



Fiche technique	1
Réalisatrice Les vies d'Agnès Varda	2
Récit Progression et digression	4
Personnages «Personnages» de documentaire	6
Technique L'œil dans la main	8
Affiche Rebuts et rébus	10
Découpage narratif	11
Séquence Les jeunes sans toi face à la loi	12
Temps et documentaire Le présent à tous les temps	14
Portrait et autoportrait Entre peinture et écriture	16
Échos Éloge du recyclage	18
Bonus Salut c'est cool, fans de Varda	20

● Rédactrice du dossier

Paola Raiman est rédactrice aux *Cahiers du cinéma*. Elle a participé en tant qu'auteur à l'ouvrage collectif *Jacques Tourneur* (Capricci, 2017). Elle a animé un ciné-club dédié au cinéma français à l'université Sarah-Lawrence à New York.

● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis novembre 2009 et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Pour *Collège au cinéma*, il est l'auteur des livrets pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin et *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu.

Fiche technique



● Synopsis

Les Glaneurs et la Glaneuse se présente comme une enquête autour du geste de glaner. Le glanage consiste à ramasser sur le sol ce qui reste après la récolte (paille, épis, grains, pommes de terre). Il s'agit d'un droit coutumier qui apparaît au Moyen Âge et subsiste au fil des siècles. Le film s'ouvre sur une définition du *Petit Larousse illustré* et la reproduction en noir et blanc des *Glaneuses* de François Millet et de *La Glaneuse* de Jules Breton. Équipée d'une petite caméra DV, Agnès Varda parcourt la France à la rencontre des personnes qui s'adonnent par nécessité, par simple goût ou par souci éthique (et parfois les trois à la fois), à cette activité de récupération. Elle croise le chemin de marginaux, d'artistes, d'agriculteurs, et fabrique ainsi un portrait en mosaïque d'une France à l'orée du nouveau millénaire. En parallèle, Agnès Varda se filme elle-même, liant la thématique de la récupération et du recyclage à une réflexion intime sur le vieillissement du corps. ■

● Générique

LES GLANEURS ET LA GLANEUSE

France | 2000 | 1h22

Réalisation

Agnès Varda

Image

Agnès Varda, Stéphane Krausz, Didier Rouget, Didier Doussin et Pascal Sautélet

Son

Emmanuel Soland

Musique

Joanna Bruzdowicz

Montage

Agnès Varda et Laurent Pineau

Mixage

Nathalie Vidal

Production, distribution

Ciné-Tamaris

Formats

1.33, numérique, couleur

Sortie

7 juillet 2000 (France)

Réalisatrice

Les vies d'Agnès Varda

VIDÉO
EN
LIGNE

Les Glaneurs et la Glaneuse a largement contribué à façonner le « personnage » Agnès Varda. Celui d'une cinéaste indépendante et éclectique qui n'hésite pas à se mettre en scène dans ses films.

● Filmographie sélective

- 1955 *La Pointe courte*
- 1958 *Du côté de la côte ; L'Opéra Mouffe* (courts métrages)
- 1962 *Cléo de 5 à 7*
- 1965 *Le Bonheur*
- 1967 *Loin du Vietnam* (documentaire collectif)
- 1968 *Black Panthers* (moyen métrage)
- 1975 *Daguerréotypes*
- 1977 *L'une chante, l'autre pas*
- 1981 *Documenteur*
- 1981 *Mur Murs*
- 1985 *Sans toit ni loi*
- 1987 *Jane B. par Agnès V*
- 1987 *Kung-fu Master*
- 1991 *Jacquot de Nantes*
- 1995 *Les Cent et une nuits de Simon Cinéma*
- 2000 *Les Glaneurs et la Glaneuse*
- 2005 *Quelques veuves de Noirmoutier*
- 2008 *Les Plages d'Agnès*
- 2017 *Visages Villages* (coréalisé avec JR)
- 2019 *Varda par Agnès*



Paratutopía, 2003 © Agnès Varda

Agnès Varda, disparue le 29 mars 2019, compte parmi les cinéastes les plus importants de l'histoire du cinéma. Elle est célébrée dans le monde entier et par toutes les générations. *Cléo de 5 à 7* (1962) est le film préféré de Madonna, qui envisagea longtemps d'en produire un remake américain. Lena Dunham, la créatrice de la série *Girls*, l'a toujours citée comme sa plus grande inspiratrice. En France, des cinémas ainsi que des rues portent son nom. Elle a remporté les prix les plus prestigieux (Ours d'argent à Berlin en 1965 pour *Le Bonheur*, Lion d'Or à Venise pour *Sans toit ni loi* en 1985), ainsi que, pour l'ensemble de son œuvre, une Palme d'or d'honneur en 2015 et un Oscar d'honneur en 2017. Malgré cette imposante stature, Varda n'a jamais été une cinéaste intimidante. Ses films comme sa personnalité témoignent d'une aura familière, qui donne envie à tous de se saisir d'une caméra, *Les Glaneurs et la Glaneuse* étant l'un des nombreux exemples de sa filmographie qui démontrent que l'on peut créer du grand cinéma avec les moyens du bord (en l'occurrence, une caméra qui tient dans la main).

Au cours de sa vie, Varda fut alternativement photographe, cinéaste et plasticienne. Ces trois vocations se retrouvent réunies dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Ce film, aussi inattendu dans sa forme que dans son propos, fut une véritable renaissance pour la cinéaste qui avait été affectée quelques années plus tôt par l'accueil mitigé des *Cent et une nuits de Simon Cinéma* (1995).

● Une plage pour une vague nouvelle

Agnès Varda naît en Belgique en 1928 d'un père grec et d'une mère française, puis déménage avec sa famille dans le sud de la France, à Sète. Dans les années 1950, la jeune Varda est photographe pour le TNP (Théâtre national populaire) de Jean Vilar et documente les premières éditions du festival d'Avignon. L'une de ses photos de l'époque restera célèbre. On y voit le comédien Gérard Philippe posant en prince de Hombourg, loin de la scène et au milieu des

arbres. Après quelques années, la photographie ne la satisfait plus: «*La photographie me semblait par trop muette*», écrira-t-elle dans *Varda par Agnès*¹ et elle commence à mûrir ses premiers projets de cinéma qui aboutiront en 1955 à *La Pointe courte*, un long métrage tourné dans le quartier de son enfance à Sète avec Silvia Monfort et Philippe Noiret, alors comédiens au TNP.

À propos de ce premier film, le critique et théoricien André Bazin écrit dans *Le Parisien libéré*, en janvier 1956: «*La Pointe courte est un film miraculeux. Par son existence et par son style. C'est un film de femme (...) ce qui est quasiment unique au cinéma. Ensuite, l'auteur a adopté un parti pris paradoxal de stylisation dans le réalisme. Tout est simple et naturel et, en même temps, dépouillé et composé.*» Aujourd'hui, ce film qui mêle une vision poétique du couple à un regard documentaire sur un village de pêcheurs est considéré par beaucoup comme le véritable précurseur de la Nouvelle Vague qui émergera peu d'années plus tard. En 1962, Varda confirmera la radicale nouveauté de son cinéma avec *Cléo de 5 à 7*, un second long métrage où l'innovation formelle va de pair avec la modernité du sujet. Film en « temps réel », cette flânerie parisienne d'une jeune chanteuse dans l'attente des résultats d'un examen médical, reste l'un des films les plus gracieux des années 1960 en même temps qu'une profonde méditation sur la fragilité de l'existence.

● Varda et Demy

À partir de 1967, Agnès Varda et son compagnon, le cinéaste Jacques Demy – ils se sont rencontrés dix ans plus tôt au festival de court métrage de Tours où elle présentait *Du côté de la côte*, tandis que Demy montrait *Le Bel Indifférent* – feront plusieurs séjours en Californie car Demy vient de signer un contrat avec le studio Columbia pour réaliser *Model Shop*. Varda mettra à profit ces voyages pour réaliser plusieurs films, principalement documentaires. Elle filme notamment les activistes noirs des *Black Panthers* en



1968, à l'époque où ceux-ci représentent une véritable force d'opposition au gouvernement américain. L'expérience américaine s'achèvera sur la note mélancolique du magnifique *Documenteur* en 1981. Sabine Mamou, la monteuse de Varda, interprète une française à Los Angeles, séparée de son mari, à la recherche d'un logement pour elle et son fils, joué par Mathieu Demy, le fils de Jacques et Agnès. Dans ce film, les frontières entre documentaire et fiction sont plus que poreuses, et c'est ainsi que «documenteur» deviendra un substantif souvent utilisé pour qualifier les films de Varda.

En 1990, alors que Jacques Demy est gravement malade, Varda entreprend le tournage de *Jacquot de Nantes*, un film pour rendre hommage à sa vocation de cinéaste et à l'amour qu'elle lui porte. Là encore, fiction et documentaire se mélangent. La façon dont Varda filme de très près la peau de Jacques Demy, sur la plage de Noirmoutier, annonce certains plans des *Glaneurs*. Jacques Demy meurt pendant le tournage du film le 27 octobre 1990.

● Varda féministe

Unique femme de la Nouvelle Vague, Agnès Varda a accompagné le mouvement féministe (en étant notamment l'une des signataires du «Manifeste des 343», paru en 1971 et appelant à la dépénalisation de l'avortement), sans chercher non plus à s'en faire une porte-parole explicite. Néanmoins, ses films ont presque toujours une femme en leur centre. Qu'il s'agisse de la réalisatrice elle-même ou d'une autre protagoniste, ces femmes sont toutes des figures complexes, autonomes, agissantes et non des objets de fascination. Le film le plus ouvertement féministe de Varda est sans doute *L'une chante, l'autre pas* (1977), bien qu'il ait été présenté par la cinéaste comme un film sur le féminisme et non comme un film féministe. On y suit l'amitié entre Pomme (Valérie Mairesse) et Suzanne (Thérèse Liotard) de 1962 à 1976, soit la grande période d'émergence du mouvement féministe avec l'entrée en vigueur de la loi Veil en 1975. Les trajectoires

individuelles des deux héroïnes ne cessent de croiser l'histoire collective, démontrant l'imbrication totale de l'intime et du politique.

● La glaneuse

Vers la fin de sa vie, Varda se définissait volontiers comme une artiste plasticienne. «*Qu'est-ce que cela signifie d'avoir été cinéaste pendant tant d'années et de maintenant m'exprimer en tant qu'artiste ? C'est sur ce passage des frontières, ce petit remblai entre le cinéma et l'art, que je n'arrête pas de travailler.*»² La transition entre Varda cinéaste et Varda plasticienne commence précisément avec *Les Glaneurs et la Glaneuse* au tournant des années 2000. La rencontre avec les patates en forme de cœur lors du tournage donnera naissance à l'installation *Patatutopia* en 2003 à l'invitation de la Biennale de Venise. En 2005, elle réalise une exposition pour la Fondation Cartier intitulée *L'île et Elle*, incluant une puissante installation vidéo, *Les Veuves de Noirmoutier*. Dans le prolongement de cette œuvre, Varda réalise un an plus tard un documentaire *Quelques veuves de Noirmoutier*. Loin d'être dissociées, ses pratiques en tant que cinéaste et plasticienne sont intimement liées. En juin 2018, c'était à partir de son film *Le Bonheur* qu'elle réalisait une exposition, où une copie 35 mm du film était utilisée pour fabriquer la verrière d'une serre à tournesols. ■

1 *Varda par Agnès*, éditions des Cahiers du cinéma, 1994

2 «*Le bonheur*», entretien avec Louis Séguin, *Cahiers du cinéma* n°745, juin 2018.



Récit Progression et digression

Les Glaneurs et la Glaneuse est un film véritablement composite qui n'hésite pas à passer du coq-à-l'âne. Il ne se concentre pas sur un sujet unique, mais sur une myriade de sujets souvent reliés par associations d'idées.

● Germinations

Le film progresse selon une logique d'association d'idées ou de «germination», en référence aux pommes de terre du film qui donnent un bon exemple de la manière dont s'engendre le récit. On trouvera dès le début une application de ce procédé particulier: lorsqu'Agnès Varda trouve des patates en forme de cœur [00:09:44] dans le champ des deux frères agriculteurs, elle les emporte avec elle pour les photographier, les regarder, les filmer. Par un processus d'association d'idées, la forme en cœur des patates lui évoque les Restos du Cœur et elle décide d'inviter cette organisation humanitaire à collecter des pommes de terre. Le glanage est donc certes un fil conducteur mais il suffit d'une idée, d'une forme, d'un mot pour entraîner le film sur de nouvelles pistes.

