au sens, à lui laisser des petits mots sous sa porte, pendant qu'eux ils tournaient.

Jacques et Agnès écrivaient tous les matins de 5 à 7h avant de partir en tournage.

Il y a eu ensuite trois mois et demi de montage après à Paris.

Y avait-il un scénario ?

Quelques pages d'un synopsis appelé « A Saisir ». Les séquences plus détaillées s'écrivaient le matin avant le tournage, ou la veille. C'est un film qui s'écrivait 'dans le détail des scènes' pendant le tournage, mais les directions de départ étaient déjà très fortes avant le tournage.

Quand nous voyons le film, nous avons le sentiment qu'il a été très construit et pensé à l'avance.

L'idée du travelling droite-gauche, c'était un truc très fort pour Agnès, qui l'a galvanisée. C'est venu en milieu de tournage.

À partir de là, elle avait l'idée conceptuelle pour construire le film dans sa tête. L'histoire de la vieille dame prend du temps ; elle n'est pas coupée par les travellings.

L'envie de musique, associée aux travellings, s'est concrétisée au montage. C'était une compositrice contemporaine qu'elle admirait beaucoup, Joanna Bruzdowicz. Elle lui avait demandé la musique pour les travellings.

L'idée de la mort au début sa façon dont elle l'a mise en scène, c'est magnifique, les deux arbres en haut de la petite montagne lui plaisaient beaucoup. C'est devenu un début de film assez sublime. Après la mort, il fallait la faire renaître, ce qui lui a donné l'idée de la faire sortir de l'eau comme une déesse de la mer.

Face aux rushes, quelles découvertes avez-vous faites au montage ? Qu'est-ce qui a changé lors de la confrontation avec la matière du film ?

Ce qui a changé, ça a été de couper dans l'histoire des platanes et de Macha Méril qui prenait beaucoup de temps. Le premier montage faisait cinq heures. Agnès n'arrivait pas à se décider. Et puis à un moment, elle s'est dit qu'il fallait recentrer sur Mona.

Quelle fonction ont les noirs dans le film, qui interviennent à plusieurs moments, avant ou après les témoignages et qui ne sont pas systématiques ?

C'était pour que les témoignages fonctionnent. C'était une autre grammaire, c'était rythmique. Honnêtement, c'est très pragmatique. On se disait là on a envie d'un noir et là non.

Varda voulait ne pas comprendre son personnage, le préserver. Est-ce que le personnage de Mona vous semble obscur ?

Je pense qu'elle voulait dès le début qu'on ne perçoive pas le mystère de Mona. Pour moi Mona n'est pas énigmatique. Dans le film, on la regarde marcher, on rencontre des gens qui parlent

d'elle et ils ont tous un petit bout différent à dire sur elle. C'est le puzzle qui compose le portrait. Mona était dans le rejet des gens, dans l'exercice de la liberté même si ça la met en danger. Il s'agissait surtout de ne pas expliquer pourquoi elle était devenue comme ça.

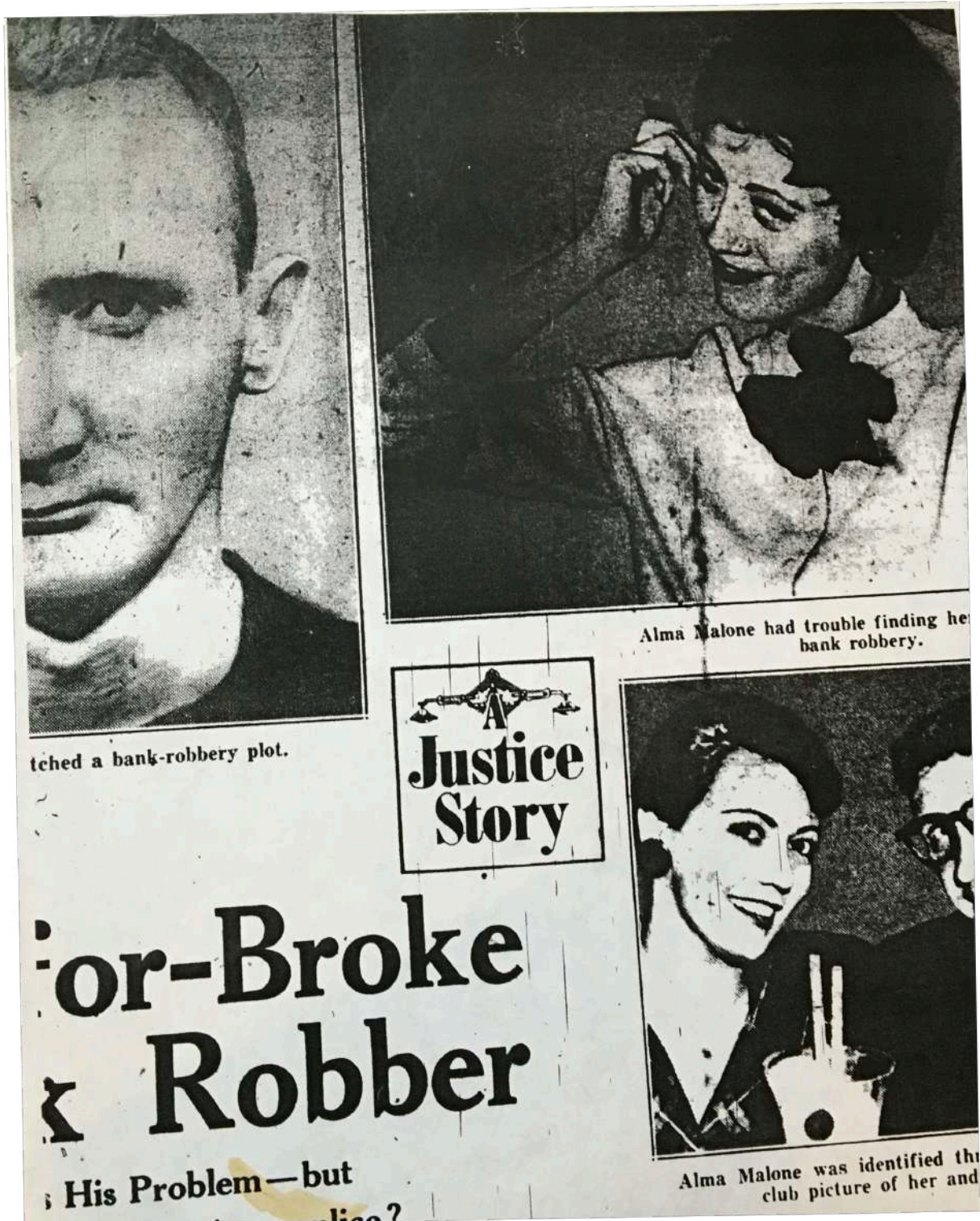
Pour moi elle est énigmatique au sens où on ne sait rien d'elle. Ces flash-backs sont la perception de personnes qu'elle a rencontrées. Son portrait est éclaté, c'est ça que j'entends par « obscur ».

Oui, mais le portrait est complet. Les gens ne sont pas si simples. Elle est traitée comme une vraie personne avec tous ses paradoxes. Moi je ne la trouve pas du tout mystérieuse Mona, je la trouve avant tout concrète.

Agnès ne va pas mettre du romanesque et c'est la qualité du film de ne pas en mettre. Les trajectoires se recroisent ; c'était beaucoup construit. Construit, mais pas romanesque. La part d'obscurité comme vous dites, c'est de faire confiance au hors-champ et c'est ça qui donne l'aspect réel du personnage. C'est nous qui faisons des liens. C'est un film très libre de ce point de vue-là.

Annexe n°5 : L'article de journal à l'origine du film *Wanda*, qui a inspiré à Barbara Loden son film et son personnage

J'ai pu me procurer cette article grâce aux recherches de Nathalie Léger, que je tiens à remercier.



Justice Story

e
r



Alma Malone was identified through this night club picture of her and Ansley.

disarm it. Fox's eyes beseeched them to comply with the gunman's demands.

By the time the last employee came in, the time-lock ran out of the vault and Fox opened it.

"Get me that cardboard carton," the gunman told Eddie Lee, who obeyed instantly. Then Fox was ordered to fill the box with money. He stuffed it with bills and was handing it to the robber when they saw a policeman at the window.

"Stall him off!" commanded the robber. "Get out there in the center of the floor."

Fox moved slowly. The police could save the bank's money, but the delay might wipe out his family.

Then Fox saw a second policeman—and such was his consternation he didn't even wonder why they were there.

Marilyn Gets Loose

What had happened was this—

In spite of the dread warning, Marilyn Fox managed to wriggle free of her bonds. She untied her mother and sister. For 15 minutes, they prayed while the ticking in the hatbox seemed to grow louder—louder—

"Come on!" Marilyn exclaimed, "We've got to help daddy!"

They ran to the house of an astonished neighbor, and by 8:20 the police radio was reporting "some kind of disturbance at the Lorain Ave. branch of the Cleveland Trust Co."

THE radio call was picked up by Patrolmen James Gatter and Thomas McNamara cruising on Lorain Ave. near the bank. Gatter braked to a halt and grabbed a shotgun. McNamara, service

revolver in hand, followed him to the vestibule at the moment Eddie Lee ran out the door.

"I saw Fox in the center of the bank," Gatter reported later. "He nodded his head toward the southeast corner. I pointed my shotgun in that direction and I motioned Fox to get to one side. A hand holding an automatic came up over the bank counter there. The gun was pointed at me. I yelled, 'Hands up! Or I'll shoot!'"

At that instant, the robber fired. Gatter's shotgun answered. Glass shattered. Bank employees froze in terror. Gatter and the holdup man exchanged fire twice more. First, Gatter aimed at the wood near the top of the counter. Then he aimed closer to the floor.

Gatter reached for more shells in his gunbelt . . . the shells were gone. One of the gunman's shots had hit the policeman's ammunition belt and torn a hole in his trousers.

Gatter drew his service revolver and he and McNamara waited for the gunman to make another move. Then Patrolman William Rini came in with a shotgun.

"After that," said Gatter, "just about every policeman in town came up behind us and it was just like a movie thriller."

Police swarmed over roofs of surrounding buildings. Ten canisters of tear gas were tossed in the bank through windows. The voice of Police Chief Frank W. Storey boomed over a loudspeaker, "Come out in 10 minutes or we're coming in—it's your funeral."

For answer, the robber fired a fusillade.

Then a bank employee leaped through

broken window glass screaming, "Hold your fire! He's letting us out!"

Out they streamed—men and women—some trembling, some hysterical. Fox ran toward his car, his concern only for his wife and daughters. A policeman caught him and assured him that his family was safe.

Bomb experts had dismantled the device in the hatbox and found it harmless. It had two dry cell batteries, a timer, fuses of coal dust—but no explosive.

Meanwhile, Detective Jack Hughes, wearing a gas mask and carrying a shotgun, slipped into the bank. As he inched his way toward the vault, Hughes saw a man lying on the floor, clutching an automatic. Was he playing possum? The detective leaped and kicked the gun from the robber's hand.

The man was dead. He had shot himself in the right temple with his own .45. A blond wig had fallen off, leaving his bald head exposed.

WHO WAS this odd little criminal who had made such a desperate attempt to pull off a one-man bank robbery in gangland style? Who, and where, was his woman companion? The Foxes described her as a tall, mousy blonde of 30 or 32, with a long face and a thin body. She was wearing a shabby blue gabardine suit and sloppy black loafers.

The only identifying mark on the clothes of the dead bandit was the label of a New Orleans shop in his blue jacket. His fingerprints, not on file with city or county police, were forwarded to the Federal Bureau of Investigation in Washington.

Blueprint of Job

He was 5 feet 4 and wore elevator shoes. His weight was 110 pounds.

In one of his pockets he carried a blueprint for a morning's work. It read:

- 1—Get to the house. 2—Gain entrance. 3—Secure couple. 4—Explain bomb. 5—Leave house at 5:40 A.M. 6—Park manager's car in rear lot. 7—Go in bank. 8—Secure padlock hasp to doors. 9—Wait for porter. 10—Have talk with porter. 11—Wait for people. 12—Have vault opened. 13—Lock everyone in closet. 14—Leave carrying money in cardboard carton, ledger on top. 15—Walk to manager's car and drive to own.

You can see all did not go according to plan.

By nightfall, the FBI reported that the dead bungler was William Ansley, 30, a hoodlum also known as Robert Shannon, William Shannon, and Shannon Ansley. He had given police trouble in four states.

In 1948, he was sentenced to a year in jail for burglary and larceny in Indianapolis, his home town. In 1950, he was given a 9 to 12-year term in Boston on eight counts of assault to murder.

Just seven years later he was found guilty of armed robbery in Philadelphia. He was put on probation and sentence was suspended.

Where he went or what he did after 1957 the FBI couldn't say, but Ansley's vanished companion probably knew something about his activities during 1958-59.

Although Cleveland police were looking for a woman, investigators conceded that Ansley's confederate could have been a man in woman's garb. Just about that time a Cleveland cab driver summoned police to deal with an obstinate passenger who refused to pay a \$22 fare. When a patrol car arrived, the man tried

to run away. Captured, he admitted being Harry Frederick Dunlap, 36, a burglar.

"I'm the guy you're looking for in the Cleveland Trust holdup," he boasted. "I used to be a female impersonator."

But when the Foxes failed to identify him, Dunlap broke down and admitted he was lying in an effort to gain importance.

Next day, the rented Ford driven by the fugitive was found on Cleveland's East Side, miles away from the Fox house. Apparently, it had been abandoned hurriedly, for among the articles left behind were an identification card for Betty Jean Carroll, a maternity dress (recently purchased in a Cleveland department store), and a picture of a man and a woman.

The man was definitely Ansley, and the Foxes identified the woman as his accomplice.

By means of their own, the police determined that the picture was taken in a New Orleans nightclub. Soon the fugitive was identified as Alma Helen Stevens Richardson Malone 26, a twice-married waitress. She had served one year of a 3-year sentence for armed robbery in New York State.

Commenting on the maternity dress and foam rubber padding left behind in the Ford, Chief of Detectives Richard Wagner surmised that Alma intended to simulate pregnancy as a disguise if Ansley had been successful in his bank robbery. As it was, Wagner believed she was hiding in Cleveland. And he was right.

On Oct. 6, just 13 days after the bungled holdup, the narcotics squad raided a rooming house on E. 63d St. One of the prisoners was a tall, thin young woman with black hair and brown eyes.

"Aren't you Alma Malone?" asked a patrolman with a memory for faces.

She hesitated, then admitted her identity. "I'm glad it's all over," she said. "I'm so tired of hiding."

Alma proved to be philosophical about the death of her lover, whom she called Mr. Ansley—"out of respect for the dead," she explained.

"It was understood that if anything went wrong, Mr. Ansley would kill me and then himself," she confided. "I wouldn't have had the courage to kill myself. With us, it was either make the job good or die because Mr. Ansley said he would never go back to jail if anything went wrong."

Alma said she met "Mr. Ansley" early in 1959, when she drifted to New Orleans to see the Mardi Gras. She first knew him as Don Reisinger, a partner in a French Quarter bookshop where she applied for a job. She didn't get the job, but she did get a sweetheart.

"He kept disappearing for days and weeks at a time," Alma said, "but I didn't know about his background until he brought me up to Cleveland early in September. Then he told me his real name and about his prison record. Along about Sept. 7 he showed me newspaper articles about an attempt a while back to rob the Lorain Ave. bank."

"He said if I would help him he could do it successfully, but if anything did go wrong, we could die. I kept stalling the job. I suppose I wanted to live even though I didn't have much to live for. Anyway, I finally gave in and bought the maternity dress and the padding for a disguise. My hair is really brown, so I bleached it."

"Everything went along all right up to the time we left the Fox house. Then I goofed. I was supposed to get to the

bank at the same time as Mr. Ansley and the bank manager, but I made a wrong turn somewhere. By the time I got near the bank, there were so many people around a traffic cop directed me away.

"Well, I knew something had gone wrong and Mr. Ansley would have to kill himself. I left the car and walked to a shopping area and into a bar where I had a beer and watched for a TV news flash.

"A young boy picked me up and I told him I wanted to get to the outskirts of the city where my family lived. When I saw a woods as we were driving out, I asked him to let me out. I spent three cold days and nights in the woods near Baldwin Reservoir.

Slummy Neighborhood

"Finally, I decided to walk to a bus. I passed a funeral parlor and found a bus stop. I got off in a slummy neighborhood where I figured no one would ask any questions."

Alma met a woman who offered to find her a room. Then she met a dope pusher and procurer, later identified as Louis A. St. Clair, 39.

"I had only \$1.50 in my purse, so I asked him to buy me some black hair dye and he did. They took me to their rooming house and there was a big party going full blast there. As I hadn't eaten much for days, I proceeded to get very intoxicated . . ."

Alma talked on and on and on . . .

On Nov. 25, she was indicted on four counts—armed robbery, kidnaping, conspiracy to kidnap, and malicious entry into a financial institution. Simultaneously, St. Clair and two others were indicted for harboring a felon.

Three days later, Alma observed her 27th birthday in her jail cell without cards or gifts. But reporters did come to call, so she kept right on talking.

SHE SAID she was born in Abilene, Kan., lived in Salina, and in various towns in California while her father, a sheet metal worker, was employed in the shipyards during the war.

According to Alma, she was in juvenile court at the age of 12 because of her father's incestuous desires and she was married at 14 "because my mother had plans of her own. . . . So I've been on the bum ever since."

Her first husband, George Richardson, divorced her on grounds of desertion, she said, and later remarried. "He's giving our son a beautiful home. I don't have any right to that child."

She passed lightly over her marriage to "a man named Malone." After their divorce, she drifted to New Orleans "and met Don Reisinger who became my Mr. Ansley." She had no plans to marry him . . . she was "kind of happy with things as they were."