Une autre séquence [01:01:06 – 01:01:54] illustre parfaitement cet art de la digression maîtrisée qui rappelle le fameux «marabout, bout de ficelle» des cours d'école. Pour en saisir les subtilités il faudra être attentif aux raccords, c'est-à-dire au passage d'un plan à un autre. Varda est en compagnie de Salomon, un glaneur urbain qui récupère des appareils d'électroménager et notamment des réfrigérateurs. Un plan s'attarde sur un frigo décoré par des décalcomanies d'enfants, suivi d'un raccord sur des enfants qui courent vers un bâtiment où figure un panneau «Les rois de la récup'». Un raccord dans le mouvement nous transporte dans le bâtiment où se trouvent des frigos ouvert avec des installations artistiques à l'intérieur. Après quelques exemples d'aménagement de frigos, une suite de plans de plus en plus resserrés nous montre le «frigo manifestation» et on entend le son d'une manifestation avec des slogans tels que «Libérez nos camarades». Cette fois, c'est un raccord son qui nous propulse en pleine manifestation place Denfert-Rochereau, et la voix de Varda de spécifier: «Une vraie manifestation.» Mais la cinéaste ne fait pour ainsi dire que passer, car déjà une nouvelle association d'idées s'apprête à conduire le film ailleurs. On entend ainsi la voix off dire: «Le lion de Denfert est en bronze, celui d'Arles est en pierre», et nous voilà aussitôt dans les rues d'Arles, dans le Sud de la France. Alors que les raccords sont traditionnellement utilisés pour produire une forme de continuité narrative, Varda les emploie à dessein pour créer des changements inattendus.

● France, tour détour: un film en mouvement

On pourrait à juste titre voir *Les Glaneurs et la Glaneuse* comme un road-movie documentaire à travers la France. Ainsi, chaque nouvelle séquence du film correspond presque toujours à un déplacement, que celui-ci soit effectivement l'occasion d'une séquence en voiture ou en train, ou bien abrégé par une ellipse. Le film est perpétuellement en mouvement et rares sont les plans immobiles. Même à l'intérieur des nombreux plans fixes, on aperçoit du mouvement: un train qui passe, des moutons qui filent, etc. Paradoxalement, ce mouvement continu qui anime le film fait office de structure qui donne une cohérence sensible à l'hétérogénéité dont il fait preuve tant dans les thèmes abordés (le glanage, le recyclage, l'art) que dans sa forme (un documentaire, un journal intime). Agnès Varda reprendra encore plus ouvertement ce principe du road-movie dans son dernier film en date, *Visages Villages* (2016), dans lequel elle sillonne la France avec le photographe JR. L'importance de la route dans les films d'Agnès Varda peut faire écho à l'œuvre de Chris Marker, cinéaste qui fut aussi son ami, et les dernières paroles du film *Le Joli Mai*

● Thématiques

Les thématiques abordées au long du film sont nombreuses. Cela pourra être un bon exercice que de demander aux élèves de les énumérer. Si le glanage constitue un fil conducteur principal, il est possible de le déplier en une série de sous-thèmes, parfois simplement évoqués au passage. Et pourquoi ne pas faire participer les élèves à une possible expérience personnelle de glanage? Ils pourront aussi établir une liste de toutes les choses qui sont glanées au cours du film: patates, raisins, huîtres, objets usés, œuvres d'art, etc. La liste est longue.

Le film ne manque pas non plus de soulever des questions sociales importantes qui pourront entraîner une réflexion en commun des élèves. Varda montre sans fard les problèmes de pauvreté existant en France à l'orée des années 2000. La situation décrite dans le film leur semble-t-elle avoir changé aujourd'hui? De même en ce qui concerne les conséquences écologiques de la surconsommation. Selon eux, comment a évolué la question écologique depuis la sortie du film? Pensent-ils qu'un film comme *Les Glaneurs et la Glaneuse* peut avoir une répercussion sur le comportement des spectateurs? Autant de questions envisageables pour engendrer une réflexion collective autour du film.

● L'art de la rime à travers les époques

Voici deux textes issus du film : les paroles d'une chanson de rap et un sonnet de la Renaissance. Les élèves pourront se renseigner sur les règles propres à ces formes poétiques, et comparer leurs façons d'aborder des sujets assez similaires, avec leur art particulier de la rime. Ces deux textes riches en trouvailles lexicales pourront donner lieu à une analyse littéraire.

Agnès Bredel et Richard Klugman, *Le Rap de la récup'*, 2000

Si le glanage est d'un autre âge, le geste est inchangé dans notre société qui mange à satiété glaneurs agricoles ou urbains ils se baissent pour ramasser y'a pas de honte, y'a du tracas du désarroi Se baisser mais heureusement pas s'abaisser mais je dois t'avouer que quand je les vois se pencher j'ai le cœur blessé ça me fait mal de les voir récupérer pour se nourrir obligés de ramasser de la nourriture même en train de

pourrir courir dans les marchés pour manger ce que les gens jettent ils guettent ce qui peut encore rester et même les restes ils récupèrent ce qui à nos yeux n'a plus de valeur et ramassent par terre avant les balayeurs pour nous un rien peut être pour eux beaucoup ils font le tour des quartiers pour assouvir leur faim lorsqu'ils en ont besoin hier comme aujourd'hui et encore pour demain les gestes seront les mêmes les restes seront leurs gains... Quand je pense à la bouffe jetée gâchée si t'es pas ouf sensé y'a de quoi être fâché

Si demain t'es mis dehors par ta femme lâché en galère pendant que toi tu perds tu seras content de savoir où se récupérer la nourriture. Ouais ouais y a des matelas sur le pavé récup de rue, rap de récup, des belles machines à bien laver des frigidaires endommagés des canapés très fatigués t'as qu'à te baisser pour te meubler Ouais ouais des gazinières et des coussins des fauteuils-club des fauteuils biens des vieux sommiers tout déchirés des canapés tout équipés des chaises en bois des

pneus tout plats Ouais ouais des trucs en pierre et en rotin des gazinières et des coussins t'as qu'as t'baisser les ramasser les trucs jetés abandonnés et des téléés rap de récup téléés cassées rap de téléés...

Joachim du Bellay, « Comme le champ semé en verdure foisonne », *Les Antiquités de Rome*, 1558

Comme le champ semé en verdure foisonne, De verdure se hausse en tuyau verdissant, Du tuyau se hérissé en épi florissant, D'épi jaunit en grain que le chaud

assaisonne :

Et comme en la saison le rustique moissonne Les ondoyants cheveux du sillon blondissant, Les mets d'ordre en javelle, et du blé jaunissant Sur le champ dépouillé mille gerbes façonne :

Ainsi de peu à peu crût l'empire Romain, Tant qu'il fut dépouillé par la Barbare main, Qui ne laissa de lui que ces marques antiques,

Que chacun va pillant : comme on voit le glaneur Cheminant pas à pas recueillir les reliques De ce qui va tombant après le moissonneur.

(1963) en sont un bon exemple : « *La vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route.* »

Pour rendre plus ludique cette étude du mouvement, on peut imaginer réaliser avec les élèves une carte de France où seraient indiqués les trajets d'Agnès Varda et les principales étapes de son périple. Pour cela il faudra repérer attentivement, lors du visionnage, les régions et les villes nommées tout au long du film.

Les Glaneurs et la Glaneuse n'est pas qu'un simple voyage. C'est aussi un film qui fait fi des barrières sociales. Il s'amuse à passer sans ménagement de l'intérieur d'une caravane de vagabonds aux cuisines d'un grand restaurant, interroge de la même manière des juristes et des punks à chien, questionne avec autant d'aise un écrivain-vigneron-psychanalyste (Jean Laplanche) et un alphabétiseur vivant en foyer. De manière paradoxale, le film tire sa force de son éparpillement. Il y a de quoi réaliser des documentaires entiers sur chacun des sujets évoqués par le film, mais la structure en

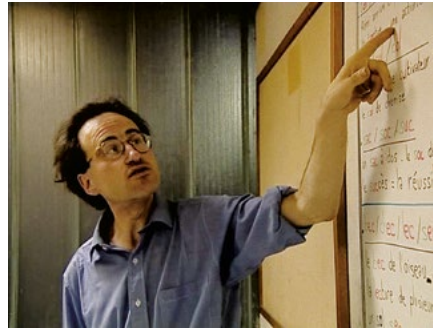


mosaïque les met chacun en relation et dessine, au bout du compte, une photographie de la France au tournant du 21^e siècle, prise entre gestes mémoriaux (le glanage, la cueillette) et préoccupations de son temps (l'écologie, la précarité économique).

● L'oral et l'écrit

Comme dans de nombreux autres films d'Agnès Varda, c'est par sa propre voix que nous entrons dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Cette voix sans corps qui parle par dessus l'image, c'est ce qu'on appelle une voix off. Il s'agit ici d'une voix off à la première personne. La voix de Varda s'adressant au spectateur peut être rapprochée de la définition donnée par Michel Chion, dans son livre *La voix au cinéma*, d'une «voix-je» en ce qu'elle nous semble immédiatement proche, telle la voix d'une «*mère archaïque*». Les élèves pourront être amenés à décrire la voix d'Agnès Varda, remarquer par exemple la nature de ses intonations : est-ce une voix accueillante, affectée, sévère ?

Une particularité propre à cette voix off est aussi d'être très écrite. L'attention aux mots est omniprésente, ils participent également à la progression du documentaire. Un mot peut ainsi déclencher une image. Et Varda s'amuse à former des associations lexicales qui rappellent parfois les inventions de l'OuLiPo, l'ouvrage de littérature potentielle créé par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Ce rapport au texte passe aussi par la culture populaire et Varda n'hésite pas à se servir de l'art de la rime propre au rap pour transmettre un message. Ainsi le *Rap de la récup'* composé par Agnès Bredel et Richard Klugman [00:02:40] côtoie dans le film un poème de Joachim du Bellay [00:23:50]. ■



Personnages « Personnages » de documentaire

Comment Agnès Varda s'y prend-elle pour faire exister des personnes réelles, de celles que l'on pourrait croiser au quotidien, en tant que « personnages » de documentaire ? Suffit-il de filmer quelqu'un pour le transformer en personnage de film ?

« J'aime particulièrement réaliser des documentaires parce que je me mets à chaque fois en situation de modestie et de risques. Lorsque j'écoute les gens, je ne sais rien. Je découvre des choses que je n'imagine même pas et j'essaye alors d'en rendre compte sans aucun goût du sensationnel. »

Agnès Varda

● Les agriculteurs

Contrairement à ce que peut laisser entendre le titre, Varda ne filme pas exclusivement des glaneurs. Elle rencontre également au cours du film, par exemple, des agriculteurs. S'ils ne font certes pas partie des glaneurs, ils n'en sont pas moins des maillons indispensables au circuit du glanage.

Ainsi dans la Beauce, elle filme deux frères propriétaires d'une plantation de pommes de terre [00:08:20]. Varda fait d'ailleurs apparaître une petite patate en forme de cœur en haut à droite de l'image car ceux-ci se prononcent en faveur du glanage. C'est un signal qu'elle réserve à ses « coups de cœur » tout au long du film. Loin de créer une opposition forcée entre l'agriculteur et le glaneur, elle cherche au contraire les témoignages d'une continuité.

Parmi ces agriculteurs, Varda rencontre à deux reprises des viticulteurs atypiques. Alors que la plupart des viticulteurs sont hostiles aux glaneurs, Jean Laplanche [00:24:04] cite un poème de Joachim du Bellay qui célèbre le glanage. Mais sa particularité est aussi d'être viticulteur et psychanalyste. Cette originalité est un trait propre aux personnages de Varda. L'autre viticulteur atypique, c'est Jérôme Bouton [00:47:48] qui possède le domaine de La Folie, et qui s'avère être aussi l'arrière petit-fils de l'ancêtre du cinéma Étienne-Jules Marey.

● Les marginaux

Les glaneurs du film sont pour la plupart des marginaux. Choisir de mettre ces personnes au centre du film est déjà un changement de paradigme et de regard. Agnès Varda fait ici de la marge un centre. Et cette marginalité n'est pas uniquement une donnée sociale, elle prend aussi la forme d'un espace poétique.

Claude et Guislaine

Ainsi lorsqu'au début du film, Varda rencontre Claude [00:11:48] alors que celui-ci est en train de glaner des pommes de terres, sa silhouette l'intrigue et elle décide de

le suivre. Il nous apparaît ensuite en gros plan dans sa caravane: crâne dégarni, peau rougie, dentition lacunaire. Sa compagne Guislaine affiche les mêmes signes de l'adversité sur son visage. La précarité des moyens d'existence de Claude et Guislaine (dont le RMI, actuel RSA, est l'unique ressource financière) se donne à voir dans leur corps et sur leur visage. Comme l'écrit Claude Murcia dans le chapitre *Soi et l'autre* du livre collectif *Agnès Varda, le cinéma et au-delà*: «Le visage du glaneur s'offre dans son altérité, c'est-à-dire sa négativité, sa contradiction avec lui même, son asymétrie.» Varda parvient à capter cette figure de l'altérité avec bienveillance mais sans condescendance. Cette attitude sans affectation transparait par exemple dans la manière franche dont elle s'adresse à Claude et son amie. Ceux-ci lui avouant boire plusieurs packs de bières par jour, elle leur rétorque: «Dis donc, ça y va les bières!»

François

Comme dans un film de facture hollywoodienne, *Les Glaneurs et la Glaneuse* donne aussi à voir ses propres héros. Ainsi de François [00:53:24], un glaneur qui récupère par souci éthique, en opposition à la société de consommation qui conduit à des désastres écologiques comme les marées noires. Varda le filme de manière à ce que se dégage du personnage une impression de grandeur – lui même se définissant d'ailleurs comme un «seigneur de la ville» – en jouant sur une légère vue en contre-plongée par exemple. Ses bottes de pêcheurs et sa parure étrange deviennent grâce à l'œil de Varda des attributs positifs qui nous restent en mémoire.

Alain F.

Mais c'est sans doute Alain F. [01:10:44] qui apparaît comme le véritable héros du film. Il occupe une place singulière parmi les autres protagonistes. Tout d'abord, contrairement à la spontanéité des autres rencontres, son arrivée dans le film implique une durée. Varda commence par l'observer à distance, en le filmant à plusieurs reprises glanant sur un marché parisien sans pour autant entrer en contact avec lui. C'est tout le processus d'approche du protagoniste qui est ainsi mis en scène. Alain est également le seul personnage dont la présence dans le film excède son activité de glaneur, permettant une brève échappée hors des limites du sujet. C'est encore un bon exemple de la liberté d'Agnès Varda, qui s'autorise toujours des sorties de route. Fascinée par cette personne, elle n'hésite pas à la suivre dans son activité nocturne. On découvre alors Alain donnant bénévolement des leçons d'alphabétisation dans un foyer Sonacotra qui héberge entre autres des migrants venus de pays africains. Alain F. se révèle être un glaneur-professeur. C'est une qualité propre aux personnages cinématographiques que de se révéler progressivement au cours d'un film. Alain F. apparaît véritablement comme une figure exemplaire. Varda ne dissimule pas son admiration, affirmant sans ambages: «Rencontrer cet homme-là est ce qui m'a le plus impressionnée au cours de ce tournage.»

● Les artistes

Certains glanent pour se nourrir, et d'autres pour créer. L'art est aussi une composante essentielle du film qui s'incarne plus spécifiquement à travers les figures de glaneurs-créateurs. Contrairement à la distinction que nous opérons ici par souci de clarté, Varda prend soin de les fondre, dans le montage, au reste des glaneurs, car il s'agit avant tout pour elle de constituer le temps du film une vaste communauté réunie par des pratiques voisines.

VR99

On rencontre dans un premier temps Hervé, qui signe ses œuvres de son nom d'artiste VR99 [00:33:30]. Il introduit dans le film une nouvelle dénomination, car plutôt que glaneur il préfère utiliser le mot de biffin. Un terme populaire

(et datant du 12^e siècle) pour désigner une personne qui ramasse des vêtements ou des objets dans la rue. Le biffin est donc une sorte de glaneur urbain. Hervé se décrit par ailleurs comme un «*partisan de la nuit*». Avec cette formule poétique, il fait référence au fait qu'il ne glane qu'à la tombée du jour. La séquence suivant cette déclaration nous le montre donc à bicyclette dans une rue nocturne, à la recherche des futurs matériaux de son art. Ici Varda ne s'intéresse pas tant aux œuvres qu'à la pratique d'Hervé.

Bodan Litnianski

Né en Russie puis immigré en France, Bodan Litnianski [00:38:11] est un maçon à la retraite. Un peu à la manière d'un artiste dadaïste, il a façonné des colonnes à partir d'objets usés, dont de nombreux jouets d'enfants. Varda le filme dans la cour de son «palais» composé d'objets hétéroclites amasés les uns sur les autres. De cette séquence se dégage cette fois une atmosphère inquiétante que Varda semble s'être amusée à créer grâce au montage vif qui superpose des gros plans de poupées décapitées ou borgnes sur le rythme de la musique stridente composée par Joanna Bruzdowicz. La musique est généralement un bon exemple des outils narratifs à la disposition d'un réalisateur de fiction ou de documentaire pour lui permettre de faire exister un personnage à l'écran.

Louis Pons

Louis Pons [00:39:20] est un artiste plasticien renommé que Varda visite dans son atelier où il réalise des assemblages à partir d'objets usés. Elle s'attarde cette fois sur les œuvres qu'elle prend le soin de filmer dans une succession de plans fixes. Il est possible de voir en Louis Pons l'alter-ego plasticien de Varda cinéaste. Son discours quant à sa pratique artistique est en effet étonnement proche de celui de Varda. Tous deux assument ouvertement composer avec le hasard.

Le chef cuisinier, Édouard Loubet

Pour Agnès Varda, le geste créateur ne se restreint aucunement aux beaux-arts. Il existe des créateurs dans tous les domaines. Ainsi Édouard Loubet, «*le plus jeune chef à posséder deux étoiles au guide Michelin*», peut-il être compté sans difficulté au nombre des artistes. Celui-ci a la particularité de composer des menus à base d'aliments glanés dans les champs. On le voit ainsi glaner des fruits trop mûrs abandonnés par les agriculteurs, pour cuisiner des pâtes de fruits. Varda le fait également poser à côté de citrouilles et s'amuse de cette mise en scène: «*Il a l'air d'un santon*», s'exclame-t-elle.

● L'avocate des villes et l'avocat des champs

En nommant de cette façon les deux avocats qui figurent dans le film, la cinéaste fait bien évidemment un clin d'œil amusé à la célèbre fable de La Fontaine, *Le rat des villes et le rat des champs*. Ces deux avocats sont mis en scène in situ. C'est-à-dire que l'avocat des champs explique la législation du glanage au milieu d'un champs de cardons [00:29:36]. C'est une idée de cinéma qu'on n'aurait pas imaginée dans un reportage: l'image de l'avocat vêtu de sa robe noire au milieu des choux est en effet surprenante. Dans cette séquence on remarquera le jeu de rimes que s'autorise la cinéaste entre la couleur rouge du Code pénal, et celle d'une tomate. De même, l'avocate des villes, sollicitée pour expliquer la législation des objets abandonnés, est présentée à côté d'un amoncellement d'encombrants [01:06:57].

● Agnès par Varda

Enfin, l'autre personnage principal du film, c'est bien entendu Agnès Varda elle-même. Nous vous donnons rendez-vous quelques pages plus loin pour développer ce point [cf. *Portrait / Autoportrait*, p. 16]. ■



Technique

L'œil dans la main

Comment les innovations techniques servent les expérimentations esthétiques.

Les Glaneurs et la Glaneuse est l'un des premiers longs métrages à être tournés en grande partie au moyen d'une petite caméra numérique en format DV (format qui permet d'enregistrer des vidéos sur des cassettes, en numérique, avec une compression des images relativement faible). Aujourd'hui presque désuet au regard des innovations technologiques contemporaines, ce format et cette technique de tournage apparaissent, en ce tournant entre les années 90 et 2000, radicalement nouveaux en ce qu'ils favorisent l'autonomie du cinéaste vis-à-vis des contraintes économiques d'un tournage traditionnel. Dans le cadre d'un documentaire, cela permet notamment de créer des conditions de tournage moins intrusives, comme le rappelait Agnès Varda à l'occasion d'une table ronde organisée par les *Cahiers du cinéma* avec les cinéastes Alain Cavalier et Raymond Depardon : « Une technique est toujours liée à un projet, à un sujet. Je savais que pour traiter le sujet des Glaneurs et la Glaneuse, j'allais rencontrer quelquefois des personnes en situation extrêmement précaire. Je les ai d'abord approchées sans caméra, puis avec cette petite caméra. (...) Il y a une intimité, une proximité de cette petite caméra qui fait qu'on a la possibilité de regarder très près et de regarder tout seul.¹ » Il est important d'insister sur le fait que l'outil utilisé lors d'un tournage détermine beaucoup plus que le simple rendu à l'image, il implique un mode d'écriture du film et une approche du sujet complètement différente. Ainsi les déplacements constants de Varda dans le film [cf. *Récit*, p. 4] correspondent-ils directement à l'autonomie permise par le dispositif technique.

Au début du film Varda se livre même explicitement à une ode rimée aux petites caméras [00:04:33 – 00:05:30] : « Ces nouvelles petites caméras, elles sont numériques, fantastiques, elles permettent des effets stroboscopiques, des effets narcissiques, et même hyperréalistiques. » Elle témoigne ainsi d'une véritable joie en tant que cinéaste à utiliser ce nouvel

« J'ai entrepris cet exercice périlleux : filmer d'une main mon autre main qui filmait des patates en forme de cœur. »

Agnès Varda



outil. La liberté de la DV lui permet de régénérer son cinéma, en s'éloignant de la grande forme et du budget considérable de son précédent film, *Les Cent et une nuits de Simon Cinéma*, réalisé cinq ans plus tôt à l'occasion des commémorations du centenaire du cinéma. Autrement dit, Agnès Varda est un bon exemple de ces cinéastes qui réussissent leurs meilleurs films avec des petites économies.

● Heureux accidents

Ce dispositif de tournage léger permet aussi d'accueillir les « accidents » : ce qui serait considéré comme du déchet par certains cinéastes est ici mis en valeur et poétisé. L'exemple le plus probant de ce qu'on pourrait appeler la caméra des aléas d'Agnès Varda est peut-être la danse du bouchon d'objectif accompagnée d'un morceau de jazz [00:46:50]. On peut insister sur cette séquence pour montrer qu'il est possible d'inclure des moments expérimentaux au sein d'un documentaire. Varda en tous cas n'hésite pas à la faire.

Il est intéressant de situer *Les Glaneurs et la Glaneuse* dans l'histoire des pratiques cinématographiques « légères », et pour cela d'évoquer une histoire qui court sur plus de quarante ans. La chronologie ci-contre s'appuie sur celle réalisée par les *Cahiers du cinéma* à l'occasion d'un dossier consacré au cinéma numérique en 2001, puis a été complétée jusqu'à aujourd'hui². ■

1 « Le numérique entre immédiateté et solitude », *Cahiers du cinéma* n° 559, juillet-août 2001.
2 festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/182/cahsup.pdf

Petite histoire des caméras légères

1976

Jean-Luc Godard rêve d'une caméra 35 mm portable qui tiendrait dans la boîte à gants de sa voiture, et lui permettrait de filmer à la volée, sans équipe ni scénario. Il travaille avec l'ingénieur Jean-Pierre Beauviala qui, avec sa marque Aaton propose, au fil des ans, plusieurs prototypes de caméras légères, posées comme « un chat sur l'épaule ». Avec ces caméras, Godard tournera certaines parties de *Sauve qui peut (la vie)* en 1980 et *Passion* en 1982.

1982

Réunion de la caméra et du magnétoscope en un seul appareil : invention du Camcorder. Francis Ford Coppola tourne *Coup de cœur* simultanément en pellicule et en vidéo, avec plusieurs séquences générées par ordinateur.

1984

Sony invente le premier appareil photo numérique, le Mavica. Macintosh introduit l'interface graphique dans les ordinateurs personnels, ouvrant la voie au montage sur ordinateur.

1985

Sony introduit la première Handicam, la Vidéo 8. La caméra vidéo amateur se démocratise.

1995-1999

Débuts de la DV et du

cinéma numérique. Sony, JVC et une cinquantaine d'autres compagnies se mettent d'accord sur un format de cassettes numériques, qui facilitent le transfert des données sur ordinateur : le DV.

Mars 1995

Lars von Trier et Thomas Vinterberg présentent au Théâtre de l'Odéon, à Paris, le manifeste du Dogme 95, principe avec lequel ils tourneront plusieurs films avec des moyens volontairement rudimentaires, notamment *Festen* en 1998.

1996

Sortie en salle de *La Rencontre* d'Alain Cavalier, premier long métrage français tourné avec un caméscope Hi8. Dans une série de plans fixes, on découvre le quotidien du cinéaste et de sa compagne. Détails du corps amoureux, objets et paroles peuplent ce journal intime numérique.

2000

Le couplage des caméras DV et des logiciels de montage domestiques fait exploser la production de films amateurs et indépendants, en fiction comme en documentaire. Il devient possible de tourner des films et de les monter sur un ordinateur personnel pour un budget limité et sans dégradation d'image ou de son. La chaîne Arte lance une collection intitulée « Petites caméras », invitant des réalisateurs à créer des

films de fiction de 90 minutes avec de petites caméras numériques.