"Well, I'm glad it's all over and I'm glad no one was hurt," she summed up, either forgetting Ansley or reckoning that he got what he wanted.

"She's not like any gunmoll we've seen before," said Detective Wagner. "She tries hard to be a lady, although she slips into hard-boiled talk sometimes. She uses no profanity. But she smokes incessantly and she's a very disturbed person who needs psychiatric help."

Word of Alma's plight reached her mother and sister, Mrs. Helen Jones and Mrs. Dixie Gebhardt of Salina, Kan.

"You tell Alma we're behind her all the way," Mrs. Jones instructed a reporter. "We'll do everything we can for her. Her sister and I will drive to Cleveland tomorrow."

"I want no part of her," the prisoner snapped when this message was delivered. "All she wants is to come up here and get a lot of sympathy for herself."

So Alma stood alone in Common Pleas Court last Jan. 7 when she pleaded guilty to attempting malicious entry into a financial institution.

As white-haired Judge Joseph A. Artl looked down at the defendant, he observed that the crime called for a life sentence. Did the prosecutor oppose a plea for mercy?

"The prisoner has served a sentence for armed robbery in New York State," was the unsympathetic response of Cuyahoga County Prosecutor John T. Corrigan.

Then defense attorney Joseph Finley pleaded as hard for Alma as ever Portia did for Antonio. At length, Judge Artl sentenced her to spend the next 20 years in the state reformatory for women at Marysville, Ohio.

Asked how she felt about the sentence, the young woman replied, "Oh, I'm very happy. I really expected him to lower the boom!"

She was kept in Cleveland to testify against the three accused of harboring her. On Jan. 19, a jury found St. Clair guilty and acquitted the other two. Judge Artl sentenced St. Clair to 1 to 7 years in prison.

Now what was justice in the case of Alma Malone? Is she a hardened criminal who deserves no sympathy, no mercy? Or is she a child of the depression and the war years and the victim of a little man with big ideas?

Traduction de l'article en français :

Cambriolage d'une banque

Une balle règle son problème - mais qu'en est-il de sa jolie complice ?

Il n'était que 7 heures le matin du 23 septembre 1959, la famille Fox prenait le petit-déjeuner, lorsque l'on sonna à la porte de leur maison dans un quartier ouest de Cleveland. Avec un regard intrigué, Herbert Fox, 51 ans, se dirigea vers la porte tandis que ses filles Marilyn, 18 ans, et Bonnie, 10 ans, continuaient de manger. Sa femme Loretta, 51 ans, s'affairait au-dessus de l'évier et entendit des voix.

“Notre voiture est tombée en panne... pourrions-nous utiliser votre téléphone ?”, dit un petit homme blond tandis qu'une grande femme au regard anxieux lorgnait par-dessus son épaule.

Des révolvers tirés

“Pourquoi - euh - “ Fox hésita parce qu'il n'aimait pas la façon dont l'homme posa son pied dans l'embrasure de la porte. Mais avant qu'il ne pût continuer, les deux inconnus étaient entrés et le petit homme pointait un 45 mm sur lui. La femme posa une boîte à chapeau, tira un petit automatique de son sac à main rouge et lança : “Laisse-le !”

“Qui est-ce, chéri ?”, cria madame Fox en passant la tête par la porte de la cuisine.

“Viens ici !”, ordonna la femme. “Vous aussi !”, ajouta-t-elle lorsque les filles Fox apparurent. Une fois toute la famille rassemblée dans le salon, elle commença par attacher Mme Fox puis les filles avec une corde qu'elle tira de son sac à main. L'homme les tenait en joue avec son 45 mm.

“Tu vois ça ?” dit l'homme en désignant la boîte à chapeau. “C'est une bombe... une vraie bombe activée. Si tu coopères, nous reviendrons pour la désarmer avant qu'elle n'explose. Toi”, en se tournant vers Fox, “tu vas m'emmener à la banque.”

“P-Po-Pourquoi ?” balbutia Fox, chef de la Cleveland Trust Co sur Lorain Avenue. “Pour la cambrioler bien sûr !” répondit l'homme en gloussant.

Dans le silence qui suivit on pouvait entendre un tic-tac sinistre provenant de la boîte à chapeau.

“Vous restez assises tranquilles. Si vous vous agitez pour essayer de vous libérer, la bombe explosera”, lança la femme aux captives.

L'homme somma Fox de prendre son manteau et son chapeau. Prêt à partir, Fox déposa son rosaire à côté de Bonnie et lui dit “Prie pour nous tous”. Puis il sortit de sa maison, suivi de ses visiteurs armés.

Tandis que Fox suivait les instructions, la femme s'engouffra dans une Ford bleue avec un toit blanc. En se dirigeant vers la banque, Fox voyait dans son rétroviseur que la Ford le suivait. Sa plaque d'immatriculation indiquait que c'était une voiture de location.

Mais lorsque Fox gara son véhicule sur le parking à l'arrière de l'immeuble à deux étages, il ne pouvait plus voir la Ford.

Alors que Fox et son ravisseur arrivèrent à l'entrée de la banque, le portier, Eddie Lee, les salua d'un sourire qui ne dura pas longtemps. Le voleur poussa les deux hommes à l'intérieur de la banque. Puis il salua chacun des 16 employés quand ils arrivèrent au travail et les informa de la bombe à retardement dans la maison de Fox et leur annonça ce qui arriverait s'il n'y retournait

pas à temps pour la désarmer. Le regard de Fox les supplia de se conformer aux exigences du tireur.

Lorsque le dernier employé arriva, le verrou du coffre se libéra et Fox l'ouvrit.

“Apporte-moi cette boîte en carton”, lança le tireur à Eddie Lee qui obéit immédiatement. Alors Fox reçut l'ordre de le remplir d'argent. Il le fourra de liasses de billets et le tendit au voleur lorsqu'il aperçut un policier par la fenêtre.

“Débarrasse-t'en”, commanda le voleur. “Va au milieu de la pièce, là-bas.”

Fox se déplaçait lentement. Le policier pouvait éventuellement sauver l'argent de la banque, mais le délai pouvait anéantir sa famille.

Puis Fox vit un deuxième policier - et il était tellement consterné qu'il ne se demanda même pas pourquoi ils étaient là.

Marylin perd la tête

Voilà ce qui s'était passé -

En dépit de l'épouvantable menace, Marylin Fox parvint à se libérer de ses liens. Elle libéra sa mère et sa sœur. Quinze minutes durant, elles prièrent tandis que le tic-tac dans la boîte à chapeau semblait devenir de plus en plus fort...

“Venez”, s'exclama Marylin, “nous devons aider papa !”

Elles coururent vers la maison d'un voisin étonné et à 8h20, la radio de la police rapportait “une perturbation dans la branche de Lorain Avenue, de la Cleveland Trust Co.”

L'appel radio fut intercepté par les patrouilleurs James Gatter et Thomas McNamara qui sillonnaient Lorain Avenue, non loin de la banque. Gatter s'arrêta et s'empara de son arme. McNamara, arme de service au poing, le suivit dans le vestibule au moment où Eddie Lee sortit en courant.

“J'ai vu Fox au milieu de la banque”, Gatter rapporta plus tard. “Il hocha la tête en direction du coin sud-est. Je pointais mon arme dans cette direction et criai à Fox de se mettre de côté. Une main tenant une arme automatique apparut au-dessus du comptoir. L'arme était dirigée vers moi. “Haut les mains ! Ou je tire”, j'ai crié.”

À cet instant, le voleur tira. L'arme de Gatter répliqua. Des vitres explosèrent. Les employés de banque étaient pétrifiés de peur. Gatter et le cambrioleur échangèrent des coups de feu par deux fois encore. D'abord, Gatter visa le bois près du haut du comptoir. Puis il visa plus près du sol. Gatter chercha plus de cartouches dans sa ceinture... les cartouches n'y étaient plus. Un des coups du tireur avait touché sa ceinture et fait un trou dans son pantalon.

Gatter tira son arme de service et lui et McNamara attendirent que le tireur fasse un autre mouvement. Puis l'officier William Rini entra avec une arme.

“Après ça,” dit Gatter, “presque tous les policiers de la ville ont débarqué et on se serait cru dans un film policier.”

La police envahit les toits des immeubles alentour. Dix cartouches de gaz lacrymogène furent jetées dans la banque par les fenêtres. La voix du chef de police Frank W. Storey se fit entendre par un porte-voix, “Sortez dans 10 minutes ou nous rentrons - pour vos funérailles !”

En guise de réponse, le voleur tira une salve.

Puis un employé de la banque sauta à travers les vitres cassées en criant “Ne tirez pas ! Il nous laisse sortir !”

Et ils sortirent - hommes et femmes - certains tremblants, d'autres hystériques. Fox courut vers sa voiture ne pensant qu'à sa femme et ses filles. Un policier l'attrapa et lui assura que sa famille était en sécurité.