2005

Création de YouTube, 1^{er} site gratuit d'hébergement de vidéos sur Internet.

2006-2007

Commercialisation du téléphone Nokia N90 avec caméra intégrée, suivi en 2007 du premier iPhone. L'objet caméra tient à présent dans une poche.

2010

L'appareil photo Canon 5D s'impose sur les tournages. Un film comme *Rubber* de Quentin Dupieux est tourné avec cet appareil photographique puis transféré en 35 mm. Le tournage dure 14 jours et Quentin Dupieux réalise le film sans l'aide d'un chef opérateur.

La même année est tourné *La guerre est déclarée* de Valérie Donzelli avec plusieurs appareils photos 5D. Le film connaît un vif succès dans les salles françaises.

2014

Jean-Luc Godard réalise *Adieu au langage* avec de nombreux outils différents comme des téléphones portables et des caméras GoPro. Plus encore, il fabrique des effets 3D artisanaux grâce à l'utilisation couplée de deux appareils 5D.

2015

Première sortie en salle d'un film tourné entièrement avec un téléphone portable, *Tangerine* de Sean S. Baker, tourné avec un iPhone 5 dans les rues du quartier de Tinseltown à Los Angeles.

● Jeux de formats, jeux de cadrages

Plusieurs ateliers pédagogiques peuvent être menés en examinant les potentialités techniques et formelles des petites caméras. Les élèves ont toujours connu les téléphones portables avec fonction caméra, mais se sont-ils interrogés sur leurs capacités ? Ont-ils simplement remarqué qu'un cadrage cinématographique était forcément horizontal, tandis que celui du téléphone peut être vertical ? Cette question n'est pas spécifique à aujourd'hui. Agnès Varda fait référence à de nombreuses peintures et portraits qui eux aussi adoptent un cadrage vertical. Comment Agnès Varda intègre-t-elle une peinture verticale dans un cadre horizontal ? Est-il possible de reproduire des cadrages équivalents avec un téléphone ? Les élèves peuvent expérimenter par eux-mêmes pour trouver leurs propres astuces.

Dans une autre séquence emblématique du film, Agnès Varda enserre entre ses doigts des camions sur l'autoroute, qui apparaissent encore plus petits que des figurines de voitures [00:41:00 – 00:41:58]. Qu'implique un tel choix de cadrage entre le premier plan et l'arrière-plan ? Entre le net et le flou ? De tels jeux d'échelle et de perspective sont-ils reproductibles avec un téléphone ? Là encore, les élèves peuvent tester des cadrages reposant sur de telles illusions visuelles.

Enfin, à propos du film, on peut aussi parler de « format narratif ». Il est possible d'interroger les élèves sur la forme fragmentée du film. À leur avis, le film peut-il être dissocié en modules autonomes ou constitue-t-il un tout ? Puisque cette génération est familière des formats courts (pastilles, vidéos YouTube, podcasts), on peut leur demander si et comment ils imaginent le film présenté dans un autre mode de diffusion. *Les Glaneurs et la Glaneuse* peut-il être « segmenté » sur une chaîne YouTube ? Et sous quelle forme ? Peuvent-ils imaginer le film sous forme de tutoriels artistiques et écologiques ? Ou d'un journal intime en épisodes ? À eux de se réapproprier la démarche d'Agnès Varda.



Affiches

Rebuts et rébus

Un film aussi foisonnant que *Les Glaneurs et la Glaneuse* peut s'avérer difficile à afficher. Quel aspect du film mettre en avant et comment donner à sentir aux potentiels spectateurs la diversité des thématiques abordées dans le film ?



Affiche espagnole, 2000 © Ciné-Tamaris



Affiche allemande, 2000 © Ciné-Tamaris



Affiche japonaise, 2000 © Ciné-Tamaris

● Lire l'image

L'affiche française a été conçue par Ciné-Tamaris, la société de production et de distribution des films d'Agnès Varda et Jacques Demy. L'affiche est structurée par plusieurs éléments visuels et textuels. C'est le titre que nous remarquons en premier lieu car il est situé au centre de l'image, dans une typographie très lisible. C'est un titre qui intrigue par la répétition du substantif «glaneur» (dont l'usage est peu commun de nos jours) au pluriel masculin d'abord puis au singulier féminin. Il amène à s'interroger sur l'identité de ces mystérieux glaneurs. Au second plan, sont justement représentés deux glaneurs dans un champ. Les tonalités ocrées de la photographie ainsi que la position courbée des silhouettes peut évoquer la célèbre peinture de Jean-François Millet et plus généralement, les peintures réalistes du 19^e siècle, qui se plaisent à représenter des scènes agricoles. Autre élément textuel, le nom de la réalisatrice figure en haut de l'affiche. À l'époque de la sortie du film, le nom de Varda est déjà très connu, même s'il reste associé à un cinéma d'auteur exigeant. Sous ce nom, on peut apercevoir également le logo en forme de palme du Festival de Cannes, un gage de qualité.

Mais l'élément le plus intéressant de l'affiche figure peut-être tout en bas de l'image. On y remarque en effet une bande-roule qui rappelle un ruban de pellicule. De gauche à droite s'enchaînent cinq photogrammes issus du film : une main attrapant un camion, un glaneur, une pendule sans aiguilles, un chien avec un gant de boxe et des patates en forme de cœur. Quand bien même il n'y a pas ici de message caché à découvrir, cet enchaînement d'images rappelle le procédé ludique du rébus, qui consiste à créer une suite de plusieurs dessins qui, une fois interprétés, donnent les syllabes devant permettre de découvrir une phrase ou un mot. Ici, l'idée serait plutôt de donner un indice de la grande diversité d'un film qui n'hésite pas à passer du coq à l'âne. Il sera intéressant de faire réfléchir les élèves sur la dimension symbolique de ces objets (notamment la pendule sans aiguille et la patate en cœur), ce qui pourra aussi les éveiller à une poésie, voire un surréalisme du quotidien.

● *Les Glaneurs en voyage*

Le documentaire a connu un véritable succès en France (plus de 50 000 entrées dès les premières semaines en salles) mais également à l'international. *Les Glaneurs et la Glaneuse* fut distribué dans plus d'une quinzaine de pays, avec à chaque fois une façon différente de présenter le film. Il est intéressant de comparer les affiches entre elles et de relever ainsi leurs points communs et leurs singularités.

À l'instar de l'affiche française, Agnès Varda n'apparaît pas sur l'affiche espagnole qui choisit de mettre l'accent sur le recyclage avec ce logo bleu et noir en haut à droite de l'image. Tandis que l'affiche française présente des glaneurs agricoles, l'affiche espagnole préfère au contraire montrer

CINE TAMARIS présente

un film d'AGNES VARDA

Sélection officielle Festival de Cannes 2000



Affiche française, 2000 © Ciné-Tamaris

des glaneurs urbains. C'est alors la dimension sociale et écologique qui se dégage le plus de cette affiche.

Les affiches allemande et japonaise ont en commun de faire apparaître distinctement Agnès Varda. Mais le choix du portrait diffère, l'une (japonaise) nous la montre en glaneuse portant fièrement sa gerbe de blé, clin d'œil à la peinture de Jules Breton représentant une glaneuse dans une position identique, alors que l'allemande ne laisse voir qu'un peu de son visage encadré par des objets symboliques tels que la pendule sans aiguille et la statuette de chats, présageant ainsi d'une présence plus intimiste de Varda dans son film. Ces affiches sont si variées qu'on pourrait croire qu'il s'agit de films différents, pourtant elles sont toutes fidèles au contenu du film à leur façon. C'est que *Les Glaneurs et la Glaneuse* est un documentaire multiple qui contient plusieurs films en un. ■

Découpage narratif

Ce découpage est indépendant de celui proposé sur le DVD édité par Ciné-Tamaris.

- 1 PEINTURES AGRICOLES**
00:00:00 – 00:10:13
La définition du glanage dans le dictionnaire et la peinture de Jean-François Millet amènent Agnès Varda sur les traces de glaneurs des champs. Dans la Beauce où on cultive la pomme de terre, elle rencontre des agriculteurs ainsi que des glaneurs.
- 2 DES POUBELLES À L'ASSIETTE**
00:10:14 – 00:20:13
La découverte des patates hors-format en forme de cœur donne une idée à Varda, organiser une collecte de pommes de terres par les Restos du cœur. Elle fait la connaissance de Claude, un ancien routier au RSA qui n'a d'autre choix que de faire les poubelles pour se nourrir. Il n'y a qu'un pas du glanage à la grande gastronomie, et le jeune chef Édouard Loubet (plus jeune chef avec deux étoiles au Michelin) le franchit aisément.
- 3 LE GRAPILLAGE, LE FRUIT INTERDIT**
00:20:14 – 00:28:45
Sur la route vers la Bourgogne, Agnès Varda attrape des camions avec la main. Il ne fait pas bon grappiller dans une région de grands crus, car les vigneronnes se protègent. Le respect des quotas exige que les grappes non ramassées sèchent à même le sol. D'autres grappes laissées sur le pied (les « conscrits ») donnent un petit vin de table, un « vin de grappillage ». Un couple de cafetiers explique à Varda la différence entre le glanage et le grappillage : on glane ce qui monte et on grappille ce qui descend. Varda grappille quelques délicieuses figues sur la route. Mais elle apprend que le grappillage est interdit dans le verger !
- 4 LE DROIT AU GLANAGE, AU PROPRE ET AU FIGURÉ**
00:28:46 – 00:33:15
Pour connaître la législation en vigueur quant au glanage, Varda fait appel à un avocat. Selon le Code pénal, on peut ramasser en toute légalité cardons, choux, tomates si cela se fait « après le lever du soleil et avant son coucher, à condition que la récolte ait eu lieu ». Et ceux qui glanent pour leur plaisir ? D'après l'avocat, plaisir égalant nécessité, c'est possible si on respecte les heures. Mais glaner se dit aussi des choses de l'esprit, c'est le glanage que pratique Varda : émotions, images, impressions. Au retour de son voyage au Japon, elle déballe des souvenirs glanés à Tokyo.
- 5 ARTISTES DE LA RÉCUP'**
00:33:16 – 00:41:01
Varda rencontre trois artistes qui créent des œuvres à partir d'objets glanés dans la rue ou de détritiques. Hervé alias « VR99 », le maçon Bodan Litnanski qui a construit un palais avec des vieux jouets, et Louis Pons qui compose avec des objets venus du hasard. « Pour les gens c'est un tas de déchets, pour moi c'est une merveille, c'est un tas de possibles. » Au détour d'une brocante, Agnès glane un tableau qui combine *Les Glaneuses* de Jean-François Millet et *Le Rappel des Glaneuses* de Jules Breton.
- 6 TERRE ET MER**
00:41:02 – 00:50:12
Différents paysages du glanage. Sur les plages, où l'on peut glaner les huîtres à deux occasions : en fin d'année, quand, détachées par la tempête, elles sont laissées aux glaneurs ; et lors de la grande marée. Dans une vigne qui a été abandonnée cette année, une famille chante en vendangeant. Agnès Varda filme la danse des sécateurs, ainsi que celle du bouchon de l'objectif. Dans un autre vignoble, M. Bouton tient le domaine du visionnaire Étienne-Jules Marey, l'ancêtre absolu des cinéastes.
- 7 POUBELLES REBELLES**
00:50:13 – 00:57:57
Le train emmène l'équipe à Prades en passant devant la déchetterie d'Ivry. À Prades, des jeunes qui ont saccagé les poubelles d'un supermarché où l'on avait versé de l'eau de Javel sur les aliments jetés, ont des ennuis avec la justice. Rencontre avec le directeur du supermarché, la juge, les jeunes. Chacun raisonne en circuit fermé, chacun vit à sa façon son rapport aux poubelles. François, salarié, fait de la récupération par souci éthique, contre le gaspillage. Il vit depuis une quinzaine d'années « cent pour cent récup' ». Il se bat aussi pour les oiseaux de mer mazoutés.
- 8 OBJETS TROUVÉS**
00:57:58 – 01:10:15
Agnès va à la rencontre de Charly et Salomon. Salomon furète quotidiennement pour trouver ce qui est jeté par les gens. Connaissant les bons coins, il a récupéré des réfrigérateurs et des congélateurs que les deux hommes réparent ensuite eux-mêmes. Comme eux, Terrain vague, un collectif de Villeneuve-sur-Lot, récupère des réfrigérateurs et les aménage « tout confort ». L'avocate des villes explique la loi se rapportant aux objets abandonnés : on ne peut les voler puisqu'ils sont sans maître. À son tour, Agnès Varda fait la tournée des encombrants avec François Wertheimer qui a composé la musique d'un de ses films. Elle en rapporte une pendule sans aiguilles.
- 9 RENCONTRE AVEC ALAIN F.**
01:10:15 – 01:18:36
Agnès a remarqué sur le marché un homme qui mange sur place. Elle s'est approchée de lui quand elle l'a vu manger du persil, dont, à son étonnement, il lui a vanté les mérites. Depuis, elle l'a interviewé plusieurs fois. Depuis huit ans, il vit dans un foyer Sonacotra où il donne des cours d'alphabetisation, loin du système scolaire. Ses élèves (beaucoup de Maliens) viennent quand ils veulent. C'est avec cette rencontre que se clôt le film.