Des experts en explosifs avaient désarmé l'engin dans la boîte à chapeaux et l'avaient qualifié d'inoffensif. La bombe se composait de deux piles sèches, d'un chronomètre, de fusibles en carbone, de poussière - mais pas d'explosif.

Pendant ce temps-là, le détective Jack Hughes, affublé d'un masque à gaz et armé, s'introduisit dans la banque. Alors qu'il se frayait un chemin vers le coffre, Hughes vit un homme gisant au sol, s'agrippant à une arme automatique. Jouait-il ? Le détective s'approcha et éloigna l'arme de la main du voleur.

L'homme était mort. Il s'était tiré une balle dans la tempe droite avec son propre 45 mm. Une perruque blonde était tombée découvrant sa calvitie.

Qui était cet étrange petit criminel qui avait fait seul une tentative si désespérée d'un casse de banque dans un grand style ? Qui et où était sa compagne ? Les Fox la décrivaient comme une grande blonde filiforme de 30 ou 32 ans, avec un long visage et un corps fin. Elle portait un tailleur élimé en gabardine bleue et des mocassins noirs usés.

La seule marque identifiable sur les vêtements du bandit mort était une étiquette d'un magasin de la Nouvelle Orléans dans sa veste bleue. Ses empreintes, inconnues à la police de la ville ou du comté, furent envoyées au FBI à Washington.

Plan du casse

Il mesurait 1,60 m et portait des chaussures de sécurité. Il pesait 55 kg.

Dans l'une de ses poches, il portait le plan pour un emploi un matin. On pouvait y lire :

1-arriver à la maison. 2-entrer. 3-maîtriser le couple. 4-expliquer la bombe. 5-quitter la maison à 5h40 du matin. 6-garer la voiture du chef sur le parking à l'arrière. 7-entrer dans la banque. 8-vérouiller les portes. 9-attendre le portier. 10-parler au portier. 11-attendre les gens. 12-faire ouvrir le trésor. 13-enfermer tout le monde dans l'armoire. 14-partir en portant l'argent dans le carton, le registre sur le dessus. 15-rejoindre la voiture du chef et la conduire jusqu'à la mienne.

Comme vous voyez, tout ne se déroula pas comme prévu.

À la tombée de la nuit, le FBI reporta que dans le cas du voleur mort, il s'agissait de William Ansley, 30 ans, un voyou aussi connu sous le nom de Robert Shannon, William Shannon et Shannon Ansley. Il avait donné du fil à retordre à la police dans quatre états.

En 1948, il avait été condamné à un an de prison pour vol et recèle à Indianapolis, sa ville natale. En 1950, on lui donna 9 à 12 ans de prison à Boston pour huit chefs d'accusation de tentative d'assassinat.

Seulement 7 ans plus tard, il est déclaré coupable de vol à main armée à Philadelphie. Il fut mis en liberté conditionnelle et la peine fut suspendue.

Le FBI ne pouvait pas dire où il alla ou ce qu'il fit après 1957, mais la partenaire disparue de Ansley savait certainement quelque chose sur ses activités entre 1957 et 1959.

Bien que la police de Cleveland recherchât une femme, les enquêteurs conclurent que la complice d'Ansley aurait pu être un homme vêtu en femme. À peu près au même moment, un chauffeur de taxi de Cleveland somma la police de s'occuper d'un passager borné qui refusait

de payer les 22 dollars qu'il devait. Lorsque la patrouille arriva, l'homme essaya de s'enfuir. Une fois attrapé, il confessa être Harry Frederick Dunlap, 36 ans, voleur.

“Je suis celui que vous recherchez dans le holdup du Cleveland Trust”, dit-il fièrement. “J’avais l’habitude d’imiter les femmes.”

Mais lorsque les Fox ne parvinrent pas à l’identifier, Dunlop s’effondra et admit avoir menti dans l’espoir de devenir connu.

Le lendemain, la Ford conduite par le fugitif fut retrouvée dans la partie est de Cleveland, à quelques kilomètres de la maison des Fox. Apparemment, elle avait été abandonnée à la hâte puisque parmi les objets retrouvés on trouva une carte d’identité au nom de Betty Jean Carroll, une robe de maternité (achetée récemment dans un magasin de Cleveland) et la photo d’un homme et d’une femme.

L’homme était sans aucun doute Ansley et les Fox reconnurent sa complice sous les traits de la femme.

La police détermina que la photo avait été prise dans un club de la Nouvelle Orléans. Très vite, la fugitive fut identifiée sous le nom de Alma Helen Stevens Richardson Malone, 26 ans, une serveuse deux fois mariée. Elle avait fait une peine de prison de 3 ans pour vol à main armée dans l’état de New York.

Au sujet de la robe de maternité et des coussins de mousse abandonnés dans la Ford, le détective en chef Richard Wagner imagina qu’Alma avait l’intention de jouer la femme enceinte si Ansley avait réussi dans son entreprise. Dans l’état des choses, Wagner supposait qu’elle se cachait toujours à Cleveland. Et il avait raison.

Le 6 octobre, seulement 13 jours après le holdup raté, la brigade des stupéfiants fit une descente dans une maison sur la 63ème rue, à l’est de la ville. L’une des pensionnaires était une jeune femme fine aux cheveux noirs et aux yeux marrons.

“Vous n’êtes pas Alma Malone ?” demanda un officier qui avait la mémoire des visages.

Elle hésita, mais avoua son identité. “Je suis contente que tout ça soit terminé”, dit-elle, “je suis fatiguée de me cacher.”

Alma se montra philosophe au sujet de la mort de son compagnon qu’elle appelait M. Ansley - “par respect pour le mort”, expliqua-t-elle.

“Il était entendu que si quelque chose se passait mal, M. Ansley me tuerait puis se tuerait lui-même”, confia-t-elle. “Je n’aurais pas eu le courage de me tuer moi-même. Avec nous, c’était soit tu fais le boulot bien soit tu meurs parce que M. Ansley disait qu’il ne retournerait jamais en prison si quelque chose se passe mal.”

Alma raconta avoir rencontré “M. Ansley” tôt en 1959 sur son chemin vers la Nouvelle Orléans pour voir Mardi Gras. Elle le connut d’abord comme Don Reisingen, un associé d’une librairie du Quartier Français où elle cherchait un travail. Elle n’obtint pas le job, mais trouva un amant. “Il disparaissait pendant des jours ou des semaines”, raconta Alma “mais je ne savais rien de son passé jusqu’à ce qu’il m’amène à Cleveland au début du mois de septembre. Puis il me révéla son vrai nom et son passé en prison. Autour du 7 septembre, il me montra des articles de journaux au sujet d’une tentative de vol dans la banque de Lorain Avenue.”

“Il dit que si je l’aidais, il pourrait réussir, mais que si quelque chose se passait mal, nous pouvions mourir. Je repoussais sans cesse ce travail. Je suppose que je ne voulais pas mourir, même si je n’avais pas grand chose qui me retenait à la vie. Bref, j’ai finalement cédé, j’ai

acheté la robe de maternité et le coussin pour me déguiser. Mes cheveux sont bruns en réalité alors je les ai décolorés.”

“Tout se passa bien jusqu’à ce que nous quittions la maison des Fox. Là, j’ai gaffé. J’étais censée arriver à la banque en même temps que M. Ansley et le banquier, mais j’ai raté un tournant quelque part. Lorsque je suis arrivée près de la banque, il y avait tellement de gens autour qu’un agent de la circulation m’a envoyée dans une autre direction.”

“Bon, je savais que quelque chose s’était mal passé et que M. Ansley devrait se tuer. J’ai laissé la voiture et marché vers une zone commerçante, je suis rentrée dans un bar où j’ai bu une bière et regardé la télévision pour suivre les flashes d’information.”

“Un jeune homme me fit du gringue et je lui dis que je voulais me rendre dans la banlieue de la ville où vivait ma famille. Quand j’ai vu une forêt sur notre route, je lui ai demandé de me laisser là. J’ai passé trois jours et trois nuits froides dans les bois près du Baldwin Reservoir. ”

Un voisinage misérable

“Finalement, j’ai décidé de trouver un bus. J’ai passé des pompes funèbres et trouvé un arrêt. Je suis descendue dans un quartier misérable où j’ai pensé que personne de poserait de questions.”

Alma rencontra une femme qui lui proposa de lui trouver une chambre. Puis elle rencontra un dealer que le procureur identifia plus tard comme Louis A. St Clair, 39 ans.

“Je n’avais que 1.5 dollars dans mon porte-monnaie alors je lui ai demandé de m’acheter de la couleur noire pour teindre mes cheveux, ce qu’il a fait. Il m’a emmenée dans sa maison et une grande fête était en cours. Comme je n’avais pas beaucoup mangé depuis des jours, je me suis intoxiquée gravement...”

Alma n’arrêtait pas de parler, de parler, de parler...

Le 25 novembre, elle fut inculpée pour quatre chefs d’accusation - vol à main armée, enlèvement, conspiration d’enlèvement et entrée mal intentionnée dans une institution financière. En même temps, St. Clair et deux autres furent inculpés pour avoir hébergé un criminel.

Trois jours plus tard, Alma passa son 27^e anniversaire dans sa cellule de prison sans carte ou cadeaux. Mais les reporters l’appelèrent donc elle continua de parler.

Elle disait être née à Abilene, Kansas, avoir vécu à Salinas et dans diverses villes de Californie alors que son père, un ouvrier métallurgiste travaillait dans les chantiers navals pendant la guerre.

D’après Alma, elle comparut devant le tribunal pour mineurs à l’âge de 12 ans pour les désirs incestueux de son père et elle fut mariée à 14 ans “parce que ma mère avait ses propres projets... donc je suis seule depuis ce temps-là.”

Son premier mari, George Richardson, divorça pour avoir abandonné le domicile conjugal, disait-elle, puis se remaria. “Il donne un beau foyer à notre fils. Je n’ai aucun droit sur cet enfant.”

Elle passa rapidement sur son mariage à “un homme nommé Malone.” Après leur divorce, elle se rendit à la Nouvelle Orléans “et rencontra Don Reisinger qui devint mon M. Ansley.” Elle n’avait aucune intention de l’épouser... elle était “plutôt heureuse dans ces conditions.”

“Enfin, je suis contente que ce soit fini et je suis surtout contente que personne n’ait été blessé”, a-t-elle résumé, soit en oubliant Ansley, soit en estimant qu’il avait eu ce qu’il voulait.

“Elle n’est pas comme n’importe lequel des petites frappes que nous avons vues jusque-là”, dit le détective Wagner. “Elle essaie de toutes ses forces d’être une grande dame, même si elle se perd dans un verbiage ininterrompu parfois. Elle ne jure pas. Mais elle fume sans arrêt et c’est une personne très dérangée qui a besoin d’aide psychiatrique.

Ainsi, la situation critique d’Alma arriva aux oreilles de sa mère et de sa sœur, Mme. Helen Jones et Mlle. Dixie Gebhardt à Salina, Kansas.

“Dîtes à Alma que nous sommes derrière elle tout du long”, Mme. Jones demanda à un reporter. “Nous ferons ce que nous pourrons pour elle. Sa sœur et moi venons à Cleveland demain.”

“Je ne veux rien savoir d’elle”, clama la prisonnière quand le message lui parvint. “Tout ce qu’elle veut, c’est venir ici et se faire plaindre.”

Donc Alma était seule devant la cour de justice le 7 janvier en plaidant coupable d’avoir tenté de pénétrer avec de mauvaises intentions dans une institution financière.

Lorsque le juge Joseph A. Artl pencha sa tête blanche au-dessus de l’accusée, il lui fit remarquer que son crime était passible de la prison à vie. Le procureur demandait-il une grâce quelconque ?

“La prisonnière a déjà fait de la prison pour vol à main armée dans l’état de New York,” fut la réponse froide et factuelle du procureur John T. Corrian du comté de Cuyahoga.

Puis l’avocat de la défense Joseph Finley plaida aussi passionnément pour Alma que Portia pour Antonio. À la fin, le juge Artl la condamna à passer les 20 prochaines années dans la maison de correction pour femmes à Marysville, Ohio.

Quand on lui demanda ce qu’elle pensait de la sentence, la jeune femme répondit “Oh, je suis très contente. Je pensais vraiment qu’il me donnerait plus!”

Elle fut gardée à Cleveland pour témoigner contre les trois accusés de l’avoir hébergée. Le 19 janvier, un jury déclara St. Clair coupable et acquitta les deux autres. Le juge Artl condamna St. Clair à une peine de 1 à 7 ans de prison.

Alors, qu’est-ce qu’était la justice dans le cas de Alma Malone ? Est-elle une criminelle endurcie qui ne méritait ni compassion ni grâce ? Ou est-elle une enfant de la dépression et des années de guerre et la victime d’un petit homme aux grandes idées ?

Annexe n°6 : Entretien avec l'autrice Nathalie Léger qui a écrit un ouvrage sur Barbara Loden et son film *Wanda*

Nathalie Léger est une autrice française qui a notamment écrit un livre : *Supplément à la vie de Barbara Loden*. J'ai pu la rencontrer le 14 juillet 2021 dans le cadre de mes recherches autour du film *Wanda*.

Voici le compte-rendu de cet entretien :

Comment comprenez-vous ce qu'a dit Barbara Loden : « I was the best for it » ?

Elle a créé le personnage de Wanda pour dire quelque chose d'elle-même. Dès lors.... c'était une évidence, "she was the best for it" — même si elle commence tout d'abord par chercher l'actrice qui pourrait bien le jouer... mais elle a vite abandonné, alors qu'il n'était pas facile, pour un premier film d'être devant et derrière la caméra. Tout ce qu'elle dit aux journalistes, tout ce qu'elle cherche, montre une blessure qui était à la fois propre et partagée, une souffrance qu'elle ne cessait d'explorer. Le rôle de Wanda, si l'on peut dire "rôle" dans ce cas, est taillé à la mesure de cette souffrance. La chose intéressante, c'est qu'il faut bien mesurer ce qu'elle a dû mettre en œuvre pour réaliser son projet : une femme dans les années soixante qui a envie de faire un film — elles sont tellement si rares ! — et en plus avec son parcours, elle qui avait joué totalement le jeu de la pin-up, de la girly.... Et voilà que la pin-up lit un fait divers dans la presse du samedi, et tombe sur l'histoire d'Alma Malone, une jeune femme incarcérée, qui remercie le juge de sa peine, car l'enfermement va peut-être lui permettre de se libérer. C'est tout ça que Barbara Loden avait envie d'explorer.

"I was the best for it". Ayant fait avec Barbara Loden ce que Barbara a fait avec Alma, je comprends cette phrase. Elle témoigne d'un puissant mouvement de reconnaissance, et sans doute d'identification, à l'égard de Wanda. Barbara Loden n'a pas cessé de dire qu'elle était la seule qui pouvait interpréter Wanda. Elle a dit la même chose lorsqu'elle a interprété le rôle dont tout le monde savait qu'il était écrit à partir de Marilyn Monroe, dans la pièce d'Arthur Miller, *After the fall*. Le personnage était surnommé Miss None (est-ce Miller qui invente ça, ou est-ce dans la réalité de la vie de Marilyn, je ne sais plus...). Tout le monde a été épaté de son interprétation de Marilyn, tout le monde disait qu'elle était Marilyn — et elle l'était, Miller l'a dit : désespérée, incertaine, vacillante. Miss None. Nulle, une rien du tout. Mais ce puissant

mouvement de reconnaissance, d'adhésion à son rôle n'empêche pas d'avoir de la distance à l'égard de son propre travail d'interprète.

Tout ce qu'elle dit de son travail sur *Wanda*, sur les liens entre le réel et la fiction est tout à fait intéressant : comment elle élabore un objet artistique à partir de choses très personnelles. Elle aurait sûrement continué à écrire, à tourner et à jouer ses propres rôles, et je pense ici à son projet d'adaptation de *L'éveil*, de Kate Chopin. Quoiqu'elle ait fait, mais c'est une hypothèse, je pense que Barbara Loden aurait probablement à nouveau mis en scène une forme d'apprentissage de soi à travers une autre — prétexte pour travailler des motifs essentiels à sa propre vie à travers une fiction.

Comment comprenez-vous la citation de Duras qui parle d'une « coïncidence immédiate entre Wanda et Barbara Loden » ? Cela ne va pas de soi, dans le sens où il y a justement une médiation, un intermédiaire. Ce terme-là est intéressant, mais il incite à avoir une lecture d'une fusion entre elles deux, alors qu'il peut être parfois question de distance dans l'interprétation de Loden.

Il faut entendre aussi dans la formulation cette espèce de grande mobilisation typiquement durassienne : il s'agit pour Duras d'une coïncidence *tragique*. Mais elle a raison. Et d'ailleurs, encore une fois, Barbara s'appuie sur un fait divers, mais elle écrit au fond son propre rôle. Cependant, la question n'est pas strictement psychologique. Lorsqu'on écrit, on cherche quelque chose de soi, de manière confuse, tâtonnante, mais on construit d'abord un objet. Un objet, une forme. C'est ça d'abord, écrire. La forme, c'est un ensemble de ruses. Elle peut servir à s'exposer tout en se dissimulant, à rester très extérieur pour mieux être parfaitement intérieur. Souvent, c'est quand on dit « je », qu'on est le plus loin de soi. Et en revanche, le nom d'un personnage, l'apparente distance entre l'écrivain, et le "elle" ou le "il" peut bien sûr cacher un aveu terriblement impudique. Toutes ces ruses, je pense que Barbara Loden, qui était une grande actrice, et mêlait avec un immense talent identification et distance, émotion et réserve, toutes ces ruses, Barbara en était très consciente. Duras, puisque vous la citez, dit cette phrase merveilleuse dans un entretien à propos de son propre travail d'écriture : « On fait toujours un livre sur soi. C'est pas vrai leurs histoires, "les histoires inventées", c'est pas vrai... »

Et bien sûr, pour parler de soi, pour être au plus près de la vérité, on invente.