Séquence

Les jeunes sans toit face à la loi

La séquence analysée correspond au chapitre 7 du découpage narratif [00:50:45 – 00:53:10].

La séquence (qui compte 14 plans figurés page ci-contre) se déroule à Prades, où habite Joanna Bruzdowicz, qui a composé la musique du film. C'est elle qui a informé la cinéaste qu'un groupe de jeunes marginaux a eu des démêlés avec la justice. Ces derniers ont été accusés d'avoir vandalisé les poubelles d'un supermarché, de l'eau de Javel ayant été versée sur les produits qu'ils espéraient récupérer pour se nourrir. Certes brève, cette séquence tient une place particulière dans le film, car il s'agit de l'unique confrontation entre différents protagonistes : les jeunes, la juge et le directeur du supermarché. Nous verrons comment l'art du montage permet à Varda de mettre en scène cette confrontation.

● Chacun son rôle

Agnès Varda adopte d'emblée une démarche objective et explique que son projet initial est de reconstituer un « *compte rendu de l'affaire* » [1]. Il ne s'agit donc pas de prendre directement parti. Néanmoins, cela ne signifie pas pour autant que cette séquence s'apparente à un reportage. L'une des différences notables avec l'approche journalistique passe par la voix off, qui induit une certaine subjectivité par l'utilisation de la première personne. Pour filmer son compte rendu, Varda commence par présenter les différents protagonistes de cette affaire. Pour cela un plan suffit, ainsi le groupe de jeunes est-il saisi dans son ensemble, dans un plan fixe tout à la fois composé et désinvolte [1]. En une image, on peut voir réunis tous les signes classiques qui servent à caractériser des jeunes marginaux : gros sacs à dos, foulards autour du cou, dreadlocks et chien. C'est ensuite au tour du directeur de la grande surface, qui nous apparaît lui aussi d'abord dans un plan fixe, cadré de façon plus rapprochée mais tout aussi muet : la brièveté du plan ne laisse s'exprimer que quelques rictus de nervosité sur son visage [2]. L'apparition du directeur est accompagnée d'un bref insert à l'intérieur de son supermarché [3], plan fugace mais où l'on distingue tout de même un client « glaner » devant l'étalage de fruits et légumes. Même procédé pour la présentation de la juge, on aperçoit d'abord un plan fugace sur le fronton du Palais de justice qui arbore une allégorie sculptée de la justice avec la loi dans une main et une balance dans l'autre [4], auquel succède immédiatement le portrait de la juge [5] que Varda présente avec une légère pointe d'ironie comme « *très concernée et très courtoise* ». De même que les jeunes semblent déterminés par leur style marginal, la juge assume être conduite à réprouver leur attitude en raison du port de sa robe noire, symbole vestimentaire de sa profession. Varda installe donc une situation où chacun joue son rôle comme il se doit. En une minute seulement, et avec une grande économie de moyens, tous les protagonistes nous ont été présentés.

● « Un dialogue de sourd »

Varda laisse ensuite chaque protagoniste donner sa version des faits. Mais plutôt que d'exposer des blocs de discours fluides, comme ceux auxquels on assisterait lors d'une séance de procès, le montage lui permet de faire se répondre les témoignages entre eux. Les jeunes paraissent alors répondre directement aux propos du directeur [6] : « *C'était pas méchant* », clament-ils en chœur. S'enchevêtrent ainsi les deux versions contrariées dans un même mouvement, avec la désinvolture des jeunes d'un côté [7] et la gravité affectée du directeur de l'autre [9]. Quant aux preuves visuelles enregistrées par la caméra de surveillance du supermarché [8], elles ne nous seront pas dévoilées. En effet, ce qui intéresse

Varda, ce n'est pas tant d'établir une vérité factuelle, que de mettre en évidence par le montage l'irréductibilité des positions de chacun. On note aussi que cette caméra de surveillance est la seconde caméra à apparaître dans le film. Plus tôt nous avait été montrée la petite caméra numérique utilisée par Varda. Mais tandis que cette dernière représentait positivement une forme d'autonomie, la caméra de surveillance apparaît ici comme un objet menaçant : l'œil de l'autorité. Dans une séquence aussi brève, le montage rapide produit comme un effet de carambolage où les protagonistes semblent se contredire systématiquement d'un plan à l'autre. La juge a ainsi beau adopter une posture autoritaire en pointant l'index pour souligner l'importance de la « sanction » [10], aussitôt un jeune fille du groupe lui répond en dédramatisant : « *On a jamais rien pris d'autre que les poubelles* » [11].

« J'aime ce film parce que j'aime les gens qui sont dedans, et je me suis faufilée parmi eux, comme une filmeuse-glaneuse. »

Agnès Varda

● Beauté vagabonde

Au cours de la séquence, le projet initial qui visait à reconstituer objectivement un compte rendu de l'affaire se retrouve compromis car « *tout le monde raisonne en circuit fermé* ». Au début de la séquence, l'utilisation de l'imparfait (« *je pensais pouvoir filmer un compte rendu* ») nous donnait déjà un indice quant à la conclusion contrariée de ce projet. D'autant plus qu'une certaine forme d'empathie finit bien par percer en faveur du groupe de jeunes. Ce n'est en effet pas la première fois que Varda filme cette jeunesse affranchie des normes sociales : ces jeunes de Prades ne sont pas sans évoquer de lointains amis de Mona, la vagabonde incarnée par Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi* en 1985. Comme eux, Mona refusait les codes de la société et se laissait guider par un impérieux désir d'indépendance. Or ce personnage connaissait un destin tragique, exposé dès l'ouverture du film. Aussi sourdait-il une véritable inquiétude de la part de la cinéaste face au corps qui se transforme en son propre rebut, en déchet, en allant vers sa mort. Dans la séquence, on retrouve quelque chose de cette inquiétude dans le commentaire ému que Varda ajoute sur les portraits de ces jeunes, encore beaux mais aux dentitions déjà abimées : « *Leur beauté fait de la peine à voir quand on sait que, quelles que soient leurs raisons, ils se nourrissent plus ou moins dans les poubelles* » [12]. Là encore le montage permet un effet de collision, cette fois assez comique : un bref insert, en contre-plongée, figure une statue à l'effigie de la Loi [13] ; mais par-dessus cette image austère, c'est la voix enjouée de Varda que nous entendons : « *Ils ont eu l'occasion de s'éclater* », entonne-t-elle. La gaieté doit reprendre le dessus. Ainsi cette séquence se termine-t-elle sur l'un des jeunes qui explique avoir claqué la porte lors de la comparution au Palais de justice. Il n'y aura donc pas d'entente possible entre les différents partis de l'affaire, mais c'est aux jeunes que Varda accorde le dernier mot de l'histoire [14]. ■



1



2



3



4



5



6



7



8



9



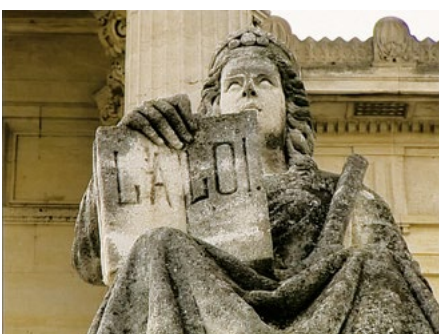
10



11



12



13



14

Temps et documentaire

Le présent à tous les temps

Les Glaneurs et la Glaneuse joue sur deux temps : capturer, dans le même mouvement, un présent fugace et constituer une archive pour des générations de spectateurs à venir.

● Saisir l'instant

L'œuvre documentaire d'Agnès Varda a toujours fait preuve d'une sensibilité particulière à l'égard de la question du temps et de son passage. Cette réflexion est intimement liée à sa formation de photographe, qui en est en quelque sorte le point de départ. En effet, la photographie est à la fois un art du pur présent, celui de l'instant décisif où le photographe déclenche l'obturateur, et du passé, celui de l'«*avoir été là*» dont parle Roland Barthes dans *La Chambre claire*. C'est notamment en pratiquant la photographie pour le TNP de Jean Vilar, entre 1948 et 1960 qu'elle initiera son «*apprentissage du regard*», qui lui permettra plus tard de réaliser un film comme *Salut les Cubains* en 1963, uniquement composé de photographies mises les unes à la suite des autres. On retrouve dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* quelque chose de cette sensibilité photographique à travers un certain aspect «pris sur le vif» qui caractérise plusieurs séquences. Cette impression est par exemple flagrante dans la courte séquence des enfants en train de glaner les pommes de terre [00:08:55], qui surgissent dans le film de façon improvisée et que Varda se contente d'observer et d'écouter chanter leur comptine. On croirait voir une photo de famille s'animer sous nos yeux. Mais saisir l'instant est aussi lié à l'actualité. L'actualité, c'est le présent dans sa dimension événementielle. Ainsi y a-t-il également dans le film une volonté de réaliser une chronique du temps présent. Cela passe par la capture d'images qui témoignent d'un événement marquant. Dans *Les Glaneurs*, ce seront par exemple les oiseaux mazoutés du naufrage du pétrolier Erika.

1 Bernard Bastide, «La cinéphotographie d'Agnès Varda» dans *De la photographie au cinéma, quelles passerelles?*, Centre régional de la documentation pédagogique de Corse, 2004, p.7.



● Archive et mémoire

Cet effort pour retenir le temps est complémentaire d'une réflexion sur le vieillissement. Il faut garder en tête qu'Agnès Varda a plus de 70 ans au moment où elle filme *Les Glaneurs*, et que les signes de sa vieillesse ont commencé à se faire remarquer. Qu'elle filme les taches brunes sur la peau de ses mains ou observe vieillir des pommes de terre, la démarche est pareillement corrélée à une fascination envers les signes du temps qui transforme la matière même des choses. D'où l'intérêt d'enregistrer ce processus avec une curiosité presque scientifique. Mais plus personnellement, Varda a rapidement été animée par une crainte de ne plus être capable de voir, causée par une maladie dégénérative des yeux. Dans un film plus récent, *Visages Villages* (2017), elle évoquait ainsi directement sa vue déclinante avec le photographe JR, qui nous faisait partager sa vision subjective par le biais de l'utilisation d'une focale floue et des jeux de lettres animées. On peut dire que l'acte de filmer est donc ici intimement lié à l'enjeu de «voir» le temps. Ainsi dans *Les Glaneurs* lorsqu'elle récupère une petite pendule sans aiguille dans la rue, elle s'exclame : «*On ne voit pas le temps qui passe*» [01:09:45].

À cette attention portée au temps, répond le besoin de constituer une archive, afin de laisser des traces visibles de ce qui a été. À cet égard, il n'est pas anodin que Varda incorpore

● Étienne-Jules Marey ou «l'ancêtre absolu des cinéastes»

Le choix de Varda d'inclure les expériences d'Étienne-Jules Marey dans son film invite à s'intéresser à sa contribution dans l'émergence de l'art cinématographique. Alors qu'il est courant de se référer aux frères Lumière comme aux pères du cinéma, c'est ici Marey que Varda choisit comme «*ancêtre absolu des cinéastes*». La séquence entière est d'ailleurs marquée par cette idée de généalogie puisque Varda se rend chez un viticulteur qui n'est autre que l'arrière-petit-fils de Marey. Les recherches de ce physiologiste passionné par le mouvement des hommes et des animaux visaient à décomposer le mouvement afin d'en mieux comprendre le fonctionnement ou, selon ses propres mots, «*traduire fidèlement les rythmes des allures de l'homme et des animaux, c'est-à-dire l'instant et la durée des appuis de chaque membre sur le sol*». Pour mener à bien ses expériences, il était notamment financé par l'Armée française qui voyait dans l'avancée de ses recherches une possibilité d'améliorer les équipements militaires. En 1882, il invente le fusil photographique ; ce fusil bien sûr ne servait pas à tuer, mais à capturer la vie dans sa fluidité.

Il s'agissait en réalité d'un fusil de chasse dans lequel la chambre avait été remplacée par un obturateur et le viseur par un rouleau de pellicule flexible, et qui permettait de prendre plusieurs photos à la fois – ce qui représentait à l'époque une révolution, car la photographie instantanée n'en était qu'à ses balbutiements. Grâce à la chronophotographie, procédé qui lui permet de prendre des photographies en rafale sur une plaque de verre fixe, Marey se rapproche de plus en plus de la fluidité du mouvement. Les frères Lumière s'inspireront beaucoup de cette invention pour fabriquer leur cinématographe. Pourtant Marey ne regardait pas ses photographies dans leur continuité à la vitesse qui sera celle du cinéma, soit 24 images par secondes. Il les regardait au contraire au ralenti, car ce n'était pas l'illusion du mouvement qui l'intéressait mais sa décomposition. Marey voulait percer le secret de la vie. Alors que ce scientifique n'avait aucune velléité artistique, la beauté de ses images déclenchèrent un véritable engouement esthétique. Les artistes d'avant-garde comme le photographe américain Man Ray s'en réclamèrent. Henri Langlois, le fondateur de la Cinémathèque française, lui consacra une exposition dans le Musée du cinéma du palais de Chaillot en 1963.

à son film de courts extraits des recherches menées par Étienne-Jules Marey [00:48:00 – 00:55:15] qui est l'inventeur de la chronophotographie, et donc l'un des précurseurs du cinéma. On y voit des hommes et des femmes en train de marcher, des animaux se mouvoir. Alors que ces photographies animées ont plus de cent ans, on est frappé par leur dimension intemporelle. Pour expliquer cette sensation d'intemporalité, on peut penser à la notion de réalisme ontologique théorisée par le critique André Bazin, qui veut que le cinéma en enregistrant mécaniquement le réel, touche à sa vérité intime. Cette vérité intime ne peut pas être altérée par le passage du temps.

● Deux ans après

Deux ans après avoir réalisé *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Varda entreprend d'en tourner une forme de suite en partant à la recherche des glaneurs qu'elle avait filmés ou des personnes qui lui écrivirent après le visionnage du film. Elle intitule ce film *Deux ans après*. À l'origine conçu comme un simple bonus pour la sortie DVD des *Glaneurs*, la matière récoltée par Varda lors du tournage donne progressivement naissance à un film à part entière. «*De lieu en lieu, de cassette mini-DV en DV-Cam, le bonus est devenu un deuxième film de 64 minutes*», explique la cinéaste dans le livret du DVD. Varda s'était déjà adonnée à l'art des retrouvailles dans un court métrage de 1982 intitulé *Ulysse*, où elle se donnait pour objectif de retrouver les protagonistes d'une photographie prise par elle trente ans auparavant sur la plage de Sète, en 1954.

Deux ans après permet de prendre conscience d'une différence fondamentale entre fiction et documentaire. Contrairement aux films de fiction où la vie des personnages cesse avec le générique de fin, la vie des protagonistes d'un documentaire continue bel et bien après le tournage du film. *Deux ans après* est donc un moyen de prendre des nouvelles de ces personnages. C'est aussi une façon pour Varda d'être fidèle à ces personnes rencontrées au cours du tournage et à qui elle doit, selon elle, toute la réussite du film.

Les retrouvailles ne sont pourtant pas toujours joyeuses. Ainsi lorsqu'elle retrouve François, l'homme aux bottes de pêcheurs, il est interné dans un hôpital psychiatrique suite aux plaintes de ses voisins qui lui reprochent d'amasser trop d'objets dans les parties communes. Dans des entretiens, Varda a confié combien il avait été difficile de retrouver la trace de certains glaneurs. En effet il n'est pas rare que la précarité soit un frein à la stabilité. C'est le cas de Claude (l'ancien routier qui vivait dans sa caravane) dont Varda apprend le déménagement et échoue à obtenir sa nouvelle adresse. Mais tout comme *Les Glaneurs*, *Deux ans après* est un film riche de hasards et de rebondissements : six mois plus tard, la cinéaste rencontre ce même Claude au Secours catholique. Il s'agit d'une pure coïncidence. Si le spectateur peut ainsi mesurer les changements survenus dans l'intervalle des deux films, il peut aussi constater une continuité. La plus belle démonstration en étant l'amitié qui s'est instaurée depuis le tournage des *Glaneurs* entre la cinéaste et Alain F., le vendeur de journaux et alphabétiseur qu'elle avait rencontré sur le marché de Montparnasse. Leur relation autorise même Alain à dire en toute franchise à Agnès ce qu'il n'a pas apprécié dans son film : l'autoportrait de la cinéaste.

Cette entreprise qui consiste à faire retour sur le film est exemplaire d'une conception au long cours du documentaire. Regarder *Les Glaneurs et la Glaneuse* vingt ans après sa réalisation amène forcément à se poser de nombreuses questions sur les changements qui se sont produits ou non depuis le tournage. On peut également s'interroger sur la trajectoire suivie par les différents protagonistes. Serait-il possible aujourd'hui de retrouver leur piste ? Questionnée récemment au sujet d'Alain F., Varda avait laissé entendre qu'il distribuait toujours des journaux aux abords de la gare Montparnasse. ■



Cléo de 5 à 7, 1962 © Ciné-Tamaris

● Les pendules à l'heure

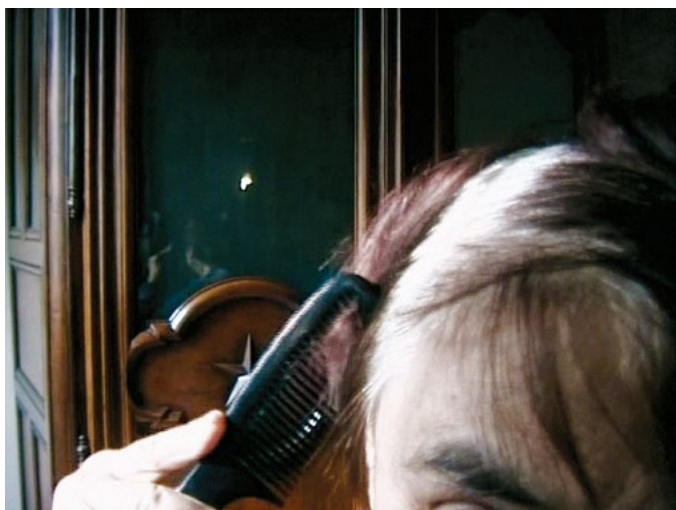
La pendule sans aiguilles des *Glaneurs* évoque un autre film d'Agnès Varda dans lequel le rapport au temps est fondamental et qui fait des horloges, pendules et montres un motif récurrent. Il s'agit du second long métrage de la cinéaste, *Cléo de 5 à 7*. Si le titre fait écho à une expression grivoise qui signifie avoir une aventure rapide, il n'est pas à prendre dans ce sens mais littéralement, car le film se déroule de 17h à 18h30 (aux abords de 19h, donc). Or comme le film dure précisément une heure trente, sa durée épouse celle de l'histoire. On parle alors d'unité de temps ou de cinéma en temps réel. L'histoire du film est celle d'une jeune chanteuse à la beauté fascinante interprétée par Corinne Marchand, qui attend des résultats médicaux qui lui révéleront si elle est malade d'un cancer. Pour tromper l'angoisse de cette attente, Cléo flâne (de flâner à glaner, il n'y a qu'une lettre de différence) dans les rues de Paris, à divers endroits de la rive gauche. Le film est scandé en treize chapitres qui sont aussi des marqueurs temporels, «*Cléo de 17h05 à 17h08*» est ainsi le titre du premier chapitre. La durée du film est alors fractionnée en une série de petites portions temporelles qui participent à rendre encore plus prégnant l'implacable écoulement du temps. Le temps est donc une donnée omniprésente du film, à laquelle le personnage principal semble ne pas pouvoir échapper. L'heure est annoncée à la radio dans un taxi, signalée par les horloges dans les rues, et même la chambre de Cléo est décorée d'une multitude de pendules. Le travail du son accentue ce sentiment, quand on entend par exemple le tic-tac nerveux d'une horloge lorsque Cléo attend la visite de son amant. Ce martèlement du temps est un ressort que Varda utilise pour dramatiser l'attente, et ajouter un peu de suspense à la flânerie de son personnage. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le maître du suspense, Alfred Hitchcock, a également réalisé un film en temps réel, *La Corde*, en 1948. Plus récemment, c'est par exemple le procédé sur lequel repose entièrement la série américaine *24h Chrono*, dont chaque épisode dure 43 minutes (mais une heure en comptant les pages de publicités lors de la diffusion à la télévision), soit une heure de la journée du héros Jack Bauer (Kiefer Sutherland). Enfin, on pourra jeter un œil du côté de l'installation vidéo *The Clock* réalisée par Christian Marclay en 2014. Fascinante à regarder, la vidéo dure 24h et est composée avec la précision d'un horloger d'une suite d'extraits de films issus de toute l'histoire du cinéma qui rendent chacun visible, et à l'heure exacte où on les regarde, le temps qui passe à travers des plans d'horloge, de réveil, de montre ou d'alarme.

Portrait et autoportrait

Entre peinture et écriture

VIDÉO
EN
LIGNE

Filme-t-on l'autre comme on se filme soi ?
C'est une question qui étaye l'ensemble du film et qui trouve un élément de réponse dans la variation des échelles de plans.



● Agnès à la loupe

À la liste des personnages évoqués plus haut dans ce dossier, il manque bien sûr une figure essentielle. L'autre protagoniste du film, c'est Agnès Varda elle-même : « *L'autre glaneuse, celle du titre de ce documentaire, c'est moi* », déclare-t-elle dès le début du film [00:04:27]. À travers son film, elle réalise également son autoportrait en glaneuse. Il est fait directement référence à ce terme d'origine pictural lorsque Varda filme la carte postale ramenée du Japon où figure l'autoportrait de Rembrandt [00:32:32]. Pour le peintre comme pour la cinéaste, il s'agit de retourner l'outil vers soi, et non seulement de se dépeindre mais de figurer la matière la plus insaisissable, celle du temps. Cette pratique de l'intime est rendue possible par la légèreté du dispositif utilisé par Varda avec sa petite caméra numérique qui lui permet de filmer seule, sans pudeur, et de filmer de très près

[cf. *Technique*, p.8]. Plutôt que de réaliser un portrait en pied, Varda préfère donner à voir un corps morcelé à travers des détails (voilà un autre terme emprunté à la peinture) : les racines blanches de ses cheveux [00:05:27] ou la peau de sa main ombrée de petites taches de vieillesse [00:32:50]. L'usage du gros plan très rapproché, que l'on pourrait associer à la lentille d'une loupe, rend presque abstrait ce qui est filmé. La caméra semble alors toucher ce qu'elle enregistre, comme un pinceau. Si l'autoportrait est une technique de l'intime, il participe dans le même mouvement d'une mise à distance de soi, une occasion de se montrer soi comme un autre. C'est la « *bête étrangère* » que convoque Varda, et qui n'est autre que la vieillesse. C'est en cela que les deux pans du film (la rencontre avec les glaneurs et l'autoportrait), qui peuvent à première vue sembler éloignés, se rejoignent. Le vieillissement du corps ressemble au pourrissement d'un fruit ou d'un légume dans un champ, selon les mots de Varda : « *Quand on est dans son vieillissement, on va vers son propre déchet*¹ ». En maintenant l'analogie picturale, on pourrait dire que Varda glane des images de sa propre vieillesse pour composer en filigrane de la trame principale du film, une peinture de vanité [01:10:00]. Avec une différence de taille. Les vanités qui ressemblent à des « *natures mortes avec crâne* » alertent philosophiquement sur le dérisoire des passions humaines avec une certaine sévérité, tandis que l'art de Varda reste toujours facétieux, quand bien même il aborde des préoccupations graves.

Pensons à Jean Cocteau qui disait du cinéma qu'il enregistre « *la mort au travail* ». Aussi n'est-ce pas un hasard si on retrouve cette même façon de filmer de très près avec cette caméra tactile qui effleure plus qu'elle ne filme, dans *Jacquot de Nantes* (1990) lorsque Varda filme le corps malade de son époux Jacques Demy, alors dans l'imminence de la mort, sur la plage de Noirmoutier. Quand ce plan extrêmement rapproché apparaît, le spectateur croit d'abord apercevoir un paysage. L'échelle du plan, et celle de la perception, sont perturbées.