Dans votre livre, vous citez de nombreuses héroïnes de films : vous parlez du Desert rouge, de The rain people, de The savage eye, de Sue perdue dans Manhattan ou encore de Jeanne Dielman. Qu'est-ce qui fait que vous reliez les héroïnes de ces films à Wanda ?

Ce sont des femmes qui marchent, qui fuient, qui cherchent, qui ont un rapport assez douloureux avec elles-mêmes, un rapport au monde à la fois défait et obstiné, incertain et déterminé, comme Wanda. Des femmes.

Pourquoi avez-vous ressenti le besoin d'aller sur les lieux du film aux États-Unis et qu'est-ce que cela vous a-t-il apporté, dans vos recherches sur cette femme et sur ce film ?

Je crois que ce que je cherchais est tout entier contenu dans la violence de cet arrachement à l'ordre banal, aliéné, des jours, il est tout entier dans cette solitude, dans cette errance. Je suis partie pour essayer de retrouver l'itinéraire de Wanda et les lieux du film de Barbara. Or ces lieux n'existent plus, ils ont doublement disparu : c'est déjà très compliqué de retrouver un lieu de tournage d'un film qui a été tourné il y a cinquante ans ; mais encore plus quand ce film se déroule dans un paysage de mines. Une mine, par définition, c'est un lieu qui se fait et se défait : à peine ont-ils creusé et exploité le filon, qu'ils le rebouchent, creusent ailleurs, refont d'autres monticules, transforment le paysage. C'était fascinant : ce paysage de charbon, le même, mêmes lignes, mêmes volumes, même matière — mais totalement autre. C'est seulement sur place que l'on sent à quel point tout est mouvant, provisoire, un paysage totalement éphémère. Ça c'était très intéressant. Tout était là, et pas là. C'est une vérité de l'écriture. Une vérité de la *reconnaissance*. On reconnaît ce qu'on ne connaît pas. On reconnaît un contour, une inclinaison de terril, et pourtant ce n'était pas le même terril. J'ai beaucoup aimé découvrir un site qui ne cessait pas d'être en perpétuelle transformation. Je suis allée là-bas pour vérifier que toute volonté de retrouvailles était un leurre.

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Dossier Partie Pratique de Mémoire de Master

Spécialité Cinéma, promotion 2019-2021

Soutenance d’octobre 2021

VENTS CONTRAIRES

Agathe SAVORNIN

Cette PPM fait partie du mémoire : **Filmeuses de vagabondes**, Les choix d’interprétation de la vagabonde par la cinéaste. Étude comparée de : *Sans toit ni loi* d’Agnès Varda, *Wanda* de Barbara Loden, *Je tu il elle* de Chantal Akerman et *Le Camion* de Marguerite Duras, pour nourrir une démarche pratique

Directeur de mémoire : David Faroult (Maître de conférences)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy Pisano (Professeure des Universités)



AGATHE SAVORNIN

17 rue des fossés Saint-
Marcel, 75005 Paris

agathe.savornin@hotmail.fr

07.61.99.64.34

Instagram : Agathe Savornin

Permis B

Membre du collectif Femmes
à la Caméra et de l'association
l'Union des Chefs Opérateurs

LANGUES

Anglais (C1)

Allemand (C1)

COMPETENCES

Montage : Avid, Premiere Pro

Etalonnage : Da Vinci

Notions de bases en
projection

Habilitation électrique (niveau
BR)

FORMATION

2018-2021 Ecole nationale supérieure Louis Lumière, Master en Cinéma, promo 2021

2017-2018 Licence 3 de Cinéma et Audiovisuel à l'Université Sorbonne Nouvelle

2015-2017 Hypokhâgne et Khâgne au lycée Paul Valéry, option cinéma

EXPERIENCES PROFESSIONNELLES

depuis 2019 Réalisation d'une série de podcasts avec Lily Grizard : « Images de femmes », portant sur les travaux de femmes cheffes-opératrices, en lien avec le collectif Femmes à la Caméra

depuis 2019 Création d'un cycle de ciné-débats à la Halle des Epinettes (Issy-les-Moulineaux) : « Portraits de Femmes », qui interroge la représentation des femmes au cinéma

PROJETS CINEMATOGRAPHIQUES

Mise en scène

2021 *Vents contraires*, CM - réalisatrice / Prod ENSLL / Alexa Mini

2021 *La Glaneuse*, CM - réalisatrice / Prod ENSLL / Varricam LT

2019 *Au milieu de l'hiver*, CM - réalisatrice / Prod ENSLL / Sony F3

Cheffe-opératrice / Cadreuse

2020 *Polaris*, Clip - cheffe opératrice, cadreuse / Prod ENSLL / Moviecam 35mm

2019 *Mémoire d'un coquillage*, CM - cheffe opératrice / Prod ENSLL / Alexa Standard

Le bel Alexandre, CM - cadreuse / Prod ENSLL / Alexa Standard

La maison, CM - cheffe-opératrice, cadreuse / Prod Nuit Noire / Alexa Standard

Maj, CM - cheffe opératrice / Prod ENSLL / Sony F3

Assistanat Caméra

2019 *Le soir sans*, CM - 1ère assistante caméra / Prod ENSLL / Sony F3

Trauma, CM - 1ère assistante caméra / Prod Paris 8 / Sony A7SII

Electricité

2020 *Les vies rêvées*, CM - électricienne - Prod Fémis

Les mains sales, CM - électricienne / Prod Fémis

2019 *Summertime*, CM - cheffe-électricienne / Prod Fémis

Ma soeur, CM - électricienne / Caimans Production

CENTRES D'INTERET

Photographie argentique (prise de vue, développement et tirage)

Note d'intention de la PPM

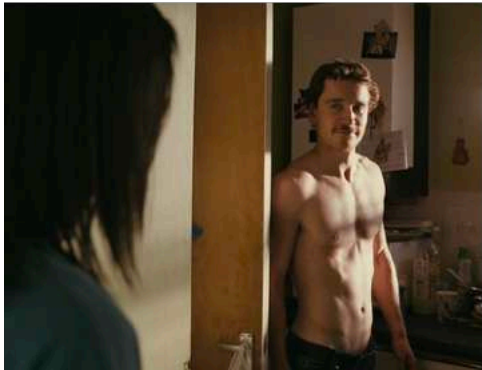
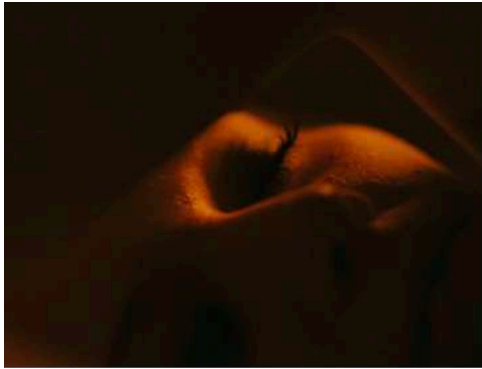
Ce projet de film est intimement lié à la particularité première de la région de Bretagne : comment la lumière sculpte les paysages de bord de mer, qui ne cessent eux de varier, en fonction des marées, du temps et des couleurs. C'est dans cette perspective que je souhaite filmer la relation amicale et amoureuse d'Azalée et de Lila à travers un film sensoriel, c'est-à-dire une sorte de film « hypersensible », à l'image du personnage d'Azalée, qui rend compte de ses émotions et de son appréhension du monde. Le corps d'Azalée dans tous ses aspects est ainsi au cœur d'une écriture biologique : les règles, la douleur, la fatigue, les sautes d'humeur, la joie, l'appétit sexuel.

L'histoire est structurée en trois jours. Bien que le premier jour soit assez idyllique (fugue, début du « road trip » et l'enthousiasme en conséquence), à partir du second jour, la relation entre Azalée et Lila se dégrade. J'aimerais que les éléments extérieurs, entre autres, participent à l'idylle première puis au chaos qui naît progressivement dans leur relation : qu'à la dégradation météorologique, hygiénique et matérielle s'ajoute la dégradation amicale. Il va y avoir au fil du film chez les personnages, une usure, une fatigue à la fois physique et morale. J'aimerais pour ce faire utiliser des éléments de la région tantôt comme réceptacles, tantôt comme influences des émotions et humeurs d'Azalée, en les filmant en très gros plans : de hautes herbes dans le vent, de l'eau qui coule sur la peau, des peaux ensablées, des pieds dans la vase... Le son participerait beaucoup à rendre compte de l'atmosphère extérieure et sensible de bords de mer : par les bruits de marée, des goélands, des bateaux au loin, du vent etc.

Je souhaite vraiment jouer avec la météo, en adaptant constamment le tournage en fonction des imprévus : des marées, du temps et donc de l'atmosphère qui change soudainement.

J'ai envie de capter quelque chose de vif, d'agité, qui se rapproche selon moi de la vulnérabilité dans laquelle nous pouvons être lorsque nous sommes adolescent.e.s. J'aimerais en effet filmer Azalée et Lila dans une forme d'effervescence, tantôt en caméra épaulement tantôt en pied, selon les moments du film : saisir leurs échanges dialogués passant du coq à l'âne avec une urgence à tout dire. La caméra épaulement me permettrait de suivre les personnages dans leurs mouvements et déplacements, tout en témoignant de l'inconfort, des personnages, de leur manque de préparation à leur errance. *Fish Tank* d'Andrea Arnold est une référence importante

de mise en scène, tant sur la manière de mettre en scène l'errance du personnage principal, que de filmer la relation de désir entre Mia et l'amant de sa mère.



Fish Tank, Andrea Arnold

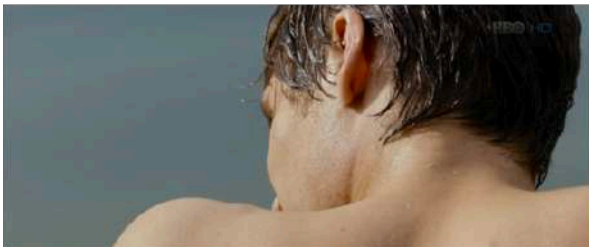
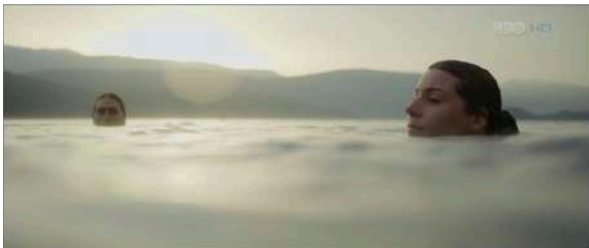
Synopsis

Azalée et Lila fuguent pour se rendre au bord de la mer. Au fil de leur errance, leur amitié se dégrade en même temps qu'elles éprouvent du désir l'une pour l'autre.

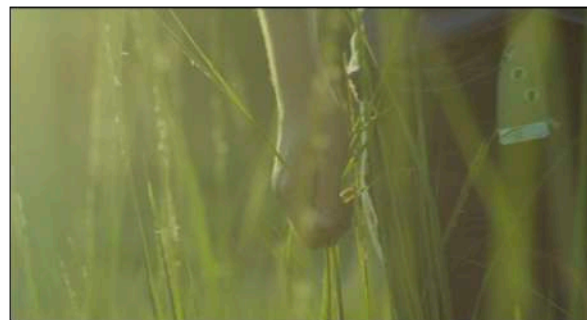
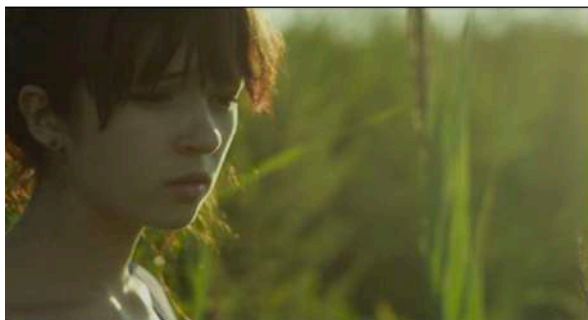
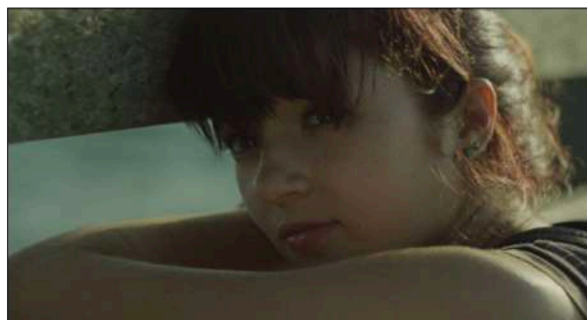
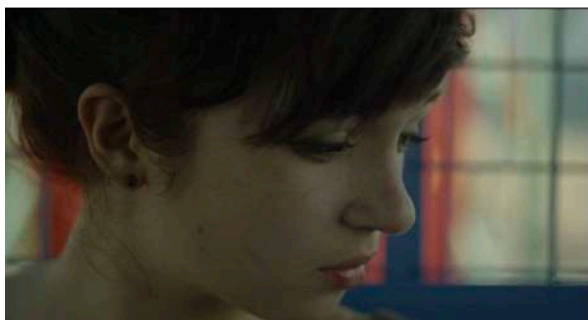
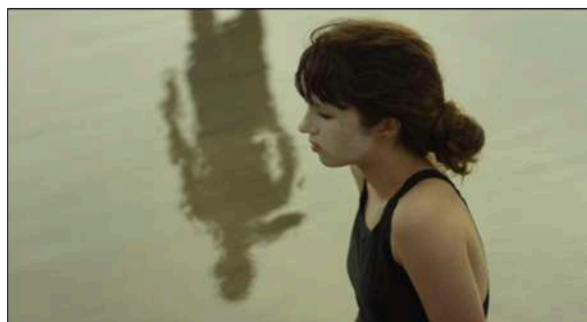
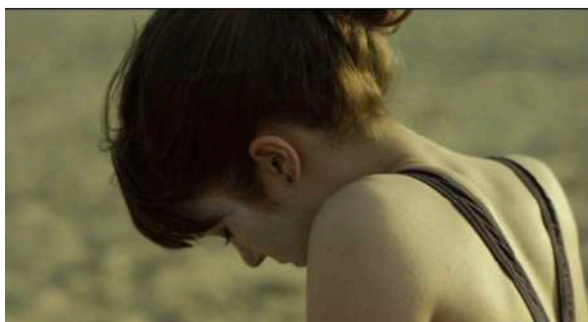
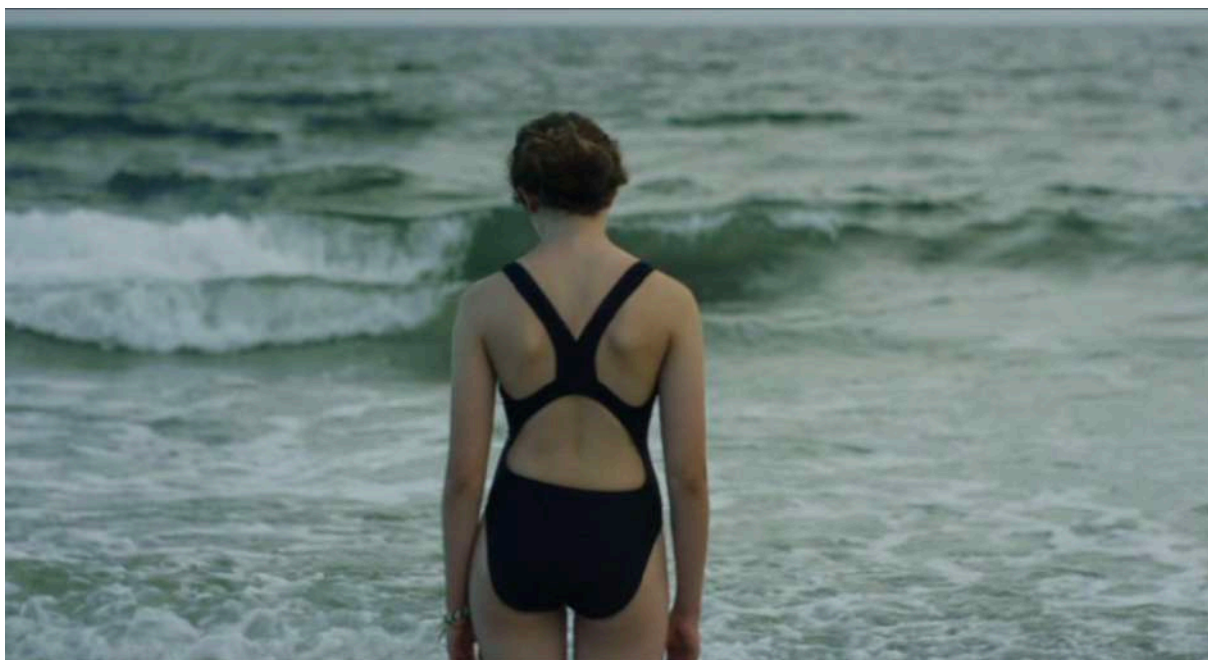
Moodboard

Les films ci-dessous ont constitué principalement des références esthétiques, pour les tonalités, couleurs et cadrages.

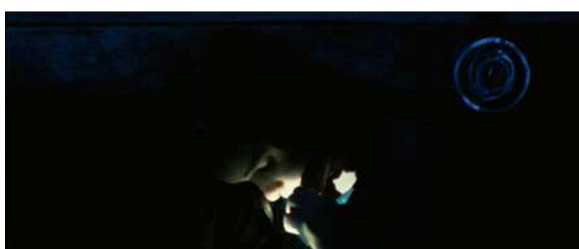
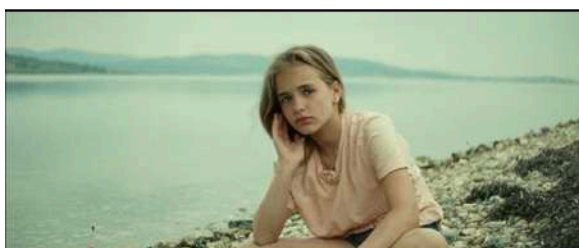
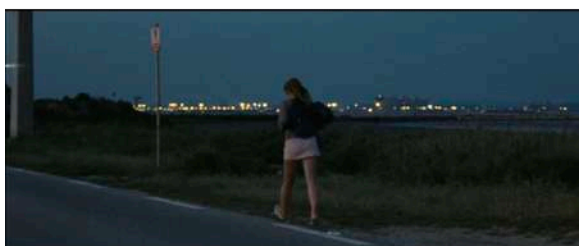
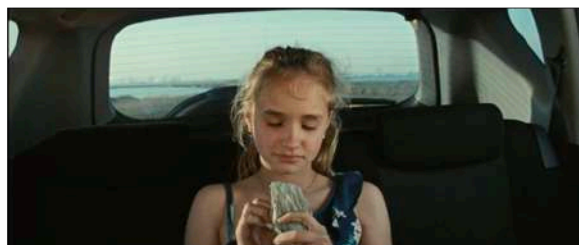
Soleil de plomb, Dalibor Matanic



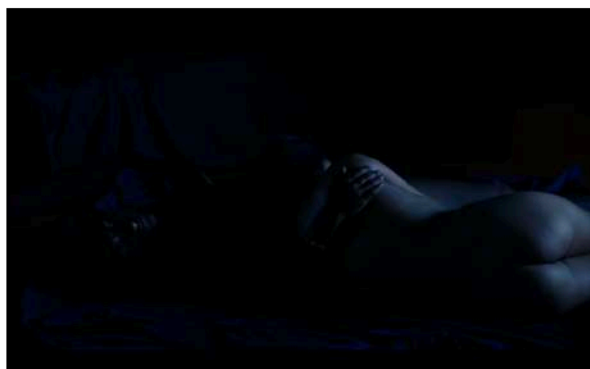
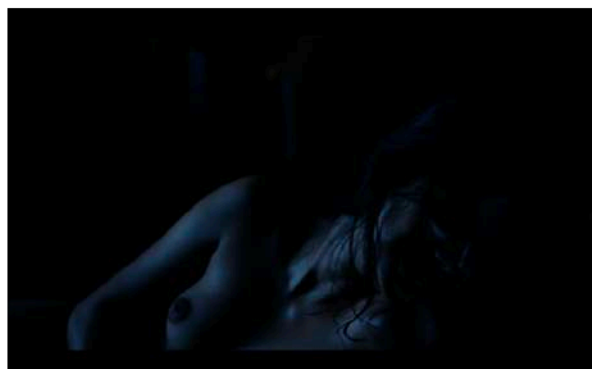
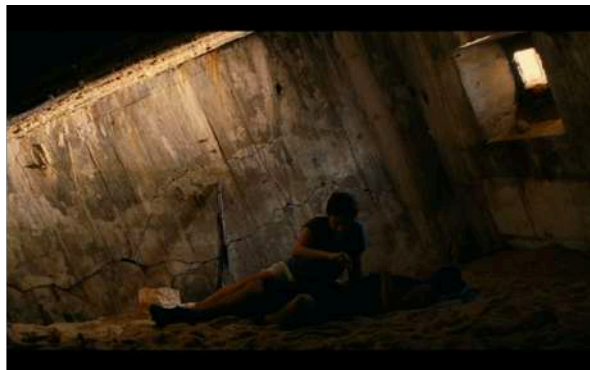
It felt like love, Eliza Hittman



L'île jaune, Léa Mysius



Ava, Léa Mysius



Liste du matériel technique

Équipement caméra

Caméra

- 1 Alexa Mini**
- 4 cartes SxS 64 Go
- 1 lecteur de carte

Accessoires caméra

- 1 MatteBox 3 tiroirs 4x5.6
- 1 Follow HF Cmotion **
- 1 Follow Focus
- 1 Série de filtre ND 4x5.6 (3,6,9)
- 1 Série de filtre Mitchel 4x5.6
- 1 Série de bonnettes 4x5.6 **
- 1 Kit poignées bleues
- 8 Batteries BeboP
- 3 Chargeurs deux voies
- 1 bouée caméra épaule

Optiques

- 1 série Zeiss GO **
- Zooms EZ d'Angénieux

Vidéo

- 1 Starlight
- 1 Shogun Atomos
- Bnc

Back-up

- 1 disque dur 2To

Équipement machinerie

Pied caméra

1 Grande branche

1 Petite branche

1 Tête 120

1 Base au sol

Borniol

1 Borniol 6x6

2 Borniol 4x4

2 Borniol 2x2

Taps

Consommables

Gaffer

Permacel

Équipement lumière

2 SL1

4 minettes LED

1 minette LED Aurora

1 Panneau Skylite 1024 BC

Toiles et cadres

1 cadre 8x8'

1 cadre 4x4'

1 ultrabounce

toiles de spi (full, 1/2, 1/4)

4 Bouts

Drapeaux et miroirs

3 Floppy

1 drapeau 60x90

1 miroir sur lyre

Pieds

2 wind-up

4 U126

5 pieds de 1000

Accessoires lumière

1 verre de contraste

2 poly

depron

perche lumière

lastolight

cinefoil

tarlatane/tules noir/blanc

gélamines (CTB, ND)

Ce choix de matériel était important pour le tournage, principalement du fait que nous tournions quasiment tous les plans à l'épaule. L'Alexa Mini était légère et facile d'utilisation. Le cadreur avait une grande proximité avec les actrices. Nous tournions dans des endroits parfois peu faciles d'accès (rochers sur le bord de la plage, configuration voiture, à l'arrière d'une remorque, dans des parcs à huîtres...), il était nécessaire que le premier assistant caméra soit parfaitement autonome avec un follow HF. Nous cherchions une configuration compacte, légère et simple. L'esthétique des Zeiss GO collait parfaitement à la texture d'image que nous souhaitions obtenir : contrastée, douce sur les visages, avec une faible profondeur de champ. Il y avait aussi deux scènes importantes du film qui se tournent la nuit sur la plage. Ne pouvant éclairer les décors, nous avons besoin d'optiques les plus lumineuses possible. Les zooms Angénieux nous ont permis de tourner plus en longues focales et ils nous ont aidé à être plus rapides et à nous adapter à une esthétique plus « documentaire », dans le cadre des scènes du parc à huîtres avec des acteurs non-professionnels et la mer qui montait vite avec la marée.

Plan de travail du tournage

4	VENTS CONTRAIRES	DATE	samedi 10			dimanche 11			lundi 12				
5		HORAIRES	9H - 17H30			10H - 00H			13H - 00H				
6		DÉCORS	BORD DE ROUTE	PARC À HUÎTRE		SUPERMARCHÉ	BORD DE ROUTE	PLAGE	PLAGE		CHAMP	RUE URBAINE	
7		N° DE SÉQS	18	19	20	4	2	15	17	23	22	18	1A
8		EST TPS TOURNAGE	2H	2H	3H30	3H	4H30	2H	2H30	2H	1H30	0H30	1H
9		INT / EXT	EXT	EXT	EXT	INT	EXT	EXT	EXT / INT			EXT	EXT
10		EFFETS	MATIN	JOUR	JOUR	JOUR	MATIN	NUIT	JOUR			MATIN	NUIT
11		MARÉES	PM : 7H14 - BM : 14H23 - PM : 19H33			PM : 7H49 - BM : 14H59 - PM : 20H06			PM : 8H22 - BM : 15H31 - PM : 20H37				
12		ÉPHÉMÉRIDES	Lever : 07H28, Coucher : 20H48			Lever : 07h25, Coucher : 20H50			Lever : 07h23, Coucher : 20H51				
13		COMÉDIENS	N°	RÔLES									
14	Olivia JUBIN	1	AZALÉE			1	1	1	1	1	1	1	
15	Zoé HÉRAN	2	LILA	2	2	2	2	2	2	2	2	2	
16	Jacques PINEL	3	VIEIL HOMME										
17	Gaelan RACINNE	4	GAETAN		4	4							
18	David	5	DAVID		5	5							
19	FIGURATION	6				6							
20	ANIMAUX												
21	Chien	7											
22	Goûlands	8											
23	RÉGIE												
24	Voiture Vieil Homme	9	Kangoo										
25	Voiture de jeu 1	10				10							
26	Voiture de jeu 2	11				11							
27	Tracteur ostréiculteur	12	12	12	12								

[illegible]

Nous avons à peu près tenu le plan de travail à l'exception du jeudi où nous avons préféré tourner la scène en heure bleue le soir, plutôt que le matin, ce qui nous aurait fatigué.e.s.

Plan de travail post-production

Montage image du 01/06/2021 au 14/07/2021

Montage son du 09/08/2021 au 27/08/2021

Mixage à venir (une semaine) + bruitages

Étalonnage à venir (une semaine)