● À bonne distance

Comment filmer l'autre ? C'est une question essentielle que se posent tous les cinéastes, et à fortiori les réalisateurs de documentaires. Si l'approche n'est pas la bonne, le risque est vite pris de se retrouver trop près ou trop loin de la personne filmée et de manquer la rencontre avec l'altérité. Dans *Les Glaneurs*, Varda prend soin de garder une certaine distance, et l'on remarquera combien rares sont les gros plans sur les autres personnes qu'elle-même. Il s'agit d'une précaution constante de la part de la réalisatrice pour ne jamais étouffer l'autre dans un cadre trop serré. Au contraire, les personnages apparaissent presque toujours dans leur environnement, qu'il s'agisse d'un paysage (la première glaneuse

1 Le texte entier est disponible sur les site des Inrocks :
lesinrocks.com/2000/07/04/cinema/actualite-cinema/les-glaneurs-et-la-glaneuse-le-cine-brocante-dagnes-varda-11219696

rencontrée est ainsi filmée dans les champs de son enfance [00:01:04]), ou d'un lieu de travail comme un atelier (la séquence avec l'artiste Louis Pons l'illustre parfaitement). Dans sa façon de représenter ces glaneurs, Varda prolonge le geste des peintres réalistes du 19^e siècle, Jean-François Millet et Jules Breton en tête, qui obéissait à des proportions précises. Leurs figures sont peintes «en pied», c'est-à-dire de la tête au pied. Or, comme le souligne Varda elle-même, ces peintures de glaneurs ou de paysans représentaient essentiellement des groupes et jamais des personnes seules. On constate que la cinéaste reprend cette échelle issue de la peinture réaliste mais isole les personnes qu'elle filme. C'est bien l'individu et non le groupe qui l'intéresse. Dans les rares cas où la caméra se focalise sur le visage d'un glaneur, comme celui de Claude dans sa caravane [00:14:34], on remarque que le plan se resserre très délicatement ménageant toujours de l'espace, des ouvertures, de l'air en somme autour de ce visage. La curiosité indéniable que manifeste Agnès Varda pour autrui ne se départit jamais d'une distance respectueuse qui renvoie à la dignité de la personne filmée. ■



24 portraits d'Alain Cavalier, réalisés entre 1987 et 1991 © Arte vidéo

● Filmer son autoportrait

Dans le cadre d'un atelier pratique, pourquoi ne pas demander aux élèves de réaliser leur autoportrait filmé à l'aide d'un téléphone portable ? S'ils ont probablement l'habitude de manier à la fois l'outil téléphone portable et leur propre image, l'enjeu sera de les amener à déjouer les facilités d'une présentation personnelle ou d'un simple selfie animé. On pourra les orienter en leur proposant de se concentrer sur un détail, à la façon d'Agnès Varda (les mains, les yeux, etc.), ou en reprenant la posture d'une œuvre d'art à laquelle ils s'identifient, comme Agnès Varda et sa gerbe de blé imitant une glaneuse de Jules Breton. Ils peuvent aussi se décrire à travers des objets qui leur sont chers, à la manière d'un «portrait chinois». Il existe une multitude de façons d'aborder l'autoportrait, suffisamment en tous cas pour trouver celle qui correspond à chacun.

Pour les élèves que l'autofilmage n'enthousiasmerait pas, on peut proposer de réaliser un portrait court, quelques minutes tout au plus, d'une personne qui exerce un métier qui les intéresse ou pratique une activité originale à leurs yeux. Là encore, ils pourront s'inspirer de certaines séquences des *Glaneurs et la glaneuse* comme celles de l'avocat dans les choux ou du chef cuisinier Édouard Loubet. Pour approfondir cette question du portrait professionnel, il serait intéressant de regarder les *Portraits* d'Alain Cavalier (1987-1991) comme *La Matelassière*. C'est un excellent complément aux *Glaneurs et la glaneuse*, qui pourra donner lieu à un exercice intéressant, celui de comparer l'approche de Varda et celle de Cavalier dans la façon de s'adresser aux personnes filmées.

● Histoire de l'autoportrait au cinéma

Partager des vidéos de soi ou des «selfies» est aujourd'hui monnaie courante. Ce qui s'apparente à une dérive narcissique de l'autoportrait fait parfois oublier qu'une véritable recherche artistique peut animer cette pratique et qu'il existe une tradition de l'autofilmage bien antérieure à l'ère des réseaux sociaux. La pratique de l'autoportrait cinématographique est d'abord liée à une innovation technique. C'est l'allègement progressif de la caméra qui a permis aux cinéastes de se placer au centre de leur film et, pour ainsi dire, de filmer à la première personne. Dès les années 1950, la firme américaine Bolex commercialise une petite caméra portative et abordable destinée à tous. Le cinéaste lituanien Jonas Mekas s'en procure une avec laquelle il filmera chaque jour son quotidien d'exilé dans la ville de New York de 1964 à 1968. Ces années de tournage quotidien aboutissent à un film de trois heures intitulé *Walden*, en écho au livre d'Henry David Thoreau, au cours duquel Mekas apparaît à de nombreuses reprises, parfois directement face à la caméra, mais aussi de manière moins frontale à travers le reflet d'une vitre ou d'un miroir. Loin de toute finalité égocentrique, le «je» se constitue comme objet documentaire.

À rebours des images de corps sublimés qui inondent les réseaux sociaux, l'autoportrait cinématographique ne craint pas de montrer la vulnérabilité du corps. C'est même souvent son enjeu. Ainsi dans *La Pudeur ou l'Impudeur* en 1992, l'écrivain Hervé Guibert se filme lui-même alors que le sida altère ses forces physiques et

l'achemine vers sa disparition. C'est aussi l'une des vocations de l'autoportrait que de permettre un partage des douleurs.

Il n'y a pas qu'à la peinture que s'apparente l'autoportrait filmé, il emprunte également à la tradition du journal intime. Le critique Alain Bergala dresse ainsi une analogie avec le geste de l'écriture : «*Ce qui a changé avec ces mini-caméras, c'est la possibilité de faire un plan avec l'économie de geste et d'espace qui est celle d'ouvrir un calepin sur ses genoux, dans un bus, pour y noter quelques mots, avec la même impression d'accomplir un acte minuscule et privé, aussi peu visible et dérangeant pour les autres.*»¹

Après avoir réalisé plusieurs films de fiction dans des conditions traditionnelles, le cinéaste Alain Cavalier se tourne vers le journal intime, très proche de l'autoportrait. Un film tel que *Le Filméur*, distribué en 2005, est composé d'images enregistrées quotidiennement sur une période de dix ans. Ce film foisonne de plans sur des objets ou des animaux, car pour un cinéaste comme Cavalier, la représentation de soi passe tout autant, si ce n'est davantage, par l'attention portée aux éléments extérieurs qui deviennent les réceptacles d'une émotion vécue par le filméur. À travers ses films, depuis *La Rencontre* (1996) jusqu'au récent *Paradis* (2015), Alain Cavalier excelle à diffracter une intimité dans les objets, les lieux et les visages aimés.

¹ Alain Bergala dans la revue *L'Image*, le Monde n°1, automne 1999.



Échos Éloge du recyclage

**Du recyclage artistique au recyclage écologique,
Les Glaneurs et la Glaneuse ou l'épopée de la récup'**

● L'art de la récup'

Les Glaneurs et la Glaneuse est bien plus qu'un film sur la récupération, c'est aussi un film où Varda fait elle-même œuvre de récupération et de transformation. Qu'on pense à la façon dont elle réutilise des postures empruntées à la peinture. Le geste et la posture des glaneurs réitérés tant de fois au cours du film est d'abord une déclinaison du geste inaugural, celui des *Glaneuses* de Jean-François Millet (1857) qui ouvre le film dans le musée d'Orsay [00:00:42 – 00:01:02]. Varda s'amuse même à imiter la pose d'une autre peinture de glanage, *La Glaneuse* de Jules Breton [00:04:25] au musée d'Arras cette fois. Si l'on peut envisager ces motifs comme de simples influences, il est tout à fait possible d'y voir une forme de recyclage culturel, qui consiste à créer du neuf – de nouvelles images – à partir d'œuvres du passé. Il ne s'agit donc pas de copier ou de plagier mais de recréer, en puisant dans une mémoire des gestes. Il existe dans l'œuvre de Varda d'autres exemples de cette pratique. Le film qui pousse le plus au bout cette logique est certainement celui qui met en scène l'actrice, musicienne et icône Jane Birkin dans *Jane B. par Agnès V.*, film-portrait(s) que la cinéaste consacre à son amie. Varda y reconstitue une série de tableaux vivants ou de scènes de films, avec à chaque fois en leur centre une Jane Birkin déguisée, sous toutes ses coutures. Le premier portrait qui ouvre le film n'est rien de moins qu'une double référence à la *Vénus d'Urbino* du Titien (1538) et à la *Maja Desnuda* de Francisco Goya (1799), avec en voix off un commentaire d'Agnès Varda : « *Et si on commençait par un portrait officiel, à l'ancienne, à la Titien, à la Goya?* » Varda ne se contente pas de reproduire ces peintures « à la manière de », elle leur insuffle une valeur ajoutée. En plaçant au centre de sa



composition une femme de quarante ans, elle propose également une réflexion sur le vieillissement du corps féminin.

L'une des vertus de la glaneuse Varda, c'est de pouvoir tout transformer en œuvre d'art. Au contact de son regard les choses se transforment. Ainsi dans *Les Glaneurs* parvient-elle à faire des pourrissements, dégâts des eaux et autres matières en décomposition, de véritables compositions artistiques. Nous faisons ici référence à la séquence de son retour du Japon [00:31:27 – 00:32:00]. Varda rentre chez elle et découvre une série de dégâts dans sa maison. Plutôt que de s'en inquiéter comme le feraient la plupart des gens, la cinéaste opère un changement de perspective : il lui suffit d'un cadre incrusté dans l'image pour voir soudainement apparaître « *un Tapiès, un Guo Qiang, un Borderie* », soit autant de peintres qui partagent avec elle un appétit visuel pour les textures et les matières. C'est ainsi qu'elle transforme le déchet en art. Varda pourrait sans mal reprendre à son compte la célèbre phrase de Charles Baudelaire dans l'épilogue des *Fleurs du mal* : « *Tu m'as donné de la boue, j'en ai fait de l'or.* »

● Recyclage écologique

Les Glaneurs et la Glaneuse s'inscrit dans un contexte particulier, au regard de la pensée écologique. Les années 1990 marquent en effet le regain d'une prise de conscience collective (après les initiatives militantes des années 1960-70 puis la débauche consumériste des années 1980) quant aux risques que le développement à outrance des sociétés capitalises fait encourir à l'environnement planétaire. Au début de la décennie, la traduction française du livre d'Hans Jonas *Le principe responsabilité* connaît un grand retentissement : le penseur allemand introduit le concept de responsabilité des générations présentes vis-à-vis des générations à venir. À cet égard, il n'est pas anodin que le film de Varda prenne le soin d'inclure toutes les générations. On y voit aussi bien des enfants (les jeunes glaneurs entonnant la comptine des patates, au début du film [00:08:56 – 00:09:25]) que des adultes et des personnes âgées comme Bodan Litnianski et sa femme. Elle compose une communauté humaine à l'échelle de son film.

Durant les années 1990 donc, des mesures commencent à être prises par les dirigeants des puissances mondiales qui cherchent à faire valoir leur bonne volonté. C'est ainsi que se met en place dès 1995 une convention annuelle sur les changements climatiques qui réunit les pays membres des Nations unies. Puis en 1996, quelques années avant le tournage du film, c'est la signature des accords internationaux de Kyoto, visant à réduire les émissions de CO₂.

1 Charles Baudelaire, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du mal* », 1861.

Mais l'évènement marquant qui survient l'année du tournage du film, c'est le naufrage du pétrolier *Erika*. L'*Erika* était un pétrolier maltais construit en 1975 et affrété par la société française Total. Le 12 décembre 1999, il s'échoue au large des côtes bretonnes alors qu'il transporte plus de 30 000 tonnes de fioul. Ce naufrage est responsable d'une catastrophe écologique sans précédent. Dans le film, il est directement fait référence à ce désastre lors de la séquence avec François. Ce dernier, chaussé de grosses bottes de pêcheur, explique à Varda qu'il pratique la récupération dans les poubelles pour sauver les oiseaux [00:55:02]. Si le lien de cause à effet peut sembler à première vue un peu farfelu, Varda prend cette initiative au sérieux et le montage fait intervenir des plans où l'on peut voir des oiseaux mazoutés, conséquence directe de la marée noire provoquée par le naufrage de l'*Erika*. Varda montre qu'au delà d'une nécessité personnelle, le glanage peut également répondre d'un acte de militance écologique en opposition à la société de gaspillage.

Pour approfondir le lien entre cinéma et écologie, il pourrait être intéressant de regarder du côté du cinéma d'animation. Les films d'animation du studio Ghibli particulièrement, avec des « animes » comme *Princesse Mononoké* (1997) d'Hayao Miyazaki ou *Pompoko* (1994) d'Isao Takahata, ont su diffuser une écologie poétique à même de sensibiliser un public de jeunes spectateurs. ■

Vue de l'exposition *L'Île et Elle* d'Agnès Varda, 2006
© Fondation Cartier pour l'art contemporain



Le Palais idéal du Facteur cheval vers 1890 © D.R.



● L'art brut, inspiration d'Agnès Varda

Le rapport à l'art que creuse Varda dans son film peut inviter à se pencher sur la notion d'art brut. Dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'artiste Jean Dubuffet s'intéresse aux travaux réalisés par des pensionnaires d'hôpitaux psychiatriques et par des personnes excéntriques et marginales. Il commence à élaborer les fondements d'une notion à laquelle il donne le nom d'art brut : « *Dessins, peintures, ouvrages d'art de toutes sortes émanant de personnalités obscures, de maniaques, animés de fantaisie, voire de délire et étrangers aux chemins battus de l'art catalogué.*¹ » Au cours d'un voyage en Suisse, il découvre les œuvres asilaires produites par Adolf Wölfli, Aloïse Corbaz ou Henrich Anton Muller. Avec quelques amis, il crée la Compagnie de l'art brut, afin de regrouper et protéger les œuvres découvertes. Rapidement, Dubuffet étend ses recherches hors des hôpitaux psychiatriques, car la maladie mentale ne doit selon lui pas être un critère de l'art brut, qui se définit plutôt par l'éclectisme de ses créateurs : « *Il se pourrait que la création, avec tout ce qu'elle réclame de libre invention, se manifeste à plus haute tension dans la foule anonyme des gens du commun que dans les milieux qui prétendent en détenir le monopole.*² » L'art brut pose ainsi la capacité d'un individu en rupture de ban social d'inventer un système formel original, et d'opposer une alternative radicale au fonctionnement institutionnel de l'art. Ces artistes ont en commun d'être tous autodidactes. C'est là un trait dans lequel Agnès Varda a pu se reconnaître, elle qui réalisa ses premiers films sans avoir jamais étudié le cinéma ou s'être forgée une culture cinéphilique, contrairement à d'autres cinéastes de sa génération comme Jean-Luc Godard ou Jacques Rivette.

Dans *Les Glaneurs et la Glaneuse*, on retrouve l'influence de l'art brut à plusieurs reprises. La création de sculptures à partir d'objets usés que pratiquent VR99 ou

Louis Pons peut faire écho aux sculptures d'un artiste aliéné découvert par Jean Dubuffet, Auguste Forestier (1887-1958). Interné à l'âge de 27 ans après avoir provoqué le déraillement d'un train, il confectionne des sculptures (personnages, animaux ou figures anthropomorphes) taillées dans des bouts de bois récupérés et les assortit de pièces de tissu ou de cuir, de ficelles et de déchets qu'il trouve dans les ordures.

De même, l'ombre de Ferdinand Cheval plane sur le palais de Bodan Litnianski. Ferdinand Cheval était originaire d'une famille paysanne modeste, il travailla d'abord comme apprenti boulanger avant de devenir facteur à Hauterives, ce qui lui vaut le surnom de « facteur Cheval ». Après avoir eu une révélation en trébuchant contre une pierre, il s'improvise architecte et maçon de son « Palais idéal ». La construction de cet édifice, réalisé sans aucune règle d'architecture établie, durera 30 ans. Dans son journal de manœuvre, Ferdinand Cheval écrira : « *Fils de paysans, paysan, je veux vivre et mourir pour prouver que dans ma catégorie il y a aussi des hommes de génie et d'énergie.* »

Enfin, les élèves pourront s'intéresser aux propres œuvres plastiques d'Agnès Varda, notamment celles exposées à la Fondation Cartier pour l'exposition *L'Île et Elle*, durant l'été 2006. En invitant les élèves à effectuer des recherches sur le pop art et l'art brut, on peut leur demander en quoi certaines de ces œuvres se rapprochent de ces mouvements, notamment pour leur emploi des couleurs vives et des matières industrielles, des pratiques populaires (plage, jeux) ou pour le petit monument que la cinéaste construit à la mémoire de son défunt chat (*Le Tombeau de Zgougou*).

1 Jean Dubuffet, *Lettre à Ch. Madame*, Paris, 9 août 1945.

2 Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, Éditions de Minuit, 1986, p. 64.

Bonus

Salut c'est cool, fans de Varda

Le cinéma d'Agnès Varda a essaimé dans d'autres sphères artistiques. Les drôles de vidéos du groupe Salut c'est cool sont aussi de pures œuvres de glaneurs.

Il est possible d'établir une filiation entre le film d'Agnès Varda et les vidéos réalisées par le groupe de musique Salut c'est cool, composé de quatre anciens étudiants en écoles d'art (James Darle, Louis Donnot, Martin Gugger et Vadim Pigounides). En 2017, ils coréalisent (avec Martin Carolo) un moyen métrage de 40 minutes, *Les Indes galantes*, une adaptation très originale de l'opéra de Jean-Philippe Rameau.

Interrogé par les *Cahiers du cinéma* en avril 2016 à l'occasion d'un dossier « Cinéma français: vive les excentriques! », James Darle se confie, au nom du groupe, sur les cinéastes qui les ont inspirés.

- « — Je suis super fan d'Alain Cavalier, d'Agnès Varda et de Luc Moullet. Les trois adoptent un phrasé super particulier, bien à eux. C'est comme de la poésie sonore.
- Vous vous voyez comme des glaneurs ?
- Carrément. Ce qui nous touche, c'est quand le fond fait écho à la forme et que ça crée une spirale infinie, comme *Les Glaneurs* et *la Glaneuse* qui parle en même temps de glaner des images et de glaner des pommes de terre. Nous aussi, on essaie de faire des films sur le fait de faire des films. Quand tu arrives à ça, ça donne un sentiment de béatitude. Tu atteins une sorte de perfection.¹ »

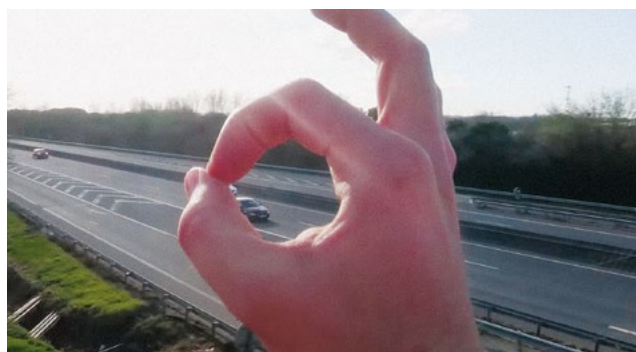
● Cinéma artisanal

En un sens, ils comptent parmi les héritiers contemporains d'un « cinéma de glanage ». Leurs vidéos se composent de plans tournés sur une assez longue période, qui sont ensuite assemblés au montage. Avec une petite caméra numérique, un téléphone portable ou un appareil photo, ils filment quotidiennement des situations incongrues. Une simple virée dans un magasin de bricolage est l'occasion d'expérimentations infinies, comme l'atteste le clip *Techno toujours pareil* (2015), inventant des danses saccadées et des gestes improbables entre les rayonnages de tuyaux de douche et les rouleaux de linoléum. Réalisé quelques mois plus tard, le clip de *Je suis en train de rêver* (2015) présente un voisinage plus évident avec *Les Glaneurs* et *la Glaneuse*. Il s'agit d'une forme de charade visuelle, alignant des textures molles et ingrates (bonbons fondus, bouteilles plastiques concassées, éponges en flottaison, sacs plastiques volants) parfois proches du déchet mais qui prennent une consistance évoquant le fantastique.

Leur pratique du filmage en continu est similaire au glanage d'images que revendique Agnès Varda. Cependant, au lieu d'être une pratique solitaire, c'est dans leur cas un travail de groupe où chacun des membres est impliqué. Ensemble ils font preuve d'une inventivité des plus ingénieuses. Pour leur film *Les Indes galantes*, ils usent d'effets spéciaux faits mains tels que des fonds verts ou des animations virtuelles créées à partir du logiciel Paint.

● Détournement d'objets

L'esthétique de *Salut c'est cool* repose principalement sur un comique de l'absurde, frayant souvent avec le kitsch. Un motif récurrent aussi bien dans leurs clips que dans leur film est l'utilisation d'objets de la vie quotidienne à des fins détournées. Comme les différents protagonistes des *Glaneurs*, ils sont de vrais adeptes de la récupération. Dans le premier acte des *Indes galantes*, ce sont une éponge, une boîte de



Les Indes galantes de Salut C'est Cool, 2017 © Salut C'est Cool

conserve et un tube de produit ménager qui tiennent respectivement les rôles de Valère, Émilie et Osman. Plus tard dans le film, on retrouvera même un sécateur en train de danser, qui n'est pas sans rappeler la danse des sécateurs filmée par Varda dans les vignes d'Apt [00:46:44].

● Hommage

Fin mars 2019, quelques jours après la nouvelle de la disparition d'Agnès Varda, Salut c'est cool sort un nouveau clip pour une chanson intitulée *Les Humains*. On y voit deux membres du groupe chaussés de bottes en plastique et de casques de chantier exécuter une série d'actions étranges sur des terrains vagues et des bordures d'autoroute rappelant déjà certains lieux du film de Varda. Pour conclure l'étude du film, on pourra regarder la vidéo en classe et demander aux élèves de repérer où se trouve l'hommage aux *Glaneurs*. Il s'agit d'un geste bien précis, vers le milieu de la vidéo: une main forme un cercle avec l'index et le pouce, et à travers ce diaphragme manuel on voit une voiture passer sur l'autoroute. C'est avec un geste identique que Varda s'amusait à attraper les camions, « pour retenir ce qui passe? Non, pour jouer » [00:41:00 – 00:41:58]. Avant toute chose, Agnès Varda leur a transmis ce goût inépuisable de jouer avec le réel. ■

1 « L'excentrisme est un réalisme », entretien avec Salut c'est cool par Stéphane Delorme, Joachim Lepastier et Quentin Papapietro, *Cahiers du cinéma* n°721, avril 2016.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Les Glaneurs et la Glaneuse
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2017.

Outre de nombreux bonus, on trouve en complément de cette édition le film *Deux ans après*.

Autres films d'Agnès Varda cités dans le dossier

La Pointe courte,
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2012 [dans le coffret « Tout(e) Varda »].

Cléo de 5 à 7,
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2017.

Sans toit ni loi,
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2017.

Jane B. par Agnès V.,
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2012 [dans le coffret « Tout(e) Varda »].

Jacquot de Nantes,
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2017.

Les Plages d'Agnès,
DVD, Arte éditions / Ciné-Tamaris, 2017.

Visages Villages,
DVD, Le Pacte, 2017.

BIBLIOGRAPHIE

Articles sur *Les Glaneurs et la Glaneuse*

- Élisabeth Lequeret, « Le bel été de la glaneuse », *Cahiers du cinéma* n° 550, octobre 2000.
- Bernard Benoliel, « La main de l'autre », *Cahiers du cinéma* n° 548, juillet-août 2000.
- Frédéric Bonnaud, « La ciné-brocante d'Agnès Varda », *Les Inrocks*, juillet 2000.

Ouvrages sur Agnès Varda

- Agnès Varda et Claudine Paquot, *Varda par Agnès*, éditions Cahiers du cinéma, 1994.
- Antony Fiant, Roxane Hamery et Éric Thouvenel (dir.), *Agnès Varda : le cinéma et au-delà*, PUR, 2009.

Entretiens

- « Le bonheur », entretien avec Agnès Varda par Louis Séguin, *Cahiers du cinéma* n° 745, juin 2018.
- « Le numérique, entre immédiateté et solitude », entretien avec Agnès Varda, Alain Cavalier, Caroline Champetier et Raymond Depardon, *Cahiers du cinéma* n° 559, juillet-août 2001.

SITES INTERNET

Le site de Ciné-Tamaris, site officiel d'Agnès Varda et Jacques Demy :
↳ cine-tamaris.fr

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com



- La musique au compte-gouttes
- Postures et peintures

CNC

Tous les dossiers du programme *Collège au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

FILMER, RÉCOLTER, RECYCLER

Les Glaneurs et la Glaneuse se présente comme une enquête poétique autour du geste de glaner, soit ramasser sur le sol ce qui reste après la récolte (paille, épis, grains, pommes de terre). Il s'agit d'un droit coutumier qui apparaît au Moyen Âge et subsiste au fil des siècles. Le film s'ouvre sur une définition du *Petit Larousse illustré* et la reproduction des *Glaneuses* de Jean-François Millet (1857) et de *La Glaneuse* de Jules Breton (1877). Équipée de sa petite caméra DV, Agnès Varda parcourt la France à la rencontre des personnes qui s'adonnent par nécessité, par simple goût ou par souci éthique (et parfois les trois à la fois) à cette activité de récupération. Elle croise le chemin de marginaux, d'artistes, d'agriculteurs, et fabrique ainsi un portrait en mosaïque d'une France à l'orée du nouveau millénaire. En parallèle, Agnès Varda se filme elle-même, liant la thématique de la récupération et du recyclage à une réflexion plus intime sur le vieillissement.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA